

Ausgabe 33 vom Januar 2021

IMAGE 33

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach und Jörg R.J. Schirra

Inhalt

Klaus Sachs-Hombach und Jörg R.J. Schirra.....	3
<u>Editorial</u>	
Erika Fám	5
<u>Picture-Networks</u>	
Madeline Ferretti-Theilig	15
<u>Rethinking Photography</u> <u>A Historical Perspective</u>	
Florian Flömer	39
<u>Collage als Pflöpfung</u> <u>Zur Ambivalenz des Bildes bei John Stezaker</u>	
Das bildphilosophische Stichwort:	
<u>Vorbemerkung</u>	57

Marion Lauschke.....	58
<u>Das bildphilosophische Stichwort 37</u>	
<u>Bildakt-Theorie</u>	
Jörg R.J. Schirra.....	65
<u>Das bildphilosophische Stichwort 38</u>	
<u>Bildrezeption als Kommunikationsprozess</u>	
Lukas R.A. Wilde.....	73
<u>Das bildphilosophische Stichwort 39</u>	
<u>Fiktion</u>	
<u>Impressum</u>	101

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Klaus Sachs-Hombach und Jörg R.J. Schirra

Editorial

Verehrte Leserinnen und Leser,

inzwischen ist die 33. Ausgabe der IMAGE fertiggestellt. Sie enthält drei Beiträge von Erika Fám, Madeline Ferretti-Theilig und Florian Flömer sowie drei weitere bildphilosophische Stichwörter.

Der Beitrag von Erika Fám (»Picture-Networks«) untersucht die Einbettung von Bildern in Netzwerken. Mit Bezug etwa zum Begriff des Rhizoms (Deleuze) wird nach den verschiedenen Bezügen und semantischen Effekten dieser Einbettung gefragt. Der Beitrag von Madeline Ferretti-Theilig (»Rethinking Photography: A Historical Perspective«) diskutiert anhand der Rezeptionsgeschichte der Ausstellung *The Family of Man* von Edward Steichen historische Positionen der Fotografietheorie seit 1950 und will auf diese Weise mit Hinweis auf die Performativität der Fotografie ein besseres Verständnis ihrer gesellschaftlichen Bedeutung befördern. Der Beitrag von Florian Flömer (»Collage als Pfropfung. Zur Ambivalenz des Bildes bei John Stezaker«) widmet sich der Collage, insbesondere der Foto-Collagen von John Stezaker, und behandelt mit Bezug auf den Begriff der Pfropfung (Derrida) die eigentümlichen Ambivalenzen, die mit der Kombination und Verflechtung unterschiedlicher Bildmaterialien einhergehen.

Unsere Reihe »Das bildphilosophische Stichwort« wird mit drei neuen Stichwörtern fortgesetzt: »Bildakt-Theorie« von Marion Lauschke, »Bildrezeption als Kommunikationsprozess« von Jörg R.J. Schirra und »Fiktion« von Lukas R.A. Wilde.

Im Namen der Herausgeber wünsche ich Ihnen eine anregende Lektüre der vorliegenden Ausgabe von IMAGE.

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

Erika Fám

Picture-Networks

Abstract

Bilder mögen in Netzwerken leben. Bilder mögen neben anderen Bildern existieren. Der Beitrag analysiert und problematisiert wie ein Bildnetzwerk entsteht. Als theoretischer Hintergrund fungiert eine Verbindung aus Netzwerk-Theorie (Barabási Albert-László) und Bildwissenschaft. Damit sollen zugleich die von Gilles Deleuze geprägten Begriffe wie Rhizom, Re-, Deterritorialisierung neu interpretiert werden.

The pictures are living frequently in networks. Pictures like to stand near other pictures. In the following study, I analyse how the picture-network is realised, which are the connections between the network science (Barabási Albert-László) and the visual studies, how can be reinterpreted the Gilles Deleuze term, such as: re-, de-, territorialisation and Rhizom in this context and how the picture-hubs are formed.

1. Pictures as living creatures

Pictures¹ like to connect to other pictures.

In the above statement, I speak of pictures, as if they were beings endowed with autonomous will and freedom. And it's not by accident. In his book entitled *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images*, W.J.T. Mitchell considers pictures to be living creatures, in a particular metaphorical context.

¹ I refer here to material pictures.

The genuineness of the simile and the metaphor is demonstrable: images have in many respects analogous properties to living beings, but, most of all, we are the ones who treat them like that. Anthropomorphization does not give us the right to regard pictures as real, animated creatures, but speaking of them and analysing them as if they were most certainly can be of great help in understanding our relationship to images. Exhibition spaces, publications, museums and collections provide a platform for the encounter, coexistence and connection of images. A picture can have many imagistic links, depending on its physical placement. These relationships may be accidental or consciously constructed, and are usually valid for a certain time interval. Pictures may also develop very strong linkages, when one image becomes part of another, forming constant interconnections that are usually of content origin or are created as part of the picture-in-picture phenomenon. Oftentimes an image does not come into contact with other images in its original state, but is present as a reproduction or only as a reference, since a particular picture may refer back to other ones. Pictures like to socialize.

Talking about the life of pictures, W.J.T. Mitchell considers the latter to be animated beings. The metaphorical approach Mitchell follows refers primarily to the specific use of images. The metaphor reveals the nature of man as a being which composes and uses images. As image-users², in the process of visual experience and interpretation we relate the pictures we see to a whole range of other pictures. I do not deal below with the connections emerging in the course of interpretation, reception, I rather focus on identifying those picture-correlations that are already present in the creative process, namely, in the picture-body. Images are born, they come into existence. They disappear, perish or are destroyed. Throughout their lives, they have a penchant for appearing in picture-communities, picture-groups, picture-networks. Most images are related to another or various other images. They are similar to animated beings in many respects. Mitchell provides a number of arguments in favor of acknowledging them as living organisms:

do pictures resemble life-forms? Are they born? Can they die? Can they be killed? Some of Curtis's (biologist) criteria don't fit pictures in any obvious way and require modification. »Growth and development« might characterize the process by which an image is realized in a concrete picture or work of art, but once completed, the work is normally homeostatic (unless we think its aging and reception history constitutes a kind of "development" like that of a life-form (MITCHELL 2005: 70).

2. The reproduced image. Horizontal picture-networks

Each iconic repetition constitutes a networking act. Pictures are wandering and living in permanent migration. Pictures and media like to connect (cf. MITCHELL 2005: 128). The repeated picture behaves as a node in visual artwork. Relating

² Our processes of composing and comprehending images are defined in a large extent by when, what type and what amount of images we encounter with.

the picture repetition / recurring picture phenomenon to Barabási Albert-László's network theory, I highlight the existence of weak and strong nodes. I assume that each and every repeated image is a node which changes the course line of accepting, understanding and construing the work.

From the perspective of picture-networks, the most important criterion Mitchell points to in terms of Curtis's definition of living organisms is reproduction. In our daily use of images we are experiencing the acceleration of picture-reproduction, in conjunction with the increase and multiplication of the changes in its medium. There are so many technical devices at our disposal which enable us to copy and replicate pictures and reduce the duration of reproduction to a minimum, that the multitude of reuse opportunities offers composers / users of images an ever-increasing surface. Consequently it's only natural that we are creating more and more complex picture-networks. Each iconographic repetition constitutes a networking act. Pictures are wandering and living in permanent migration, a painting from the XVth century may appear today on Instagram or as part of a GIF — in the form of a photograph or a motion picture —, but it is equally possible that a photograph taken of a photograph of a painting becomes part of a collage, and thus specific picture-exponents are created. Images may even be incorporated, integrated, transplanted into one another, they do not only switch to other media, but can also occur as parts or elements of new pictures, and today one encounters images that undergo not only binary-, but also multi-exponentiation. Walter Benjamin's 1935 study saw in the reproduction of artworks their potential degradation. Interestingly, in the interwar period, the current printing techniques and photographic processes looked terrifying, Benjamin himself is talking about a dizzying acceleration: »Mechanical reproduction of a work of art, however, represents something new. Historically, it advanced intermittently and in leaps at long intervals, but with accelerated intensity« (BENJAMIN 1968: 28).

It is not only pictures, but also media that step out of their reclusive life, often migrating and popping up in new media: see the photographs taken of paintings or films, the real or hand-painted photographs etc. collaged on paintings. Pictorial media are constantly changing during their migration, but they conserve referentially the medium and, of course, the visual product, the picture. Mitchell also stresses the fact that pictures dislike solitary existence primarily because humankind itself — image-using by its very nature — likes to collect pictures, establishing museums, galleries, grouping images in private collections, photo albums and displaying masses of pictures on Facebook pages, websites or publications. That is to say, both pictures and media like to connect. »All media are mixed media« (MITCHELL 2008: 247).

3. Image-repetition = Building picture-networks

A recurring picture (a reproduced image appearing in a new image) comes into being when two different pictures meet, more precisely when an image is integrated into another one, creating a visual correspondence. The two begin a common life form, in many cases a transplant takes place, one picture incorporating the other. This might as well be considered a hierarchical relationship, since the receiving image dominates the recurring one. The latter is often a well-known picture.

Encounters of images can be of various types:

3.1 Encounters of original pictures

Original artworks usually meet one another in museums and exhibitions, where they form a specific network, that will be rearranged after the exhibition. In the case of original pictures, there are no permanent network-maps, but a continuous image-migration and a constant reorganization. The life of pictures is measurable in this permanent motion: some of the artworks are more agile, others rather stable, some never move away from their place of birth, remaining in their creator's living space, whilst others travel through continents several times a year, carrying their materiality with them.

3.2 Encounters of replicas, reproductions

In the cyberspace, any picture can be duplicated with the aid of a photograph or a film, and the resulting reproductions may already occur in a new medium, attached to a new kind of materiality, to other carriers. Reproductions as recurring pictures may connect with one another in many ways, they may be incorporated, transplanted into new images, or become part of new pictorial groups. An essential part of the life-story of an artwork or a picture is constituted by its geographically outlineable displacements, by the map of its journeys on which it is taken by its users. This movement-imprint reveals a great deal about its value and reception context. Virtual interfaces represent predominantly the meeting point of replicas. In contemporary aesthetic and art-theory discourses, originality does not constitute anymore a fundamental term, because through the adoption of the repeated image the emphasis shifts to the ›how‹ of reusability and recontextualization. Though novelty and originality are redefined through reproduction, they do not disappear, because a reproduction may be genuinely used in a new environment, as an element or part of a new picture, just as it is possible to reproduce in a totally innovative manner etc. The aura believed by Benjamin to have been lost actually revives, in some sense it also gets reproduced, or to put it another way: while the old aura doesn't perish, a new one is born, since a photograph of a painting has its own aura, without having stolen the already existing one of the opus. »One might subsume the eliminated element in the term ›aura‹ and go on to say: that which withers in

the age of mechanical reproduction is the aura of the work of art. This is a symptomatic process whose significance points beyond the realm of art« (BENJAMIN 1968: 6).

4. Reproduction-based pictorial connections

Replicas, reproductions establish specific imagistic connections. If we take a photo of a visual artwork, we create a permanent connection, as the photo refers back to the photographed opus. The question of originality discussed by Benjamin does not arise, because the replica is also original, only its object is another work. However, the two cannot be compared, at least not medially. The reproduction is most of the times the result of a technical process, multiplication establishing a network, a pictorial function between the reproduced and the reproduction(s). In this case, one has to do with repeated pictures, as the image structure does not usually change during the reproduction process, it is just placed in a new medial context. Often a reproduction serves simply knowledge dissemination, but it can be made with creative intent, too. Reproductions create a horizontal picture-network. Aby Warburg's collection of reproductions entitled *Bilderatlas Mnemosyne* represents one of the first consciously compiled horizontal iconographic meshworks. The collection itself can be considered a stand-alone work of art, while it weaves a web of pictorial connections.

5. Recurring pictures = Vertical picture-networks

Recurring pictures are repeated images that appear in new visual environments, as parts, elements of new pictorial works. This iterative process involves their exponentiation. Image migration and implantation results in the simultaneous, non-linear, integrated presence of one or more pictures within one picture. It is not only in the domain of artworks, but also in our everyday image-use, image-composing activities and current pictorial culture that there is an ever growing tendency to reuse images, to incorporate already existing, well-known pictures in new iconographic contexts, recycling, recontextualizing, remedializing and reinterpreting them.

6. Referential picture-networks

Images may appear in a new environment not only as reproductions, but also as references. This creates a very strong picture-network or iconographic

relation system. Pictures or artworks that are repeated in another visual context, namely, that are present referentially or as replicas, form hubs (Albert-László Barabási). The most evident network connection is reproduction. A looser interlinkage is the referential picture-repetition. For instance, László Újvárossy's artwork entitled *Politolatria* has been elaborated after the print of Matthew Barney's *Entered Apprentice Cremaster Cycle 3* (2002), which constitutes a referential background. Újvárossy's creation enables us to meet another opus of art history without the author using its reproduction. Thus, a pictorial parallel occurs, in which one artwork is present as a starting point for the future opus. Bartha József's creation entitled *This is not a... 1 (Ceci n'est pas... 1)* (2014) evokes René Magritte's *Ceci n'est pas une pipe* (1929), referentiality being realized on a textual level, by means of the sentence structure, and not through the exhibit. Referentiality in the case of Bartha's opus presupposes the viewer's art historical competence, as it doesn't indicate anywhere Magritte's name or the title of the painting.

Recurring pictures are networking images. Due to the phenomenon of transmediality, one picture occurs within another picture, while the mediality of the original one is also present, but only as a reference. If a film image appears as still picture, the movie as medial context is not present, but by means of predominantly textual references one is able to gain knowledge of the medial environment of the original work. Meanwhile, however, we only encounter the photograph as still picture taken out not only of its medial, but also of its temporal and montage context. Even medial attributes are present solely as references, which we are mostly aware of, or which our attention is usually drawn to. During the change in the medium, imagistic attributes get rearranged, too. Recurring pictures most of the times lose their initial materiality, unless it comes to materially homogeneous repetition, when one takes a photograph of a photograph, or creates a film about a film. Most recurring pictures are recognizable as repeated images. Recognizability presupposes usually a certain degree of familiarity with visual culture and art history.

Recognizability and identifiability are multi-factorial. For instance, a medially homogeneous picture-repetition is constituted by a painting depicting another painting. The painting-in-painting is, as well, painted, solely its frame being unreal, since it is also painted. This is what sets the receiving picture apart from the received picture, the former having a real, material frame. However, if one takes a photograph of it, then the photograph becomes the receiving picture, whereas the painting depicting the other painting turns into the recurring picture. Jan Vermeer van Delft's *A Lady Standing at a Virginal* (1673–1675) delineates three paintings in one painting which are medially homogeneous recurring pictures. These are not well-known opuses of art history, they simply represent elements of the living spaces of the current age, but their significance in terms of content is not at all negligible. Repeated images occur in most of Vermeer's paintings, the picture-in-picture depiction having become his unique signature. There are a lot of paintings depicting many others, such

as Samuel F. B. Morse's *Gallery of the Louvre* (1831-1833), which reproduces dozens of paintings from the Louvre.

Recurring pictures constitute a leitmotif of Samuel F. B. Morse's opuses, as he had a penchant for rendering galleries and ateliers crammed with paintings, drawings, sculptures and works of art. Morse's contemporary follower, Lluís Barba rearranges already cluttered classical artworks by placing new pictures alongside the existing ones or by replacing the latter. Naturally, the creator indicates here, as well, only the reference to the standard work, without providing any guidance for the other pictures appearing in the opus. In their volume entitled *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*³, Gilles Deleuze and Felix Guattari introduce the concept of the rhizome, which represents a relationship system built upon the pattern of an underground meshwork, namely, on the biological foundations of an invisible connection among roots and tubers. Rhizome is none other than a network.⁴

7. Picture-hubs. Refrain-pictures

7.1 Scale-free picture-networks

Picture-networks, picture-families, picture-conglomerates, picture-groups represent specific arrangements created by humans as image-using beings. Meanwhile, peculiar linkage-patterns emerge. During image use, some of the pictures occupy a privileged position in the iconographic network, in the sense that they interrelate many times and with many pictures. Visual arts are increasingly embracing the opportunities offered by imagistic repetition. Art history has various similar cases, too. The painting-in-painting represents the earliest example of the picture-in-picture phenomenon. With modern art, exponentiated images become increasingly common, change in the medium or remedialization becomes more and more natural in the creative process and is progressively accepted by the receiving audience. The encounter, mixing and juxtaposition of different media and pictures, their incorporation into one another, image-implantation, pictorial oculation constitute axioms of contemporary visual art. Examining the iteration rate of still images, Leonardo da Vinci's *Mona Lisa* (1503-1519) proves to be clearly, without taking into account any

³ »A rhizome as subterranean stem is absolutely different from roots and radicles. Bulbs and tubers are rhizomes. Plants with radicles may be rhizomorphic in other respects altogether: the question is whether plant life in its specificity is not entirely rhizomatic. Even some animals are, in their pack form. Rats are rhizomes. Burrows are, too, in all of their functions of shelter, supply, movement, evasion, and breakout. The rhizome itself assumes very diverse forms, from ramified surface extension in all directions to concretion into bulbs and tubers« (DELEUZE/GUATTARI 1987: 27).

⁴ »Der Poststrukturalismus denkt sowohl in differnten Vielheiten wie in Zusammenhängen. Das dabei entstehende Bild von Einheit und Vielheit ordnet die Vielheit der Einheit nicht identitätslogisch unter bzw. sie verfällt nicht in bloß nominalistische Opposition, die nichts am Baumschema [...] ändert. Vielmehr verweben sich Einheit und Vielheit ineinander und weder existiert das eine vor oder über dem anderen noch hebt das eine das andere auf. Keines gibt es ohne das andere« (KUHN 2005: 63).

statistical data, the most common recurring picture that is present in the most diverse medial contexts and interpretations. Similarly, Diego Velasquez's *Las Meninas* (1656)⁵ and Edward Munch's *The Scream* (1893) have achieved high popularity among repeated images.

Repetition in visual arts can by no means be analysed in the context of originality, the phenomenon being rather approachable from the direction of reinterpretation, transsignification. This applies also to the case of the ready-made, when the author recontextualizes, namely, removes an ordinary object from its everyday environment. In this regard, every iteration is unique, even though it repeats the same thing. Deleuze sees uniqueness as an opportunity resulting from repetition.⁶ Until romanticism, repetition was present in art as a requirement, while today it pops up as an opportunity, often as a provocation. Repetition in visual arts functions as a bridge, connecting ages, artistic movements, creators and images. It has appeared in various forms at different phases of art history. Mimesis, imitation represented the simplest form of iteration, where the aim of the picture was the accurate, precise recreation, rendering of reality. Another manifestation of repetition was technique itself as a learnable pattern or method used during the creative process. Thematic repetition has then taken the phenomenon to a whole new level. But works of art can also behave like ›ready-mades‹, like finished products that would be used in most cases as replicas, reproductions during a subsequent creative process.

Gábor Bódy assumed in the late 1980s, that there would come a time in the history of film⁷ when short-length film units would be used — similarly to words — to edit movie-sentences, forming parts of a film-lexicon, from which anyone who wishes to make a movie can choose freely. The prophecy has come true, even if not quite the way Bódy has envisioned: neither the film-lexicon, nor the film-sentences have been created yet, but gifs — that pick out very short sections from existing movies — have grown ever more popular, and portions from certain films tend to return in the frame of other films, too. Bódy also pointed out that film theory should not be implemented by verbal means, but by cinematic ones, in a self-reflexive manner. Gábor Bódy's hypothesis is built upon the idea that available image material is likely to accumulate to such an extent and pictures will probably become so easily accessible, that they will be used like words. Of course, there are hardly any visual grammar rules, since it seems nearly impossible to set any kind of convention. It is rather the degree of awareness and availability that determines when and

⁵There is even an online collection with referential artworks that refer back to Velasquez's *Las Meninas* (Cf. URL: <http://spacioars.blogspot.com/2010/07/otras-meninas.html> [accessed December 7, 2020]).

⁶ »Repetition is a necessary and justified conduct only in relation to that which cannot be replaced. Repetition as a conduct and as a point of view concerns non-exchangeable and non-substitutable singularities. Reflecting, echoes, doubles and souls do not belong to the domain of resemblance or equivalence; and it is no more possible to exchange one's soul than it is to substitute real twins for one another« (DELEUZE 1994: 1).

⁷ »Soon, all individual film shoots may become redundant, and our thoughts expressible by simply relying — like on a dictionary — on the ›ready made‹ images taken from television« (BÓDY 1996: 112; translation by Erika Fám).

which pictures are utilized, replicated, and thus exponentiated in new medial environments.

7.2 Deterritorialization. Reterritorialization. Picture-networks

Similarly to the phenomenon of the ready-made, appropriation art is based on collage technique, and found footage film is built on the principle of recycling, reuse. We encounter specific forms of imagistic repetition in the cases mentioned above. Collage technique, which interlinks various images, is one of the most concrete examples of elaborating picture-networks, imagistic connections in the creative process. It is necessary to separate picture-networks that emerge within an image from those that constitute an aggregation of separate images conjoined by the space of common occurrence; beyond that, there may, of course, be content-related, thematic or formal criteria due to which they become parts of the set. Aby Warburg's panels, Gerhard Richter's *Atlas* represent specific examples of elaborating picture-networks, which constitute a frontier between creative and curatorial work. These collections of pictures reflect the Deleuzean deterritorialization and reterritorialization process. Reterritorialization applies mostly to replicas, however, a copy constitutes on its own a de- and reterritorialization, a spatio-temporal displacement. Picture-networks interconnect different media during the change in the medium or remedialization. There are oftentimes still and motion pictures, paintings, photographs, medially homogeneous linkages, movie-in-movie phenomena (when an already existing film snippet appears in a new movie) in the film, as well. In his *Steps*, Zbigniew Rybczinski remakes the stairway sequence from Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925), using the black-and-white film snippet as a basis and introducing American tourists who interact in various ways with the cinematic events. They participate in the cinematic environment by experiencing visuals as reality. They appear virtually, enjoy full immunity, events take place independently of them, while they transform into pictures through their observer status, their pseudo-presence. This creates a feedback-based picture-network.

Wittgenstein⁸ described the system of language with an apt metaphor. Language as a city is an appropriate visual representation of the evolution of linguistic processes, reflecting how existing buildings and streets are preserved, sometimes rebuilt, the city by all means is growing and is in constant dynamic development. The new buildings appear mainly on the outskirts of

⁸ »Unsere Sprache kann man ansehen als eine alte Stadt: Ein Gewinkel von Gässchen und Plätzen, alten und neuen Häusern, und Häusern mit Zubauten aus verschiedenen Zeiten; und dies umgeben von einer Menge neuer Vororte mit geraden und regelmäßigen Straßen und mit einförmigen Häusern« (WITTGENSTEIN 2010: §18, 12). Engl. translation: »Our language can be seen as an ancient city: a maze of little streets and squares, of old and new houses, and of houses with additions from various periods; and this surrounded by a multitude of new boroughs with straight regular streets and uniform houses« (WITTGENSTEIN 1958: §18, 8).

the city, in the Wittgensteinian interpretation. The same city-metaphor is applicable to the ever-growing picture-networks, as well.

References

- BARABÁSI, LÁSZLÓ ALBERT: *Behálózva*. Budapest [Libri] 2016
- BÓDY, GÁBOR: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In. BÓDY, GÁBOR: *Végtelen kép*. Budapest [Pesti Szalon] 1996, pp. 7–32
- BENJAMIN, WALTER: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York [Shocken] 1968
- CURTIS, HELENA: *Biology*. New York [Worth] 1979
- DELEUZE, GILLES: *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. London [The Athlone Press] 1994
- DELEUZE, GILLES; FELIX GUATTARI: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London [U of Minnesota P] 1987
- KUHN, GABRIEL: *Tier-Werden, Schwarz-Werden, Frau-Werden. Eine Einführung in die politische Philosophie des Poststrukturalismus*. Münster [Unrast Verlag] 2005
- MITCHELL, W.J.T.: *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago, London [U of Chicago P] 2005
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Philosophical Investigations*. Oxford [Basil Blackwell] 1958
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Philosophische Untersuchungen*. Berlin [Suhrkamp] 2010

Madeline Ferretti-Theilig

Rethinking Photography: A Historical Perspective*

Abstract

Im Folgenden wird ein historischer Blick auf die sich wandelnden Auffassungen von Fotografie seit den 1950er Jahren geworfen, wobei grundlegende Prämissen identifiziert werden, die den Diskurs der Fotografie bis ins 21. Jahrhundert bestimmt und gleichzeitig Widersprüche zwischen Theorie und Praxis geschaffen haben. Am Beispiel der umstrittenen Rezeptionsgeschichte der Ausstellung *The Family of Man* von Edward Steichen werden zentrale Aspekte der Performativität der Fotografie beleuchtet, die von der konventionellen Theorie nicht beachtet wurden. Darüber hinaus werden sowohl historische als auch neu entstehende Quellen identifiziert, die ein umfassenderes Verständnis der gesellschaftlichen Bedeutung der Fotografie ermöglichen.

The following takes a historical look at the shifting conceptions of photography from the 1950s on, identifying foundational premises which have determined the discourse of photography into the 21st century while also creating contradictions between theory and practice. Using the controversial reception history of Edward Steichen's *The Family of Man* exhibition as an example, core aspects of photography's performativity are elucidated, which conventional theory has failed to accommodate. Further, historical as well as emerging resources are identified which facilitate a more comprehensive understanding of photography's social significance.

* This article was originally published in German under the title »Fotografie neu denken – oder die Rehabilitation von Relationalität in der Fotografie. Ein historischer Aufriss«. In: Krautz, Jochen (ed.): *Beziehungsweisen und Bezogenheiten. Relationalität in Pädagogik, Kunst und Kunstpädagogik*. München [kopaed] 2017, pp. 407–430

»New research and future predictions about the medium are worth tracking, if only to shake us out of our complacency about the types of photographic images we know« (HEIFERMAN 2012: 21).

1. Introduction

Photography and its ubiquitous presence in modern life is viewed with trepidation because, due to its complex relationship to our visible reality, it also exerts a powerful force in altering our perception of that very reality. From the middle of the last century in particular, a dominantly emerging theoretical approach consistently began to call into question the epistemic value of photographic images, powered among others by Roland Barthes, who considered these to be coded messages transporting ideologically charged connotations in the guise of so-called objective, reality-based images (cf. BARTHES 2006a; 2009). Susan Sontag, for instance, goes so far as to negate any epistemic quality of the photographic image beyond a mere semblance of truth or knowledge (cf. SONTAG 1977). Hence, photographic images have been criticized for their propensity toward aestheticization, objectification and superficial emotionalization. Yet because photography has become an essential aspect of professional and everyday life (cf. HEIFERMAN 2012), photo-theoretical distrust of the medium has created an iconoclastic approach to visual representation, which has left it blind to other aspects pertinent to it (cf., e.g., HARIMAN/LUCAITES 2016). The object of this paper is to take a historical look at how this specific way of thinking about photography emerged in the pivotal 1950s, and to examine how it redefined photography on fundamental levels, on the one hand with respect to its purpose and its relation to reality, and on the other with regard to the nature of photographic meaning. From this a theoretical framework emerged which, while allowing important reflections on the referential nature of the media, served to limit our perspective on the performativity and existential relevance of photographic practice.

2. What is Modern Photography? – The Pivotal 1950s

In the 1950s, the theoretical discourse on photography witnessed a paradigmatic shift away from conceptualizing photography as a medium of communication capable of contributing to our understanding of the world. A symposium organized by Edward Steichen at MoMA, New York in 1950 titled »What is Modern Photography?«, in which renowned individuals from diverse fields of photographic practice were invited to present statements on their understanding of photography, gives an exemplary insight into the kind of theoretical consensus which would soon be overridden by a new paradigm. No matter the practical approach, the common denominator in all statements is the understanding that photography maintains an intimate connection to our visible reality (cf. also CARTIER-BRESSON 1952, which essentially resonates with the approach

discussed in this section). Aaron Siskind (1950), for example, who created abstract-expressionist photographs as autonomous works of art, was convinced that, »the object has entered the picture. It has been photographed directly, forced into new relationships« by the photographer. Charles Sheeler (1950), in another statement, describes photography as an »abstraction with a credit line to nature«. Most explicit in this regard is Weegee (1950), who states: »To me, a photograph is a page from life, and that being the case, it must be real«

Others emphasize photography as an exceptional medium of communication, such as Irving Penn (1950), who considers it a »privilege [...] to make the most vital visual record of man's existence« through photography. Lisette Model (1950) was particularly eloquent in her conviction of photography's ability to provide meaning:

The photograph proves to me, I am the one who learns. Ugly people are not ugly, they are vital personalities, marked by life sharply. Photographs explore new aspects of a constantly changing world. Finding these images is daring to see, to be aware of what there is and how it is...A photographer finds and gives information about life.

Edward Weston (1950) moreover, underlines the reflexive, even personal dimension of photographic practice which goes beyond the images' superficial representation of reality, arguing that is not about »seeing literally, but with intention, with reason. The camera controlled by wisdom goes way beyond statistics. [...] I don't copy nature but arouse connotations, conveying abstract ideas. I send out the best of my life focused onto a few sheets of paper«. Margaret Bourke-White, in her statement, furthermore recognizes an important ethical dimension of photographic journalism: »With the world in the confused state that it's in now, anyone who is in the position to throw light on even a small corner is in a position of great importance and responsibility«. According to Bourke-White, illuminating even a small corner of the world involves a process of research and soul-searching placed in the service of truth, whereby truth is not to be found in an individual image but evolves as a mosaic of images, which, picture for picture, allows an understanding of our visible reality to grow and sharpen our perception while honing our skills to show more through photographic images. »Photography,« she argues, »is as big as life itself« (BOURKE-WHITE 1950).

All of these statements agree on photography's resonance with life and its concomitant appearances, hence they concede photography's ability to illuminate meaningful dimensions of our visible reality. Some statements emphasize the importance of this quality, particularly in the face of modernity's prevalent sense of disorientation. Homer Page, documentary photographer and another participant of the symposium, makes a specific reference to this by mentioning a general trend toward abandoning objective reporting in favor of more subjective approaches, where photographers »ask questions rather than answer them« and which reflects »the turmoil and confusion we all feel to some extent in this world today« (PAGE 1951).

In an article published in *Aperture* magazine just two years later, the renowned photo journalist Dorothea Lange and her son, Robert Dixon,

explicitly place the trend toward more subjective and constructed images in the context of distrust toward the familiar, where »photography appears to be in flight – in flight as much from itself as from anything else« (LANGE/DIXON 1952: 9). They argue that, in an undoubtedly unsatisfactory world, photography is choosing to escape from it by focusing on »the spectacular [...] above the meaningful, the frenzied above the quiet, the unique above the potent«, abandoning the task of interpreting the world in favor of constructing realities (LANGE/DIXON 1952: 9). By rejecting the familiar, photographers cease to prove that they have the »passion and the humanity« to drive the machine and negotiate the present towards a better future (LANGE/DIXON 1952: 7). Lange and Dixon emphasize that photography is an existential practice that goes beyond mere superficialities:

we in our work can speak more than of our subjects – we can speak with them, we can more than speak about our subjects – we can speak for them. They, given tongue, will be able to speak with and for us. And in this language will be proposed to the lens that with which, in the end, photography must be concerned – time, and place, and the works of man. (LANGE/DIXON 1952: 15)

Their approach to photography is responsively dialogical: »It is the nature of the camera to deal with what is. [...] We suggest that, as photographers, we turn our attention to the familiarities of which we are a part« (LANGE/DIXON 1952: 15). Similar to the statements above, Dorothea Lange sees photography as a means of seeking answers and contributing to an understanding of the world we live in. Her approach is marked by empathetic responsivity to, hence also personal responsibility toward, what is understood as a familiar world. In this context the photographer does not construct a subject with her lens, but rather allows a personally witnessed aspect of the world to become disclosed so that it may »speak with us«. From this emerges an understanding of photography as a relational practice in which the photographer is neither an anonymous observer, nor is the medium self-driven and subjugating, nor do photographs simply reproduce reality, but in which taking pictures involves a process where the photographer *responds* to whatever is in front of the lens, giving witness to an aspect of infinite experience in the spirit of *responsibility* towards a shared existence, thereby placing the viewer and the object in relation to each other.¹ It is an understanding fueled by a balance between the binaries of emotion and reason. The shift toward subjectivism and constructions observed by Homer Page as well as Lange and Dixon in the 1950s ultimately involved a paradigmatic abandonment of the traditional conception of photography as a dialogical medium, as a means of communicating and clarifying aspects of our visible world,² because the epistemological value of photography itself was being fundamentally called into question.

¹ The theoretical framework for photography as a relational aesthetic will be discussed further on. For an in-depth study on aspects of relationality in artistic practice cf. KRAUTZ 2017a.

² As an example cf., e.g. WHITE 1950 and his description of subjective photography as well as his conception of photography's relationship to reality.

3. Alienation from the Familiar: A Re-Definition of Photography

The key to understanding this shift can be found in the seminal essay *A Short History of Photography* written by Walter Benjamin (1972), which Henry Bond in his introduction to the Kindle edition calls »the Rosetta Stone of photo theory« (2011). It is in this essay, originally written in 1931, that Benjamin establishes his revolutionary and ideology-critical argumentation of photographic theory, one which he augments, if somewhat conflictingly, within a general aesthetic theory in his equally influential text on *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (2010). Described as »the single most significant essay in the quite slim canon of indispensable photo theory texts« (BOND 2011), *The Short History* offers an exemplary view into foundational ideas initiating the paradigmatic turn in photo theory. The following will examine how Benjamin succeeds in not only formulating an alternate conception of reality but also effectuating an essentially different practice as the one outlined above.

Benjamin's account of the history of photography is critically revisionist (cf. BENJAMIN 1972: 5–20). He argues that photography already entered a period of decline by the 1860s, when industrial technology superseded the pre-industrial daguerreotype. As a consequence, Benjamin considers the 19th century images produced by David Octavius Hill, Nadar, Margaret Cameron and others to already represent the apex of photography, as only these carry artistic value. Benjamin argues the daguerreotype's quality is derived from its particular process of production, whereby a slow exposure of light is needed to allow forms to unfold and become fixed on a copper plate, creating a unique and irreproducible picture. As a result, the daguerreotype image becomes endowed with a magical quality, one that reveals a space permeated by the unconscious, thus exhibiting aura, which he describes as »a peculiar web of space and time: the unique manifestation of a distance, however near it may be« (BENJAMIN 1972: 7, 20). He argues that, since fast exposure technology banished the quality of aura from the print, portrait photographers and Pictorialists in particular are guilty of inducing a forced simulation and commercialization of aura through mechanical reproduction techniques. For Benjamin this marks a sharp decline in taste and artistic value (cf. BENJAMIN 1972: 17–22).

Having established the questionable artistic quality of industrialized and pictorial photographs, Benjamin demands — in conformity with his ideology-critical standpoint — that theoretical discourse abandon »photography as art« and consider the importance of its social function in fulfilling an explicit, revolutionary, social-scientific purpose (cf. BENJAMIN 1972: 21–23).³ It is in this context that the images produced by August Sander and Karl Blossfeldt are mentioned as serving the »physiognomic, political and scientific interest« (BENJAMIN

³ Benjamin enters a passionate dialectic argumentation between *art as photography* and *photography as art* (cf. MITCHELL 2009), which provides the impetus for the development of art photography as we know it today. For an overview of art photography since the 1960s cf. CAMPANY 2007.

1972: 24), which — with particular emphasis on August Sander — are vitally necessary as an »atlas of instruction« in training and sharpening our awareness of the »shifts of power, to which we are now accustomed« (BENJAMIN 1972: 22). As a consequence, Benjamin sees social-scientific images as ultimately contributing to countering bourgeois aesthetics through a program of »exposure or construction« (BENJAMIN 1972: 24).

Benjamin further elaborates how the photographer Eugene Atget, with his empty cityscapes of Paris, is to be considered an important forerunner of revolutionary photography: Atget, Benjamin argues, was »the first to disinfect the stifling atmosphere spread by the conventional portrait photography« (BENJAMIN 1972: 20). In disinfecting or cleansing the stifling atmosphere of bourgeois aestheticism from his photographs, Atget furthermore »initiated the liberation of the object from the aura, which is the most incontestable achievement of the recent school of photography« (BENJAMIN 1972: 20). Since fast exposure photography banished aura from the picture just as an »increasing degeneration of the imperialist bourgeoisie« (BENJAMIN 1972: 19) banished aura from reality itself, Atget is lauded for tearing off his mask as a photographer and for stripping »reality of its camouflage« (BENJAMIN 1972: 20). Devoid of relational coordinates, Atget's photographs are considered to presage Surrealist constructions in which a »salutary estrangement between man and his surroundings« clears the way for »the politically trained eye before which all intimacies serve the illumination of the detail« (BENJAMIN 1972: 20). With this, Benjamin identifies detachment and estrangement as an effective program of photographic social critique.

Consequently, because industrial photography cannot be considered art under any circumstance, Benjamin negates the legitimacy of any photographic claim to artistic quality and production. He argues that, by donning the mask of artistic expression, photography loses sight of its social-scientific purpose, making it superficial as a consequence. For example, in Albert Renger-Patzsch's book *Die Welt ist Schön* [The World is Beautiful] ([1928] 1992), Benjamin sees unmasked

a photography which is able to relate a tin of can soup to the universe, yet cannot grasp a single one of the human conditions in which the tin exists; a photograph which even in its most dreamlike compositions is more concerned with eventual saleability than with understanding (BENJAMIN 1972: 24).

Benjamin, quoting Brecht, denies that the aesthetic beauty of New Objectivity photography evinces any epistemic value: »less than at any time does a simple reproduction of reality tell us anything about reality« (BENJAMIN 1972: 24) Benjamin states: »When photography takes itself out of the contexts established by Sander, Krull or Blossfeldt and frees itself from physiognomic, political, and scientific interests, it becomes creative« (BENJAMIN 1972: 24). And in the face of far-reaching crises of contemporary society, Benjamin argues, the more creative photography is, the more it devolves to fetish. In this regard, the greatest danger to photography is its conception as an art form (cf. BENJAMIN 1972: 24).

With his *Short History* Benjamin debunks the traditional ideal that modern photography can communicate meaningful aspects of reality, because this

would imply an artistic dimension it is incapable of fulfilling. More so, any aesthetic claim can only serve a degenerate bourgeois purpose. As a result, photography must be cleansed from its capitalist conceptions through a counter program of estrangement or construction, thereby unmasking the socio-political realities which aestheticism would otherwise conceal.⁴ One of the major consequences from this argumentation is that Benjamin not only delineates a restricted framework in which photography may be carried out, but he succeeds in redefining what reality is from the perspective of critical theory, thus limiting the term to social-economic conditions of power relations. The implications from this are not only theoretical: Benjamin sets the normative framework for a specific photographic practice in which photography's relationship to the world can only be viewed critically and where photography is conceded an exclusively revolutionary function of social critique (cf., e.g. MITCHELL 2009).

4. Plato's Cave and the Mistrust of Photography

In the book *The Cruel Radiance* by Susie Linfield (2012), the first chapter is dedicated to ›A Little History of Photography Criticism; or, Why do Photography Critics Hate Photography?‹. Linfield examines how Benjamin and other early critical theorists established a discourse in which photography is fundamentally viewed with mistrust, suspicion, anger, fear and hostility, an approach later theorists such as Roland Barthes and Susan Sontag have continued to reproduce. Linfield points out, however, that the discourse has been essentially informed by specific political-historical events of the early 20th century, which influenced Walter Benjamin, Siegfried Kracauer's and other's concept of the medium.⁵ The fundamental awe with which critics such as Sontag and others adhere to these early theorists' approach appears remarkable in this light (cf. LINFIELD 2012: 16–12). For example, Susan Sontag's examination of various aspects and manifestations of photography in her book *On Photography* (1977) intimately echoes Benjamin's critical arguments. In the first chapter titled ›In Plato's Cave‹ (SONTAG 1977: 3–24), Sontag, for instance, fundamentally questions photography's ability to represent reality and generate understanding. Sontag states that photographs »lay claim to another reality« (SONTAG 1977: 16), that their »rendering of reality must always hide more than they disclose« (SONTAG 1977:23). Entertaining a »shady commerce between art and truth« (SONTAG 1977: 6), Sontag argues, photographs insert themselves between the individual and experience, replacing real experience with only a semblance or

⁴ Benjamin's ideology-critical stance is to be understood within the context of the catastrophic power politics coming into play in the 1930s. It must be emphasized, however, that Benjamin introduces a very limited definition of reality, particularly photographic reality, paving the way for a largely conceptual approach to photography as we know it today.

⁵ Linfield goes into greater detail with regard to Siegfried Kracauer and his formative effect on photography criticism. Although Kracauer is also a very important critical theorist of photography, this essay exclusively follows a strain of thought specifically established by Benjamin.

the appearance of participation: »Humankind lingers unregenerately in Plato's cave, still reveling, its age-old habit, in mere images of the truth« (SONTAG 1977: 3).

Paraphrasing Benjamin's quotation from Brecht, Sontag testifies that, since photographs are the »touchstones and confirmations of that reductive approach to reality which is considered realistic« (SONTAG 1977: 21), they have no meaningful experience to offer. Instead, she argues, the need to enhance reality and experience through photographs »is an aesthetic consumerism to which everyone is now addicted« (SONTAG 1977: 24). Where decades earlier Margaret Bourke-White conceived photographic truth as a soul searching process in which individual photographs augment an ever growing mosaic and enhance our understanding and perception of the world, Sontag sees the exact opposite:

Photography reinforces a nominalist view of social reality as consisting of small units of an apparently infinite number — as the number of photographs that could be taken of anything are unlimited. Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *fait divers*. The photograph makes reality atomic, manageable and opaque. It is a view of the world which denies interconnectedness (SONTAG 1977: 3).

In Sontag's view, therefore, photographs maintain a »voyeuristic relation to the world which levels the meaning of all events« (SONTAG 1977: 11), they offer »the opposite of understanding« (SONTAG 1977: 23) because, as superficial renderings of visible reality, they can only reveal the status quo. As a consequence, any epistemic value gained from photographs must be discounted as imaginary; any experience to the contrary must be dismissed as aesthetic consumerism:

The knowledge gained through still photographs will always be some kind of sentimentalism, whether cynical or humanist. It will be a knowledge at bargain prices—a semblance of knowledge, a semblance of wisdom; as the act of taking pictures is a semblance of appropriation, a semblance of rape (SONTAG 1977: 25).

Any claim to a relationship between image and reality in photography can therefore only be superficial; and instead of providing existential reference, photographs represent a predatory appropriation which lessens the intrinsic value of what is portrayed.

5. A Seismic Fissure in Photographic Theory: *The Family of Man* and its Reception

The primary assumption underlying the photo theoretical paradigm described above is that photography fundamentally fosters consumerist aestheticism and hides, rather than discloses reality. Hence, its relation and reference to real experience is considered generally suspect and rendered meaningless,

particularly when, in reference to Benjamin, it is severed from the social-critical connections it must exclusively serve. As a result, a reflexive approach to photographic meaning, in practice as well as theory, is admissible only within a self-referential or media-referential context in which the basis for its visual representation is exposed. In this light, pursuing ›truth‹ through photographs to increase our knowledge of the world in the manner of Bourke-White can only be viewed as an unacceptable absurdity. Equally, Lange's passionate understanding of photography as a highly dialogical and empathetic exploration of a shared world appears equally naive as well as embarrassingly sentimental and bourgeois. Benjamin's and critical theory's reformulation of photography's function, practice and its relation to reality therefore represents a paradigmatic shift away from, and fundamental rejection of, an established discourse as well as practice. Once the new ideology-critical paradigm became consolidated, any claim to a meaningful dialogical and resonant relationship to our visible reality through photography has been accordingly perceived as a historically obsolete conception of the 1950s.⁶ Paradoxically, however, the new paradigm has failed to lay the issue of photography's epistemological value to ultimate rest. A most glaring example of this is provided by the sixty-year reception history of Edward Steichen's iconic *The Family of Man* exhibition, which offers a unique opportunity to examine how the theoretical ›untruth‹ of photography has created a huge dichotomy between theoretical-academic approaches on the one hand and audience reception and practice on the other.

Much has been written about the photo exhibition *The Family of Man*. However, with regard to the discourse outlined above, it is important to note that Edward Steichen, curator of *The Family of Man*, adhered to the conception that photography represented »a potent factor in increasing our knowledge in shaping our concept and understanding of everyday life« (STEICHEN 1950). *The Family of Man*, which opened to the public at MoMA in 1955, ultimately became one of the most popular exhibitions in the history of photography, one that subsequently travelled around the world and was seen by 9 million viewers by 1964. Interest in the exhibition has been continuous over six decades as the object of scholarship, albeit often in a very controversial context; neither has the exhibition completely disappeared from public view. In 1994 one of the original copies of the exhibition was permanently installed at Castle Clervaux in Luxemburg, where it has remained open to the public since.⁷ Yet a major fault line can be traced along its reception history, dividing academic from general audience reception: While photo theorists and scholars have consistently negated the explicit epistemic dimension of the exhibition, they have equally consistently, and confusingly, been faced off by a popular reception, which, to a great extent, emphatically affirms the exhibition's generation of existential meaning (cf., e.g., BERLIER 1999).

⁶ For an example of this, cf BATE 2009, who ascribes a humanist approach in photography to a specific ideology of 1950s.

⁷ In 2003 the exhibition was also included in the UNESCO World Memory List for its sustained cultural and historical significance.

Conceived as a comprehensive portrait of woman and mankind in 503 photographs, and organized in thematic sequences portraying existential issues such as love, marriage, birth, family, labor, war, peace, faith, injustice, etc., the exhibition intended to show universal human experiences which form the basis of human existence across all differences of class, race, culture, age or gender: »It is Photography [...] giving an account of itself. This is what it has done — it has made a record — a portrait of man« (Steichen as quoted in SANDEEN 1995: 57). Steichen was convinced that the exhibition serves as an »article of faith« to counter the violence, despair and confusion of the time (SANDEEN 1995: 57). To Steichen, photography represented the perfect medium »to explain man to man and each man to himself« (KROES 2007: 117). The show's innovative exhibition design allowed viewers to explore connections between images and sequences so that an understanding of human commonalities and basic human rights would be generated. Under the auspices of the USIA — and in the questionable service of U.S. Cold War cultural diplomacy — the show travelled across the US and to many foreign countries (cf. SANDEEN: 1995). Venues also included cities destroyed in World War II such as Berlin, Frankfurt, Nagasaki and Hiroshima, where the exhibition became an equally popular success.

Although no stranger to controversy from the very beginning,⁸ the exhibition's impact on an entire generation of photographers, who were inspired by photography's ability to raise awareness for social issues, was uncontested (cf., e.g., TAUSK/TALBOT 1980). Renowned German photographers Arno Fischer and Evelyn Richter, for example, explicitly refer to *The Family of Man* as the most formative influence on their practice, as do many others of that generation.⁹ Yet, significantly, the exhibition's appeal as communicating meaningful dimensions of life, as well as Steichen's desire that with it a contribution can be made to peaceful and compassionate human co-existence, led many (neo-)Marxist and postmodern photo theorists to sharply attack *The Family of Man* on fundamental levels. The first and most effective critique came from Roland Barthes in an essay written on »The Great Family of Man« (2006). In his essay, originally published in 1956, Barthes echoes Walter Benjamin's critical distrust of photographic aesthetic practice and rejects Steichen's vision as a humanist myth serving the bourgeois status quo. In addition, he argues that the photographs and their message remain superficial, exhibiting merely »gnomic truths« (BARTHES 2006: 101).

As a consequence, Barthes views the exhibition themes as purely tautological: As valuable to a deeper knowledge of humanity as zoological classifications are to an understanding of animal behavior, the idea of a shared

⁸ The initial controversy revolved primarily around the exhibition's popular approach and eschewal of high art, or purist aesthetics (cf. »The controversial Family of Man« 1955, until Roland Barthes' (2006) scathing critique predominated.

⁹ Cf. <http://www.galerie-himmel.de/de/Ausstellungen/Evelyn-Richter-Arno-Fischer-Ursula-Arnold/Evelyn-Richter.html> or http://www.mdbk.de/fileadmin/Redaktion/PDF/Presse/2016/MdbK_Pressemappe_Arnold_Fischer_Richter_gesamt.pdf [accessed October 25, 2020].

human condition cannot provide insight into human coexistence. On the contrary, the show's claim to a universal humanity only serves to consolidate bourgeois conceptions and power relations, and blatantly ignores historical realities. Barthes writes:

Everything here, the content and appeal of the pictures, the discourse which justifies them, aims to suppress the determining weight of History: we are held back at the surface of an identity, prevented precisely by sentimentality from penetrating into this ulterior zone of human behavior where historical alienation introduces some ‚differences‘ which we shall here quite simply call ›injustices‹ (BARTHES 2006: 101).

Barthes' critique of *The Family of Man* unequivocally mirrors Benjamin's paradigm and interprets the show's aesthetically sentimentalized humanist view as a capitalist construction bearing little relation to the real world. Steichen's conviction that the photographs in the exhibition contribute to self-understanding, and to an understanding of one's relationship to humanity, is rejected outright as an adamist myth. His appraisal maintains a reductive, ideology-critical concept of reality as exclusively structured by power relations. It is this view which determinatively carries over into how the exhibition has been approached since, which was further aggravated by the exhibition's propagandistic instrumentalization in the 1950s when, as part of the USIA's program of ›cultural diplomacy‹, it was sent to many parts of the world (cf. SEKULA 1981; GRESH 2016; SANDEEN 1995).

Barthes' appraisal of *The Family of Man* proved seminal to later reviews of the exhibition, particularly as of the early 1980s after his widely popular book *Mythologies* was published in various languages. Every evaluation since conforms to Barthes' basic argumentation, whereby *The Family of Man's* major impact on photo history is consistently viewed with embarrassment and puzzlement.¹⁰ In Michel Frizot's *New History of Photography* (1999), for instance, while the show is characterized as the highpoint of social interest photography, its simplistic and reductive world view is also considered to illustrate the limits of that particular genre (cf. GAUTRAND 1999: 628; 1998: 628).¹¹ This assessment is consistently replicated with little variation in the academic reception of *The Family of Man*. Blake Stimson, for example, in his 2006 evaluation explains that scholarship has effectively proved *The Family of Man* to represent a »reaffirmation of the time-honored petty bourgeois life philosophy of a sentimental, expressive, and essentially private subject« (STIMSON 2006: 60).

In recent history, an anthology of texts titled *The Family of Man 1955-2001. Humanism and Postmodernism* (BACK/SCHMIDT-LINSENHOFF 2004) explicitly contextualizes and deconstructs the exhibition on the basis of Barthes' critique. This is particularly tangible in the essays' fundamental rejection of the exhibition's humanism and its consistent appeal to the public. Exhibitions such as *this is new york* (2001), which were modeled on idea of *The Family of Man* and organized to reaffirm human identity in response to overwhelming human

¹⁰ Cf. for instance TIFENTÄLE 2018.

¹¹ Gautrand's text in the English edition is, interestingly enough, less explicitly derogative than in the German edition.

challenges of modernity, are equally designated naïve or trivial (cf. SCHMIDT-LINSEHOFF 2004a). Moreover, any sense of identification with the images is equated with enjoying a soap opera (cf. SCHMIDT-LINSEHOFF 2004a: 10). The most recent publication on *The Family of Man*, released in 2018, has sought to lessen the sharp edges of Barthesian appraisals, arguing that Steichen's conception represents a form of progressive humanism, without, however, contesting the applicability of Barthes' theoretical premises (cf. HURM/REITZ/ZAMIR 2018).

6. Identity in Non-Identity

Interestingly enough, a fellow critical theorist, Max Horkheimer, offers a radically different interpretation of *The Family of Man* as well as approach to photography. Undetected until recently, his ideas failed to have impact on the exhibition's reception history or the overall discourse on photography, although they open essential possibilities neglected until now.¹² Horkheimer states:

Like no other aesthetic event of the recent past [the show] has ... provided stimulus and created enduring memories. It represents a symbol of shared human bonds in the face of political fragmentation, of essential sameness despite differences in individual, national character, or, as we philosophers are wont to say, of identity in non-identity (HORKHEIMER 1989: 31).¹³

To Horkheimer the photographs in *The Family of Man* impart world knowledge, they »lead to people and objects« (HORKHEIMER 1989: 35), and »guide one's view to the familiar unfamiliar, allowing the viewer to enter into a new and more sensitive relationship to things« (HORKHEIMER 1989: 36). In his assessment, which is drawn heavily from Kantian philosophy (cf. JAY 2018), viewing and reflecting on the images in the exhibition promotes a significant understanding of identity, of one's individual relationship to the world. In this light, deriving meaning from the thematic sequences of photographs appears neither trivial nor sentimental but *relational*: it provides a significant opportunity to reflect on existential issues and how these pertain to one's self and to one's relationship to others and the world (cf., e.g., FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017). This generates the kind of »human perspective« Dorothea Lange spoke of. Horkheimer recognizes that the exhibition is explicitly not a naive proclamation of human equality by which it ignores the historically real and culturally, politically economically induced differences as Barthes claims, but instead allows human identity to become visible through the passageway of non-identity: Humanity as a

¹² The text represents a speech Max Horkheimer held on the occasion of the *The Family of Man* exhibition opening in Frankfurt in 1956.

¹³ Quotations translated by the author. Although HUM et al. 2018 provides a translation of the text, in the estimation of this author it appears to dilute the original at certain neuralgic points. The original reads: »Wie kaum ein anderes ästhetisches Ereignis der jüngsten Zeit hat sie [...] Anregung gebracht und Erinnerungen gestiftet, die lange dauern werden. Sie bildet ein Symbol für die Zusammengehörigkeit der Menschen bei aller politischen Zerrissenheit, für die Selbigkeit ihres Wesens trotz der Verschiedenheit ihres individuellen und nationalen Charakters, oder, wie wir Philosophen zu sagen pflegen, für die Identität des Menschen in der Nichtidentität« (HUM et al. 2018).

genus as seen in light of its basic existential dimensions. This experience, however, is predicated on the viewer being able to understand and place herself in an identifying relationship to humanity and not holding herself outside of it as if it were alien to her (cf. FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017).

Horkheimer's theoretical assessment also accurately describes the experience many visitors to the exhibition reported in publicly accessible documents. Numerous newspaper articles from the 1950s as well as interviews taken during *The Family of Man's* world tour show that reactions to the exhibition's humanist vision are generally very positive ones (cf. OFFICE OF PUBLIC AFFAIRS 1956; UNITED STATES EMBASSY 1955; SANDEEN 1995). For example, the majority of visitor responses written in exhibition guest books at Castle Clervaux in Luxemburg represent appreciative sentiments, many of which exhibit a high degree of reflective quality (cf. STEICHEN COLLECTIONS 1994–2010). This and other sources show that, with a few exceptions, viewers explicitly understood and agreed with the portrait of humanity presented, which intimately corroborated with their own life experience (cf. BERLIER 1999). Moreover, many responses show that viewing the photographs in the exhibition provided important existential insights. One visitor to the exhibition in Clervaux writes, for example:

An exposition which reminds us that every person carries the whole of humanity with him. It is enough to open one's eyes to discover the beauty and love (STEICHEN COLLECTIONS 1994–2010: 7).¹⁴

And another states:

This exhibition touches deep points of recognition and understanding... One gets the idea what it means to be human (STEICHEN COLLECTIONS 1994–2010: 8).¹⁵

These statements and many others exemplify the kind of experience Horkheimer philosophically describes as »identity in non-identity«: By placing oneself in relation to humanity as a whole, the viewer recognizes her own humanity. Consequently, the photographs in the exhibition not only seem to »speak« of humanity but *speak as* humanity (cf. FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017), which the viewer maintains an antecedent relation to. These responses imply that humanity is not constructed but recognized, that what the images portray makes resonance on the basis of real and shared world experiences — or an experience of human »sameness« — possible.

Critics who base their appraisal on the ideology-critical and postmodern paradigm outlined above fail to recognize this dimension of meaning because its premises only allow for a very limited window of referentiality:

For the essential interest — and the greatest weakness — of *The Family of Man* is, in fact, above all its aesthetic. Its aesthetic is pictorial ... and excludes any radically photographic

¹⁴ Translated by the author. The original reads: »Une exposition que nous rappelle que chaque homme porte en lui toute l'humanité. Il suffit d'ouvrir les yeux, pour en découvrir la Beauté et l'Aimer [sic]«.

¹⁵ Translated by the author. The original reads: »Diese Ausstellung berührte tiefe Punkte des Erkennens und Verstehens. Sehr impressiv. Man bekommt eine Ahnung davon was es heißt ein Mensch zu sein.«

approach. [...] In itself the medium [of photography] has no message other than the affirmation of its identity (CAUJOLLE 2004: 191).

Where critics see weakness and tautology in lieu of social critique, however, viewer commentaries mention significant experiences in the sense of Horkheimer, ones which, emerging from a reflection and deeper contemplation of the pictures, point toward a shared world that extends beyond, or more correctly, passes *through* what is materially portrayed by the photographs:

They showed so much, and they told so much, these pictures, these photographs ... told so much about modern life, my life. [...] [I discovered] let's say the power, yeah, of what photography can do (RICHTER 2012: 4:40–5:01).

7. Detachment as Methodological Flaw

The above discrepancy between a theoretical and practical reception of *The Family of Man* is illustrative of two diametrically opposed approaches to photography. We have also seen that Benjamin, Barthes and Sontag, as representatives of the dominant photo-theoretical paradigm, maintained an attitude of unequivocal critical detachment towards photography based on a fundamental suspicion of its industrial-commercial mode of visual representation. In contrast, Steichen's conception and the documented audience responses were inspired by an understanding of photography as a reflexive process of viewing, whereby dimensions of meaning are generated by dialogical interaction between the viewer and the image. This aspect is explicitly mentioned in viewer commentaries as well:

You must see this exhibition on your own. In effect, it demands observation and concentration first, then reflection and sometimes meditation. Leave immediately to share your impressions and emotions with a friend (STEICHEN COLLECTIONS 1994–2010: 11).¹⁶

Another reads:

The exhibition thrives on dialogue! ... It's enough to cry, laugh, smile and think and be sad. And there is no lack of color at all! The pictures are black and white, but still they are vibrantly colorful (STEICHEN COLLECTIONS 1994–2010: 12).¹⁷

The dichotomy between scholarship and audience reception points to a basic problem of methodology: The Marxist-postmodern paradigm's *a priori* distrust of visual representation acts as an insurmountable obstacle to apprehending the exhibition's epistemological significance. As a result, the interpretation it generates must necessarily find itself in stark contrast to a reception practice which embraces dialogical responsivity (cf. FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ

¹⁶ Translated by the author. The original reads: »Il faut voir cette exposition seul. En effet, elle demande observation et concentration d'abord, réflexion et parfois méditation en[s]uite. Quitte à partager ses impressions et émotions immédiatement après, avec un(e) ami(e)«.

¹⁷ Translated by the author. The original reads: »Die Ausstellung lebt vom Dialog! Herrlich! Zum Weinen, Lachen, und Schmunzeln und Nachdenken und traurig sein. Und kein bisschen fehlt die Farbe! Die Bilder sind schwarz-weiß u. doch schillernd bunt«.

2017). An alienating view disconnects viewers from the subject portrayed and the world both share; it is an impossible view from outside, which only simulates objectivity (cf. KRAUTZ 2017b): In the classical sense, the only one capable of maintaining an external view is God. Steichen's comprehensive portrait of a shared human existence unfolds in an engaged and responsive contemplation of the photographs. Their content is experienced and understood through a conscious willingness to let the images unfold in a process of mimesis and deixis (cf. FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017). The dimension of meaning evidently available to viewers appears inaccessible to scholarship because the ideology-critical premises guiding its appraisals restrict it from responsive dialogue.

From its refusal to seriously consider the images as a dialogical space, it follows that scholarship has failed to examine the exhibition sequences within the context they were placed; their interpretations remain unsubstantiated methodologically within the framework of formal examination of placement, composition etc.¹⁸ Once undertaken, formal analysis would reveal that the thematic sequences and photographs are neither tautological nor superficial but are equivalent to a philosophical contemplation of existential issues generated by an interconnection of individual images through reflection and imagination (cf. FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017). Formal analysis of *The Family of Man* reveals that by »thinking visually« the idea of humanity — the human condition — unfolds as a vital experience in the exhibition, and that the importance of human compassion is made evident because it too becomes a tangible experience (cf. FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017).

8. Photo-Theoretical Consequences

As a consequence, the controversy identified in *The Family of Man's* reception history calls for a reconsideration of the fundamental premise underlying the photo-theoretical paradigm, and has already resulted in re-examining photography in the context of a relational aesthetic (cf. FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017; KRAUTZ 2017a). This in effect shifts the theoretical discourse toward an understanding of image production, hence also photography in particular, as an expression of human sociality and being-in-the-world, whereby the co-existential dimensions of a reflexive self, co-existing others, and a shared cosmos are negotiated (cf. FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017: 6–17). On this background photography appears intrinsically related to the world. Anchored in a world that is shared by all, photography provides meaning of the visible; by sharing meaning and offering the experience of meaning it fulfills an ontological function (cf. FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017; KRAUTZ 2014, 2004).

¹⁸ Every appraisal of *The Family of Man* since Barthes has at most extracted individual images, with little regard for the context they were placed, and used to appraise the exhibition as a whole. For an example of this cf. SCHMIDT-LINSEHOFF 2004b and SEKULA 1981 in particular. Another very recent example in this vein is WALTHER (undated).

With this approach, the former paradigm's binary fissure between image and reality, emotion and reason, is overcome and the estrangement between viewer and the world resolved. Instead of taking a (fictive) outside stance to expose the truth behind the picture — thus also treating photographic images with distrust and detachment — adopting a conception of the world as a field of co-existence allows for a far more comprehensive understanding of reality, the dimensions of which photographs help to negotiate. Through a dialogical process of seeing and understanding, photographs make world experience visible; and the ability to make more of experience visible is connected to the level of resonance the photographer maintains, as the statements from the 1950s' discourse disclose.

Kaja Silverman, in her introduction to *The Miracle of Analogy* (2015) comes to a similar conclusion. She describes photography as fundamentally analogous:

It is, rather, the world's primary way of revealing itself to us — of demonstrating that it exists, and that it will far exceed us. Photography is also an ontological calling card: it helps us to see that each of us is a node in a vast constellation of analogies. When I say ›analogy‹, I do not mean sameness, symbolic equivalence, logical adequation or even a rhetorical relationship [...] I am talking about the authorless and untranscendable similarities that structure Being [...] and that give everything the same ontological weight (SILVERMAN 2015: 10–11).

Silverman's conception of photography as analogy (cf. also KRAUTZ 2017b; 2004; SPAEMANN 2017) emphasizes photography's ontologically significant, epistemologically relevant and relational link to reality. In comparison to the passing paradigm, Silverman's conception allows for a more complex purpose of photography which includes forcing acknowledgement of what we would otherwise like to ignore:

Photography is the vehicle through which these profoundly enabling but unwelcome relationships are revealed to us, and through which we learn to think analogically. It is able to disclose the world, show us that it is structured by analogy, and help us to assume our place within it because it, too, is analogical (SILVERMAN 2015: 11).

In effect Silverman also rejects the *a priori* detachment maintained by the passing paradigm. Her statement, »photography develops, rather, with us, and in response to us« (SILVERMAN 2015: 11), therefore corresponds well with the considerations for a relational theory and practice of photography as outlined above.

9. Thinking the New Paradigm: Photography as an Ethical Way of Seeing

The above has shown that the theoretical discourse on photography is changing and that photography's relation to the visible world is being reconsidered on fundamental levels. This shift involves a greater understanding of photography in its most comprehensive dimensions and within meaningful contexts

of social practice. In his introduction to the book *Photography Changes Everything*, Marvin Heiferman (2012) attests to the fact that, although photography plays an essential role in almost every aspect of life, its comprehensive history — with the exception of art photography — has been virtually ignored. He states:

Given the pivotal role the medium plays in describing and transforming our lives, it is a mistake to take photographic imaging lightly or for granted. Conventional perspectives about the history, authority, and consequences of photography need to be revisited (HEIFERMAN 2012: 20).

The book continues to illustrate what photo critics have viewed with suspicion since Benjamin: Photography is capable of putting almost every aspect of our visible experience into perspectives which impact and change the way we see the world. Rethinking photography within the parameters of relationality would, however, enable us to grasp and reflect on photography's existential relevance in a far more constructive light.

One such significant reconsideration of photography has recently been provided by Robert Hariman and John Louis Lucaites in their book *The Public Image. Photography and Civic Spectatorship* (2016), in which photography is examined in the context of an essential social practice of public discourse. The first chapter »Climbing out of Plato's Cave« addresses conventional theory's misconceptions and reductive approach while introducing an alternate concept of democratic spectatorship through photography:

Spectatorship is not a series of behavioral reactions; it is an extended social relationship that works more like a process of attunement or affective alignment than a logic of direct influence. Thus photography offers a way of being in the world with others (HARIMAN/LUCAITES 2016: 15).

Instead of rejecting the radical plurality of interpretation offered by photographic images, Hariman and Lucaites embrace the possibility it offers to unlock potential dimensions of meaning depending on the contexts they can be viewed in, which they proceed to demonstrate throughout the book. In so doing they provide important insights into how realism and imagination, traditionally considered binary antagonisms of photography, are effectively entwined to allow for »a richer sense of realism« involving a »capacious affirmation of a deeply ethical way of seeing« (HARIMAN/LUCAITES 2016: 94).

Hariman's and Lucaites' argument for photography as an »ethical way of seeing« provides an important alternative to the conventional paradigm's conception of it as a flawed medium caught between art and truth. It forms the cornerstone of their comprehensive conception of photography as an abundant art, one that reflects the very abundance of life itself; not in the sense of capitalist material production, but in the sense of the complexities of the world and the infinite relationships it engenders (cf. HARIMAN/LUCAITES 2016: 227–260):

Photography reveals a different conception of meaning: one that is multifold, plural, continually being augmented and altered through production that is excessive and necessarily so (HARIMAN/LUCAITES 2016: 235).

Based on Paul Feyerabend's concept of richness of being (cf. FEYERABEND/TERPSTRA 1999), this approach avoids oversimplification and calls for plurality and inclusion, where nothing is excluded: »The oversupply of images testifies to a common world in which there should be room for everyone« (HARIMAN/LUCAITES 2016: 242). Photographic abundance produces a comprehensive archive of images which not only documents and allows abundance to become visible to us, but reflects the complexity and richness of our visible world, while also providing us with the opportunity to perceive and understand it:

The point isn't that there's a big world out there but rather that photography's peculiar combination of mimesis and abstraction allows the plenitude, energy, and interdependence of the cosmos to emerge within the spectrum of human visibility. [...] Photography might offer an aesthetic experience that is both playful and serious, capable of moral extension because of how it already combines representational identification and analogical inference (HARIMAN/LUCAITES 2016: 253).

Hariman's and Lucaites' conception of photography as a public art predicated on democratic spectatorship intrinsically corresponds with the idea of a relational pictorial practice outlined above. Argued from the basis of an ethics of abundance, which acknowledges the dignity of life and emphasizes inclusion and cooperation rather than exclusivity and possessiveness (HARIMAN/LUCAITES 2016: 247–248), it also provides a significant contribution toward countering conventional concerns about photography and public manipulation, or social control, without denying that the possibility exists. However, by making infinite details of life and ways of being in the world visible, photographs importantly call the spectator to participate in a shared world. And through spectatorship the abundance of photographs would also be able to reveal critical problems and foster a mode of seeing capable of identifying misuses of abundance and helping to counter radical simplifications which threaten civic life (HARIMAN/LUCAITES 2016: 248–258). »Instead of looking for how an image might create a decisive effect, there is need to consider how this medium of abundance makes specific capabilities for reflection available to ordinary people« (HARIMAN/LUCAITES 2016: 258). The authors conclude: »Photography prompts us to consider how the still image mirrors unseen radiance, and how the ever-expanding archive promises a world that has enough for everyone« (HARIMAN/LUCAITES 2016: 260).

The new, emerging paradigm does not conceive of photography as fostering a nominalist view of social reality, nor does it deny interconnectedness. Although motivated by a deep concern for social justice, Sontag's claim to photography's reductive epistemic significance cannot hold. On the contrary, photography as a relational practice, drawing from an infinite source of possible references to our visible world, is indeed capable of promoting identity and connectedness, of providing a better and more comprehensive understanding of reality, as *The Family of Man's* audience reception history demonstrates. In their contemplation of numerous photographs, Hariman and Lucaites (2016) have shown that, instead of being just a poor substitute for knowledge or

experience, still images offer a rich field for knowledge to be gained in a multitude of contexts. They have also correctly identified the need to examine more closely how the medium works in particular. Heiferman concurs:

We know that photographs work, but not quite how they do. We pay lip service to visual literacy, but don't bother to teach it. In schools, at home or work, in our day-to-day lives, we don't give much time or thought to assessing what makes photography such an effective medium. We should (HEIFERMAN 2012: 15).

Once photography is understood as an essential social practice as outlined above, the question of photographic responsibility arises, hence an ethics of photography becomes intrinsic to that practice. Where Sontag identifies ethical weakness in the medium itself, however, Hariman and Lucaites, for instance, point to an ethics of abundance, one that promotes respect for life and human dignity. And because of the co-existential dimensions photographic images negotiate, an ethics of photography may also be perceived as grounded in an interpersonal and social practice, one which, because of photography's proximity to our visible world, holds the affirmative power to assure viewers of their existence in this world (cf. FERRETTI-THEILIG/KRAUTZ 2017; KRAUTZ 2014); a potential that visual literacy can only increase.¹⁹

10. Conclusion: Back Toward the Future

The above conception of photography as abundance offering a rich archive from which a greater understanding of the world and its complexity is derived, and the meaning of the visible is revealed, brings us back to the theoretical as well as practical approaches of the 1950s, as outlined at the beginning of this paper. It resonates with Bourke-White's (1950) description of photographic truth as a growing mosaic providing us with increasing skill to see and make better pictures. It explicitly involves the kind of photographic responsibility and empathetic-dialogical approach formulated by Lange and Dixon (1952). Lange's sense of responsibility to a shared world as a photographer stands in fundamental alignment with the relational view of photography as co-existential practice (cf. KRAUTZ 2014). The historical overview also served to show how conventional photo theory, as initiated and developed by Benjamin and others, failed to acknowledge the breadth, depth and vitality of photography's practice and impact. Because of the paradigm's exclusive focus on social critique and concern with ideological manipulation and social control, it was incapable of accommodating the vital experiences photography provided in art, visual communication and everyday life. Moreover, it may be argued that due to conventional theory's iconoclastic approach to photography, the opportunity to foster greater proficiency in the kind of democratic spectatorship Hariman and Lucaites call for was overlooked. There is a tangibly growing demand, therefore,

¹⁹ RUNGE 2019 for instance describes education through photography, using *The Family of Man* as an example, as a means of teaching visual literacy in university seminars.

to complete a comprehensive re-orientation in photographic theory — one which addresses the complexity of photographic production and reception, and which underlines its resonance with reality — because, to quote Margaret Bourke-White, »photography is as big as life itself« (BOURKE-WHITE 1950).²⁰

References

- BACK, JEAN; VICTORIA SCHMIDT-LINSEHOFF (eds.): *The Family of Man, 1955–2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg [Jonas] 2004
- BARTHES, ROLAND: The Great Family of Man. In: BARTHES, ROLAND: *Mythologies*. New York [Hill and Wang] 2006, p. 100–101
- BARTHES, ROLAND: The Rhetoric of the Image. In: WELLS, LIZ (ed.): *The Photography Reader*. Reprint. London [Routledge] 2009
- BATE, DAVID: *Photography. The Key Concepts*. London [Bloomsbury] 2009
- BENJAMIN, WALTER: A Short History of Photography. In: *Screen*, 13 (1), pp. 5–26
- BENJAMIN, WALTER: *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York [Prism Key Press] 2010
- BERLIER, MONIQUE: The Family of Man. Readings of an Exhibition. In: BRENNEN, BONNIE; HANNO HARDT (eds.): *Picturing the Past. Media, History and Photography*. Chicago [U of Illinois P] 1999, pp. 206–241
- BOND, HENRY: Introduction. In: BENJAMIN, WALTER: *A Short History of Photography*. Translated by Stanley Mitchell. London [Kindle] 2011, Loc. 29–116
- BOURKE-WHITE, MARGARET: What is Modern Photography? Symposium at the Museum of Modern Art, New York. In: *WNYC*, October 30, 1950. The NYPR Archive Collections. URL: <https://www.wnyc.org/story/what-is-modern-photography/> [accessed May 11, 2020]
- CAMPANY, DAVID: *Art and Photography*. London [Phaidon Press] 2007
- CARTIER-BRESSON, HENRI: *The Mind's Eye. Writings on Photography and Photographers*. New York [Aperture] 1952
- CAUJOLLE, CHRISTIAN: Is the Humanism of »The Family of Man« Relevant Today? In: BACK, JEAN; VICTORIA SCHMIDT-LINSEHOFF (eds.): *The Family of Man, 1955–2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg [Jonas] 2004, pp. 189–199
- FERRETTI-THEILIG, MADELINE; JOCHEN KRAUTZ: Speaking of Images of Humanity. »The Family of Man« Exhibition as an Exemplary Model of Relational Aesthetics. In: *IMAGE*, 26, 2017, pp. 5–34

²⁰ In this context a recent Bloomsbury publication by Grant Scott (2020) *New Ways of Seeing. The Democratic Language of Photography* offers an interesting re-imagination of digital photography as »art and a language«.

- FEYERABEND, PAUL; BERTA TERPSTRA: *Conquest of Abundance. A Tale of Abstraction versus the Richness of Being*. Chicago. [U of Chicago P] 1999
- FRIZOT, MICHEL (ed.): *Eine neue Geschichte der Fotografie*. Köln [Könemann] 1998
- GAUTRAND, JEAN-CLAUDE: »The Family of Man«. In: FRIZOT, MICHEL (ed.): *Eine neue Geschichte der Fotografie*. Köln [Könemann] 1998, p. 628
- GAUTRAND, JEAN-CLAUDE: »The Family of Man«. In: FRIZOT, MICHEL (ed.): *A New History of Photography*. Köln [Könemann] 1999, p. 628
- GRESH, KIRSTEN: The Politics of Photography. The Family of Man and the Museum of Modern Art's War Program. In: PRIEM, KARIN; KERSTIN T HEESEN (eds.): *On Display. Visual Politics, Material Culture, and Education*. Münster [Waxmann] 2016, pp. 127–144
- HARIMAN, ROBERT; JOHN LOUIS LUCAITES: *The Public Image. Photography and Civic Spectatorship*. Chicago [U of Chicago P] 2016
- HEIFERMAN, MARVIN (ed.): *Photography Changes Everything*. New York [Aperture] 2012
- HORKHEIMER, MAX: Eröffnung der Ausstellung »The Family of Man – Wir alle« (1958). In: HORKHEIMER, MAX: *Vorträge und Ansprachen, Gespräche, Würdigungen, Vorlesungsnachschriften 1949–1972*. Bd. 13. Herausgegeben von Alfred Schmidt und Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt/M. [Fischer] 1989, pp. 30–37
- HUM, GERHARD; ANKE REITZ; SHAMOON ZAMIR (eds.): *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*. London [I. B. Tauris et Co. Ltd.] 2018
- JAY, MARTIN: Max Horkheimer and The Family of Man. In: HUM, GERHARD; ANKE REITZ; SHAMOON ZAMIR (eds.): *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*. London [I. B. Tauris et Co. Ltd.] 2018, pp. 47–56
- KRAUTZ, JOCHEN: *Vom Sinn des Sichtbaren. John Bergers Ästhetik und Ethik als Impuls für die Kunstpädagogik am Beispiel der Fotografie*. Hamburg [Kovač] 2003
- KRAUTZ, JOCHEN: Fotografie als Koexistenz. Zum Blick der Kunstpädagogik auf Theorie und Praxis des Bildes. In: LUTZ-STERZENBACH, BARBARA (ed.): *Kontext Kunstpädagogik 40*. München [kopaed] 2014, pp. 761–771
- KRAUTZ, JOCHEN (ed.): *Beziehungsweisen und Bezogenheiten: Relationen in Pädagogik, Kunst und Kunstpädagogik*. Imago vol. 4. Munich [kopaed] 2017a
- KRAUTZ, JOCHEN: Zwischen Selbst und Sache: Bildungstheoretische Grundlagen einer verstehensorientierten Didaktik der Bildbetrachtung. In: KRAUTZ, JOCHEN (ed.): *Beziehungsweisen und Bezogenheiten: Relationen in Pädagogik, Kunst und Kunstpädagogik*. Imago vol. 4. Munich [kopaed] 2017b, pp. 439–478

- KROES, ROB: *Photographic Memories. Private Pictures, Public Images and American History. Interfaces Studies in Visual Culture*. Hanover, NH [Dartmouth College Press] 2007
- LANGE DOROTHEA; DANIEL DIXON: Photographing the Familiar. A Statement of Position. In: *Aperture* 1(2), 1952, pp. 6–15
- LINFIELD, SUSIE: *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*. Chicago, London [U of Chicago P] 2012
- MITCHELL, W.J.T.: Benjamin and the Political Economy of the Photograph. In: WELLS, LIS (ed.): *The Photography Reader*. London [Routledge] 2009
- MODEL, LISETTE: What is Modern Photography? Symposium at the Museum of Modern Art, New York. In: *WNYC*, October 30, 1950. The NYPR Archive Collections. URL: <https://www.wnyc.org/story/what-is-modern-photography/> [accessed May 11, 2020]
- OFFICE OF PUBLIC AFFAIR: *Report no. 225: Visitor's Reactions to »The Family of Man« Exhibition*. 1950. URL: <http://archive.org/stream/visitorsreaction225unit#page/n0/mode/2up> [accessed May 11, 2020]
- PAGE, HOMER: What is Modern Photography? Symposium at the Museum of Modern Art, New York. In: *WNYC*, October 30, 1950. The NYPR Archive Collections. URL: <https://www.wnyc.org/story/what-is-modern-photography/> [accessed May 11, 2020]
- PAGE, HOMER: What is Modern Photography? In: *American Photography*, 45, 1951, pp. 146–153
- PENN, IRVING: What is Modern Photography? Symposium at the Museum of Modern Art, New York. In: *WNYC*, October 30, 1950. The NYPR Archive Collections. URL: <https://www.wnyc.org/story/what-is-modern-photography/> [accessed May 11, 2020]
- RENGER-PATZSCH, ALBERT: *Die Welt ist schön: Einhundert photographische Aufnahmen* [1928]. Dortmund [Harenberg] 1992
- RICHTER, GERHARD: Interview with N. Serota. April 4. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ExfNJDh4K1g> [accessed May 11, 2020]
- RUNGE, EVELYN: The Family of Man. Education Through Photography, Travelling in Time and Space. Teaching Visual Literacy in Seminars, Artistic Tutorials, and Field Research. In: *IMAGE*, 30, 2019. URL: <http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/upload/31b1ec75df4ea0ea98e79e3ff7ee1139.pdf> [accessed May 11, 2020]
- SANDEEN, ERIC J.: *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*. Albuquerque [U of New Mexico P] 1995
- SCHMIDT-LINSENHOFF, VICTORIA: 1955-2001. The Family of Man and here is new york: Photography and Trauma. In: BACK, JEAN; VICTORIA SCHMIDT-LINSENHOFF (eds.): *The Family of Man, 1955–2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg [Jonas] 2004a, pp. 9–25.

- SCHMIDT-LINSEHOFF, VICTORIA: Denied Images: 'The Family of Man' and the Shoa. In: BACK, JEAN; VICTORIA SCHMIDT-LINSEHOFF (eds.): *The Family of Man, 1955–2001. Humanism and Postmodernism. A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*. Marburg [Jonas] 2004a, pp.81–99
- SEKULA, ALLAN: The Traffic in Photographs. In: *Art Journal*, 41(1), 1981, pp. 15–25
- SHEELER, CHARLES: What is Modern Photography? Symposium at the Museum of Modern Art, New York. In: *WNYC*, October 30, 1950. The NYPR Archive Collections. URL: <https://www.wnyc.org/story/what-is-modern-photography/> [accessed May 11, 2020]
- SILVERMAN, KAJA: *The Miracle of Analogy, Or, the History of Photography I*. Stanford, California [Stanford UP] 2015
- SISKIND, AARON. What is Modern Photography? Symposium at the Museum of Modern Art, New York. In: *WNYC*, October 30, 1950. The NYPR Archive Collections. URL: <https://www.wnyc.org/story/what-is-modern-photography/> [accessed May 11, 2020]
- SONTAG, SUSAN: *On Photography*. New York [Dell Pub. Co.] 1977
- SPAEMANN, ROBERT: Wirklichkeit als Anthropomorphismus [Reality as Anthropomorphism]. In KRAUTZ, JOCHEN (ed.): *Beziehungsweisen und Bezogenheiten: Relationen in Pädagogik, Kunst und Kunstpädagogik*. Imago vol. 4. Munich [kopaed] 2017, pp. 39–50
- STEICHEN, EDWARD: What is Modern Photography? Symposium at the Museum of Modern Art, New York. In: *WNYC*, October 30, 1950. The NYPR Archive Collections. URL: <https://www.wnyc.org/story/what-is-modern-photography/> [accessed May 11, 2020]
- STEICHEN COLLECTIONS: *Visitors' Books*. Dudelage [Centre national de l'audiovisuel] 1994–2010
- STIMSON, BLAKE: *The Pivot of the World: Photography and Its Nation*. Cambridge, Mass. [MIT Press] 2006
- TAUSK, PETR; VERONICA TALBOT (eds): *Photography in the 20th Century*. London [Focal Press; Focal/Hastings House] 1980
- The Controversial Family of Man. In: *Aperture*, 3(2), 1955, pp. 8–23.
- TĪFENTĀLE, ALISE: The Family of Man: The Photography Exhibition that Everybody Loves to Hate. In: *FK*, July 2, 2018. URL: <https://fkmagazine.lv/2018/07/02/the-family-of-man-the-photography-exhibition-that-everybody-loves-to-hate/> [accessed May 11, 2020]
- UNITED STATES EMBASSY: »*The Family of Man*«: *A Study of Audience Reactions. Records of the US Information Agency 1900-2003*. Maryland (USA) [National Archives Identifier 5662797/IEV MEX 8] 1955
- WALTHER, SILKE: Von der Photographie als Weltsprache zum Theater der Realität: Anmerkungen zur Ausstellung »The Family of Man«. undated. URL: https://www.academia.edu/16374187/Von_der_Photographie_als_Weltsprache_zum_Theater_der_Realit%C3%A4t_Anmerkungen_zur_Ausstellung_The_Family_of_Man_ [accessed May 11, 2020]

WEEGEE: What is Modern Photography? Symposium at the Museum of Modern Art, New York. In: *WNYC*, October 30, 1950. The NYPR Archive Collections. URL: <https://www.wnyc.org/story/what-is-modern-photography/> [accessed May 11, 2020]

WELLS, LIZ (ed.): *The Photography Reader*. Reprint. London [Routledge] 2009

WESTON, EDWARD: What is Modern Photography? Symposium at the Museum of Modern Art, New York. In: *WNYC*, October 30, 1950. The NYPR Archive Collections. URL: <https://www.wnyc.org/story/what-is-modern-photography/> [accessed May 11, 2020]

WHITE, MINOR: What is Photography? In: *Photo Notes* (Spring), 16(19), 1950

Florian Flömer

Collage als Pfropfung Zur Ambivalenz des Bildes bei John Stezaker

Abstract

The photocollages of John Stezaker pose eminent problems of image-theory. Their structural ambivalence is produced by the clash of two images in the continuum of one. In doing so they generate a plural picture combination, which questions the unity of the image and its limitations. The Heterogeneity of Stezakers collages is supported by the medial and aesthetic complexity of his source-material – mostly postcards, Filmstills and publicity-shots of actors and actresses long forgotten. Using the metaphor of the graft, which originates in writings of Jacques Derrida, an ambivalent term of image should be proposed, which focusses on differences, upheavals and the interconnections between the images.

John Stezakers Foto-Collagen formulieren bildtheoretische Fragestellungen. Sie generieren dabei aus dem für die Collage typischen Zusammenwirken von zwei Bildern im Kontinuum *eines* Bildes eine strukturelle Ambivalenz. Hierdurch werden sie zu pluralen Bildkombinationen, die die Einheit des Bildes sowie dessen Begrenzung grundlegend infrage stellen. Die Heterogenität der Collagen Stezakers wird dabei unterstützt durch die dem Ausgangsmaterial Postkarte, Film-Still und Schauspielerporträt selbst innewohnenden ästhetischen und medialen Problemfelder. Mittels der vor allem auf Jacques Derrida zurückgehenden Metapher der Pfropfung soll ein ambivalenter, auf Differenzen und Brüchen, sowie auf zwischenbildlichen Verschmelzungen basierender Bildbegriff entworfen werden.

1. Einleitung

Die Collagen von John Stezaker sind nach einfachen Mustern angelegt: In der Regel werden zwei Bilder so miteinander kombiniert, dass sie sich überlagern und teilweise durchdringen. In verschiedenen Serien werden dabei unterschiedliche Kombinationsmöglichkeiten durchgespielt. Das Material für seine Collagen findet Stezaker seit den 1970er Jahren auf Flohmärkten, in Second-Hand-Shops und bei Auflösungen von Archiven und speziell von Kinos. Bevorzugte Materialien seiner Collagen sind Film-Stills und Schauspieler-Porträts der 1940er und 50er Jahre, die, obwohl größtenteils dem klassischen Hollywood-System zugehörig, eher B-Movie-Produktionen entstammen, sowie Postkarten mit landschaftlich-idyllischen Motiven, vorzugsweise Brücken und Höhlen, der 1930er Jahre. Alle von Stezaker verwendeten Bildformen sind also »Gebrauchsfotografien außer Dienst« (vgl. BRUHN 2011), denen ein Nachleben im Feld der Kunst zugestanden wird. In dieser Nobilitierung kunstfernen Materials schwingt ein Erbe der Pop- und Konzeptkunst nach, von dessen kritischer Sicht auf die Bilder der Massenmedien Stezakers Praxis grundlegend durchdrungen ist (vgl. ROBERTS 1997: 34ff).

Im Folgenden sollen die Collagen Stezakers als plurale Bildkombinationen gedeutet werden, die ein altes Problem der Tafelbildmalerei aufgreifen und transformieren. Dabei soll das Verfahren seiner Bildkombinatorik unter dem Aspekt der *Pflöpfung* verhandelt werden, einem Begriff, dessen metaphorischer Deutungsgehalt vor allem in der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturforschung sowie in der textkritischen Philosophie von Jacques Derrida fruchtbar gemacht wurde und dessen Potenzialen im Feld der Bildwissenschaft hier weiter nachgegangen werden soll.

Die Verwendung von filmischen Fotografien bzw. Fotografien mit filmindustriellen Bezügen verdeutlicht Stezakers grundlegendes Interesse am Kino als Ort der (speziell zeitlichen und visuellen) Schwellen- und Grenzerfahrung. Im Film-Still tritt das foto-filmische Paradox um Bewegung und Stillstand sowie das prekäre Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit deutlich hervor. Als authentische Bilder des Films gelesen, sind Filmstandbilder nicht mit den eigentlichen Kader-Vergrößerungen des Filmstreifens zu verwechseln. Vielmehr handelt es sich bei nahezu allen prädigital angefertigten Film-Stills um nachträglich arrangierte Fotografien, die sich strukturell vom eigentlichen Film unterscheiden, aber trotzdem als Film-Bild verstanden und distribuiert werden (vgl. PAULEIT 2004; MOSER 2016).

Nicht selten waren diese nachträglichen »second-shots« Aufnahmen von Szenen, die im Verlauf der Post-Produktion aussortiert wurden, also im späteren Film gar nicht mehr zu sehen waren. Wenn diese Bilder dann trotzdem in die Foyers und Schaukästen der Kinos gelangten, zeigten sie Bilder, deren Verhältnis zum Film höchst prekär ist. Als Bilder, die das kommende filmische Ereignis anpreisen und beim potenziellen Zuschauer Begehrlichkeit und Schau lust erwecken sollten, verweisen die Fotografien so auf eine innerfilmische Leerstelle. Gerade dieses Spiel mit den mitunter enttäuschten Erwartungen in

der Film erfahrung hat Stezaker als Ausgangspunkt für seine eigene Faszination für das Film-Still beschrieben.

These Images claimed to be samples of a promised cinematic entertainment but never seemed to actually appear on the screen. They evoked for me a spectral and shadowy underworld (STEZAKER 2006: 113).

Für Roland Barthes, der als einer der ersten das Film-Still – er selbst sprach vom Fotogramm – als theoretisches Objekt anerkannte und einer strukturellen Analyse unterzog, macht sich im Film-Still ein *dritter Sinn* bemerkbar, der das genuin Filmische des Films fernab der Ebenen von *communication* (Information) und *signification* (Bedeutung) markiert (vgl. BARTHES 1990: 64). Aufgrund dessen ist dem Film-Still in der von Barthes ausgehenden medienwissenschaftlichen Forschung so immer wieder ein Meta-Status zugeschrieben worden. Als *Bilder über Bilder* (vgl. MITCHELL 2008: 172ff.) beanspruchen Film-Stills eine dezidiert doppelte ikonische Natur: Sie verweisen auf ein filmisches Ereignis, von dem sie sich grundlegend unterscheiden und gegenüber dem sie scheinbar über einen strukturellen Mangel verfügen. Als Fotografie zeitlich der filmischen Aufnahme nachgestellt, ist das Film-Still dagegen oftmals die erste Repräsentation des Films, die dem Kinogänger noch vor dem Betreten des Kinosaals im Foyer einen Einblick in den kommenden Film vermittelt.



Abb. 1:
John Stezaker: *Imposter VIII*, 2013
Image Courtesy: The Approach. Copyright John Stezaker

Jene mediale Zwischen-Stellung des Film-Stills sowie dessen unklarer Status, als zum Film gehörend und gleichzeitig von ihm losgelöst zu sein, überführt das Film-Still in einen Zustand des *Dritten*, der generell für die Collagen Stezakers beansprucht werden kann: Auch diese markieren in ihrer Un-Einigheit einen Zwischen-Status, der im Folgenden weniger als intermediales Problem verhandelt werden soll, sondern vor allem als inter- oder innerbildliches.

Stezaker macht aus seinen Anleihen bei surrealistischen und teils dadaistischen Vorbildern keinen Hehl. So sind die Collagen von Max Ernst, Kurt Schwitters oder auch die Bilderrätsel René Magrittes als deutliche Referenzpunkte von Stezakers Bildkombinatorik auszumachen und von ihm selbst immer wieder benannt worden. Gerade der Umstand, dass es sich beim Ausgangsmaterial um gefundene und vor allem veraltete Fotografien aus kunstfremden Kontexten handelt, rückt die Praxis Stezakers in den Umkreis der Surrealisten – ist doch gerade auch die Collage mit ihrer Fähigkeit, fremde Wirklichkeiten aufeinanderprallen zu lassen, immer wieder als surrealistische Methode par excellence beschrieben worden.

Die Überschneidung und das Zusammenwirken der Bilder in den Collagen Stezakers sind mit jenen »produktiven Interferenzen zwischen Bildern« vergleichbar, die Klaus Krüger als Grundlage eines palimpsesthaften Bildbegriffs benannt hat (KRÜGER 2007: 135). Dieser formiert sich in der Postmoderne im Anschluss an den literaturwissenschaftlichen Intertextualitätsbegriff und wird von Krüger vor allem am Beispiel der amerikanischen Appropriation Art der 1980er Jahre verhandelt. Krüger bezieht sich dabei explizit auf den *dritten Sinn* Barthes', der zwischen Film und Fotografie eine »Palimpsestbeziehung« sichtbar macht (BARTHES 1990: 66). Der Begriff des Palimpsests soll auch hier verhandelt werden als Möglichkeit, »die in Bildern konkretisierte Kohärenz bzw. Koexistenz nicht nur von Original und Kopie, von Vorbild und Nachbild, sondern weiter gefasst auch von Erinnerung und Gegenwart, von Authentizität und Inszenierung, von Identität und Differenz etc. systematisch als eine heterogene Schichtenordnung zu erfassen« (KRÜGER 2007: 140).

2. Kunsthistorische Bezüge: Bild-im-Bild – *hyperimage*

Der kunsthistorische Diskurs, der sich seit Langem um das *Bild-im-Bild* formiert hat und der sich auch in gegenwärtigen Debatten um das *hyperimage* (vgl. THÜRLEMANN 2013) oder um *Plurale Bildformen* (vgl. DUNKER 2018) widerspiegelt, fragt nach dem ambivalenten Status von Bildern (als *gemalte Gegenstände*) in Bildern. Die trompe-l'œil-artige Wiederholung von begrenzten Bildgegenständen im räumlichen Kontinuum eines Bildes dient dabei der Reflexion und der Markierung des (Selbst-)Bewusstseins des Bildes um seinen Status als Repräsentation (vgl. STOICHITA 1988). Die unterschiedlichen Ver- und Einschachtelungen von Bildern in Bildern untersucht Victor Ieronim Stoichita in seiner umfassenden Studie zum Ursprung der Metamalerei. Hier versammelt er verschiedene »metapikturale Meditationen« in der christlichen Kunst der

Hochrenaissance sowie der klassischen europäischen Tafelbildmalerei, in denen zunächst die Darstellung von Fenstern, Türen oder Rahmen die pikurale Geschlossenheit des Bildes problematisieren. Das Bild-im-Bild, etwa in der niederländischen Interieurmalerei, verhandelt er als »intertextuelle Verzahnung« (auch hier haben wir es mit einer Überlagerung von Text- und Bildparadigmen zu tun), die ihre eigenen Grenzen thematisiert, indem sie sie nach innen invertiert (vgl. STOICHITA 1988: 125ff.).

Das Verhältnis vom primären (einfassenden) Bild zum sekundären (eingebetteten) Bild ist dabei von Wolfgang Kemp als streng hierarchisch beschrieben worden. So steht das im Bild *gemalte* Bild als Repräsentation zweiten Grades auf einer niedrigeren Seinsstufe als das primäre, welches dem Betrachter als realer Bildgegenstand gegenübersteht. Es ordnet sich stets dem Kontext unter, in dem es integriert erscheint. Eine Deutung des sekundären Bildes als autonomes Bild scheint ihm problematisch, da es als Teil der Ausstattung des primären Bildraums interpretiert werden muss (vgl. KEMP 1995: 102ff.).

Das Bild-im-Bild liefert also dem primären Bildraum die Bescheinigung einer reflexiven Kompetenz sowie die Kompetenz der Inanspruchnahme anderer Bildformen und Darstellungsweisen, die somit herabgesetzt erscheinen. Das Bild, das in der Lage ist, weitere Bilder darzustellen, zu repräsentieren, deutet damit an, diese Staffellung von Repräsentationsebenen innerbildlich unendlich fortführen zu können. Die so entstehende *Mise en abyme* wird zum potentiellen *regressus ad infinitum*.

Das *hyperimage* nach Felix Thürlemann bezieht sich auf einen Bildbegriff, der nicht von der innerbildlichen Staffellung von mehreren Darstellungsebenen ausgeht, sondern der sich pluralen Bildformen als »kalkulierte Zusammenstellungen von ausgewählten Bildobjekten – Gemälden, Zeichnungen, Fotografien und Skulpturen – zu einer neuen, übergreifenden Einheit« widmet (THÜRLEMANN 2013: 7). Im Zentrum seiner Überlegungen stehen multiple Arrangements von Bildobjekten in spezifischen temporären Präsentationsformen, wie in Ausstellungssituationen oder didaktischen Projektionen im Unterricht. Obwohl Thürlemann die »neue Einheit« dieser Kombinationen im Raum betont, fallen für ihn materielle Durchdringungen und Überlagerungen von Bildern nicht unter das Konzept des *hyperimage*. Paradebeispiele für eine duale Bildgegenüberstellungen sind für ihn vor allem frühchristliche Diptychen.

Wie auch im klassischen Bild-im-Bild-Problem der Tafelbildmalerei soll es hier um das Zusammenwirken von mehreren Bildern im Rahmen eines Bildes gehen. Jedoch soll nicht die Staffellung unterschiedlicher Repräsentationsebenen im räumlichen Kontinuum *eines* Bildes verhandelt werden, sondern die *materielle Überlagerung* von (zwei) Bildern, genauer Fotografien. Die Bilder, die sich hier überlagern und durchdringen, stehen augenscheinlich nicht in einem Darstellungsverhältnis zueinander, sondern zunächst als eigenständige Bildeinheiten. Am Beispiel der Collagen Stezakers soll gezeigt werden, wie die Grenzen zwischen den Bildern verwischen und es zu ikonischen Interferenzen kommt, die eine Unterscheidung beider Bilder grundlegend problematisiert.

3. Pfropfung – *greffe citationelle*

Bevor die Werkgruppen und vor allem das jeweilige Verhältnis der Bilder zueinander analysiert werden, möchte ich das in beiden Fällen angewandte Verfahren der Bildkombinatorik mit dem Begriff der *Pfropfung* (frz. *greffe*, engl. *graft*) beschreiben. Dieses aus der Botanik bekannte Veredelungsverfahren bezeichnet das Zusammensetzen zweier artverwandter Pflanzenteile zur Züchtung eines neuen Pflanzentyps. Dabei wird einer geeigneten Grundlage, dem Pfropfreis, die äußere Schicht der Rinde so eingeritzt, dass in diese Öffnung ein fremder Sprössling eingesetzt werden kann. Bei gelungener Prozedur verwachsen beide Teile zu *einer* Pflanze, welche im Idealfall widerstandsfähiger ist gegen Schädlinge und wohlschmeckendere Früchte trägt. Vor allem in der Zucht von Obstsorten ist dieses Verfahren seit der Antike bekannt und von Botanikern im 16. Jahrhundert ausführlich beschrieben worden (vgl. WIRTH 2011: 9-27).

Als Metapher wurde die Pfropfung vor allem im Bereich der postmodernen Literaturtheorie fruchtbar gemacht. So nutzte bereits Gérard Genette den Begriff zur Veranschaulichung intertextueller Überlagerungen im Zuge seines palimpsesthaften Textbegriffs (vgl. GENETTE 1992: 14ff). Ausgeprägter jedoch stellt sich die Verwendung der *greffe* im text-theoretischen Kosmos von Jacques Derrida dar. Dieser kommt immer wieder auf die *Pfropf-Prozedur* (vgl. KOFMAN 2000: 13-21) zu sprechen, wenn es um die Wiederanbindung frei fluktuierender Zeichen und Zeichenverbünde an neue Sinnzusammenhänge geht. Die »wesensmäßige Iterabilität« des Zeichens sowie dessen »Kraft zum Bruch« (DERRIDA 2001: 27) mit seinen ursprünglichen Kontexten ermöglicht die Verbindung mit neuen Sinnverkettungen – ein Prozess, der prinzipiell nicht abschließbar ist und der sich immer wiederholen kann. Die Pfropfung wird dabei zum Synonym für das Schreiben/die Schrift *en général*: »Schreiben heißt aufpfropfen (*greffer*). Es ist dasselbe Wort« (DERRIDA 1995: 402). Das Einbinden fremder Textteile im Gefüge eines eigenen Textes stellt als Zitation eine der wesentlichsten Praktiken des wissenschaftlichen Schreibens dar (vgl. WIRTH 2012). Gemäß der Metapher werden hier also Textfragmente aus ihrem eigentlichen Kontext herausgelöst und in einen fremden »eingepflanzt«. Derrida benennt diesen Vorgang auch als »*Insertion*« (DERRIDA 1995: 263, Herv. im Original). Hierdurch ergibt sich jenes ausufernde Textverständnis als »Gewebe von Spuren, die endlos aufeinander verweisen« (DERRIDA 1994: 130), das für Sarah Kofman bereits 1984 als grundlegendes Kennzeichen der derrida'schen Dekonstruktion galt: »Schrift ist das, was in der Wiederholung funktionieren kann, abgespalten von einem ursprünglichen Sagen-Wollen (*vouloir-dire*) und von jedem zwingenden Kontext« (KOFMAN 2000: 15).

Die diskursive Engführung von Schrift- und Bildbegriff ist in den benannten Kontexten der Intertextualität und Interbildlichkeit mehrfach besprochen worden. Den Konnex von Bild und Zitat weiterdurchdenkend hat sich Anna Valentine Ullrich Anfang des Jahres um eine bildphilosophische Einordnung des Begriffs *Bildzitat* gemacht. Das Bildzitat wird von ihr als eine »zitierende, intramedial stattfindende Referenz zwischen Bildwerken heterogener

Provenienz« gedeutet (ULLRICH 2020: 125), die in mehreren medien- und sprachwissenschaftlichen Forschungszusammenhängen verhandelt wird. Wichtig ist für Ullrich hier der Bereich der durch Nelson Goodman geprägten Symboltheorie, der neben unterschiedlichen textuellen und sprachlichen Zitierweisen auch das Zitieren von Bildern in Bildern durchdenkt. Diese Bezugnahme von Bildern in Bildern ist laut Goodman nur unter der Bedingung eindeutiger Markierung möglich. Das »bloße Enthaltensein eines Bildes in einem anderen« (GOODMAN 1984: 65) ist für Goodman kein Zitat. Für ihn muss das »zitierte« Bild im Bild in einem bestimmten Verhältnis zum eigentlichen Bild stehen: »Ein Bild zitiert ein anderes nur dann direkt, wenn es sowohl darauf Bezug nimmt als auch es enthält« (GOODMAN 1984: 65). Eine geregelte Form der Bezugnahme stellen für Goodman etwa gemalte Rahmen im Bild dar (er geht zunächst von Beispielen der klassischen Tafelbildmalerei aus), die die Funktion von innerbildlichen Führungszeichen einnehmen und somit die Integration eines anderen Bildes als Zitat markieren. Für den Fall der Fotografie, auf die Goodman dann noch zu sprechen kommt, gestaltet sich die bildliche Zitation noch anders. Aufgrund seines per se multiplen Charakters als Reproduktion eines primären Negativs kann er »die ›Vervielfältigung‹ von Abzügen als ein wenn auch gewiss nicht exaktes Analogon zur Wiederholung von Inskriptionen akzeptieren«. Eine Fotografie kann demnach eine zweite als »Duplikat« enthalten. Ein bildliches Zitat liegt aber auch hier nur dann vor, »wenn sie zudem auf die zweite dadurch Bezug nimmt, daß sie sie in einem Rahmen befindlich zeigt« (GOODMAN 1984: 67). Eine materielle Überlagerung im Sinne einer Collage oder Montage, die die Geschlossenheit des Bildes grundsätzlich problematisiert, kommt für Goodman bei dem Problem des bildlichen Zitierens nicht in Frage. Für ihn spielen sich alle interbildlichen Bezüge im Kontinuum eines geschlossenen Gefüges und unter der Bedingung der klar artikulierten Rahmung ab. Ullrich übernimmt in ihrer Überblicksdarstellung des Bildzitats eben jene Perspektive: materielle Überlagerungen von Bildern und Bildpartikeln kommen hier nicht vor.

Der metaphorische Wert der Pfropfung auf textueller Ebene ist gerade deshalb so hoch anzusehen, da sie sich als ideales Theorem zur Deutung frühavantgardistischer wie zeitgenössischer Textverarbeitungs- und Produktionsweisen wie dem *Sampling* oder text-collageartiger *Mash-up*-Verfahren eignet. Auch digitale Zitierweisen, die unter dem Schlagwort *copy and paste* bekannt sind, lassen sich unter dem Aspekt der Pfropfung als Weiterführung einer kulturkonstanten Textkombinatorik verstehen (vgl. WIRTH 2012: 87).

Wie Uwe Wirth mehrfach dargestellt hat, endet die Metaphorik der Pfropfung jedoch nicht allein beim Textparadigma. Für ihn leitet sich aus dem ursprünglich botanischen Verfahren ein umfassendes *Kulturmodell der Pfropfung* ab, das sich zur Beantwortung »poetologischer, philosophischer, interkultureller und wissenschaftsgeschichtlicher« Fragestellungen eignet (WIRTH 2011: 10; siehe auch die hier formulierte Abgrenzung zum Begriff der Hybridität, der durch Homi Bhabha als Fachterminus für Kulturkontakte im allgemeine Verwendung fand; vgl. BHABHA 2010). Neben der oben beschriebenen *greffe textuelle/citationelle* öffnet Wirth hierin weitere Konzepte einer *Allgemeinen*

Greffologie, die er als *greffe intertextuelle*, *greffe interculturelle*, *greffe materielle* und *greffe conceptionelle* umreißt (vgl. WIRTH 2011: 25).

Die hier angestrebte Untersuchung collageartiger Bildüberlagerungen würde seinen Platz als Handhabung materieller Bildträger im Konzept der *greffe materielle* finden. Eine von Wirth nicht benannte *greffe visuelle* sei aber auch in den Raum gestellt.

4. Collage – Greffage

Wie bereits Juliane Vogel in ihrem Artikel »Anti-Greffologie. Schneiden und kleben in der Avantgarde« deutlich gemacht hat, bezogen sich schon die frühen Collagisten und Monteure des Dadaismus auf den Begriff der *greffe* (vgl. VOGEL 2011). Raul Hausmann etwa verwies mit ihm in deutlich selbst-profilierenden Ton auf die futuristischen und kubistischen Vorläuferformen:

Wenn die Futuristen und Kubisten Zeitungsausschnitte, buntes Papier, Gipsabgüsse und Schnurrbärte auf ihren Bildern verwendeten, so waren dies nur »Greffagen« (Aufpfropfungen), aber noch keine wirklichen Assemblagen (HAUSMANN 1972: 121).

Die Unterscheidung, die Hausmann hier vornimmt, ist klar: Auf der einen Seite stehen die zaghaften Collagen und *papiers collés* der Kubisten, in denen vorgefundenes Bildmaterial lediglich im Sinne von »Applikationen« (VOGEL 2011: 159) oder Anhängsel gebraucht wurden, und auf der anderen Seite seine eigenen, zur Gänze aus Bildsplittern und –fragmenten zusammengesetzten Bild-Assemblagen. Dem dadaistischen Bildverständnis gemäß war die Montage von Bildpartikeln keinem ganzheitlichen oder bildlogischen Programm verpflichtet. Ganz im Gegenteil: Was die Montagen Hausmanns zu sehen geben, sollte niemals als homogenes Ganzes wahrgenommen werden, sondern als »dynamische De-Konstruktionen« (BERGIUS 2000: 312), die jeder abschließenden Sinnkonstruktion zuwiderlaufen. Insofern ist der Begriff der Pfropfung als botanisches Veredelungsverfahren, das über die Kombination von lediglich zwei Komponenten zu einem (neuen) organischen Ganzen kommt, tatsächlich ungeeignet, um die Montagen der Dadaisten zu beschreiben.

Auch lehnt Hausmann jegliches analytische Interesse der Collage ab, weil diese vor allem mit einer anderen Materialökonomie einhergeht. Die dadaistische Montage spiegelt in ihrer Heteronomie eine visuelle Überforderung wider, die einem allgemeinen kultur- und wertkritischen Gestus der Zeit entspringt. Schere und Klebstoff Hausmanns, aber auch Höchs, werden zu Instrumenten, die die visuelle (Un-)Ordnung, wie sie vor allem in den illustrierten Zeitungen zu sehen war (vgl. TE HEESSEN 2006), dekonstruieren und reflektieren. So entstanden mitunter überbordende Materialanhäufungen, in denen es schwer ist, einzelne Teile zu identifizieren. Die Pfropfung dagegen lebt von einer Kombination von lediglich zwei Komponenten, die sich wechselseitig beeinflussen und die als ikonische Entitäten erkennbar bleiben.

Die These Juliane Vogels, Raul Hausmann eine *Anti-Greffologie* zu unterstellen, trifft also zu. Sucht man nach Beispielen für eine *greffe visuelle*, so sind die meisten Montagen der Dadaisten auszuschließen, widersprechen ihre wild-wuchernden Bildkombinationen doch einem Verständnis der Pfropfung als kontrollierter Kulturtechnik. Eine Konzeption der Collage, die gezielt auf die (traumlogische) Verknüpfung einzelner Bildteile ausgerichtet ist und dabei ein spezifisches Interesse am veralteten Bildmaterial aufweist, ist in den Arbeiten der Surrealisten zu finden, auf die nur kurz eingegangen werden soll.

Im Surrealismus französischer Ausprägung nimmt die Collage als Verfahren der Integration und Verwendung unterschiedlichster Objekte, Versatzstücke und vorgefertigter Bilder eine zentrale Rolle ein. Auch hier sind, ähnlich der dadaistischen Montage, Verfremdung, Irritation und Schock Teil des ästhetischen Programms. Doch funktioniert die surrealistische Collage auf weit komplexere Weise als die dadaistische Montage, zielt sie doch betontermaßen auf die Aus- und Abbildung psychischer Prozesse ab und das bewusste Unterlaufen gewohnter ästhetischer Rezeptionsformen. Waren die politischen Montagen der Dadaisten noch auf eine gewisse Lesbarkeit und Klarheit ausgelegt, dominiert in der surrealistischen Collage ein deutlicher Hang zur Verunklarung, Unbestimmtheit, Indifferenz und traumlogischen Darstellungsweisen.

Paradigmatisch für den zum Irrationalen tendierenden Rätselcharakter der surrealistischen Collage steht die von Max Ernst selbst vorgelegte und immer wieder zitierte Beantwortung der Frage *Was für einen Mechanismus hat die Collage?*:

Ich möchte ihn als die Auswertung der zufälligen Begegnung zweier entfernter Wirklichkeiten auffassen (ERNST 1983: 330).

Es ist die hier anklingende Reduktion auf lediglich zwei Elemente, die die Collage der Surrealisten in den Umkreis der greffe-Konzeption rückt und die auch die Collagen Stezakers auszeichnen.

5. Masken – Zur Paradoxie des Bildes

Das Prinzip der Collage als Pfropfung und deren interikonische Konsequenzen bei John Stezaker lassen sich am prägnantesten anhand der in den 1980er Jahren begonnenen und seitdem fortlaufenden Serie *Mask* (bzw. *Film Portrait Collage*) verdeutlichen. Ausgangsmaterialien der *Mask*-Serie ist eine Porträtfotografie eines Schauspielers oder einer Schauspielerin und eine auf diese geklebte Postkarte. Wie oben erwähnt handelt es sich bei den Personen nicht um die Stars des damaligen Hollywood-Systems, sondern um Akteure, deren Namen heute kaum noch geläufig sind. Sie gehören zu jener Gruppe von Schauspieler_innen, die als essentiell für die Unterhaltungsbranche galten, die aber nie den Status eines überregional wahrgenommenen Stars erreichten und heute größtenteils vergessen sind. Auch die Postkarten sind Träger erodierter Bedeutungsebenen und Zeugen eines ehemals wichtigen, heute aber nur noch

marginalen Kommunikationssystemen. Ein gewisser Hang zur Nostalgie wird bei den Postkarten durch die oft landschaftlich-idyllischen Motive unterstützt. Beide Bildformen, Porträt und Postkarte, treten als generalisierte Typen und Repräsentanten vergangener Bildkulturen auf. Als Gebrauchsfotografien war ihre Evidenz streng genommen an ihre Verwendung geknüpft. Dadurch, dass sie diesen Gebrauchswert nahezu vollständig eingebüßt haben, werden sie zum einen als Objekte einer historisch orientierten Kulturwissenschaft (ebenso wie der Bild- und Filmwissenschaft) interessant, die an ihnen verschiedene Gebrauchsweisen ablesen kann, sowie für Künstler mit einem nostalgischen Zug, wie im Falle Stezakers.



Abb. 2:
John Stezaker: *Film Portrait Collage CCIV*, 2016
Image Courtesy: The Approach. Copyright John Stezaker



Abb. 3:
John Stezaker: *Mask CL*, 2010
Image Courtesy: The Approach. Copyright John Stezaker

In der *Masks*-Serie verdeckt die Postkarte auf der Fotografie das Gesicht der abgebildeten Person derart, dass ihre Gesichtszüge partiell oder gänzlich verunkenntlicht, also maskiert werden. Die Postkarte, als Bild-im-Bild, erscheint zunächst nicht in das innerbildliche Gefüge des Porträts integriert, sondern liegt dem Porträt als addiertes Bild auf. Anders als beim klassischen Bild-im-Bild der Tafelbildmalerei handelt es sich hier also um eine materielle Bildkombination – um eine Collage, in der verschiedene Bildfragmente zusammengefügt werden. Hier von einer bildlichen Pfropfung als *greffe* zu sprechen, liegt

angesichts der dualen Veranlagung der Collage nahe. Dennoch ist auch hier der Bruch zwischen den Bildteilen evident. Die Überlagerung der Bilder folgt keinem primären illusionistischen Prinzip; die Schnittkante wird nicht verdeckt. Und doch kommt es zu Überschneidungen beider Bilder, die die Grenzen verunsichern und die Collage in einen prekären Zwischen-Status überführen.

Das ikonische Prinzip der Maskierung spielt dabei mit strukturellen Prozessen des Zeigens und Verbergens, der den gesamten Bedeutungsgehalt der Maske durchzieht und als Kulturkonstante bestimmt (vgl. WEIHE 2004). Es stellt sich dabei die Frage, was maskiert wird: Die in der Fotografie abgebildete Person oder das Bild als solches? Die Frage ist nicht eindeutig zu beantworten und offenbart so den ambivalenten Charakter der Collagen Stezakers.

Was hier wie auch in den anderen Collagen der *Mask*-Serie kollidiert, sind nicht nur zwei fremde Bildwelten, sondern auch zwei verschiedene räumliche Strukturen. Das Porträt, als primäres Grund-Bild, leitet eine flächige Bild-Lektüre ein, in der die Oberfläche des Gesichts als mehr oder wenig planer Zeichenträger wahrgenommen wird. Die aufgesetzten Postkarten durchbrechen diese Lesart, indem die meist landschaftlichen Motive – seien es geologische Innenräume, wie in *Mask CL*, oder auf eine ferne Horizontlinie ausgerichtete Ansichten wie in *Film Portrait Collage CCIV* – eine auf Tiefe ausgerichtete Lesart provozieren. Durch die Überlagerung beider Lesarten ergibt sich die metaphorische ›Tiefe des Gesichts‹, die den Betrachter überrascht und verunsichert.

Die eingefügte Postkarte entzieht dem Gesicht seine wesentlichen Merkmale und ersetzt sie durch geologische oder vegetative Strukturen. Auffällig sind gewisse visuelle Entsprechungen die zwischen den Bildern entstehen, die das ›Zusammenwachsen‹ der Bilder begünstigen und von Stezaker durch die Platzierung forciert werden: so fügt sich die Innenansicht der Höhle in der *Mask CL* (Abb. 3) so in die Physiognomie des Schauspielers, das der im Hintergrund liegende Höhlenausgang die Position des Auges einnimmt und als solcher gelesen beide Bildebenen miteinander verschweißt. Dieser kurze Moment, in dem das Porträt als Ganzes wahrgenommen wird, – also als deformiertes, geöffnetes, partiell defiguriertes Gesicht – ist entscheidend: Die Höhle verlässt die symbolisch-metaphorische Bedeutungsebene und wird in die Organik des Gesichts visuell integriert: Die kreisrunde Öffnung in der *Mask CXV* (Abb. 4) wird zum Auge und die Höhle wird zur bildinternen Maske, die das Gesicht verhüllt. Gleichzeitig ist dieses Zusammenwirken der Bilder prekär und brüchig und das Auseinanderfallen der Bildteile in eigenständige Elemente unausweichlich, doch erweist sich die Überlagerung als äußerst effektiv. Denn was entsteht, ist ein *drittes* Bild, das nur durch die Transformations-Leistung des Betrachters zusammengehalten wird. Die *greffe* der Bilder ist keine absolute, auf Dauer gestellte, sondern eine partielle, die das Bild dynamisiert und in einen Zwischen-Status überführt, der im Akt des Betrachtens hergestellt werden muss. Das *dritte Bild* der Collage ist keine Landschaft (Postkarte) und auch kein Gesicht (Porträt), sondern die paradoxe Hybridisierung beider und keineswegs eine bruchlose Synthese von Gegensätzen. Der oben eingeführte

und von Krüger entlehnte Begriff des Palimpsests scheint hier geeigneter zu sein, die divergierenden Dynamiken der Collage als pluralen Bildgegenstand zu begreifen.



Abb. 4:
John Stezaker: *Mask CXV*, 2016
Image Courtesy: The Approach. Copyright John Stezaker

Auch streift hier die Collage den filmischen Begriff der Montage, der vor allem in den frühen filmtheoretischen Schriften Sergej Eisensteins ausgearbeitet wird. Wie Oksana Bulgakowa bemerkt, ist die Überlagerung der einzelnen Filmbilder in der Projektion für Eisensteins Prinzip der *Konflikt-Montage* wesentlich. Gerade in der Überblendung von zwei Bildern manifestiert sich für

Bulgakowa ein »unsichtbares Bild« (BULGAKOWA 2006: 38), das »im Film nur im Prozess des Verschwindens, Überlagerns, Erinnerns existiert« (BULGAKOWA 2006: 38). Gerade in der Eisenstein'schen Montage können so »Film und Leinwand [...] als ein imaginäres, metaphorisch verstandenes Palimpsest interpretiert werden, das freilich nur in der Vorstellung existiert« (BULGAKOWA 2006: 39).

Roland Barthes hat das fotografische Porträt als »geschlossenes Kräftefeld« (BARTHES 1989: 22) bezeichnet. In Stezakers Collagen finden wir demgegenüber *geöffnete* Kräfteverhältnisse, in denen die Geschlossenheit des Porträts überführt wird in eine ambivalente Konstellation offener Bezüge. Die Mehrdeutigkeit der Porträt-Collagen Stezakers profitiert zudem vom ohnehin problematischen Abbild des/der Schauspieler_in, das ununterscheidbar zwischen Rolle und Identität, Fiktion und Wirklichkeit changiert. Wie auch beim Film-Still greift Stezaker in seinen Collagen Bildquellen auf, die von sich aus über ein erhebliches Verunsicherungspotential verfügen und lässt dieses offen zu Tage treten. Das Porträt als kunsthistorisch elaborierte Gattung personaler Repräsentation und, im Falle der Fotografie noch viel stärker, als Ausweis von Identität wird so grundsätzlich infrage gestellt und damit auch ein Bildbegriff, der sich der bruchlosen Repräsentation verschrieben hat. Ein ambivalentes Bildverständnis, das sich aus Stezakers Collagen ableiten lässt, öffnet sich bildinternen Differenzen, Paradoxa und Uneindeutigkeiten. Sieht der kunsthistorische Diskurs das Bild-im-Bild-Problem noch in einem klar hierarchisierten Abhängigkeitsverhältnis (vgl. KEMP 1995), so überwinden die Bildkombinationen Stezakers jede bildinterne Hierarchie zugunsten dynamischer Beziehungen und wechselseitiger Durchdringungen.

6. Zusammenfassung – Auf dem Weg zu einer Grammatologie des (Film-)Bildes?

Die Pfropf-Prozedur spaltet das Eigene von sich selbst, hebt alle Abschirmungen auf [...]. Indem sie ein Textglied entnimmt und in einen anderen Kontext einfügt, durchbricht die Pfropfung die Grenzen zwischen dem Drinnen und dem Draußen eines Kontexts (KOFMAN: 2000: 18ff).

Genau wie das in einen fremden Text integrierte Zitat durchbricht die Postkarte – als Medium einer *Phantomkommunikation* (vgl. SIEGERT 1993: 158ff. sowie DERRIDA 1982 u. 1987) – die innere Geschlossenheit des Bildes mitsamt seinem Anspruch auf Kohärenz und Eindeutigkeit. Der Raum, der sich hier öffnet, ist ein mehrdimensionaler Bildraum. Als Bild-im-Bild sucht die Postkarte das Porträt genauso wie das Gesicht heim und transformiert den Blick *auf* das Porträt in einen Blick *in* das Porträt. Dem Betrachter wird zwar die Physiognomie und somit auch jede Chance auf Erkennung der Person oder Personen entzogen – die vorgelagerte Postkarte eröffnet aber eine tiefere Einsicht.

Damit die Metapher der *greffe* standhaft ist, muss hierbei die durch Reduktion der Mittel und Materialien erzeugte visuelle Klarheit der Collagen Stezakers betont werden. Anders als bei den Collage-Vorformen des Dadaismus

sind die Collagen Stezakers nicht nach einem Überforderungs-Prinzip aufgebaut, das grundlegend Disparität in der Masse provoziert. Stezakers Prinzip ist von einem extrem reduzierten Dualismus geprägt, der ein klares Verhältnis von Bild zu Bild nahelegt. Das ›Zusammenwachsen‹ der Teile in der Collage Stezakers ist dabei jedoch nicht so homogen, wie es die Metapher der *greffe* nahelegt: Die Bilder verwachsen zwar, doch ist das Ergebnis kein neuer, ›ganzer‹ Bildkörper, sondern ein unruhiges Bildgewebe, das sich einer abschließenden Homogenisierung entzieht.

Dabei ist die Auswahl der Bilder enorm wichtig und keineswegs willkürlich. Jeder Collage geht ein langer Prozess des Sammelns und Selektierens voraus, der grundlegend gekennzeichnet ist von Stezakers eigener Faszination für das von ihm verwendete Bildmaterial. Dabei ist es vor allem die Anonymität des massenhaft produzierten Porträts als Repräsentant einer vergangenen Bild- und Filmmaschinerie, die ihn anzieht (vgl. ETGAR 2017: 15). Der Begriff der Faszination ist es dann auch, den Stezaker selbst immer wieder verwendet, wenn er nach den Kriterien seiner Bildauswahl gefragt wird.

Yielding to fascination means overcoming the habit of using found images, of consciously manipulating and controlling them. [...] My aim is to free it, to let it reveal itself from behind the cloak of familiarity (STEZAKER 2018: 18).

Die plurale Collage-Strategie Stezakers kann also als Versuch gesehen werden, die ungeahnten Bedeutungspotentiale des Bildes aufzudecken, die sichtbar werden, wenn es erst einmal die Fesseln seines ursprünglichen Kontextes abgelegt hat. Bereits Susan Sontag wusste, dass die Fotografie hier einem seiner ursprünglichen Kontexte entledigten Textfragment, also einem Zitat, ähnelt.

Eine Fotografie ist nur ein Fragment, dessen Vertäuung mit der Realität sich im Laufe der Zeit löst. Es tritt in eine gedämpft abstrakte Vergangenheit, in der es jede mögliche Interpretation (und auch jede Zuordnung zu anderen Fotos) erlaubt. Man könnte eine Fotografie auch als Zitat bezeichnen (SONTAG 1980: 73).

Der Begriff der *greffe* als Metapher der Textkombinatorik ist in seiner literaturwissenschaftlichen Bedeutung von Uwe Wirth wiederholt aus dem differenztheoretischen Denken Derridas abgeleitet worden. Eine Bildtheorie, die sich diesem Konnex anschließt, wird im metaphorischen Gehalt der *greffe* als metabildlicher Pfropf-Prozedur genauso wie im Begriff des *Palimpsests* als mehrschichtiges Bildverfahren einen Weg finden, zwischenbildliche Phänomene produktiv zu deuten. Die Collagen Stezakers könnten also prototypisch für eine *Grammatologie des Bildes* gelesen werden, die sich der tiefen Verbundenheit von Schrift und Bild bewusst sind, ohne in eine übersteigerte Semiologie zu münden, wie es das Erbe des *dritten Sinns* Barthes' teilweise intendiert. Dass eine »bildwissenschaftliche Bezugnahme« auf Derridas Denken der Differenz nicht unproblematisch ist, hat bereits Sigrid Weigel angemahnt (WEIGEL 2015: 27ff). Trotzdem scheint mir das Projekt einer Grammatologie des Bildes, die es sich zur Aufgabe macht, den Schriften Derridas eine konzise Bildtheorie abzurufen, möglich, insofern sie den Begriff der »Spur als das Andere des Bildes« (WEIGEL 2015: 30) denkt und dieses so für Alterität und Ambivalenz offenhält. Das sich Derridas Denken der Schrift den Bildern gegenüber nicht verweigert,

legen seine vielen Studien nahe, die sich explizit mit ikonischen Problemen etwa des Sehens (vgl. DERRIDA 1997), der Rahmung (vgl. DERRIDA 1992) und der bildlichen Kommunikation via Postkarte (vgl. DERRIDA 1982 u. 1987) befassen. Auch aus der Bildtheorie Mitchells, der sich ebenfalls um die Fortsetzung Derridas Denken im Feld des Visuellen bemüht, lassen sich Ansätze in diese Richtung hin fruchtbar machen. Für ihn ist die diskursive Kluft zwischen Sprach- und Bildparadigma etwa mit dem Begriff der *différance* »als Ort dialektischer Spannung, des Gleitens und der Transformation« zu überwinden (MITCHELL 2008: 170). Beides, Transformation und Gleiten, sind genau die dynamischen Operationen, die die Collagen Stezakers im Sinne eines heterogenen Dritten ausmachen.

So kann die Collage bei Stezaker als bildliche Figuration des Dritten begriffen werden, die in der Lage ist, permanent seine Grenzen zu verschieben und die verfestigten Kategorien von innen und außen zu überwinden. Stezakers Faszination an Bildern des Films, die ein prekäres Verhältnis von Stillstand und Bewegung offenlegen, ist dabei genauso Rechnung zu tragen, wie dem paradoxen Charakter der Schauspieler, die zwischen internationaler Bekanntheit und absoluter Anonymität changieren.

Literatur

- BARTHES, ROLAND: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989
- BARTHES, ROLAND: Der dritte Sinn. Forschungsnotizen über einige Fotogramme S. M. Eisensteins. In: BARTHES, ROLAND: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990, S. 46-66
- BERGIUS, HANNE: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin. Artistik von Polaritäten*. Berlin [Gebr. Mann Verlag] 2000
- BRUHN, MATHIAS: Bilder außer Dienst? Transformationen der Gebrauchsfotografie. In: CARAFFA, CONSTANZA (Hrsg.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2011, S. 405-414
- BHABHA, HOMI K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen [Stauffenburg Verlag] 2000
- BULGAKOWA, OKSANA: Eisensteins Vorstellung vom unsichtbaren Bild oder: Der Film als Materialisierung des Gedächtnisses. In: KOEBNER, THOMAS; FABIENNE LIPTAY; THOMAS MEDER (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München [Edition Text + Kritik] 2006, S. 36-49
- DERRIDA, JACQUES: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits. 1. Lieferung*. Berlin [Brinkmann und Bose] 1982
- DERRIDA, JACQUES: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und jenseits. 2. Lieferung*. Berlin [Brinkmann und Bose] 1987

- DERRIDA, JACQUES: Parergon. In: Derrida, Jacques: *Die Wahrheit in der Malerei. Wien* [Passagen-Verlag] 1992, S. 56-104
- DERRIDA, JACQUES: Überleben. In: DERRIDA, JACQUES: *Gestade*. Wien [Passagen-Verlag] 1994, S. 120-217
- DERRIDA, JACQUES: *Dissemination*. Wien [Passagen-Verlag] 1995
- DERRIDA, JACQUES: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen (Ausst.-Kat. Musée du Louvre Paris)*. München [Fink] 1997
- DERRIDA, JACQUES: Signatur Ereignis Kontext. In: DERRIDA, JACQUES: *Limited Inc*. Wien [Passagen-Verlag] 2001, S. 15-45
- DUNKER, BETTINA: *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*. Paderborn [Fink] 2018
- ERNST, MAX: *Jenseits der Malerei*. In: METKEN, GÜNTER (Hrsg.): *Als die Surrealisten noch Recht hatten*. Hofheim [Wolke-Verlag] 1983, S. 326-333
- ETGAR, YUVAL: The Ends of Collage. In: ETGAR, YUVAL (Hrsg.): *The Ends of Collage (Ausst.-Kat. Luxembourg & Dayan London, New York)*. London [Luxembourg & Dayan] 2017, S. 9-16
- GENETTE, GÉRARD: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1993
- GOODMAN, NELSON: *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984
- HAUSMANN, RAUL: *Am Anfang war Dada*. Steinbach [Anabas-Verlag] 1972
- TE HEESSEN, ANKE: *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*. Frankfurt/M. [Fischer] 2006
- KEMP, WOLFGANG: Praktische Bildbeschreibung. Über Bilder in Bildern, besonders bei Van Eyck und Mantegna. In: BOEHM, GOTTFRIED; HELMUT PFOTENHAUER (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München [Fink] 1995, S. 99-109
- KOFMAN, SARAH: *Derrida lesen*. Wien [Passagen-Verlag] 2000
- KRÜGER, KLAUS: Das Bild als Palimpsest. In: BELTING, HANS (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München [Fink] 2007, S. 133-163
- MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008
- MOSER, WALTER: Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino. In: MOSER, WALTER (Hrsg.): *Film-Stills. Fotografien zwischen Werbung, Kunst und Kino (Ausst.-Kat. Albertina Wien)*. Wien [Kehrer] 2016, S. 10-30
- PAULEIT, WINFRIED: *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*. Frankfurt/M. [Stroemfeld] 2004
- ROBERTS, JOHN: *Photography, Iconophobia and the Ruins of Conceptual Art*. In: ROBERTS, JOHN (Hrsg.): *The Impossible Document. Photography and Conceptual Art in Britain 1966 – 1976*. London [Camerawork] 1997, S. 7-45

- SIEGERT, BERNHARD: *Relais. Geschicke der Literatur als Epoche der Post*. Berlin [Brinkmann und Bose] 1993
- SONTAG, SUSAN: Objekte der Melancholie. In: SONTAG, SUSAN: *Über Fotografie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1980, S. 53-83
- STEZAKER, JOHN: The Film-Still and its Double. Reflections on the ›Found‹ Film-Still. In: GREEN, DAVID; JOANNA LOWRY (Hrsg.): *Stillness and Time. Photography and the Moving Image*. Brighton [Photoworks] 2006, S. 113-125
- STEZAKER, JOHN: After Images. David Company in Conversation with John Stezaker. In: STEZAKER, JOHN: *Lost Worlds (Ausst.-Kat. City Gallery Wellington)*. London [Ridinghouse] 2018, S. 17-24
- STOICHITA, VICTOR I.: *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München [Fink] 1998
- THÜRLEMANN, FELIX: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. München [Fink] 2013
- ULLRICH, ANNA VALENTINA: Bildzitat. Das bildphilosophische Stichwort 33. In: *image*, 1, 2020, S. 125-135.
- VOGEL, JULIANE: Anti-Greffologie. Schneiden und Kleben in der Avantgarde. In: WIRTH, UWE (Hrsg.): *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*. Berlin [Kulturverlag Kadmos] 2011, S. 159-171
- WEIGEL, SIGRID: *Grammatologie der Bilder*. Berlin [Suhrkamp] 2015
- WEIHE, RICHARD: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München [Fink] 2004
- WIRTH, UWE: Kultur als Pfropfung. Pfropfung als Kulturmodell. Prolegomena zu einer Allgemeinen Greffologie (2.0). In: WIRTH, UWE (Hrsg.): *Impfen, Pfropfen, Transplantieren*. Berlin [Kulturverlag Kadmos] 2011, S. 9-27
- WIRTH, UWE: Zitieren Pfropfen Exzerpieren. In: ROUSSEL, MARTIN (Hrsg.): *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*. Paderborn [Fink] 2012, S. 79-98

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Das bildphilosophische Stichwort

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

Vorbemerkung

In dieser Ausgabe setzen wir »Das bildphilosophische Stichwort« in IMAGE mit den folgenden drei Beiträgen fort: (37) »Bildakt-Theorie« von Marion Lauschke, (38) »Bildrezeption als Kommunikationsprozess « von Jörg R.J. Schirra sowie (39) »Fiktion« von Lukas R.A. Wilde.

Das bildphilosophische Stichwort 37

Marion Lauschke

Bildakt-Theorie

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. Bilder in Aktionszusammenhängen

Die Gründe dafür, dass der Status von Bildern in Aktionszusammenhängen in den letzten drei Jahrzehnten verstärkt untersucht wird, sie nicht mehr als Epiphänomene, sondern als Akteure oder handlungsstiftende Agenten thematisiert werden, sind vielfältig. Sie liegen in der sich unaufhörlich steigernden Produktion wie Präsenz von Bildern im Alltag von Menschen und ihrem zunehmenden Einfluss in allen Bereichen privaten und öffentlichen Lebens wie Wissenschaft, Werbung, Presse, Militär, aber auch in der leichten Zugänglichkeit von Bildern durch das Internet und sich verändernde Möglichkeiten der Bildrecherche für die Wissenschaftler, die sich mit Bildern beschäftigen.

Die Ableitung des Terminus ›Bildakt‹ vom sprachpragmatischen Ansatz John Langshaw Austins und seines Schülers John Searle, die mit *How to Do Things with Words* (vgl. AUSTIN 1972) und *Speech Acts* (vgl. SEARLE 1971) die Sprechakttheorie begründeten, scheint evident zu sein, und auch die Einführung des Begriffs durch den Dänen Sören Kjörup, der mit *George Inness and the Battle at Hastings, or Doing Things with Pictures* (vgl. KJÖRUP 1974) und

Pictorial Speech Acts (vgl. KJÖRUP 1978) eine von der Sprachakttheorie ausgehende Bildakttheorie zu begründen versucht, weist auf diesen Ursprung zurück. Phillipe Dubois, der wenig später – 1983 – in *L'Acte Photographique* (vgl. DUBOIS 1998) von ›image-act‹ spricht, stellt seine Analysen der Fotografie ebenfalls in einen pragmatischen Kontext, beruft sich jedoch auf Charles Sanders Peirce.

Einen Bruch mit der sprachpragmatischen Fundierung bildet Horst Bredekamps Versuch einer Neubestimmung, die mit den drei Grundkategorien des *schematischen*, *substitutiven* und *intrinsic* Bildakts die Aktivität im Bild selbst und nicht im Sprecher oder Betrachter erkennt. Diese Bestimmung erfolgt im Kontext aktueller Verkörperungstheorien.¹

2. Agieren mit Bildern und agierende Bilder

Die Bandbreite dessen, was unter ›Bildakt‹ oder ›Bildhandeln‹ in den verschiedenen Wissenschaften verstanden wird, ist groß; disparat erscheinen die Ansätze, die sich bislang kaum gegenseitig zur Kenntnis genommen haben. Sie reichen von

1. Interpretations- oder Prädikationsleistungen, durch die Bilder erst zu Bildern werden, über
2. ein Handeln in und mit Bildern, in dem produzierte Bilder nachträglich Werkzeugcharakter erhalten, über
3. eine phänomenologisch orientierte Charakterisierung des Interaktionsgefüges von Rezipient und Bild, in der das Augenmerk auf die »pathischen« Aspekte der Aufmerksamkeit auf und Wahrnehmung von Bildern gelegt wird, bis
4. zur Annahme eines Handelns der Bilder selbst als Bildakt, durch den Realitäten erzeugt werden.

Um die Vielfalt der Ansätze dennoch zu systematisieren, bietet sich eine grobe Unterteilung in zwei Gruppen an: Zur ersten Gruppe gehören Ansätze, in denen das Wahrnehmungs- und Handlungsgeschehen untersucht wird, das sich zwischen Bild und Betrachter vollzieht. Dazu zählen auch solche Ansätze, die die besondere Wirkmächtigkeit von Bildern untersuchen und in denen Bilder zu Akteuren werden. Das Bild generiert dabei nicht nur eine eigene handlungsauslösende Realität, es wird selbst zur Tat. Diese Theorien, in denen zumeist der Begriff »Bildakt« verwendet wird, stehen im Zentrum dieses Artikels und werden im folgenden Abschnitt an Beispielen erläutert.

Zur zweiten Gruppe gehören semiotisch und pragmatisch orientierte Theorien, die erklären, wie Menschen an und mit Bildern Handlungen vollziehen. In diesen Verwendungsweisen des Ausdrucks ›Bildhandeln‹ werden interpretatorische oder kommunikative Akte bezeichnet, in denen Bildträgern

¹ Vgl. hierzu auch die Webseite des »Kolleg-Forschergruppe Bildakt und Verkörperung« der Humboldt-Universität zu Berlin.

ein Bildstatus zugeschrieben wird, mit Bildern kommunikative Handlungen vollzogen oder sie als Werkzeuge verwendet werden.

Charakteristisch für diese an der Sprachphilosophie orientierten Ansätze ist, dass Bilder als Abbilder betrachtet und zumeist als Zeichen behandelt werden. Ihnen wohnt die Tendenz inne, Bilder mit Propositionen oder Prädikaten zu vergleichen oder ihnen eine sprachunterstützende Funktion zuzuschreiben (z.B. diejenige, Begriffe zu veranschaulichen). Bilder sind in diesen Theorien keine Handlungssubjekte. Menschen machen, dass Bilder etwas abbilden, indem sie mit ihnen einen Bildakt vollziehen. Vertreter dieser Richtungen sind z.B. Oliver Scholz oder Klaus Sachs-Hombach. Einen guten Überblick über diese Richtungen gibt Silvia Seja in ihrem Buch *Handlungstheorien des Bildes* (vgl. SEJA 2009).

3. Spezielle Beispiele

3.1 Fotografie: Philippe Dubois

Für Philippe Dubois sind Fotografien von einer »unwiderstehliche[n], lebendige[n] Kraft« (DUBOIS 1998: 19) belebt. Fotos sind »ikonische Akte« (DUBOIS 1998: 19), »arbeitende Bild[er]« (DUBOIS 1998: 19), die in ihrem pragmatischen Zusammenhang, d.h. in ihrer Produktion und Rezeption, betrachtet und nachvollzogen werden müssen. »Mit der Fotografie ist es uns nicht mehr möglich, das Bild außerhalb des Aktes zu denken, der es generiert« (DUBOIS 1998: 19). Um diese These sprachlich zu unterstützen, kreiert Dubois die Wortsynthese »Bild-Akt« bzw. frz. »image-act«. Sie drückt aus, dass in der Betrachtung der Fotografie »die übliche Spaltung zwischen dem Produkt (der fertigen Mitteilung) und dem Prozeß (dem generierenden Akt in seinem Vollzug« (DUBOIS 1998: 61) überwunden werden soll. Zum Akt der Erzeugung einer Fotografie zählt Dubois sowohl die Produktion, d.h. den Blick des Fotografen auf das Objekt und den Moment der Aufnahme, als auch die Rezeption, d.h. den Blick des Betrachters und die inhärenten Interpretationsleistungen samt Kontextabhängigkeit.

In diesem Zusammenhang bezieht sich Dubois auf Charles Sanders Peirces Differenzierung von Index, Ikon und Symbol und ordnet die Fotografie der Kategorie der Indizes zu, die er auch als Spur oder Symptom versteht, da Fotos aufgrund ihrer chemischen Entstehung materialiter an ihre Referenz gebunden sind und bleiben, zugleich aber räumlich und zeitlich getrennt von ihr als Zeichen existieren. Aus dieser Ambivalenz bezieht die Fotografie ihre Wirkmacht. In den Worten Dubois: »Dieses Geheimnis, diese Kraft, die unterirdisch jenseits des Abbildes [...] in der Fotografie am Werk ist [...], das ist die pragmatische Ontologie des Index, das, was Barthes als »die metonymische Ausdehnung des punctum« bezeichnet, die die körperliche Anwesenheit des Objekts oder des einmaligen Wesens selbst noch im Bild wiedergibt. Eine Anwesenheit,

die Abwesenheit aussagt« (DUBOIS 1998: 85).

3.2 Phänomenologische Ansätze: Gottfried Boehm, Eva Schürmann, Bernhard Waldenfels

Die besondere Wirkmächtigkeit von Bildern wird in der phänomenologisch orientierten Rede vom Bildhandeln und der Wirkung von Bildern untersucht, in der das Wahrnehmungsgeschehen von Bildern – mit Maurice Merleau-Ponty formuliert: der vom Gegenstand ausgelöste Wahrnehmungsakt (vgl. SCHÜRMAN 2000: 26) – in den Blick tritt.

Bernhard Waldenfels thematisiert die Bildwirkung als Affektion, die der Bildwahrnehmung inhärent ist und als Beunruhigung erfahren wird (vgl. WALDENFELS 2008). Gottfried Boehm spricht von einem »Energiegefälle, das sich zwischen Zeichenhaftigkeit und Impulsivität aufbaut« (BOEHM 2008a: 37) und das er hermeneutisch aus dem Kontrast zwischen einer »erstarten Visuellen Setzung« und dem »Potential ihrer vieldeutigen Lesbarkeit« (BOEHM 2008a: 38) herleitet. Eva Schürmann verwendet den Begriff des Bildakts im Kontext ihrer Thematisierung von Blick- bzw. Wahrnehmungsakten: »Die Bilder, die ein Ich durch soziales Sichtbarsein und Gesehenwerden herausbildet, stellen insofern Bildakte dar, als sie performativ und prozessual ausgehandelte Selbst- und Weltrelationen hervorbringen«. Der Blick ist »ein performatives Geschehen, durch das ein Bild gebildet wird – vom Ich, dem anderen, der Situation« (SCHÜRMAN 2011: 158). Charakteristisch für die phänomenologischen Ansätze ist eine Aufhebung der klassischen Subjekt-Objekttrennung in der Wahrnehmung, die sowohl produktiv als auch rezeptiv verstanden wird, sowie eine an Maurice Merleau-Ponty orientierte Beschäftigung mit einer vorsymbolischen Wirkung von Bildern, die ihre Zeichenhaftigkeit übersteigt und leiblich empfunden wird.

3.3 Visual Culture/Visual Studies: W.J.T. Mitchell

W.J.T. Mitchell, der als Mitbegründer der Visual Culture bzw. Visual Studies gilt, operiert mit der These der Lebendigkeit der Bilder: »Bilder sind nicht einfach passive Wesen [...]. Sie verändern die Art, in der wir denken, sehen und träumen. Sie funktionieren unsere Erinnerungen und Vorstellungen um, bringen neue Maßstäbe und neue Wünsche in die Welt« (MITCHELL 2008a: 292). Mitchell geht von dem Faktum aus, dass wir gegenüber Bildern in einer magischen, vormodernen Haltung gefangen sind, denn wir erleben, dass Bilder Reaktionen fordern, provozieren und verführen und somit als Handelnde in einem Aktionszusammenhang anzusehen sind. Er glaubt jedoch nicht, dass Bilder tatsächlich lebendig sind, es sind »quasi-Akteure« (MITCHELL 2008b: 66) – die Vorstellung eines lebendigen Bildes ist seiner Meinung nach eine »unvermeidliche Metapher« (MITCHELL 2008b: 75). Die Frage, »Was will das Bild?«, die er in seinem Essay desselben Titels stellt, hat somit heuristische Funktion und dient dazu, die Wirkung von Bildern, die »Prozesse ausführlich darzulegen, durch die das Leben der Objekte in der menschlichen Erfahrung produziert wird« (MITCHELL 2008b: 48). »Worauf es [...] ankommt, ist nicht, als Schlüsselbegriff eine

Personifikation des Kunstwerkes einzuführen, sondern unsere Beziehung zu diesem in Frage zu stellen, die *Relationalität* von Bild und Betrachter zum Gegenstand der Untersuchung zu machen. Die Idee ist, Bilder weniger begreiflich, weniger transparent zu machen; und außerdem die Analyse von Bildern auf Fragen nach Prozessen und Affekten hinzulenken sowie die Rolle des Betrachters in Frage zu stellen« (MITCHELL 2008b: 69).

3.4 Kunstgeschichte und Anthropologie: Horst Bredekamp

Unter dem Begriff des Bildakts unterzieht Horst Bredekamp die Abbildtheorie der Bilder einer umfassenden Revision. Im Zentrum seiner Untersuchungen stehen die aktivierende Lebendigkeit von Bildern sowie die These, dass Bilder im Bildakt erzeugen, was sie darstellen.

Im Unterschied zur semiotisch bzw. pragmatisch orientierten Theorie des Bildhandelns sind es hier nicht die Bilder erzeugenden und einsetzenden Personen, die Bildakte vollziehen, sondern die Bilder selbst, denen eine energetische oder generative Kraft innewohnt. Unter ›Bildakt‹ versteht Bredekamp »eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln [...] die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht« (BREDEKAMP 2010: 52).

Mit der These, wonach Bilder das erzeugen, was sie zeigen, wendet sich diese Bildakttheorie in erster Linie gegen die Vorstellung, dass Bilder etwas Vorgängiges abbilden oder repräsentieren. Da Bilder nicht nur kognitiv, sondern auch affektiv, synästhetisch und kinetisch wirken und daher den kognitiven Kontrollbereich verlassen, entwickelt Bredekamp die Bildakttheorie im Kontext aktueller Verkörperungstheorien. Bildakte, agierende Bilder untersucht Bredekamp im weitesten Bereich der Bildgeschichte, so auch im Bereich der Politik, wo Bilder als »Verbündete oder Verräter politischer Macht« (BREDEKAMP 2010: 14) erscheinen, des Militärs, wo sie »Waffengänge [...] steuern oder gar zu ersetzen vermögen« (BREDEKAMP 2010: 14), und der Wissenschaft, wo sie »durchweg nicht als Darstellungsinstrument, sondern als eigenes Analysemedium eingesetzt werden« (BREDEKAMP 2010: 14).

Ebenso wie Dubois bringt Bredekamp die Wirkmacht von Bildern mit ihrer materiellen Gegenständlichkeit in Verbindung: Allein die physische Präsenz birgt jene »aristotelische energeia, die in jedem Artefakt eine Energiequelle wähnt, die dem Werk erlaubt, zu einer wirkenden Kraft zu werden« (BREDEKAMP 2010: 5). Bredekamps Bildakttheorie zielt auf die »in der Form steckende potentia« (BREDEKAMP 2010: 55) ab.

3.5 Visual History: Gerhard Paul

In direktem Anschluss an Horst Bredekamp begreift Gerhard Paul im Rahmen der sich etablierenden *Visual History* Bilder nicht nur als Quellenmaterial, in dem Geschichte sich dokumentiert, sondern als Agenten, die Geschichte beeinflussen oder schreiben. Angeregt durch die Debatten, die sich anlässlich der

Wehrmachtsausstellung des Instituts für Sozialforschung (1995-1999) um die Beweiskraft bzw. Manipulierbarkeit von Bildern entzündet haben, werden diese von den Geschichtswissenschaften zunehmend als Instanzen, die Wahrnehmungsmuster und Sichtweisen prägen, und als »Realität erzeugende Bildakte« (PAUL 2010: 15) betrachtet. »Für die Analyse und den Umgang mit Bildern bedeutet das«, so Gerhard Paul, »diese auch als Aktiva ernster zu nehmen: [...] als Medien der Geschichts- und Erinnerungspolitik, die eine bestimmte Deutung von Geschichte generieren und transportieren, als Medien der kommerziellen Reklame, der politischen Propaganda und der Herrschaftssicherung sowie schließlich als Medium kollektiver Identitätsbildung, über die soziale und politische Kollektive ihre Identität herausbilden und abzusichern versuchen« (PAUL 2010: 10). Wie Bredekamp betrachtet auch Paul Bilder, deren Reichweite im medialen Zeitalter potenziell unbegrenzt ist, als integrale Bestandteile politischer und militärischer Strategien. Visual History nimmt auch diese Bildakte, in denen die Dokumentation zum eigentlichen Ziel der Aktion wird, in den Blick.

Literatur

- AUSTIN, JOHN L.: *Zur Theorie der Sprechakte*. Stuttgart [Reclam] 1972
- BOEHM, GOTTFRIED: Augenmaß. Zur Genese der ikonischen Evidenz. In: BOEHM, GOTTFRIED; BIRGIT MERSMANN; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München [Fink] 2008, S. 15-43
- BREDEKAMP, HORST: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010
- DUBOIS, PHILIPPE: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Dresden, Amsterdam [Verlag der Kunst] 1998
- KJÖRUP, SÖREN: George Inness and the Battle at Hastings, or Doing Things with Pictures. In: *The Monist*, 58(2), 1974, S. 216-235
- KJÖRUP, SÖREN: Pictorial Speech Acts. In: *Erkenntnis*, 12(1), 1978, S. 55-71
- MITCHELL, WILLIAM J. T.: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008a
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München [C.H. Beck] 2008b
- PAUL, GERHARD: Visual History, Version: 1.0. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 11, 2010
- SCHÜRMAN, EVA: *Erscheinen und Wahrnehmen. Eine vergleichende Studie zur Kunst von James Turrell und der Philosophie Merleau-Pontys*. München [Wilhelm Fink] 2010
- SCHÜRMAN, EVA: Unendliches im Endlichen. Über einige Gemeinsamkeiten des Gesichts- und Bildersehens. In: BREDEKAMP, HORST; JOHN MICHAEL KROIS (Hrsg.): *Sehen und Handeln*. Berlin [Akademie] 2011, S. 155-167
- SEARLE, JOHN R.: *Sprechakttheorie – Ein sprachphilosophischer Essay*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1971
- SEJA, SILVIA: *Handlungstheorien des Bildes*. Köln [Halem] 2009

WALDENFELS, BERNHARD (2008). Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder. In:
BOEHM, GOTTFRIED; BIRGIT MERSMANN; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Movens
Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München [Fink] 2008, S. 47-63

Das bildphilosophische Stichwort 38

Jörg R.J. Schirra

Bildrezeption als Kommunikationsprozess

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. Ist Bildrezeption ein Fall von Zeichengebrauch

Werden Bilder als Zeichen verwendet, folgt daraus, dass Gegenstände nur dann als Bilder begriffen werden können, wenn sie als Komponenten mit bestimmter Funktion in einer kommunikativen Interaktion zwischen mindestens zwei Individuen betrachtet werden. Diese bipolare Auffassung von der Rezeptionssituation scheint in einem direkten Gegensatz zu stehen zu der in der Kunstgeschichte zum Standard gewordenen Auffassung von der Rezeptionssituation als einer monopolaren – d.h. von einem isolierten Individuum alleine vollzogenen – Handlung vor dem Bildträger. Anders gewendet lautet die Frage: Wie lässt sich die Zeichentheorie des Bildes mit der anscheinend monopolaren Rezeptionssituation begrifflich vereinbaren?

2. Die »klassische« monopolare Rezeptionssituation, das »aktive« Bild und die Aura

Thematisieren kunsthistorische Betrachtungen die Rezeptionssituationen der betrachteten Bildwerke, so wird zumindest in deren traditioneller ausgerichteten oder vulgarisierten Ansätzen trotz aller Varianzen der Rezeptionssituationen ein Element nicht aufgegeben, soll es sich denn um eine korrekte Hinwendung zum Werk handeln: Der naive Betrachter, der professionelle Kunstkritiker, der erfahrene Kunsthistoriker, sie alle stehen jeweils alleine in Versenkung vor dem Werk. Es ist das Bild, das sich an den einsam vor ihm stehenden Betrachter zu wenden scheint und ihm darin – plötzlich oder nach und nach, immer aber spontan – sein (des Bildes) Wesen enthüllt. Der ideeierenden Wesensschau der Phänomenologie gleich eröffne nur eine intensive im Wesentlichen aber passiv-geduldige Haltung des Rezipienten den Zugang zur wahren Natur des Werks.¹

Für Marshall McLuhan stellt diese monopolare Rezeptionssituation allerdings lediglich eine historisch bedingte Sicht dar, die aus medientheoretischer Perspektive als typische Auswirkung der sozialen Reaktionen auf das »neue« Medium Buchdruck (»Gutenberg-Galaxis«) zu verstehen sei (vgl. MCLUHAN 1962). In ihr spiegeln sich die Dominanz der »linearen« monoperspektivischen Darstellungen, die seit der Renaissance paradigmatisch für bildliche Darstellungen geworden waren und erst mit dem Übergang zum 20. Jahrhundert wieder Raum für alternative Darstellungsweisen machten.

Bereits Walter Benjamin hatte mit seinem Konzept der Aura eine Beschreibung des bürgerlichen Kunstbegriffs vorgeschlagen, die die monopolare konzipierte Rezeptionssituation als überholtes geschichtliches Konstrukt, wenn nicht gar als ideologisch belastet, ablehnt (vgl. BENJAMIN 1939): Hinter der Zuschreibung einer Aura als einer Eigenschaft des Betrachteten und nicht als einer Haltung des Rezipienten gegenüber seinem Gegenstand versteckt sich nicht nur ein Residuum magischer Bildauffassungen, das einerseits noch auf den sakralrituellen Ursprung der Bildkompetenz verweisen mag, andererseits als potenzielles Herrschaftswissen tendenziell hermetische Züge trägt; vielmehr werde damit sogar das Potenzial der Bildrezipienten, sich mithilfe dieser Kommunikationsform über bestehende und mögliche Bedingungen ihres Zusammenlebens zu verständigen, verschüttet.

In letzter Konsequenz führt die Konzeption der monopolaren Rezeptionssituation zur Auffassung, dass Bilder – genauer sollte es wohl heißen: Bildträger – selbst aktive Handlungsträger seien, die das, was mit ihnen dargestellt wird, erst für den Betrachter (und unabhängig von ihm) *erzeugten* (▷ Bildakt-Theorie). Allerdings wird in dieser Projektion einer Handlungsträgerschaft auf den dazu an sich ungeeigneten Bildträger der Konflikt mit dem grundsätzlich bipolaren zeichentheoretischen Bildansatz gemildert, werden nun doch

¹ Es wundert daher nicht, dass der Phänomenologe Hans Jonas in Bildern den anthropologischen Ursprung zur Epagoge (Wesensschau) sah (vgl. JONAS 1961).

tatsächlich zwei Handlungsträger berücksichtigt, nur dass die Zuschreibung dieses Attributs zumindest für den Bildträger – milde gesagt – ungewöhnlich ist.

3. Die klassische bipolare Rezeptionssituation des Kommunizierens

Da Zeichenverwendungen sinnvoller Weise aus Kommunikationshandlungen abgeleitet werden, sind sie jeweils auf zwei zu entsprechend komplexen Handlungen fähigen Aktivitätsträgern aufgeteilt: In Kommunikationstheorien werden sie meist ›Sender‹ und ›Empfänger‹ genannt. Den damit gegebenen dreifachen Bezug eines als Zeichen verwendeten Trägerobjekts zu ›Sender‹, ›Empfänger‹ und ›Referent‹ hat Karl Bühler exemplarisch für Sprache in seinem Organon-Modell mit den Relationen ›Ausdruck‹, ›Appell‹ und ›Darstellung‹ entfaltet (BÜHLER 1934): Im Zeichengebrauch ist der Zeichenträger das Mittel, eine Verständigung hinsichtlich etwas Repräsentiertem zwischen den beiden beteiligten zeichenhandelnden Subjekten zu erreichen.²

Die beiden Handlungs›pole‹ der Zeichenhandlungen bezeichnen dabei ganz allgemein *Rollen* des zugehörigen Interaktionsschemas.³ Diese können tatsächlich nicht nur von unterschiedlichen, sondern durchaus auch vom selben Handlungsträger belegt werden. Das ist etwa bei Selbstgesprächen der Fall: Eine Person stellt dann sich selbst gegenüber bestimmte ihr wichtige Sachverhalte dar. Auf diese Weise fokussiert sie ihre Gedanken zu jenem Thema. Demnach könnte auch das einsame Betrachten eines Bildes in scheinbar monopolarer Situation tatsächlich als eine Art pikturalen Selbstgesprächs und damit als grundsätzlich bipolar verstanden werden: Jemand zeigt sich selbst mithilfe des Bildträgers, was immer ihm damit zu zeigen wichtig scheint, und fokussiert so seine Gedanken auf diese Aspekte. Eine solche Interpretation ist sicherlich vor allem für die sogenannten »natürlichen« Bilder sinnvoll. Doch wird damit bei anderen (»normalen«) Bildern der Bezug zu deren Produktionssituation weitgehend ausgehebelt. Kann man auf diese Weise überhaupt »von einem Bild überrascht werden«?

Das wesentliche Problem liegt hier darin, dass bei Bildern – als sekundäre Medien – in der Regel Produktions- und Rezeptionssituationen zeitlich auseinander fallen. Nicht nur, dass Sender und Empfänger sich normalerweise nicht kennen. Es ist ihnen der temporalen Distanz wegen darüber hinaus meist auch unmöglich, überhaupt je miteinander bekannt zu werden. Daher sind Modifikationen des Kommunikationsbegriffs nötig, der am Kommunizieren in primären Medien mit den dort (wie auch in Tertiärmedien) gegebenen Möglichkeiten kommunikativen Feedbacks ausgerichtet war. Das bipolare Kommunikationsmodell muss für sekundäre Medien schon deshalb erweitert werden,

² Vgl. etwa Wikipedia: Organon-Modell: <http://de.wikipedia.org/wiki/Organon-Modell>.

³ Hierzu auch > Exkurs: Handlungen im »Glossar der Bildphilosophie«

weil dieser Medientypus nur für die besonders komplexe Klasse der bewussten Kommunikation – also der Zeichenhandlungen – verfügbar ist.⁴

4. Die quadrupolare Rezeptionssituation sekundärer Medien

Der Übergang von einfachen kommunikativen Interaktionen, wie etwa Ausdrucksbewegungen und Signalverhalten, zu Zeichenhandlungen wird in der Fachliteratur insbesondere dadurch charakterisiert, dass das Vorführen von Verhaltensweisen, wie es für den Vollzug kommunikativer Handlungen wesentlich ist, verinnerlicht – internalisiert – wird (vgl. MEAD 1968). Doch verlassen wir uns hier nicht einfach auf die bequeme räumliche Metapher eines (mentalen) Innenraumes, in dem die kommunikativen Selbstdarstellungen nun stattfinden sollen: Präziser gesagt geht es nämlich darum, dass sie »sich hier aus den kommunikativen Zusammenhängen, in die sie [...] normalerweise eingebettet sind, herauslösen, und zur Fähigkeit einer allein für sich zu vollziehenden leiblichen Selbstvergegenwärtigung entwickeln« können (ROS 2005: 591).

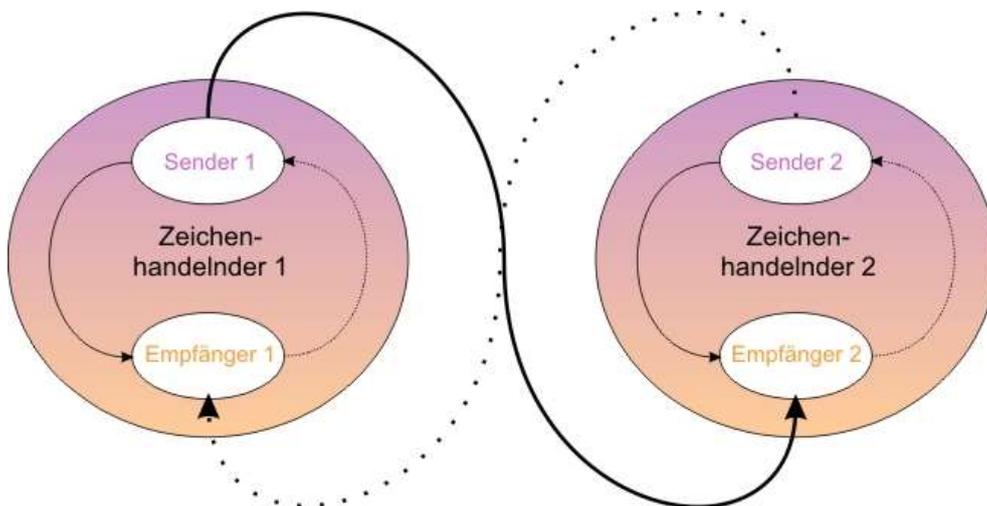


Abb. 1:
Quadrupolares Kommunikationsmodell
Quelle: © J.R.J. Schirra

Während ein in kommunikativer Absicht vorgeführtes Verhalten unter anderem so modifiziert wird, dass seine körperlichen Aspekte besonders deutlich und für den Empfänger besonders gut erkennbar artikuliert werden, führt die nun betrachtete Reflexivierung des Zeigens eines Verhaltens zu einer Reduktion seiner von außen klar erkennbaren Aspekte: Statt deutlich sichtbarer körperlicher Veränderungen (etwa das bei Wölfen als Geste aus dem

⁴ Daraus folgt dann übrigens ebenfalls unmittelbar, dass auch für sprachliche Zeichenhandlungen das bipolare Kommunikationsmodell nicht komplex genug ist.

Anfangselement einer Beißattacke entwickelte hervorgehobene Flitschen der Zähne⁵) genügt nun eine sehr schwache Aktivierung der entsprechenden Nervenbahnen, eine kaum merkliche Änderung des zugehörigen Muskeltonus.⁶ Insbesondere können nun die Aktivitäten des Vorführens des einen Kommunikationspartners und die zugehörigen Reaktionen des anderen Kommunikationspartners aufeinander bezogen werden. Die Rolle des Gegenübers kann nämlich mit der Internalisierung *vom Kommunizierenden selbst* mit seiner eigenen Rolle in einen systematischen Zusammenhang gebracht werden.

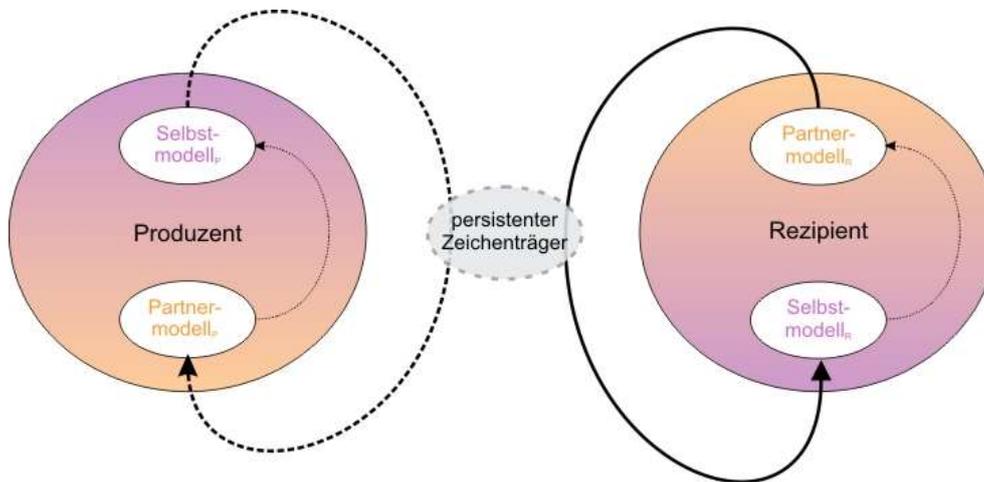


Abb. 2:
Quadrupolares Kommunikationsmodell bei Sekundärmedien
Quelle: © J.R.J. Schirra

Damit sind Individuen, die in Zeichenhandlungen eintreten können, stets als *dyadisch* zu verstehen: Jeder Begriff eines Handlungsträgers, der *nur* konsekutiv als Sender oder Empfänger agiert, und nicht simultan, kann nicht unter diesen Begriff von bewusster Kommunikation fallen. Die beiden Pole des bipolaren Kommunikationsmodells müssen nun selbst als jeweils zweigeteilt verstanden werden, da jeder davon die beiden Rollen von Sender und Empfänger internalisiert ausfüllt (vgl. Abb. 1). Kommunikativ wirksam können nun jeweils drei Interaktionen werden: (i) Die internalisierte Interaktion zwischen dem Selbstmodell des »aktiven« Zeichenhandelnden (Produzent) und seiner Vorstellung vom »passiven« Kommunikationspartner (Rezipient), (ii) die internalisierte Interaktion zwischen der Vorstellung eines Rezipienten vom Sender und dem eigenen Selbstmodell, (iii) die Interaktion zwischen dem Selbstmodell des Produzenten und dem Selbstmodell des Rezipienten.

⁵ Als echtes Anfangsteil einer wirklichen Beißattacke (Lippen zurückziehen, um sich nicht selbst zu verletzen) müsste diese Aktivität besser möglichst versteckt ausgeführt werden, soll der Gegner den Angriff nicht frühzeitig erkennen und Gegenmaßnahmen ergreifen können.

⁶ Diese schwachen körperlichen Aktivitäten führen zwar kaum zu einer von Außen noch unterscheidbaren Veränderung. Doch bleibt ihre Wirksamkeit auf den Handlungsträger selbst über das propriozeptorisch vermittelte Körperbewusstsein bestehen. Letzteres stellt ein wichtiges Element der Steuerung jedes körperlichen Verhaltens dar, das komplexer als einfache Reiz-Reaktions-Schemata ist.

Weiterhin kann die Koordination zwischen den kommunikativen Teilhandlungen (i) und (iii) über das externe Feedback des Rezipienten – seine Reaktionen inklusive Rückfragen – (gestrichelte Linie im Bild) erreicht werden, die zwischen Teilkommunikationen (ii) und (iii) über weitere Zeichenhandlungen des Produzenten an diesen Rezipienten.⁷

Bei Kommunikation über sekundäre Medien werden wegen der zeitlichen Separierung der Produktions- und Rezeptionssituationen die kommunikativen Teilhandlungen (i) und (ii) voneinander abgekoppelt, während (iii) in zwei Teile zerfällt, die über den persistenten Zeichenträger nur lose miteinander ›harmonisiert‹ werden können (vgl. Abb. 2).⁸

5. Die »monologische« Rezeptionssituation des Bildgebrauchs

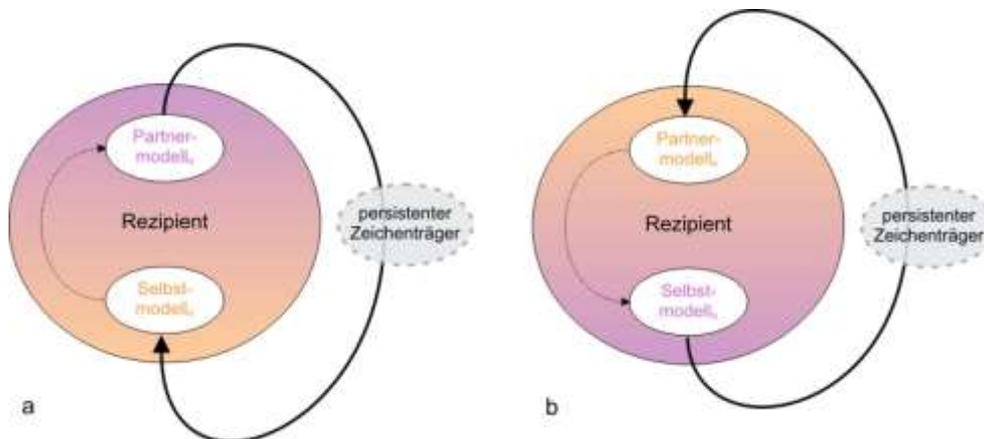


Abb. 3:
Die zwei Varianten der sekundärmedialen Zeichenverwendung bei »monologischer« Situation im quadrupolaren Kommunikationsmodell: Abgekoppelte Rezeption mit (a) vorgestelltem Sender oder (b) vorgestelltem Empfänger
Quelle: © J.R.J. Schirra

Für asynchrone Kommunikation, wie sie gerade bei Bildverwendung sehr häufig auftritt, hat die Meadsche doppelt-bipolare Konzeption entscheidende

⁷ Die gestrichelten Pfeile innerhalb der Ellipsen der Zeichenhandelnden in Abb. 1 können als Antizipationen des jeweiligen Antwortverhaltens begriffen werden: Beurteilungen des Erfolgs oder Misserfolgs der Zeichenhandlung durch die Zeichenhandelnden sind weitgehend auf diesen vorgestellten möglichen Reaktionen des jeweiligen Gegenübers gegründet (vgl. auch SCHIRRA 1994). Man beachte, dass nur das quadrupolare Kommunikationsmodell wegen dieser Feedback-Antizipation die Möglichkeit für durch die Kommunizierenden selbst rekonstruierbare Missverständnisse bietet.

⁸ So ist etwa zu erklären, dass literaturwissenschaftlich durchaus unterschiedliche Interpretationen (desselben Zeichenträgers) nebeneinander betrachtet werden: Was etwa der vorgestellte historische Autor – ein Konstrukt des heutigen Literaturwissenschaftlers – mit einem Text gemeint haben mag, oder was der Literaturwissenschaftler selber als Sender einem von ihm vorgestellten Zeitgenossen damit sagen mag. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Wikipedia: Rezeptionsästhetik.

Konsequenzen. Insbesondere führt sie zu einer dem monopolaren Ansatz diametral entgegengesetzten Fassung einer Rezeptionsästhetik: Wer alleine einen Bildträger als Bild betrachtet, nimmt simultan die Rolle von Sender und Empfänger des Bildzeichens ein – er zeigt es sich selbst in der Rolle eines anderen. Dabei entspricht die Ambiguität der Phrase ›in der Rolle eines Anderen‹ in dem vorigen Satz durchaus den beiden Möglichkeiten: ›er selbst in der Rolle des (vorgestellten) Senders (und den von ihm dem Sender zugeschriebenen Charakteristika) zeigt sich selbst das Bild‹ (Abb. 3 (a)) vs. ›er zeigt einem anderen, den er sich in der Rolle des Empfänger vorstellt, das Bild‹ (Abb. 3 (b)). Diese Dopplung tritt aber nicht nur auf der Rezeptionsseite auf: Auch der Produzent hat bei der Herstellung des Bildes ja stets bestimmte Vorstellungen vom Empfänger, an den er sich richtet.

Ganz entsprechend ist schon 1934 für John Dewey der Begriff der ästhetischen Erfahrung prinzipiell in einer zwar möglicherweise zeitlich aufgespalteten, gleichwohl nur im Zusammenhang zu denkenden Situation einer Zeichenhandlung zwischen Produzent und Rezipient zu verstehen (vgl. DEWEY 1934). Nach Matthias Vogel unterscheidet Dewey dabei prinzipiell die folgenden vier Aspekte ganz in Analogie zum quadrupolaren Kommunikationsmodell (vgl. VOGEL 2001: 139):

- (1) Die ästhetische Erfahrung des Produzenten (P_1) umfasst
 - (a) ein aktivisches Moment, insofern P_1 einen Gegenstand K gestaltet;
 - (b) sie umfasst ein passivisches Moment, insofern P_1 Impulse von K auf sich wirken lassen muss, um K gemäß den unterstellten Wahrnehmungsweisen von P_n zu gestalten.
- (2) Die ästhetische Erfahrung des Rezipienten (P_2) umfasst
 - (a) ein aktivisches Moment, insofern P_2 einen Gegenstand K interpretiert;
 - (b) sie umfasst ein passivisches Moment, insofern P_2 Impulse von K aufnehmen muss, um K gemäß der unterstellten Absicht von P_1 zu interpretieren.⁹

Je nach vorgestellten Kommunikationspartnern ergeben sich so tatsächlich jeweils unterschiedliche Varianten des Kommunikationsprozesses und damit des erreichten Bildverständnisses. Damit öffnen sich der theoretischen Betrachtung Spielräume für Wiederverwendungen und Reinterpretationen von Bildträgern jenseits einer einzigen als historisch korrekt markierten Deutung. Die Rekonstruktion der produktionsseitigen Kommunikationsintentionen im entsprechenden historischen Kontext mit einem angenommenen Selbstmodell des Produzenten und den vermutlich von ihm anvisierten Empfängern bildet *eine* (wenn auch etwa kunsthistorisch vor allem interessierende) Deutungsmöglichkeit neben vielen weiteren rezeptionsseitig induzierten Interpretationen.

Die scheinbar monopolare Verwendungsweise eines Bildes entpuppt sich dabei als piktorales Analogon eines notwendig von Kommunikation abhängigen Monologs.

⁹ Neben dem Produzenten P_1 und dem betrachteten Rezipienten P_2 sind die potenziellen anderen Rezipienten (oder genauer die vom Produzenten ins Auge gefassten "Normalrezipienten") in dem Zitat durch P_n bezeichnet.

Literatur

- BENJAMIN, WALTER: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: SCHÖTTKER, DETLEV (Hrsg.): *Walter Benjamin: Medienästhetische Schriften*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2002, S. 351–383
- BÜHLER, KARL: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart [Fischer] 1965
- DEWEY, JOHN: *Art as Experience*. New York [Minton, Balch & Company] 1934
- JONAS, HANS: Die Freiheit des Bildens – Homo pictor und die differentia des Menschen. In: *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 15, 1961, S. 161-176
- MCLUHAN, MARSHALL: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto [U of Toronto P] 1962
- MEAD, GEORGE HERBERT: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1968
- ROS, ARNO: *Materie und Geist. Eine philosophische Untersuchung*. Paderborn [Mentis] 2005
- SCHIRRA, JÖRG R.J.: *Bildbeschreibung als Verbindung von visuellem und sprachlichem Raum*. St. Augustin [DISKI] 1994
- VOGEL, MATTHIAS: *Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2001

Das bildphilosophische Stichwort 39

Lukas R.A. Wilde

Fiktion

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. Fiktion, (Nicht-)Fiktivität und (Nicht-)Fiktionalität

Theorien der Fiktion haben sich lange Zeit allein auf literarische Werke bezogen und die bildenden Künste gar nicht oder allenfalls beiläufig zur Kenntnis genommen.¹ Dies gilt auch umgekehrt: Der Begriff der ›Fiktion‹ spielt in bildtheoretischen Ansätzen eine zumeist eher untergeordnete, in jedem Fall aber höchst widersprüchliche Rolle. Besonders deutlich zeigt sich dies in der Diskussion des fotografischen Bildes, dem etwa von Roger Scruton eine generelle »fictional incompetence« (SCRUTON 2006: 25) unterstellt worden ist. Die Vorstellung einer fotochemisch erzeugten Spur, eines indexikalisch garantierten »Es-war-so-gewesen« (vgl. BARTHES 1981: 76), hält sich hartnäckig. Dabei versperrt eine Fixierung auf diesen Index nicht nur den Blick auf viele fiktionale Einsatzmöglichkeiten des fotografischen Bildes.² Auch viele dokumentarische Praktiken können so nicht adäquat erfasst werden: Im *historical re-enactment* etwa

¹ Vgl. zur Einordnung KLAUK/KÖPPE 2014]; ENDERWITZ/RAJEWSKY 2016; BUNIA 2020.

² »Es ist leicht vorstellbar, einerseits einen fotografisch aufgenommenen, mit realen Schauspielern gedrehten Film und andererseits einen komplett gezeichneten Film zu machen, die Einstellung für Einstellung die gleiche fiktionale Geschichte erzählen« (SCHRÖTER 2020: 502).

können auch *nachgestellte* Fotos unproblematisch nicht-fiktional eingesetzt werden (vgl. WILDE 2019a). Von den technischen Eigenschaften eines Bildmediums auf dessen Einsatzmöglichkeiten für fiktionale oder nicht-fiktionale Zwecke zu schließen ist also grundsätzlich verkürzend, wie Jens Schröter (2016a) wohl am deutlichsten herausgearbeitet hat.



Abb. 1:
Eine Abbildung eines ›klassischen‹ fiktiven Gegenstands, des Einhorns, nach Konrad Genser: *Historiae animalium*, 1551.
Quelle: Wikipedia Commons: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Historiae_animalium_1551_De_Monocerote.jpg

Aus all diesen Gründen sollte der Begriff der »Fiktion« bildtheoretisch höchst interessant sein. Eine umfassende Diskussion taucht überraschenderweise aber innerhalb von Oliver Scholz' (SCHOLZ 2004), Börries Blankes (BLANKE 2003), oder Klaus Sachs-Hombachs (SACHS-HOMBACH 2003) Modellen der Bildkommunikation gar nicht auf (vgl. aber etwa LOPES 1996: 197-208). Dies scheint durchaus typisch; weiter unten sollen die Gründe dafür systematischer herausgearbeitet werden.³ Der Ausdruck spielt in bildwissenschaftlichen Ansätzen eine überwiegend wahrnehmungstheoretische Rolle im Umkreis der Ähnlichkeitsdebatten. Scholz spitzte diese in seinem sogenannten »Meisterargument«

³ Für Überblicke über den Forschungsstand zu piktorialer »Fiktion« vgl. PODRO 1983; RYAN 2009; WENNINGER 2014.

(SCHOLZ 1999: 33) gegen die Ähnlichkeitsthese wie folgt zu: Einem »Gegenstand«, der gar nicht existiere (wie ein Einhorn, Abb. 1), könne auch nichts ähnlich sein. Demgegenüber wurden *internalisierte Ähnlichkeitsbegriffe* geltend gemacht: Wir kennen Pferde und wir kennen Hörner, also können wir uns Einhörner vorstellen – und diese auch »in« Bildmedien sehen (vgl. SACHS-HOMBACH 2005). Oder in den Worten von Dominic Lopes: »The acquisition of recognition abilities for fictive objects largely parallels the acquisition of recognition abilities for actual objects« (LOPES 1996: 206). Löst dies in gewisser Weise ein Wahrnehmungsproblem, so lässt es doch die gewichtigere Frage unbeantwortet, wann eine ganz und gar *alltägliche* bildliche Darstellung nun etwas mit Fiktion zu tun hat und was mit dieser Unterscheidung für eine Kommunikations- und Zeichentheorie des Bildes auf dem Spiel steht.

Wurde »Fiktionalität« zunächst lange als ein rein sprachliches bzw. literarisches und allenfalls philosophisches Problem behandelt, lässt sich der Begriff mittlerweile als ein transmediales Konzept erachten, das in verschiedenen Einzelmedien (wie Filmen, Fernsehserien, Comics oder auch Computerspielen) unterschiedlich realisiert werden kann. Wichtige transmediale Fiktionalitätstheorien stammen etwa von Gregory Currie (CURRIE 1990), Kendall L. Walton (WALTON 1993) oder Frank Zipfel (ZIPFEL 2001). Wie aber Jan-Noël Thon (THON 2014) und Jens Schröter (SCHRÖTER 2020) feststellen, entsteht in solchen einerseits häufig eine Kluft zwischen den medienspezifischen Einzelstudien und dem transmedial verstandenen Überbau der Fiktion; darüber hinaus suchen sich transmediale Fiktionstheorien zumeist in irgendeiner Weise von leitenden Paradigmen der *Literaturwissenschaft* abzuwenden, wodurch die medienwissenschaftlich relevanten Spezifika *bestimmter* anderer Einzelmedien oft unthematziert bleiben. Auch aus diesen Gründen bleibt ein überzeugender integrativer Entwurf *bildlicher* Fiktionstheorien immer noch ein schmerzliches Desiderat.

Wie auch immer eine solche Fiktionstheorie des statischen Bildes aussehen könnte, sie müsste zwischen zwei unterschiedlichen begrifflichen Traditionen vermitteln. Der ersten Position zufolge kann der Unterschied zwischen *Fiktion* und *Nicht-Fiktion* anhand der (zumeist als geklärt vorausgesetzten) *Ontologie* der dargestellten Gegenstände, also semantisch bzw. referenziell, festgestellt werden. Einer zweiten Tradition zufolge handelt es sich um verschiedene *Diskurstypen* oder *Verwendungsweisen* von Zeichen, also um pragmatische Faktoren. Letzterer Ansatz ist für die Theoriebildung zweifellos der wichtigere, da sich der semantische häufig auf ihn zurückführen lässt. Als »fiktiv« ließen sich demzufolge alle Gegenstände verstehen, die in *fiktionalen* Texten dargestellt werden. Fiktionale Texte wiederum unterscheiden sich von nicht-fiktionalen dadurch, dass ihre Produzent*innen keinen *Anspruch* darauf erheben, dass die dargestellten Gegenstände wirklich existieren – was sich häufig nur aus der konkreten Verwendung, Rahmung oder Auszeichnung heraus erschließen lässt, nicht aus werkinernen Faktoren. Diese begriffliche Doppelperspektive führt zu einigen interessanten Paradoxien. Nach Stephan Packard generiert Fiktion so einerseits – positiv gewendet – stets ein *Mehr*, »weil ein Text zum Beispiel eine weitere Welt schafft und referenziert als nur die eine, in der wir

demnach leben« (PACKARD 2020: in Vorb.). Negativ gewendet leistet ein fiktionaler Text so andererseits aber auch *weniger*, »weil er zum Beispiel Verpflichtungen und Konsequenzen nicht akzeptiert, die faktuale Texte mit sich bringen« (PACKARD 2020: in Vorb.). Disziplinübergreifend hat es sich bewährt, beide Ansätze nicht gegeneinander auszuspielen, da sie ganz verschiedene Probleme behandeln. Die Unterscheidung ›fiktiv‹ vs. ›nicht-fiktiv‹ bezieht sich demnach auf *die Ebene des Dargestellten*, die Unterscheidung ›fiktional‹ vs. ›nicht-fiktional‹ auf *die Ebene der Darstellung*:

In diesem Sinne lässt sich also z.B. von fiktionaler Rede, von einem fiktionalen Diskurs, von fiktionalen Texten, Filmen usw. Sprechen, während sich ›fiktiv‹ auf Gegenstände, auf fiktive Entitäten bezieht (RAJEWSKY/ENDERWITZ 2016: 1f.).

Der Terminus ›nicht-fiktional‹ stellt eine differenziertere Alternative zu ›faktual‹ dar, da mit Letzterem zumeist bereits ein Urteil impliziert ist, dass die als nicht-fiktional *ausgegebene* Darstellung auch tatsächlich zutreffend ist; in fehlinformierten oder täuschenden Berichten ist dies aber nicht der Fall, sie wären immer noch *nicht-fiktional* – aber eben nicht *faktual*. Der etwas unspezifische Ausdruck ›Fiktion‹ hingegen kann mit Stephan Packard als Dachbegriff für ein jedes Phänomen verwendet werden, »das vorliegt, wenn Fiktionales in dieser Weise als Referenz auf Fiktives verstanden wird« (PACKARD 2016: 125). Wir haben es also mit *Fiktion* zu tun, wenn Fiktionalität und Fiktivität zugleich vorliegen. Zunächst sollten beide Bereiche aber getrennt voneinander betrachtet werden, um sie jeweils auf ihre Schnittstellen – und Spannungen – zur Bildtheorie hin zu befragen.

2. (Nicht-)Fiktivität als Frage der Semantik

Betrachtet man das Problem der Fiktivität genauer, so stellt man fest, dass es keinesfalls unstrittig ist, ob auf Fiktives überhaupt Bezug genommen – also referenzialisiert – werden kann. Auch lassen sich anhand des sogenannten »Napoleon-Problems« (vgl. ZIPFEL 2001: 90-103) sehr unterschiedliche Positionen beziehen, inwiefern die Darstellung einer *graduell* fiktionalisierten realen Person (in einem historischen Roman wie Lew Tolstois *Krieg und Frieden*, 1869) als kategorial andere Operation angesehen werden muss als die wahrheitsgemäße Beschreibung einer Person gleichen Namens in einer Reportage.⁴ In jedem Fall aber scheint das Problem der Fiktivität *immer* in irgendeiner Weise an das Problem der Referenzialität gebunden. Dorrit Cohn bezeichnete fiktionale Texte beispielsweise stets als »non-referential« (COHN 1999: 9). Insbesondere in analytisch-philosophischen Ansätzen überwiegt die Ansicht, dass fiktive Gegenstände (ebenso wie fiktive Welten oder Figuren) schlicht *gar nicht* existieren (vgl. etwa KÜNNE 1983 oder SAINSBURY 2010). Die Unterscheidung zwischen ›Fiktivität‹ und ›Nicht-Fiktivität‹ würde demnach zugleich mit der Klärung der Bezugnahme getroffen. Ein Bild von Napoleon hätte als Bezugsgegenstand eben

⁴ Vgl. die Diskussion aktueller Beispiele wie Abbildung 2 in JUNG/WILDE 2020.

die reale Person Napoleon; ein Bild eines fiktiven Gegenstands hingegen wäre in dieser Hinsicht ›leer‹ und würde eine ›Null-Denotation‹ aufweisen (vgl. GOODMAN 1969: 21; SCHOLZ 2004: 30-34). In den Worten von Lopes könnte man zusammenfassen: »A fictive picture is one whose subject does not exist« (LOPES 1996: 197). Gleichzeitig gesteht Scholz fiktionalen Bildern aber selbstredend doch »wiedererkennbare Themen oder Sujets« zu (SCHOLZ 2004: 30), auf die in irgendeiner Weise dennoch ein Bezug hergestellt werden muss (vgl. WILDE 2018: 164-213).



Abb. 2:

Ein graduell fiktionalisierter Barack Obama interagiert dank digitalen Effekten mit der Welt von Sam Esmail's *Mr. Robot*. Auf wen wird mit diesem Bild Bezug genommen?

Quelle: *Mr. Robot* (USA Network), S02 E01 (2015)

Diese Annahmen ließen sich zwar noch in erheblichem Maße verkomplizieren, wenn man die Rolle unterschiedlicher Darstellungsstile mit einbezieht (vgl. hierzu etwa RYAN 2009); dessen aber ungeachtet, steht eine jede referenzielle Herangehensweise vor dem Problem, immer an bereits semantisch interpretierten Bildverwendungsweisen ansetzen zu müssen, in denen die pragmatisch erschlossene Referenzialität als geklärt gelten kann. Damit kommt ›Fiktivität‹ (oder ›Nicht-Fiktionalität‹) zwangsläufig ein kontingenter Status zu, der nicht unbedingt Teil eines ersten Verstehens- und Interpretationsprozesses sein kann oder muss. Häufig *kann* dieser Status wohl auch gar nicht entschieden werden, wenn piktoriale Bezugnahmen vom jeweiligen Verwendungskontext des entsprechenden Artefakts abhängen. Im Verstehen einer dargestellten Situation macht es demgegenüber zunächst keinen Unterschied, ob sich später

herausstellen sollte, dass diese *auch* zur Bezugnahme auf eine reale Situation verwendet werden kann oder soll. Was noch entscheidender ist: Um solche begleitenden Urteile überhaupt fällen zu können, muss ein Verstehen der dargestellten Situation in den meisten Fällen bereits vorausgesetzt werden können. Thon betont daher mit Bezug auf den Filmwissenschaftler Edward Branigan, was in der kognitiven Narratologie lange eine »standard position« (THON 2016: 67) darstelle: »[O]ur ability to *understand* a narrative [...] is distinct from our *beliefs* as to its truth, appropriateness, plausibility, rightness, or realism« (BRANIGANA 1992: 192; Herv. im Orig.). Inwiefern etwa monoszenische Einzelbilder überhaupt *narrativ* sein können, bleibt zwar weiterhin umstritten, doch dürfte die vorige Feststellung auch für nicht-narrative piktoriale Darstellungen gelten (etwa rein topologische Darstellungen).



Abb. 3:
Um zu entscheiden, ob es sich um *fiktive* oder *nicht-fiktive* Kinder handelt, bräuchte es kontextrelativer Verankerungen: In welcher Situation und zu welcher Zeit werden sie als existent ausgegeben oder als nur *möglich* imaginiert?

Auch eine einfache sprachliche Aussage wie »ein Mann mit einem Hut steht im Park« könnte *ebenso gut* eine Situation in der realen Welt repräsentieren wie es sich um die Eröffnung einer phantastischen Erzählung handeln kann; um die Referenzfixierung – und damit auch die Fiktivität dieser Aussage – überhaupt bestimmen zu können, bräuchte es kontextrelative Verankerungen: In welchem Park? Zu welcher Zeit? »Obwohl ein Satz wie »Hans ist müde«, für sich genommen, weder wahr noch falsch ist, hat er in einer bestimmten Situation einen

bestimmten Wahrheitswert, weil in einer konkreten Situation das mit der Äußerung dieses Satzes Gesagte wahr ist« (PLUNZE 2002: 167; vgl. für Bilder ausführlicher SCHIRRA 2005: 48-53). Das Gleiche gilt wohl auch für piktoriale Darstellungen wie in Abbildung 3, deren Fiktionalitätsgrad für sich genommen nicht beantwortet werden kann. Um erneut mit Marie-Laure Ryan zu sprechen:

The same text could, at least in principle, be presented as a creation of the imagination or as a truthful account of facts, and we must be guided by extra-textual signs, such as generic labels (›novels‹, ›short stories‹) to assess its fictional status (RYAN 2007: 32).

In vielen Fällen ist daher immer noch John R. Searle zuzustimmen: »[T]here is no textual property that will identify a stretch of discourse as a work of fiction« (SEARLE 1975: 327). In einigen sprachlichen Gattungen (wie lyrischer Dichtung) können solche lektüreleitenden Fiktionalitätssignale gänzlich fehlen (vgl. RYAN 2009: 83). Ryan argumentiert zutreffend, dass dies in noch viel stärkerem Maße für Bildmedien gelte: »Eine große Zahl von Menschenhand gemachter Bilder gehört in dieses Niemandsland zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion« (RYAN 2009: 82). Die besonders komplizierte Frage, ob es sich bei vielen Bildern wie Abb. 3 daher zunächst um weder fiktionale noch nicht-fiktionale, sondern um fiktional unmarkierte Artefakte handeln könnte (vgl. WILDE 2018: 214-269), führt unmittelbar zu unserem zweiten Begriffspaar, nämlich ›Fiktionalität‹ vs. ›Nicht-Fiktionalität‹.

3. (Nicht-)Fiktionalität als Frage der Pragmatik

Fiktionalität bezeichnet nach Werner Wolf »im Gegensatz zur Fiktivität nicht zunächst eine ontologische oder referentielle Qualität, sondern [...] einen kognitiven Rahmen, der bestimmte Erwartungen und Einstellungen bei der Rezeption eines Artefakts vorprogrammiert« (WOLF 2016: 231). Die kommunikative Absicht einer fiktionalen Rede (auf die etwa anhand meta-kommunikativer und kontextueller Signale geschlossen werden kann) ist demnach nicht, den Adressaten von etwas zu überzeugen, sondern ihn zu einem *Als-ob-Spiel*, einem Imaginations- bzw. Vorstellungsspiel, einzuladen, wie Gregory Currie herausgearbeitet hat:

[Der Autor] verläßt sich darauf, daß seine Leser sich bewußt sind, es mit einem fiktionalen Werk zu tun zu haben, und er nimmt an, daß sie Äußerungen in der Aussageform nicht als Behauptungen verstehen. Er gibt also nichts vor. Er lädt uns ein, etwas vorzugeben, oder vielmehr, so zu tun, als ob. Denn ein Werk als fiktional zu lesen heißt, ein internalisiertes So-tun-als-ob-Spiel zu spielen (CURRIE 2007: 41).

Mit Jens Eder könnte man diese Position wie folgt auf den Punkt bringen: Die Unterscheidung ›Fiktionalität‹ vs. ›Nicht-Fiktionalität‹ hängt »nicht vom Wahrheitsgehalt oder der Wahrheit von Texten ab, sondern vom Wahrheitsanspruch des Kommunikators« (EDER 2008: 34f.; Herv. im Orig.). Die kommunikative Haltung der Kommunikator*in gegenüber dem Darstellungsinhalt, hier also dem Bildinhalt, wird mit Searles Sprechakttheorie als ›Illokution‹

bezeichnet (vgl. SEARLE 1986: 213). Die ersten umfassenden Versuche, eine Bildakttheorie nach Vorbild der Sprechakttheorie zu entwickeln, kamen von Søren Kjørup (KJÖRUP 1974) und David Novitz (NOVITZ 1977: 67-85; vgl. auch SCHIRRA/SACHS-HOMBACH 2006). Zur Markierung eines bestimmten Typs von Illokutionen scheint es aber wiederum keine genuin bildlichen Mittel zu geben. Für Scholz macht das Erfassen der illokutionären Funktion eines Bildes daher erst die achte Stufe seiner Verstehensebenen aus (»modales Verstehen«, SCHOLZ 2004: 187). Blanke geht in diesem Punkt sogar noch weiter und erklärt die Klassifikation von Typen illokutionärer Akte im Bildverstehen als eher marginal – keinesfalls aber als konstitutiv (vgl. BLANKE 2003: 167).

Dass man Fiktionalität nicht *alleine* an mutmaßliche Autor*innenintentionen binden kann scheint umgekehrt auch einleuchtend – dagegen sprechen nicht nur »subversive« Rezeptionspraktiken, sondern auch widersprüchliche Artefakte, deren fiktionaler Status sich im Laufe der Rezeption verändert hat. Eine Synthese zwischen Rezipient*innen-orientierten *make-believe*-Ansätzen und Produzent*innen-orientierten Intentionalitätsansätzen – also letztlich zwischen Rezeptionsästhetik und Texthermeneutik – sieht J. Alexander Bareis (BAREIS 2014) darin, zwei Fragen prinzipiell zu trennen: die *Unterscheidung* zwischen »Fiktionalität« und »Nicht-Fiktionalität« (was wohl nur vom Gebrauch eines Artefakts, also in letzter Konsequenz von der tatsächlichen Rezipient*innenschaft abhängt) sowie die *Entscheidung* zwischen beiden Verwendungs- und Interpretationsweisen (wofür dann doch Fiktionalitätssignale, wie Markierungen der Produzent*innenintentionen, zentrale Steuerungsfunktionen übernehmen). Bareis führt aus:

Wer sich für eine fiktionale Rezeption entscheidet folgt entweder der gängigen paratextuellen Markierung oder der momentanen Praxis, kann sich aber auch in solchen Fällen für eine fiktionale Rezeption eines Artefakts entscheiden, in denen dies der gegenwärtigen Praxis *nicht* entspricht (BAREIS 2014: 64; Herv. im Orig.).

Diese Auffassung ließe sich als »intentionalistisch-pragmatisch« bezeichnen. Ihr zufolge kommt, zusammenfassend, den angenommenen (also hypothetisch erschlossenen) Intentionen einer Kommunikator*in zwar zentrale Signalfunktionen zu; der tatsächliche Status eines Artefakts – und die Entscheidung darüber, ob es zu einer Änderung realer Überzeugungen, oder lediglich zur Imagination möglicher Welten und Situationen verwendet wird – legt sich jedoch erst in der tatsächlichen Rezeption fest. Üblicherweise wird die Unterscheidung zwischen »Fiktionalität« und »Nicht-Fiktionalität« zumeist als eine *kategoriale* angesehen, in welcher eine Rezipient*in sich immer *ehere* für die eine oder die andere Seite entscheiden wird (vgl. WOLF 2016: 231f.). Das Urteil »Fiktivität« vs. »Nicht-Fiktivität« hingegen ist notwendig *immer* äußerst graduell: Bereits der Planet Erde, der in den allermeisten Darstellungen zumindest impliziert ist, ist schließlich nicht fiktiv (vgl. Abb. 4).

In jedem Fall aber scheint es sinnvoll, die beiden Begriffspaare »Fiktivität« vs. »Nicht-Fiktivität« und »Fiktionalität« vs. »Nicht-Fiktionalität« deutlich voneinander zu unterscheiden. Man wäre sonst gezwungen, fehlerhafte oder bewusst täuschende Darstellungen (deren Gegenstände fiktiv sind, obwohl ihre

Repräsentation gemäß nicht-fiktionaler Signale wahrhaftig sein sollte) als *fiktional* aufzufassen. Eine Lüge aber würden wir üblicherweise schlicht als täuschend – und eben nicht als *fiktional* – bezeichnen.

4. Piktorialer Panfiktionalismus

Für Bildmedien existieren zudem einflussreiche Ausprägungen eines Panfiktionalismus (vgl. KONRAD 2014). Diesen zufolge müssten Bildmedien *prinzipiell immer* als »Fiktionen« erachtet werden – und zwar bereits durch die Konstitution eines Bildinhalts voll mentaler, imaginärer oder eben: *fiktiver* Gegenstände. Eine solche Ansicht vertreten etwa Kendall L. Waltons (WALTON 1993) oder Benita Herder (HERDER 2017). Bilder wären demnach »fictions by definitions« (WALTON 1993: 351).⁵ Ein solcher Fiktions-Begriff wäre ein inhärenter des Mediums bzw. der Zeichenmodalität⁶ Nach den zuvor explizierten Zusammenhängen zwischen (Nicht-)Fiktivität und (Nicht-)Fiktionalität erscheint dies allerdings für *beide* Begriffspaare wenig überzeugend.⁷ Die (referenzbezogene) Unterscheidung »Fiktivität« vs. »Nicht-Fiktivität« käme von vorneherein »zu spät«, um Bildmedien *grundsätzlich* zur Fiktion zu erklären, da für Vertreter*innen eines piktorialen Panfiktionalismus bereits der Bildinhalt – das, was wir »im« Bild sehen – der »fiktive« Gegenstand darstellt (und nicht erst das, worauf mit dieser Ebene weiter Bezug genommen werden kann).

Somit bliebe nur die Unterscheidung »Fiktionalität« vs. »Nicht-Fiktionalität« zur Legitimierung eines entsprechenden Urteils. Diese Unterscheidung aber kommt zur Unterstellung einer *prinzipiellen* »Fiktion« von Bildmedien ebenfalls nicht in Frage, da sie an angenommene Kommunikations*absichten* und *Wahrheitsansprüche* einer Kommunikator*in gekoppelt ist. Von diesen aber ist die Ebene des Bildinhalts erneut weitgehend unabhängig (solange eine ikonische Kategorisierungsschwelle hinreichend überschritten wird, vgl. WILDE 2018: 82-115). Wenn sich in Bildmedien die Annahme einer (fiktiven, nicht-fiktiven oder in dieser Hinsicht unbestimmbaren) Existenz des Dargestellten nur aus der konkreten Verwendung heraus erklären lässt (der hypothetischen Verwendungsabsicht einer Kommunikator*in und der tatsächlichen Verwendungspraxis von Rezipient*innenseite), so scheint dies deutlich gegen die These zu sprechen, dass die (Nicht-)Fiktionalität von Bildern medial oder modal determiniert wäre.

⁵ Vgl. zur Einordnung BAREIS 2014 und die Beiträge in BAREIS/NORDRUN 2015.

⁶ Vgl. dazu auch kritisch WENNINGER 2014: 472-475.

⁷ Vgl. dazu ausführlicher WILDE 2018: 160-173 sowie PICHLER/UBL 2014: 71-74.



Abb. 4:

Kategoriale Fiktionalität trotz gradueller Fiktivität: Obwohl die meisten realweltlichen Annahmen über ›unser‹ New York ebenso auf Spider-Mans gleichnamige Heimatstadt zutreffen, verknüpfen die Autor*innen mit dem Film keinerlei Wahrheitsansprüche.

Quelle: Filmplakat von *Spider Man: Homecoming* (USA 2017)

Auf einer grundlegenden Ebene hat Jens Schröter (SCHRÖTER 2016) prinzipielle Argumente dafür geboten, dass sich die Fiktionspotentiale unterschiedlicher Darstellungsmedien niemals als aus einem gegebenen *a priori* medialer Eigenschaften ableiten lassen. Fotografische Bilder der realen Person Sean Connery lassen sich ebenso dazu einsetzen, um die fiktive Figur James Bond darzustellen – und sie werden dies auch sehr häufig (vgl. auch WILDE 2019a). Umgekehrt lassen sich Handzeichnungen ebenso in nicht-fiktionaler (etwa dokumentarischer) Absicht einsetzen, wie dies etwa in den Comic-Gattungen von *graphic memoirs*, *graphic journalism*, oder auch Sachcomics durchweg der Fall ist (vgl. SCHRÖTER 2016).

Die tatsächlichen Operationen verschiedener Medien für dokumentarische oder fiktionale (oder gemischte) Praktiken lassen sich aber nicht generell aus den Eigenschaften von

Medien deduzieren, sondern grundsätzlich nur historisch und/oder in teilnehmender Beobachtung nachvollziehen (SCHRÖTER 2016: 124).

5. Partikularisierung und Piktogrammatik

Der Zusammenhang zwischen Bildinhalt und Fiktion ist aber komplexer als es aussieht – insbesondere in medien- bzw. zeichenvergleichender Perspektive. Genauer betrachtet nutzt etwa Walton seinen »Fiktions«-Begriff, der gegenüber Bildmedien *grundsätzlich* geltend gemacht werden sollte, in uneinheitlicher Weise und wendet ihn ein zweites Mal auf die Relation des (angeblich bereits »fiktiven«) Bildinhalts zu einem weiteren dargestellten Referenzobjekt an (»portraying fictitious things beyond itself«, WALTON 1993: 57). Daher scheint Walton, ebenso wie Herder, mit »fiktiven« Darstellungen im Kern etwas spezifisch Anderes zu meinen. Gleiches dürfte für eine ähnliche Anwendung des Ausdrucks »Fiktion« in Jörg R.J. Schirras Kontexttheorie des Bildes gelten, wo sich ebenfalls die Formulierung findet, wir könnten uns »Bilder als fiktive referentielle Kontexte« vorstellen (SCHIRRA 2001: 90). Da hier erneut der Bildinhalt angesprochen wird, scheint mir dies mindestens in medienvergleichender Perspektive unintuitiv: Einem generellen Terminus der deutschen Sprache (wie »Katze«) würde man sicherlich nicht einen zunächst »fiktiven Inhalt« zusprechen. In kommunikativer Hinsicht verweist »eine Katze« lediglich auf das Lexikon (vgl. ECO 2000: 280-336), nicht auf eine Situation, deren Darstellung fiktional oder nicht-fiktional sein könnte. Sprachliche Zeichen stellen vor ihrer kontextrelativen Verwendung zunächst lediglich generelle Terme dar, denen man deswegen auch keinen grundsätzlich »fiktiven Kern« zusprechen würde – da ein Ausdruck wie »Katze« zunächst gar kein Individuum referenzialisiert (das nun erst fiktiv oder nicht fiktiv sein könnte). Demgegenüber scheinen Bilder – bereits auf Ebene des Bildinhalts – stets wesentlich konkreter und damit partikularisierter zu sein (was die zuvor angesprochenen panfiktionalistischen Annahmen nun zumindest naheliegender erscheinen lässt).

5.1 Die semantische Paradoxie von Bildmedien

Hieran wird deutlich, dass das Problem der *Partikularisierung* des Bildinhalts in besonderer Weise mit dem Problem der Bildfiktion verbunden ist. Das Argument könnte etwa lauten: Weil wir auf Bildträgern meist nicht nur Zeichen, sondern komplexe und konkrete Situationen voll individuierter Einzelgegenstände zu sehen meinen, *müsste* der Bildinhalt zunächst immer als fiktiv eingeschätzt werden, *wenn* eine tatsächliche non-fiktionale Referenzfixierung notwendig gebrauchtsabhängig bleibt. Betrachtet man fiktive Welten als *mögliche* (i.S.v. imaginierbare, vorstellbare) Welten (vgl. RYAN 2014b), so könnte man Bilder als »Ansichten möglicher Welten« (FELLMANN 2000: 21) und damit die Bildsemantik als eine »Mögliche-Welten-Semantik« (FELLMANN 2000: 21) auffassen, was das panfiktionalistische Urteil zu bekräftigen scheint. Dieses Problem wurde auch als »semantische Anomalie« (SACHS-HOMBACH 2011: 77) oder als »semantisches

Paradox« (FELLMANN 2000: 25) von Bildmedien bezeichnet. Sachs-Hombach formuliert dieses so, dass

die Bildbedeutung (verglichen mit sprachlichen Äußerungen) zugleich bestimmter und unbestimmter ist. Sie ist bestimmter, insofern wir mit Bildern den Eindruck einer Szene (den wahrnehmungsvermittelten Inhalt) sehr unmittelbar hervorrufen können. Sie ist jedoch zugleich unbestimmter, insofern bei der Bildverwendung (1) die faktische Beschaffenheit einer realen Szene nicht verbürgt wird [...] und (2) der kommunikative Gehalt oft vage bleibt (SACHS-HOMBACH 2011: 77; Herv. L.W.).

Wenn sich die semantische Paradoxie aber erst dadurch ergibt, dass – oder besser: falls – Bilder partikuläre Objekte zu zeigen scheinen (und zwar bereits auf Ebene des Bildinhalts), so verschiebt sich das Problem von Bild und Fiktion in eigentümlicher Weise. Tatsächlich würde man von nicht-gegenständlichen Bildern gewöhnlich etwa weder behaupten, dass sie fiktional oder dass sie nicht-fiktional wären, da sie eben keinen Gegenstand darstellen und folglich die Frage unsinnig wäre, ob der dargestellte Gegenstand bzw. die dargestellte Situation tatsächlich so existiert haben könnte. Umgekehrt darf dieser Zusammenhang für gegenständliche Bilder aber auch keineswegs als trivial gelten.

Zunächst ist es natürlich richtig, dass auch Allgemeinbilder fiktiver Gegenstandsklassen existieren (wie Bilder von Elfen auf Wikipedia), so dass man behaupten könne (wie Jens Schröter dies tut, vgl. SCHRÖTER 2020), der Unterschied singuläre/generelle Bilder läge vollständig quer zur Differenz fiktionaler/non-fiktionaler Bilder. Dagegen muss aber eingewandt werden, dass ein Elfen-Bild in einem Comic-Panel durchaus die Existenz eines bestimmten Elfen in einem bestimmten diegetischen Kontext ›behauptet‹ (vgl. WILDE 2017). Im Rahmen einer solchen möglichen Welt bleiben fiktionale und nicht-fiktionale Elfen-Darstellungen also weiterhin auf konkrete, partikularisierte Elfen beschränkt. Elfen-Piktogramme an Toiletten-Türen hingegen würden weder die Existenz von Elfen behaupten noch fiktive Elfen vorstellig machen, sondern lediglich kommunizieren, dass jene Wesen (alles, was als ›Elfen‹ gelten mag) hier erwünscht und willkommen Einlass erhalten sollten. Insofern scheint mir die Frage nach der Partikularisierung des bildlich Dargestellten weiterhin ganz zentral dafür, ob sich die Frage nach Fiktionalität überhaupt stellt (vgl. ausführlicher WILDE 2017 sowie WILDE 2018: 221-245). Die piktogramatische Spezifizierung einer Abbiege-Regelung für PKWs und Motorräder – nicht aber für Fahrräder – (Abb. 5) bildet keinerlei bestimmte Gegenstände ab und wird daher wohl auch nicht als Blicke in eine fiktive oder nicht-fiktive Diegese erachtet werden; sie macht lediglich die Bezugnahme auf Objektklassen zugänglich: Die Regelung, nur links abbiegen zu dürfen, gilt hier (lokale Deixis) für alle Verkehrsteilnehmer*innen, deren Fahrzeuge unter die zu erschließenden Klassifikatoren fallen. Ein piktogramatischer Bildgebrauch scheint die Fiktionalitätsfrage also durchaus zu suspendieren.



Abb. 5:
Piktogrammatische Klassifikatoren für Gegenstandsklassen (indefinit bestimmbar Genusbilder),
kein Blick in fiktive (oder nicht-fiktive) Diegesen.
Quelle: Privataufnahme (Februar 2017)

5.2 Drei bildtheoretische Positionen

In der Bildtheorie sind drei unterschiedliche Positionen denkbar, mit dieser Differenz und einem möglichen Primat umzugehen. Walton und Sachs-Hombach scheinen mir am deutlichsten für die zwei konträrsten Einschätzungen zu argumentieren. Walton geht, wie angesprochen, davon aus, jedes Bild eines Bisons stelle primär einen partikularen (und daher in seinen Termini: einen »fiktiven«) Bison dar (vgl. WALTON 1993: 125). Wenn ein Bild somit als Gattungsbild gebraucht wird, wäre dies ein reflexiver, kontingenter Einsatz. Insbesondere für fotografische Bilder lässt sich dies mit einer gewissen Berechtigung vertreten.⁸ Aber ist diese Ebene der Semantik nicht allein unserem Vorwissen um das fotografische Dispositiv geschuldet, demzufolge irgendwann einmal ein konkretes Einzelding vor einer Kamera gestanden haben müsste? Für viele Autor*innen jedenfalls scheint vorausgesetzt, dass Bildmedien *grundsätzlich* nur Individuelles, bzw. nur in abgewandeltem Gebrauch Allgemeines zeigen könnten. Einer viel beachteten Aussage von Jurij M. Lotman zufolge zeige ein Film etwa *immer* Konkretes:

[D]as Wort der natürlichen Sprache kann einen Gegenstand, eine Gruppe von Gegenständen und eine Klasse von Gegenständen jeder beliebigen Abstraktion bezeichnen [...]. Das ikonische Zeichen besitzt eine ursprüngliche Konkretheit, eine Abstraktion kann man nicht sehen (LOTMAN 1977: 69).

Sachs-Hombach vertritt die gegenteilige Position (vgl. etwa SACHS-HOMBACH 2003: 166 sowie ausführlich in SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2011). Die

⁸ Currie spricht hierbei von »representation-by-origin«, vgl. CURRIE 2010: 19-21.

Referenzialisierung von Einzeldingen mit Bildern muss demnach aus *notwendigen* Gründen nachgeordnet und kontingent sein: »Die Veranschaulichung konkreter Gegenstände erfolgt immer analog zu Kennzeichnungen, indem begriffliche Charakterisierungen derart kombiniert werden, dass sie sich in einem bestimmten Kontext zur Charakterisierung individueller Dinge eignen« (SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2006: 182). Dies dürfte auf fiktive oder in dieser Hinsicht unbestimmbare Gegenstände in möglichen Welten ebenso zutreffen. In diesem Sinne ist es nur folgerichtig, dass der Fiktionsbegriff bei Sachs-Hombach kaum eine zentrale Rolle einnimmt. Ferdinand Fellmanns kommt zu einem gleich lautendem Urteil:

Für das richtige Verständnis von Ähnlichkeit [des Bildes – L.W.] ist es demnach notwendig, daß sich diese nicht wie die Spur auf bestimmte Gegenstände oder Vorgänge beziehen muß, sondern daß sie Typen oder Klassen betrifft, die sprachlich durch Allgemeinbegriffe bezeichnet werden. Historisch scheint die Darstellung von Typen der detailgetreuen Reproduktion von Individuen voranzugehen, wie die Tierdarstellungen der Höhlenmalerei zeigen (FELLMANN 2000: 21).

Damit wären die allermeisten Bilder zunächst tatsächlich *primär* als ›Allgemeinbilder‹ oder als ›Genusbilder‹ zu bezeichnen, bevor sie anders (partikularisierend) eingesetzt werden. Dass wir uns zumindest bei vielen piktogramatischen Darstellungssystemen *nicht* dazu angehalten fühlen, eine Partikularisierung zu unterstellen (die daraufhin fiktional oder nicht-fiktional sein müsste), räumt auch Walton ein. Entgegen seiner eigentlichen Vorannahme, Bilder seien »fictions by definitions« (WALTON 1993: 351) gelten Piktogramme und Verkehrszeichen für ihn als nur »ornamental«; es handele sich um »nicht-funktionale Imaginationsrequisiten« (*non-functional props*, WALTON 1993: 281). Neil McDonells durchaus typische These hierzu lautet: »The picture of a man on a restroom sign does not refer to any particular man but to all men« (MCDONELL 1983: 85; vgl. SCHOLZ 2004: 134-145).

Eine dritte Option bestünde darin, keiner dieser beiden Alternativen das Primat einzuräumen und den Unterschied nur *case-by-case* geltend zu machen. Wolfram Pichler und Ralph Ubl arbeiten hierfür mit der begrifflichen Opposition zwischen »indefinit« vs. »definit bestimmbar« Bildern, die stets am konkreten Einzelfall getroffen werden muss (PICHLER/UBL 2014: 51):

Die definite Bildbestimmung fängt [...] schon da an, wo man bereit ist zu sagen: Das ist derselbe Mann mit Bart wie in jenem anderen Bild. Ob es den so identifizierten Mann mit Bart auch als einen wirklichen gibt, ist unter dieser Voraussetzung gleichgültig; bedeutsam ist allein die Möglichkeit oder Erwartung, dass das gegebene Bildobjekt *re-identifiziert* werden kann, sei es auch nur in einem anderen Bild (PICHLER/UBL 2014: 51; Herv. im Orig.).

Packard formuliert diese Alternative mit Peirce als die Opposition, Bilder entweder als dicentisch-indexikalische Sinzeichen oder als rhematisch-ikonische Qualizeichen aufzufassen:

Diese reine Möglichkeit einer Qualität ist Voraussetzung der Behauptung, die die Qualität einem konkreten Gegenstand zuschreiben könnte und dann sagte, dieser sei so; aber diese Zuschreibung ist in dem Bild eben anders als die Darstellung einer ikonischen Qualität noch nicht durchgeführt. Es ist erst eine Interpretation, die gerade diese

Durchführung und Ausführung sistiert. Ihr fehlt die Referenz auf ein Einzelding, von dem die gezeigte Qualität behauptet wird – auf den Raum, in dem die Szene des Stilllebens zu sehen gewesen sei, auf den Menschen, der die emotionale Erfahrung des Schreies gemacht, oder auf die biblische oder historische Figur mit ihrem Eigennamen, die den abgeschnittenen Kopf in einer Schale getragen habe (PACKARD 2016: 135).

5.3 Medialität als Rahmung

Ein Foto werden wir zumeist prinzipiell als definit – also partikularisiert – interpretieren, auch wenn wir keine Kriterien dafür besitzen, seinen Referenten tatsächlich bestimmen zu können! Und in diesem Fall müssten wir uns auch entscheiden, ob es sich um ein *reales* (nicht-fiktionales) oder eben fikionalisiert eingesetztes (oder manipuliertes) Foto handelt. Doch auch dies ist womöglich eher einer medialen Konvention geschuldet, denn Eingriffe, Manipulationen, Montagen und nicht zuletzt andere Verwendungszusammenhänge der Fotografie (etwa als Gattungsbilder in Lexika oder in fiktional gerahmten Kontexten wie dem Foto-Roman) hat es schon immer gegeben (vgl. FINEMAN 2012). Schon bei der Fotografie handelt es sich daher lediglich um eine Rezeptionskonvention. Es gilt daher, den Zusammenhang zu bestimmten Bildverwendungstypen bzw. Bildmedien noch genauer in den Blick zu nehmen.

Mit (bestimmten) Bildmedien sind hierbei nicht technisch-apparative Herstellungs- und Übertragungsweisen gemeint, sondern Bildtypen, die als konventionell-distinkte Einzelmedien (wie die Fotografie) auftreten und kulturell als solche etabliert sind. Beispielsweise lassen sich die Unterschiede zwischen Gebrauchsanweisungen, Comics oder Fotoromanen nicht alleine anhand technisch-apparativer oder semiotischer Kriterien festmachen. In der multimodalen Linguistik spricht man schlicht von Textsorten oder Genres:

Ist das Genre einmal erkannt, d.h. sind wir z.B. sicher, dass es sich um eine Werbeanzeige handelt, wird das Verstehen insgesamt befördert. Es vollzieht sich dann im Rahmen der Textsortenkonventionen, auf die Rezipienten in Form von abstrahierten semiotischen Erfahrungen, d.h. gespeicherten Mustern zurückgreifen können (STÖCKL 2016: 102).

Dies lässt sich mit Sachs-Hombachs und Schirras Überlegungen zum Bildstil als einem »illokutionärem Indikator« verbinden (SACHS-HOMBACH/SCHIRRA 2006: 181), das bestimmte »Bild-Spiele« (gegenüber anderen) als solche ausweist (vgl. SCHOLZ 2004: 154-162). Wendet man dies auf den Zusammenhang zwischen piktogramatischen vs. partikularisierenden Verwendungsweisen von Bildern an – und damit auch auf die Frage, ob ein Fiktionalitätsurteil getroffen werden muss – so zeigt es sich, dass keineswegs alle Bildverwendungspraktiken über alle konventionellen Medientypen gleich verteilt sind (vgl. erneut SCHRÖTER 2016: 123). Um erneut Comics als Beispiele heranzuziehen: »Nun sind aber gerade die (vielen) narrativen Comics jene, die typischerweise Einzeldinge darstellen, und zwar im Sinne eines Minimums an Realismus als Gegenstände einer extensionalen Welt« (PACKARD 2006: S. 180). Dies wiederum macht ein Fiktionalitätsurteil notwendig, was bei piktogramatischen Bildverwendungsweisen nicht der Fall ist, die in kommunikativer Hinsicht lediglich Klassen hinreichend ähnlicher Gegenstände ins Spiel bringen sollen.

Mit diesen Konventionen spielt der Grafikdesigner Frank Flöthmann in

6. Der fiktionale Gebrauch von Bildmedien

Während der »Fiktions«-Begriff in der Bildtheorie (im engeren Sinne) also in vielfacher Hinsicht merkwürdig untertheoretisiert ist, können doch zwei unterschiedliche Bereiche piktorialer Bezugnahmen auf fiktive Entitäten (Personen, Ereignisse, Welten) nicht ausgeblendet bleiben. Zum einen dürfte es ganz unbestritten sein, dass Bildmedien bereits etablierte fiktive Entitäten ebenso darstellen können wie real existierende Dinge. In kunstgeschichtlichen Beschäftigungen obliegt die Klärung dieser *Referenz* anhand bildlicher Codes etwa der Ikonologie (vgl. PANOFSKY 1939: 6). Wenn wir mit den relevanten Ikonografien vertraut sind, so wissen wir, dass ein bildlich dargestellter Mann mit einer Filzkappe immer Odysseus darstellt und können Odysseus-Repräsentationen auch in unbekanntem Bildern identifizieren. Die komplexen Diskussionen um die fragliche Ontologie dieses Wesens (zwischen fiktivem Referenzobjekt und davon unterschiedenem *Sujet*) müssen und können an dieser Stelle ausgeblendet bleiben, denn relevanter für den Zusammenhang von Bild und Fiktion scheint mir ein zweiter Bereich fiktionalen Bildgebrauchs. Hier wird nicht eine bereits bestehende fiktive Entität irgendwie durch bildliche Codes »anzitiert«, sondern genuin *erzeugt*.⁹ Es sollte nämlich nicht übersehen werden, dass weite Teile der Medienwissenschaft sich im »Tagesgeschäft« mit exakt solchen Bildmedien auseinandersetzen, die im »unmarkierten Standardfall« stets als fiktional gelten, wie Thon zutreffend argumentiert hat (vgl. THON 2014: 452-459): Realfilme, Animationsfilme, Fernsehserien, Comics oder Computerspiele. Die Befähigung dieser weiten Bereiche der Bildmedien zur *Nicht-Fiktionalität* muss – umgekehrt – zumeist mühevoll hergeleitet und gesondert begründet werden, mit verschieden hohem Aufwand bei unterschiedlichen Medientypen. Denn auch wenn nicht-fiktionale (dokumentarische oder essayistische) Realfilme in der Filmwissenschaft insgesamt ebenfalls weniger Aufmerksamkeit als fiktionale Spielfilme erhalten haben, scheint hier das fotografische Dispositiv doch zumindest eine unbestreitbar dokumentarische Qualität zu sichern.¹⁰ Die Legitimation der Nicht-Fiktionalität von Animationsfilmen (z.B. *Waltz with Bashir*, Ari Folman 2008), Comics (z.B. Art Spiegelmans *Maus: A Survivor's Tale*, 1991), oder Computerspielen (z.B. *JFK Reloaded*, Traffic Games, 2004) muss hingegen immer wieder mühsam begründet und verteidigt werden (vgl. dazu THON 2019). Dass diese Bildmedien typischerweise fiktive Entitäten (Figuren, Ereignisfolgen, Welten) repräsentieren, stellt in jedem Fall keinen theoretischen Streitpunkt dar. Hier scheint mir eine merkwürdige Dissonanz gegenüber allgemeinen bildtheoretischen Prämissen zu liegen, die selten genauer in den Blick genommen worden ist. Abschließend soll daher noch einmal der Blick darauf gewendet werden, welche besonderen Funktionen und Leistungen Bildmedien in der Darstellung fiktiver Dinge, Ereignisse und Welten zufallen.

⁹ Der Zusammenhang zwischen beidem ist noch einigermaßen unklar, vgl. erneut WILDE 2018: 221-245.

¹⁰ Allerdings fallen dadurch differenzierte Praktiken des *re-entactments* häufig erneut unter den Tisch, vgl. MUNDHENKE 2017: 196-205; WILDE 2019a.

6.1 Die notwendige Unvollständigkeit fiktiver Entitäten

Alles, was in fiktionalen Medien dargestellt wird, muss in sehr grundlegender Hinsicht als *unvollständig* erachtet werden. Lubomír Doležel arbeitete diesen Punkt in seiner Variante der *possible world*-Theorie unter der Bezeichnung »ontologische Unvollständigkeit« heraus:

Fictional worlds are brought into existence by means of fictional texts, and it would take a text of infinite lengths to construct a complete fictional world. Finite texts that humans are capable of producing, necessarily create incomplete worlds (DOLEŽEL 1995: 201).

Die Bezeichnung der »ontologischen« Unvollständigkeit geht auf Barry Smith zurück, der sich damit begrifflich gegenüber einer »epistemischen« Unvollständigkeit absetzen wollte, welche bloß unser gerechtfertigtes Wissen betrifft (vgl. SMITH 1979). Wenn Eigenschaften und Merkmale des Dargestellten in Texten schlichtweg *nicht* definiert seien, so Smith, Doležel und viele andere, so »fehlen« uns nicht nur bestimmte Informationen (temporär), die wir etwa noch in Erfahrungen bringen könnten; sie *existieren* im Gegenteil *nirgendwo*, und zwar, auf einer grundsätzlichen und daher ontologischen Ebene.¹¹ Dennoch setzen wir im Rezeptionsprozess zumeist voraus, dass alle dargestellten Welten grundsätzlich konsistent und vollständig sind, sofern nicht explizite (phantastische) Gründe vorliegen, warum dem anders sein sollte.

Rezipient*innen können gemeinhin auf ihr Weltwissen zurückgreifen, um solche »Lücken« zu füllen. Marie-Laure Ryan führt dies auf das von David Lewis übernommene Konzept des *principle of minimal departure* zurück:

the imagination will consequently conceive fictional storyworlds on the model of the real world, and it will import knowledge from the real world to fill out incomplete descriptions [...]. For instance, when a text refers to a location in the real world, all of the real geography is implicitly part of the storyworld, and when it refers to a historical individual, this individual enters the storyworld with all of his or her biographical data except for those features that the text explicitly overrules (RYAN 2014a: 35; vgl. bereits RYAN 1991: 51).

Die Literaturwissenschaft verwendet in der rezeptionsästhetischen Tradition Roman Ingardens den Begriff der »Unbestimmtheitsstelle« (vgl. INGARDEN 1972) oder Wolfgang Isters Konzept der »Leerstelle« (vgl. ISER 1978: 194), um auf die Notwendigkeit der »Mitarbeit des Lesers« (ECO 1987: 1) in dieser inferenziellen Ergänzung von Unvollständigkeiten hinzuweisen. Die Filmwissenschaft operiert mit dem Terminus des »Suture«, die Comicforschung mit dem des »Closures«. In den Bildwissenschaften wurden diese Ansätze bisher erst mit großem Zögern aufgenommen, vermutlich aus des zuvor angeführten Theorie-defizits in der Fiktionsdebatte (vgl. LOBSIEN 1980; KIMMICH 2003).

Unbestritten scheint, dass Bildmedien besondere Leistungen und Funktionen geltend machen können, um fiktionale Objekte zu konkretisieren. Filmfiguren etwa besitzen für gewöhnlich eine »sensory specificity that at the same time diminishes the range of individual imaginations by the recipients« (EDER et al.

¹¹ Es existieren jedoch Gründe, dennoch an der Bezeichnung einer *epistemischen* Unvollständigkeit festzuhalten, vgl. WILDE 2018: 208.

2010: 18). Über das Aussehen fiktiver Dinge im Film scheinen wir so zumeist viel zu wissen und epistemisch begründen zu können, weil vor der Kamera Objekte standen, deren Aussehen weitgehend auf die diegetischen Entitäten übertragbar ist. Mit anderen Worten: Die Wahrnehmungsnähe von Bildmedien kann sich dergestalt niederschlagen, dass jeder wahrnehmbare Aspekt des Bildinhalts auch in der Konkretisierung fiktiver Situationen relevant bleibt. Mit wieder anderen Worten: Die Prädikationsmöglichkeiten, die Bilder zur Verfügung stellen, sind größtenteils auf die fiktive Diegese übertragbar. Externe Prädikationsmöglichkeiten der Darstellungsmittel lassen sich als interne Prädikate des Dargestellten verrechnen (vgl. REICHER 2010: 117).

6.2 Darstellungskorrespondenz und »doppelte Prädikation«

Die Wahrnehmungsnähe von Bildmedien lässt sich durch Gregory Curries Begriff der »Darstellungskorrespondenz« (*representational correspondence*) noch genauer fassen (vgl. CURRIE 2010: 58-64): »[F]or a given representational work, only certain features of the representation serve to represent features of the things represented« (CURRIE 2010: 59). Es sind also niemals *alle* Eigenschaften einer Darstellung hinsichtlich der fiktiven Situation relevant, wie Thon in Bezug auf die gleiche Textstelle von Currie weiter ausführt: » [I]t makes sense to distinguish more systematically between *presentational* and *representational* aspects of a given narrative representation in this context« (THON 2016: 60; Herv. im Orig.). Dass diese Differenz selbst im fotografischen Filmbild nie völlig überwunden werden kann lässt sich leicht vor Augen führen: Man denke etwa an Schwarzweißfilme oder Rückblenden in Sepia-Kolorierungen, die nur in speziellen Ausnahmefällen eine »monochrome Welt« repräsentieren (etwa im medienreflexiven Film *Pleasantville*, USA 1998; vgl. dazu umfassender THON 2017; WILDE 2019b). Etwas technischer ausgedrückt: Die Prädikationsmöglichkeiten, die ein Bild in einem Schwarzweißfilm anhand wahrnehmbarer Graustufen und monochromer Kontraste anbietet, treffen nur auf den Bildinhalt, nicht aber auf die fiktive Situation zu (vgl. WALTON 1993: 171; THON 2016: 85-91).

All dies bedeutet zusammenfassend, dass fiktional eingesetzte Bildmedien, insbesondere ihre wahrnehmbaren Eigenschaften, stets doppelte Prädikationsmöglichkeiten aufweisen: Die Prädikationsmöglichkeiten, die der Bildinhalt zur Verfügung stellt (begründete Aussagen über das Aussehen der Bildobjekte), stehen in relativer Darstellungskorrespondenz zur Ebene der fiktiven Diegese, auf die sie sich häufig – aber eben nicht immer, und niemals notwendig – »mappen« lassen. Im interpretativen Verstehen müssen beide Ebenen voneinander differenziert werden, indem zwischen abbildungsrelevanter Form und »bloßem« medialem Kontext differenziert wird. Als nicht abbildungsrelevanter medialer Kontext wären aber nicht nur limitierende Faktoren der Materialität zu nennen (Schwarzweiß-Druckverfahren in der Darstellung farbiger Welten). Auch viele Aspekte des medialen Produktionszusammenhangs fließen häufig nicht in die Konkretisierung fiktionaler Gegenstände mit ein.



Abb. 7:
Zwei mal die identische fiktive Figur: Magische Transformation oder bloßer Darstellungsunterschied?
Quelle: *A Game of Thrones* (HBO), S03 E08 (2013) & S06 E10 (2016)

Mit Kendall L. Walton gesprochen wäre es beispielsweise eine »silly question« (WALTON 1993: 174-183), danach zu fragen, warum die fiktive Figur Daario Naharis in der HBO-Serie *A Game of Thrones* plötzlich auf mysteriöse Weise ihr Aussehen verändert. In Staffel drei wurde die Figur vom Briten Ed Skrein, ab Staffel vier vom niederländischen Michiel Huisman verkörpert (vgl. Abb. 7), ohne dass dafür eine diegetische Erklärung angeboten wurde. Gültige fiktionale Rückschlüsse, dass Daario Naharis über magische Fähigkeiten verfügen und – wie die diegetisch etablierten *faceless men* – sein Aussehen beliebig transformieren könnte, wären ganz offensichtlich falsch (oder vorsichtiger: kommunikativ kaum anschlussfähig; zu fiktionalen Fakten vgl. BAREIS 2015). Der wahrnehmbare Unterschied, den die Prädikationsmöglichkeiten der Bilder zur Verfügung stellen, wird also nicht auf Seiten des fiktional Dargestellten, sondern auf den medialen Ermöglichungshintergrund »verrechnet«. Dieser wird hier als institutioneller Produktionszusammenhang der TV-Serie kenntlich, mit dem die konventionalisierte semiotische Form des doppelten Darsteller*innenkörpers und dem Schauspieler*innen-Starsystem verbunden ist (vgl. WILDE 2019b). Eine fundamentale Differenz zwischen den im Bild sichtbaren Objekten und den dadurch repräsentierten, diegetischen Entitäten ist also unauflösbar. Über

Wahrnehmungsnähe und Darstellungskorrespondenz können die doppelten Prädikationsmöglichkeiten aber so eng geführt werden, dass sie gänzlich transparent erscheint, insbesondere in fotografischen oder illusionistischen Bildmedien, wo wir nahezu *in die Diegese* zu blicken meinen.

6.3 Gemeinsamkeiten und Differenzen fiktionaler und nicht-fiktionaler Weltbezüge

Grundsätzlich ist eine doppelte Prädikation zwischen sichtbarem Bildinhalt und den dadurch repräsentierten Entitäten (vermittelt über eine skalierte Darstellungskorrespondenz) auch für nicht-fiktionale, dokumentarische Formate unumgänglich. In nicht-fotografischen Bildmedien ist dies unmittelbar evident: Die Wahrnehmbarkeit der tatsächlich vorgefallenen Situationen wird hier doch in erheblichem Maße von den Wahrnehmungsparametern der (etwa gezeichneten, gemalten oder computergenerierten) Bildlichkeit abweichen; auch ist davon auszugehen, dass nicht alle Bildelemente in Vorder- und Hintergrund, in Zentrum und Peripherie, die gleichen Wahrheitsansprüche erheben. Packard geht daher von einer »gradierte[n] Fiktionalität« (PACKARD 2016: 139) gezeichneter Bilder aus, Thon mit gleicher Stoßrichtung von einer »referential multimodality« (THON 2019: 271):

[T]here is no simple one-to-one relationship between the semiotic resources a given narrative work employs and the referential claims it makes [...]. Accordingly, it seems helpful to expand previous conceptualizations of multimodality by distinguishing between *semiotic multimodality*, on the one hand, and *referential multimodality*, on the other (THON 2019: 271; Herv. im Orig.).

In nicht-fiktionalen Bildmedien fungiert ein geteiltes Wissen um die intersubjektive Wirklichkeit aber zumindest stets als Korrektiv, was sich mit Walton als »reality principle« (WALTON 1993: 44) ausbuchstabieren ließe. Auch in der Fiktionstheorie ist das bereits angesprochene *principle of minimal departure* zwar fest etabliert.¹² Es besteht aber ein zentraler Unterschied in seinem Referenzbereich. Nach Ryan muss nämlich nicht zwangsläufig unsere (als *real* erachtete) Welt den Ausgangspunkt des inferenziellen »Lücken-Füllens« darstellen. Ebenso können andere mediale, selbst bereits fiktionale Repräsentationen als interpretative Ausgangspunkte genutzt werden, etwa was das Verstehen von »Zentauren« oder »Superhelden« betrifft. Eine solche Loslösung der Darstellung und des Dargestellten von Ansprüchen lebensweltlicher Realität hat auch bildtheoretisch interessante Konsequenzen.

¹² »The imagination will consequently conceive fictional storyworlds on the model of the real world«, RYAN 2014a: 35.



Abb. 8:
Die Darstellung einer physikalisch ›gewöhnlichen‹ Welt mit den Mitteln (computeranimierter) Lego-Steine oder Darstellung einer Welt aus Lego-Materialität?
Quelle: *The LEGO Movie* (USA 2014)

Gegenüber einer ›naturalisierenden‹ Lesung, die in phantastischen, abstrahierten und überzeichneten Cartoon-Bildern beispielsweise stets die Repräsentation einer Welt vermutet, die der unserer zumindest in ihrer Wahrnehmbarkeit weitgehend entspricht, ist es auch möglich, Umgekehrtes zu vertreten: Die phantastischen Welten von Comic, Manga und Animation brechen dann nicht nur punktuell lokal mit physikalischen Gesetzmäßigkeiten (etwa, wenn Figuren Superkräfte besitzen), sondern können auch auf globaler Ebene eine besondere »visuelle Ontologie« aufweisen (vgl. LEFÈVRE 2007), die der ›unseren‹ aus keinerlei notwendigen Gründen entsprechen muss. *The LEGO Movie* (2014) bildet dafür ein beeindruckendes Denkmodell (vgl. WILDE 2019b). Wenn das durch Lego-Steine dargestellte Wasser, der Schaum, die Dampf- und die Staubwolken durchaus naturalisiert aufgefasst werden könnten (so dass sich mit dem gleichen Material auch nicht-fiktive Geschichten erzeugen ließen), so muss den sogenannten ›Master Buildern‹ die ›Legohaftigkeit‹ ihrer Welt stets wahrnehmbar bleiben. Sie können sie manipulieren und rekombinieren: »We'll build a motorcycle out of the alleyway!« (00:14:40). Die dargestellte Welt behält also ihre besondere Ontologie, so dass die Hauptfigur Emmet seinen drehenden Lego-Kopf als Radachse einsetzen kann – was sich in keinem nicht-fiktionalen Referenzrahmen mehr plausibilisieren ließe!

Ein jedes solches Urteil muss am Einzelfall durch zahlreiche analytische Argumente untermauert werden: etwa, dass es den gezeichneten Protagonist*innen in Comic und Manga häufig durch leichte Manipulationen ihres Äußeren möglich scheint, sich so zu maskieren und zu verkleiden, dass dies selbst von nächsten Verwandten nicht mehr durchschaut werden kann (vgl. WILDE 2014). In solchen Fällen scheint es, als bestünde nicht nur die Darstellung aus einfachsten Konturlinien, ›hinter‹ der eine reichere Wahrnehmungsfülle verborgen bleibt (die doppelte Prädikation würde damit durch eine blockierte Darstellungskorrespondenz auseinandergetrieben). Stattdessen scheint hier auch die dargestellte Welt selbst der Wahrnehmbarkeit abstrahierter Bildlichkeit zu

entsprechen – was nur im Fiktionalen, dort aber prinzipiell jederzeit – möglich ist.

Die ambivalente Grenze der doppelten Prädikation öffnet zusammenfassend eine Zone der künstlerischen und imaginativen Aushandlung. Gefragt – und gezweifelt – werden muss an fiktionalen Bildern dann stets, welche der Prädikationsmöglichkeiten des sichtbaren Bildinhalts darstellungsrelevant und somit auf die intersubjektiv und diskursiv konstruierte Diegese übertragbar sind. Dies aber lässt sich nicht einfach *sehen*, sondern nur auf Ebene der Traditionsbildung, der Diskursivierung und der Anschlusskommunikation, also auf Ebene performativer Transkriptionspraktiken, rekonstruieren (vgl. JÄGER 2002).

Literatur

- BAREIS, J. ALEXANDER; LENE NORDRUM (Hrsg.): *How to Make Believe. The Fictional Truths of the Representational Arts*. Berlin [de Gruyter] 2015
- BAREIS, J. ALEXANDER: Fiktionen als Make-Believe. In: KLAUK, TOBIAS; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin [de Gruyter] 2014, S. 50-67
- BAREIS, J. ALEXANDER: Fictional Truths, Principles of Generation, and Interpretation. In: BAREIS, J. ALEXANDER; LENE NORDRUM (Hrsg.): *How to Make Believe. The Fictional Truths of the Representational Arts*. Berlin [de Gruyter] 2015, S. 165-183
- BARTHES, ROLAND: *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York [Hill and Wang] 1981
- BLANKE, BÖRRIES: *Vom Bild zum Sinn. Das ikonische Zeichen zwischen strukturalistischer Semiotik und analytischer Philosophie*. Wiesbaden [Deutscher Universitätsverlag] 2003
- BRANIGAN, EDWARD: *Narrative Comprehension and Film*. London [Routledge] 1992
- BUNIA, REMIGIUS (Hrsg.): *Formen der Fiktion. Theorie und Geschichte*. München [Wilhelm Fink] 2020; in Vorbereitung
- COHN, DORRIT: *The Distinction of Fiction*. Baltimore [Johns Hopkins UP] 1999
- CURRIE, GREGORY: *The Nature of Fiction*. Cambridge, Ma [Cambridge UP] 1990
- CURRIE, GREGORY: Was ist fiktionale Rede? In: REICHER, MARIA E. (Hrsg.): *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie*. Paderborn [Mentis] 2007, S. 37-53
- CURRIE, GREGORY: *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford [Oxford UP] 2010
- DOLEŽEL, LUBOMÍR: Fictional Worlds. Density, Gaps, and Inference. In: *Style: From Possible Worlds to Virtual Realities: Approaches to Postmodernism*, 29(2), 1995, S. 201-214
- ECO, UMBERTO: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München [Hanser] 1987

- ECO, UMBERTO: *Kant und das Schnabeltier*. München [Hanser] 2000
- EDER, JENS: *Was sind Figuren? Ein Beitrag zur interdisziplinären Fiktionstheorie*. Paderborn [Mentis] 2008
- EDER, JENS; FOTIS JANNIDIS; RALF SCHNEIDER: Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research. In: EDER, JENS; FOTIS JANNIDIS; RALF SCHNEIDER (Hrsg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin [de Gruyter] 2010, S. 3-66
- ENDERWITZ, ANNE; IRINA O. RAJEWSKY (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston [de Gruyter] 2016
- FELLMANN, FERDINAND: Bedeutung als Formproblem. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Vom Realismus der Bilder*. Magdeburg [Scriptum] 2000, S. 17-40
- FINEMAN, MIA: *Faking it. Manipulated Photography before Photoshop*. New York [Yale UP] 2012
- FLÖTHMANN, FRANK: *Grimms Märchen ohne Worte*. Köln [DuMont] 2013
- GOODMAN, NELSON: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. London [Oxford UP] 1969
- HERDER, BENITA: *Bild und Fiktion. Eine Untersuchung über die Funktion von Bildern in der Erkenntnistheorie*. Köln [Herbert von Halem] 2017
- INGARDEN, ROMAN: *Das literarische Kunstwerk. Mit einem Anhang von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel*. Tübingen [Niemeyer] 1972
- ISER, WOLFGANG: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore [Johns Hopkins UP] 1978
- JUNG, BERENIKE; LUKAS R.A. WILDE: Unravelling the ›Trump Shock‹ or: The Intertwined Threat Communication of ›Post-11/9‹. In: OSSA, VANESSA; DAVID SCHEU; LUKAS R.A. WILDE (Hrsg.): *Medial Reflections: Threat Communication and the US Order after 9/11*. London [Routledge] 2020; in Vorbereitung, S. 156-175.
- JÄGER, LUDWIG: Transkriptivität. Zur medialen Logik der kulturellen Semantik. In: JÄGER, LUDWIG; GEORG STANITZEK (Hrsg.): *Transkribieren – Medien/Lektüre*. München [Fink] 2002, S. 19-41
- KIMMICH, DOROTHEE: Die Bildlichkeit der Leerstelle. In: ADAM, WOLFGANG (Hrsg.): *Wissenschaft und Systemveränderung. Rezeptionsforschung in Ost und West – eine konvergente Entwicklung?* Heidelberg [Winter] 2003, S. 319-393
- KJØRUP, SØREN: George Inness and the Battle at Hastings, or Doing Things with Pictures. In: *The Monist*, 58(2), 1974, S. 216-235
- KLAUK, TOBIAS; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin [de Gruyter] 2014
- KONRAD, EVA-MARIA: Panfiktionalismus. In: KLAUK, TOBIAS; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin [de Gruyter] 2014, S. 235-254

- KÜNNE, WOLFGANG: *Abstrakte Gegenstände. Semantik und Ontologie.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1983
- LEFEVRE, PASCAL: Incompatible Visual Ontologies. The Problematic Adaption of Drawn Images. In: GORDON, IAN; MARK JANCOVICH; MATTHEW P. McALLISTER (Hrsg.): *Film and Comic Books.* Jackson [UP of Mississippi] 2007, S. 1-12
- LOBSIEN, ECKHARD: Bildlichkeit, Imagination und Wissen. In: BOHN, VOLKER (Hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990, S. 80-114
- LOPES, DOMINIC: *Understanding Pictures.* Oxford [Claredon Press] 1996
- LOTMAN, JURIJ M.: *Probleme der Kinoaesthetik. Einführung in die Semiotik des Films.* Frankfurt/M. [Syndikat] 1977
- MCDONELL, NEIL: Are Pictures Unavoidably Specific? In: *Synthese*, 57(1), 1983, S. 83-98
- MUNDHENKE, FLORIAN: *Zwischen Dokumentar- und Spielfilm. Zur Repräsentation und Rezeption von Hybrid-Formen.* Wiesbaden [Springer] 2017
- NOVITZ, DAVID: *Pictures and their Use in Communication. A Philosophical Essay.* Den Haag [Nijhoff] 1977
- PACKARD, STEPHAN: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse.* Göttingen [Wallstein] 2006
- PACKARD, STEPHAN: Bilder erfinden. Fiktion als Reduktion und Redifferenzierung in graphischen Erzählungen. In: ENDERWITZ, ANNE; IRINIA O. RAJEWSKY (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien.* Berlin [de Gruyter] 2016, S. 125-143
- PACKARD, STEPHAN: Gibt es eine Nullstufe der Fiktion? Praktiken der semiotischen Konstruktion des Fiktionalen und Faktualen. In: BUNIA, REMIGIUS (Hrsg.): *Formen der Fiktion. Theorie und Geschichte.* München [Wilhelm Fink] 2020; in Vorbereitung
- PANOFSKY, ERWIN: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.* New York [Oxford UP] 1939
- PICHLER, WOLFRAM; RALPH UB: *Bildtheorie. Zur Einführung.* Hamburg [Junius] 2014
- PLUNZE, CHRISTIAN: Sagen, Referieren, Implizieren. Das Beispiel definiter Kennzeichnungen. In: SIEBEL, MARK (Hrsg.): *Kommunikatives Verstehen.* Leipzig [Leipziger Universitätsverlag] 2002, S. 165-182
- PODRO, MICHAEL: Fiction and Reality in Painting. In: HENRICH, DIETER; WOLFGANG ISER (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven.* München [Fink] 1983, S. 225-237
- RAJEWSKY, IRINA O.; ENDERWITZ ANNE: Einleitung. In: ENDERWITZ, ANNE; IRINA O. RAJEWSKY (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien.* Berlin [de Gruyter] 2016, S. 1-17
- REICHER, MARIA E.: The Ontology of Fictional Characters. In: EDER, JENS; FOTIS JANNIDIS; RALF SCHNEIDER (Hrsg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media.* Berlin [de Gruyter] 2010, S. 111-133

- RYAN, MARIE-LAURE: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington [Indiana UP] 1991
- RYAN, MARIE-LAURE: Toward a Definition of Narrative. In: HERMAN, DAVID (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge, MA [Cambridge UP] 2007, S. 22-38
- RYAN, MARIE-LAURE: Fiktion, Kognition und nichtverbale Medien. In: KOCH, GERTRUD; CHRISTIANE VOSS (Hrsg.): *›Es ist, als ob‹. Fiktionalität in Philosophie Film- und Medienwissenschaft*. München [Fink] 2009, S. 69-86
- RYAN, MARIE-LAURE: Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. In: RYAN, MARIE-LAURE; JAN-NOËL THON (Hrsg.): *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Lincoln [U of Nebraska P] 2014a, S. 25-49
- RYAN, MARIE-LAURE: Possible-Worlds Theory. In: HÜHN, PETER; JAN CHRISTOPH MEISTER; JOHN PIER; WOLF SCHMID (Hrsg.): *Handbook of Narratology*, Bd. 2. Berlin [de Gruyter] 2014b, S. 726-742
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; JÖRG R.J. SCHIRRA: Darstellungsstil als bildrhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen. In: *IMAGE. Themenheft Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation*, 3, 2006, S. 175-191
- SACHS-HOMBACH, KLAUS; JÖRG R.J. SCHIRRA (2011): Prädikative und modale Bildtheorie. In: DIEKMANN SHENKE, HAJO; MICHAEL KLEMM; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Bildlinguistik. Theorien – Methoden – Fallbeispiele*. Berlin [Erich Schmidt] 2011, S. 97-119
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Über Sinn und Reichweite der Ähnlichkeitstheorie. In: STEINBRENNER, JAKOB (Hrsg.): *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans*. Heidelberg [Synchron] 2005, S. 207-226
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Bildakttheorie. Antworten auf die Differenz von Präsenz und Entzug. In: STOELLGER, PHILIPP; THOMAS KLIE (Hrsg.): *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes*. Tübingen [Mohr Siebeck] 2011, S. 57-82
- SAINSBURY, RICHARD M.: *Fiction and Fictionalism*. London [Routledge] 2010
- SCHIRRA, JÖRG R. J.; KLAUS SACHS-HOMBACH: Bild und Wort. Ein Vergleich aus bildwissenschaftlicher Sicht. In: *ELiSe: Essener Linguistische Skripte – elektronisch*, 6(1), 2006, S. 51-72
- SCHIRRA, JÖRG R.J.: Bilder — — Kontextbilder. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg [Skriptum] 2001, S. 77-100
- SCHIRRA, JÖRG R.J.: *Foundation of Computational Visualistics*. Wiesbaden [DUV] 2005

- SCHOLZ, OLIVER R.: »Mein teurer Freund, ich rat' Euch drum / Zuerst Collegium Syntacticum«. Das Meisterargument in der Bildtheorie. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; KLAUS REHKÄMPER (Hrsg.): *Bildgrammatik. Interdisziplinäre Forschungen zur Syntax bildlicher Darstellungsformen*. Magdeburg [Scriptum] 1999, S. 33-45
- SCHOLZ, OLIVER R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellungen*. Frankfurt/M. [Klostermann] 2004
- SCHRÖER, MARIE: Graphic Memoirs – autobiographische Comics. In: ABEL, JULIA; CHRISTIAN KLEIN (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart [Metzler] 2016, S. 263-275
- SCHRÖTER, JENS: Überlegungen zu Medientheorie und Fiktionalität. In: ENDERWITZ, ANNE; IRINA O. RAJEWSKY (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin [de Gruyter] 2016, S. 97-124
- SCHRÖTER, JENS: Fiktionalität in der Bildwissenschaft (Kunstgeschichte/Fotografie). In: MISSINNE, LUT; RALF SCHNEIDER; BEATRIX THERESA VAN DAM (Hrsg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Fiktionalität*. Berlin [de Gruyter] 2020; in Vorbereitung, S. 502-519
- SCRUTON, ROGER: Photography and Representation. In: CARROLL, NOËL; JINHEE CHOI (Hrsg.): *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*. Malden [Blackwell] 2006, S. 19-34
- SEARLE, JOHN R.: The Logical Status of Fictional Discourse. In: *New Literary History*, 6(2), 1975, S. 318-332
- SEARLE, JOHN R.: Meaning, Communication, and Representation. In: GRANDY, RICHARD E.; RICHARD WARNER (Hrsg.): *Philosophical Grounds of Rationality. Intentions, Categories, Ends*. Oxford [Clarendon] 1986, S. 209-226
- SMITH, BARRY: Roman Ingarden. Ontological Foundations for Literary Theory. In: ODMARK, JOHN (Hrsg.): *Language, Literature and Meaning I. Problems of Literary Theory*. Amsterdam [Benjamins] 1979, S. 273-390
- STÖCKL, HARTMUT: Multimodales Verstehen – Zwischen Zeichensystemwissen und Textsortenkompetenz. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Verstehen und Verständigung. Intermediale, multimodale und interkulturelle Aspekte von Kommunikation und Ästhetik*. Köln [Herbert von Halem] 2016, S. 88-112
- THON, JAN-NOËL: Fiktionalität in Film- und Medienwissenschaft. In: KLAUK, TOBIAS; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin [de Gruyter] 2014, S. 443-466
- THON, JAN-NOËL: *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln [U of Nebraska P] 2016
- THON, JAN-NOËL: Transmedial Narratology Revisited. On the Intersubjective Construction of Storyworlds and the Problem of Representational Correspondence in Films, Comics, and Video Games. In: *Narrative*, 25(3), 2017, S. 286-320

- THON, JAN-NOËL: Post/Documentary. Referential Multimodality in »Animated Documentaries« and »Documentary Games«. In: *Poetics Today*, 40(2), 2019, S. 269-297
- WALTON, KENDALL L.: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Ma [Harvard UP] 1993
- WENNINGER, REGINA: Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften. In: KLAUK, TOBIAS; TILMANN KÖPPE (Hrsg.): *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin [de Gruyter] 2014, S. 467-495
- WILDE, LUKAS R.A.: Was unterscheiden Comic-»Medien«? In: *CLOSURE. Kieler e-Journal für Comicforschung*, 1, 2014, S. 25-50
- WILDE, LUKAS R.A.: »Backwards and batshit-fucking-bonkers«. Das innovative Kommunikationsgefüge non-narrativer Webcomics. In: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung*, 4, 2017, S. 68-104
- WILDE, LUKAS R.A.: *Im Reich der Figuren. Meta-narrative Kommunikationsfiguren und die »Mangaisierung« des japanischen Alltags*. Köln [Herbert von Halem] 2018
- WILDE, LUKAS R.A.: 9/11, Comics, and the Threatened Orders of Pictorial Media. Non-Fictional Comics as Historical Re-enactment. In: *ImageText*, 11(1), 2019a, [online]
- WILDE, LUKAS R.A.: LEGO als Marke, Lego als Material: Transmedialisierbarkeit und Wahrnehmbarkeit dargestellter Welten. In: COELSCH-FOISNER, SABINE; CHRISTOPHER HERZOG (Hrsg.): *Kulturelle Dynamiken/Cultural Dynamics. Transmedialisierung*. Heidelberg [Universitätsverlag Winter] 2019b, S. 333-364
- WOLF, WERNER: Fiktion. Eine relevante Kategorie der Metareferenz in Literatur und anderen Medien? In: ENDERWITZ, ANNE; IRINA O. RAJEWSKY (Hrsg.): *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Berlin, Boston [de Gruyter] 2016, S. 227-244
- ZIPFEL, FRANK: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin [Erich Schmidt] 2011

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Impressum

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

Bisherige Ausgaben

IMAGE 32 Themenheft: Bildhandeln

Herausgeber/in: Goda Plaum und Klaus Sachs-Hombach

GODA PLAUM/KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

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

JOHANNES BREUER: »Sexy Beine und Po Tag 1«. Zum Design von Eigenkörpererfahrung in mHealth-Apps

INGA TAPPE: Warum Bilder keine Täter sind

LUKAS SONNEMANN: Zwischen-Bildlichkeit. Zur Frage bildlicher Übergänge und Bildgrenzen

MARK HALAWA: Das bildphilosophische Stichwort 34. Kunstgeschichte als Bildgeschichte

JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 35. Symbol, Ikon, Index

HANS DIETER HUBER: Das bildphilosophische Stichwort 36. Beobachtung

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, ὀφάντασμα,
ἔῖδωλον, ὀτύπος, ἔικών. 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 Gösser Ornat (1239-1269)
- BIRKE STURM:** Politik der Schönheit: Zur Konstruktion einer »wissenschaftlichen« Bildästhetik schöner weiblicher Körper um 1900 am Beispiel des Gynäkologen Carl Heinrich Stratz
- MELIS AVKIRAN:** Das rassifizierte Fremde im Bild. Zur Genese differenzbildender Konzepte in der Kunst des 15. Jahrhunderts am Beispiel des Malers Hans Memling
- LEONIE LICHT:** weiß zwischen schwarz zwischen weiß – Geschichten von Identität im Bild
- JULIA AUSTERMANN:** Queere Interventionen im kommunistischen Theater Polen. Krzystof Jung und sein »plastisches« Theater
- SABINE ENGEL:** Tizians *Porträt der Laura Dianti*. Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident
- ANNA CHRISTINA SCHÜTZ:** Osman Hamdi Beys *Türkische Straßenszene*. Der Teppich als Verhandlungsort kultureller Identitäten im ausgehenden 19. Jahrhundert
- BENJAMIN HÄGER/CLAUDIA JÜRGENS:** Ikonische Stadstrategien. Das Fassadenplakat und die Musterfassade als Instrument machtpolitischer Repräsentation
- IRENE SCHÜTZE:** Fehlende Verweise, rudimentäre »Markierungen«: aufgeweichte Grenzverläufe zwischen Kunst und Alltag
- STEFAN RÖMER:** Interesse an und in einem Bildarchiv für Migrant/innen und Flüchtlinge
- VIOLA NORDSIECK:** Von der Fähigkeit, einen Stuhl zu ignorieren. A. N. Whiteheads Konzept der Wahrnehmung als symbolisierender Tätigkeit und die Art, wie wir Bilder als Bilder sehen
- DAVID JÖCKEL:** Mythos und Bild. Roland Barthes' Semiologisierung bildlicher Stereotypisierung

IMAGE 27

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

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

IMAGE 26

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

- KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
MADLINE FERRETTI-THEILIG/JOCHEN KRAUTZ: Speaking Images of Humanity. »The Family of Man« Exhibition as an Exemplary Model of Relational Aesthetic and Pictorial Practice
HERMANN KALKOFEN: What Must Remain Hidden to Picture-Men. Notes on So-Called Semantic Enclaves
MARKUS C. MARIACHER: »Macht braucht Platz!« Eine Untersuchung des Meskel Square in Addis Abeba, Äthiopien
JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
ULRICH RICHTMEYER: Das bildphilosophische Stichwort 16. Ikonische Differenz
ULRIKE HANSTEIN/CHRISTIAN VOSS: Das bildphilosophische Stichwort 17. Affekt und Wahrnehmung
LUKAS R.A. WILDE: Das bildphilosophische Stichwort 18. Comic

IMAGE 25

Herausgeber/in: Anne Burkhardt, Klaus Sachs-Hombach

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
SUSANA BARREIRO PÉREZ/MARCEL WOLFGANG LEMMES/STEPHAN UEFFING: Warlords and Presidents. Eine Analyse visueller Diskurse in *The Situation Room*
JENS AMSCHLINGER/LUKAS FLAD/JESSICA SAUTTER: »I saw something white being grabbed«. Sexuelle Gewalt in *V-J Day in Times Square*
KONRAD STEUER/MICHAEL GÖTTING: Grausame Bilder. Ein Experiment zur Emotionalen Wirkung expliziter Gewaltdarstellungen am Beispiel einer Kriegsphotografie von Christoph Bangert
Aus aktuellem Anlass:
FRANZ REITINGER: Gleich groß oder kleiner? Vom Vorwurf des Eurozentrismus
JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 13. Visual Culture/Visual Studies
JENS BONNEMANN: Das bildphilosophische Stichwort 14. Bildbewusstsein
JENS SCHRÖTER: Das bildphilosophische Stichwort 15. Digitales Bild

IMAGE 24

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
SEBASTIAN GERTH: Mentale Bilder als visuelle Form der Weltrepräsentation? Eine Systematisierung philosophischer Argumentationen und ihre psychologische Anwendung
ERIKA FÁM: Das Wiederbild. Transmediale Untersuchungen von Bild-im-Bild-Phänomenen
JOHANNES BAUMANN: Zur (kulturellen) Subjektivität im Fremdbild
JANNA TILLMANN: Zwischen Hindernis und Spielelement. Der Umgang mit dem Tod des Avatars in Videospielen
JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung

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

IMAGE 23

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

IMAGE 22: Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

Herausgeber/in: Elisabeth Birk, Mark A. Halawa

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

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

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

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

IMAGE 21

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

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

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

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

IMAGE 20

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

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

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

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

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

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

Aus aktuellem Anlass:

FRANZ REITINGER: Der Bredekamp-Effekt

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

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

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

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

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

VERA CUNTZ-LENG: Harry Potter transmedial

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

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

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

IMAGE 19

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

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

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

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

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

FRANZ REITINGER: Die »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: *Homo 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 KORNMESSE** rezensiert: Symposium »Signs of Identity—Exploring the Borders«
SILKE EILERS rezensiert: *Bild und Eigensinn*
MARCO A. SORACE rezensiert: *Mit Bildern lügen*
MIRIAM HALWANI rezensiert: *Gottfried Jäger*
SILKE EILERS rezensiert: *Bild/Geschichte*
HANS JÜRGEN WULFF rezensiert: *Visual Culture Revisited*
GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: *Ästhetische Existenz heute*
STEPHANIE HERING rezensiert: *MediaArthistories*
MIHAI NADIN rezensiert: *Computergrafik*
SILKE EILERS rezensiert: *Modernisierung des Sehens*

IMAGE 5

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow
REGULA FANKHAUSER: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit
BEATRICE NUNOLD: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft
PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und »willing suspension of disbelief«. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

Herausgeber: Jörg R.J. Schirra

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

IMAGE 4

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

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

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

IMAGE 3

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

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

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

Herausgeber/in: Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

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

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach

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

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber/in: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

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

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

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

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

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