

Issue 15, January 2012/Ausgabe 15, Januar 2012

Special Issue/Themenheft

**Poster-Vorträge auf der
Internationalen Fachkonferenz
Ursprünge der Bilder.
*Anthropologische Diskurse in der
Bildwissenschaft***

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

Contents/Inhalt

| | |
|--|----|
| Klaus Sachs-Hombach..... | 2 |
| <u>Einleitung</u> | |
| Marcel Heinz..... | 4 |
| <u>Born in the Streets – Meaning by Placing</u> | |
| Tobias Schöttler | 9 |
| <u>The Triangulation of Images. Pictorial Competence and its Pragmatic Condition of Possibility</u> | |
| Martina Sauer..... | 16 |
| <u>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</u> | |
| <u>Impressum</u> | 31 |

Klaus Sachs-Hombach

Einleitung

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

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

Im Rahmen der Fachkonferenz wurde zum einen Doktorandinnen und Doktoranden die Möglichkeit eröffnet, ihre Forschungsarbeiten einem interdis-

ziplinär zusammengesetzten Fachpublikum vorzustellen (siehe hierzu IMAGE 14, Juli 2011); zum anderen erhielten weitere ForscherInnen, die nicht beim DoktorandInnen-Tag berücksichtigt werden konnten, die Möglichkeit zu einer Poster-Präsentation. Wie beim DoktorandInnen-Tag sollten hierbei neue Perspektiven für die Beschäftigung mit dem eigenen Forschungsthema eröffnet werden, die sich aus der Auseinandersetzung mit Vertretern anderer Fachdisziplinen zu Forschungsmethoden, theoretischen Ansätzen und empirischen Befunden der Bildwissenschaft ergeben. Das vorliegende Themenheft versammelt die eingereichten Beiträge, die aus diesen Poster-Präsentationen hervorgegangen sind und die ursprünglich gemeinsam von Ronny Becker, Jörg R. J. Schirra und Klaus Sachs-Hombach betreut worden waren.

Marcel Heinz

Born in the Streets – Meaning by Placing

Abstract

The following essay is about my ongoing research in the field of street art, the global urban picture movement. From a philosophical, anthropological view my questions focus the placing in public space as crux between pictures and meaning—but not in a cognitive or hermeneutic way. My thesis is, that meaning is created by placing these artefacts. The consequence is a term of picture which includes beneath the artefact, the atmospheric scene of the street, the geographical view of pedestrians and other artefacts positioning towards the *first* street art work and the picture of retention. Creating the image of the city this type is strongly manipulated by digital media. My thesis is, that these pictures prove, that the ›homo pictor‹ is able to choose spontaneously how to transform worlds through pictures in a historically discontinuous way. This requests a new competence of judging pictures outside of institutions and media which prepared our cognition before. Facing the ubiquity of pictures to consume, people are thrown into a new role after the user. Being able to transform through an acting way of perception, man becomes producer.

Der folgende Beitrag handelt von meiner laufenden Forschung auf dem Gebiet der Street-Art, einer globalen Bewegung urbaner Bildkunst. Aus einer philosophisch-anthropologischen Perspektive fokussieren meine Fragen die Platzierung im öffentlichen Raum als Schlüsselstelle zwischen Bild und Bedeutung; jedoch nicht auf kognitive oder hermeneutische Weise. Meine These ist, dass Bedeutung durch die Platzierung der Objekte entsteht. Daraus ergibt sich ein Bildbegriff, der neben dem eigentlichen Gegenstand auch die Atmo-

sphäre der Straße, die Perspektive der Fußgänger und weitere Artefakte der Umgebung einbezieht. Dieser Bild-Typ, der das Stadtbild prägt, ist nachhaltig von digitalen Medien beeinflusst. Meine These ist, dass diese Bilder beweisen, dass der ›homo pictor‹ in der Lage ist, spontan zu entscheiden, wie er Welten durch Bilder in einer historisch diskontinuierlichen Weise transformiert. Dies erfordert die Kompetenz, Bilder unabhängig von Institutionen und Medien zu beurteilen, die unsere Wahrnehmung zuvor steuerten. Mit der Ubiquität zu konsumierender Bilder konfrontiert, ist der Mensch nicht länger nur Bildnutzer. Durch die Fähigkeit zu aktiver Wahrnehmung wird er zum Produzenten.

Mit diesem Beitrag soll anhand des zeitgenössischen urbanen Phänomens der Street-Art die Bedeutung von Bildern durch Platzierung beleuchtet werden. Als Einblick in mein laufendes Forschungsvorhaben bewege ich mich, vor einem Hintergrund der philosophischen Anthropologie, in den Bereichen der Wahrnehmung als Handlung und der Aneignung bezogen auf den vorgestellten Raum. Meine Grundthese *meaning by placing* – Bedeutung durch Platzierung werde ich anhand der Praxis im produktiven Umgang mit Bildern in der alltäglichen Lebenswelt zu der Diagnose des *homo pictor* vom *consumer* zum *user* zum *producer* weiterentwickeln. Mein Vorgehen gliedert sich in einen Dreischritt, in dem ich zunächst die Irritationen durch Street-Art erarbeite, dann das Moment der Freisetzung als ›placing‹ mit neuen Begriffen verbinde, um schließlich die dreifache Bilderzeugung durch Transformation zu beleuchten. Abschließend gelange ich zu einer Neubewertung des wahrnehmend handelnden Subjekts.

Wenn ich in diesem Kontext von Street-Art spreche, dann zähle ich ausdrücklich Graffiti mit dazu, schließe aber alle an ein Live-Publikum adressierten performativen Aufführungen und Praktiken wie Pflastermalerei, Straßentheater oder Lasershows aus. Ich verwende diese radikale Verkürzung in vollem Bewusstsein der scharfen Auseinandersetzung diesbezüglich innerhalb der unterschiedlichen Szenen. Die enorme Kraft der Bewegung hat in den vergangenen 40 Jahren zu einer globalen Ausbreitung bis in die Kleinstädte geführt. Quantitativ wie qualitativ ist kein Ende der Dynamik abzusehen. Jeder Bahnreisende kennt die großformatigen Schriftzüge, die ›pieces‹. Ein aufmerksamer Rundgang durch die Metropolen dieser Welt, und nicht nur der westlichen, eröffnet Einblicke in die Welt des Schablonengraffiti, der Sticker und der dreidimensionalen Modifikationen von Stadtraummöblierung. Es soll hier ausdrücklich hinter die etablierten Vorannahmen, wie Protestkultur, Kriminalität und ›Neue Kunstform‹ zurückgegangen werden, um zu den Kerncharakteristika vorzudringen und mit diesen zu arbeiten. So werde ich zunächst als vorläufige Definition von Street-Art eine Arbeitshypothese als produktive Hilfsannahme ausgeben: Street-Art ist: Materiale Bilderzeugung ohne ausdrücklichen Auftrag oder Genehmigung im frei einsehbaren Außenraum.

Selbst nach jahrzehntelanger Präsenz in mannigfaltigen Ausprägungen tut sich die Forschung obgleich transdisziplinärer Bemühungen schwer, das Phänomen auf den Begriff zu bringen. Unbestritten allerdings ist das Moment der Irritation, das ich an den Grundcharakteristika der ›uncommissioned art‹ oder ›urban art‹, wie Street-Art auch bezeichnet wird, festmachen möchte. Aufgrund der Bedingungen im Außenraum sind die Arbeiten konzeptionell ephemeral, womit, mit der Anbringung beginnend, ein Verfallsprozess mit einer ganz eigenen Ästhetik in Gang gesetzt wird. Diese körperlich lebenszyklische Anmutung wird durch die wuchernde Vermehrung über Nacht mit einer Lebendigkeit versetzt, die aus den Artefakten vitale Dritte werden lässt. Die Anonymität der Hersteller, als Konsequenz aus der Illegalität ihres Tuns, nährt die Spekulation über das geheime Wissen und die tollkühnen Fähigkeiten der Fassadenkletterer und der seriell effektiv arbeitenden Plakatkleber. Die Anbringung auf Architektur im weitesten Sinne setzt anstelle der neutralisierten Leinwand einen vorcodierten Untergrund. Es kommt zu einer Irritation des Überdeckens. Gleichsam auch zu einem neuen Sichtbarmachen von durch Gewohnheit übersehenen Flächen und Formen. Die Aneignung von Bestehendem spiegelt eine Auseinandersetzung mit der Lebenswelt in optischer wie haptischer Konsequenz wider. Alle drei Aspekte, das ephemere Spontane und das illegale Anonyme und das transformatorisch Angeeignete umkreisen den zentralen Punkt der Street-Art, nämlich den Ort im Verhältnis zum Raum. *Born in the streets* ist nicht nur der konkrete Ort des bestimmten Artefakts, sondern bündelt auch die Geschichte der Entstehung dieser Subkultur sowie den Raum der Rezeption in diskontinuierlicher Weise. Ohne die kontrollierenden und kommentierenden Institutionen, ist die Geste der Freisetzung eines materialen Bildobjekts ein Experiment unter realen Bedingungen, dessen Ausgang nicht abzusehen ist.

Aufgrund der materialen Erzeugung verbleiben mindestens Spuren und Reste von relativer Dauer über den Akt der Anbringung hinaus. Somit übersteigt die Arbeit den kontrollierten Prozess durch die primär engagierten Personen. Die Arbeit wird freigesetzt in den bestehenden Kontext der Straße. Nun können weitere Termini eingeführt werden, um den Gegenstand zu präzisieren. Wir stehen vor Artefakten, die künstlich hergestellt und als *Interventionen* freigesetzt wurden. Jene anonym Ausführenden möchte ich mit dem Titel *Protagonisten* charakterisieren, da sie gleichsam Vertreter einer Subkultur und szenisch Handelnde sind. Die Rezipienten dieser flüchtigen Motive sind die vorbeiströmenden Bewohner auf dem Weg ihrer alltäglichen Verrichtungen. Anders als der gerichtete Besucher des Museums ist es hier der *Passant*, der unvermittelt und spontan mit den Interventionen konfrontiert wird. Allerdings erlaube ich mir darauf hinzuweisen, dass es nicht nur um die lauten bunten und großformatigen Motive geht, sondern auch die versteckten, erst auf den zweiten Blick sichtbaren Arbeiten. Diese Zuspitzung vermeidet einerseits die zum Allgemeingut gewordene In-Eins-Setzung von kommerzieller Bildsprache wie Werbung und Street-Art, betont andererseits den produk-

tiven Beitrag der Passanten. Diese dringen, ähnlich dem Kenner, immer tiefer in ein sich erweiterndes Feld ein.

An dieser Stelle möchte ich zum Titel zurückkehren. *Born in the streets* als Ursprung meint eine Geburtsszene, die erst eine Entwicklung anstößt. Dabei unterscheide ich drei Ebenen der Bilderzeugung:

- Atmosphärenwahrnehmung der transformierten Architektur als Szene.
- Die geographische Perspektive der seriellen Arbeiten als Karte, sowie die entsprechende Positionierung der Passanten und Agglomeration von Subkultur.
- Das Erinnerungsbild, das Bild der Stadt, im Sinne des medial längerfristig geprägten öffentlichen Erscheinungsbildes.

All diesen drei Bildkonzepten liegt die spezifische Platzierung zugrunde. Verbunden durch den vor-gestalteten urbanen Raum, der seinerseits mit einer Vielzahl an Bildern belegt ist, stehen Protagonisten, Interventionen und Passanten in einer kausalen Wirkungsbeziehung. Tatsächlich sind die Spuren der Artefakte Ursprünge neuer Bilder, die durch Positionalität, Überlagerung und Transformation permanent gebildet werden, um wieder zu zerfallen. Der ›homo pictor‹ dieser Zeit erwirbt und praktiziert ein Know-How-Wissen der Selektion, der Interpretation und der Erinnerung. Beginnend mit seiner subjektiven Wahrnehmung, emanzipiert sich der Passant vom Konsumenten der Passagen über den Gebrauch der Zeichen hin zu einem Produzenten, der transformatorisch in der Lage ist, seine Position zu reflektieren. Zudem bedient er sich einer Klaviatur reproduzierender Medien die seine physische Lebenswirklichkeit um den Hyperraum erweitern. Die pervertierte Praxis des *copy and paste* aus der enzyklopädischen Wissensgesellschaft weicht dem *shoot – manipulate – post* des Web 2.0. Das digitale Bild der Handykamera wird zum einzigartigen Dokument des Augenblicks, um in der Neukontextualisierung des World Wide Web die Bedeutungsdimension des ursprünglichen Artefakts zu übersteigen. Mit steigendem Bewusstsein dieser individualisierten Macht wird die Entscheidung für das analoge Format des Plakats und der Schablone zu einer neuen Irritation und somit zur Beförderung der fortgesetzten Dynamik des Phänomens.

Der Ursprung der Bilder als Anstoß folgender Bilderzeugung liegt stets und immer neu im Augenblick der Wahrnehmung als Handlung. Auf der Straße wird dies um die Potenz der generativen Mutation des Umfeldes als sozialen Effekt erweitert und ist entsprechend unter dem Vorzeichen einer Theorie der Praxis zu besprechen. Somit konnte gezeigt werden, dass die Platzierung der Bilder als Interventionen einen Ursprung setzt, nicht für die Neuheit einer Form von Repräsentation, sondern von einem prozessualen aktiven Wahrnehmen, das seinerseits Bilder erzeugt. Aufgrund des potentiell un abgeschlossenen Prozesses verschiebt sich das Intersubjektive öffentlicher Zonen hin zu einem interobjektiven Verhältnis. Das eigentliche Bild ist nicht

das zu lesende oder zu interpretierende, sondern das Bild, in dem der Passant selbst in seiner performativen Präsenz agiert. Das Geworfen-Sein auf das eigene Urteil hat in der Konsequenz des Sozialen nicht nur den Geschmack oder die Kennerschaft zum Ziel, sondern die Sorge um das Selbst als Stellvertreter der Gemeinschaft.

Somit ist es der performativ transformatorische Anteil des Rezipienten an den Bildern, die von den Street-Art Protagonisten freigesetzt wurden, der ihn zu einem schaffenden Betrachter macht, der als Passant seine Umgebung mit-gestaltet. Der Ursprung der Bilder liegt somit im Augenblick. Jene Bilder, die daraus entstehen, ob durch materialen Akt, digitale Reproduktion oder Manipulation, situativ körperliche Positionalität oder Erinnerung, wirken wechselseitig in freiem Spiel in einer historischen Diskontinuität, die wiederum den Boden für permanente Ursprünge bereitet. Das praktische Know-How-Wissen, die Lebenswelt-Umgebung gleichzeitig zu rezipieren, zu interpretieren und auch mitzugestalten rückt die Trias aus Protagonist, Intervention und Passant in einen Verweisungszusammenhang, der jeden Einzelnen emanzipiert. Dies fasse ich abschließend in der Entwicklungsrichtung, die angesichts der medialen Macht zu einer Zeitdiagnose gerät, die in Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft für Denkbedarf sorgen dürfte, zusammen: vom *consumer* zum *user* zum *producer*.

Tobias Schöttler

The Triangulation of Images. Pictorial Competence and its Pragmatic Condition of Possibility

Abstract

Ausgehend von der Frage nach der Möglichkeitsbedingung von Bildkompetenz wird ein ›pragmatisierter‹ Begriff von Bildkompetenz entwickelt, zu dessen Beschreibung Davidsons Konzept der Triangulation auf Bilder übertragen wird. Durch die Pragmatisierung werden die Schwächen der von den vorherrschenden Bildtheorien vorausgesetzten Begriffe von Bildkompetenz vermieden. Vermittels der Triangulation kann der öffentliche sowie der dynamische Charakter der Bildkompetenz und die anthropologische Relevanz des Bildgebrauchs herausgestellt werden.

Beginning with the question of the condition of possibility of pictorial competence, this paper develops a ›pragmatized‹ concept of pictorial competence. In order to describe pictorial competence, Davidson's model of triangulation is applied to images. Such a concept avoids the deficiencies in the concepts of pictorial competence presupposed by the predominant picture theories. By means of triangulation, the public and the dynamic characters of pictorial competence and the anthropological relevance of picture practice are highlighted.

1. Introduction

Pictorial competence is considered to be the condition of possibility of understanding pictures. Or more specifically: for understanding pictures correctly. But what is the condition of possibility of pictorial competence? I will answer this question in three steps. First, I am going to criticize the concepts of pictorial competence implied by the two predominant approaches of picture theory. In the second step, I will sketch an alternative model based on Davidson's concept of triangulation. In the third and last step, I will be outlining the consequences and implications of such a concept of pictorial competence.

2. Critique of the Predominant Concepts of Pictorial Competence

In order to introduce my concept of pictorial competence I will now develop a critique of the two predominant approaches of picture theory as a starting point – namely the similarity and the conventionalist approach. Each of them assumes an unique concept of pictorial competence.

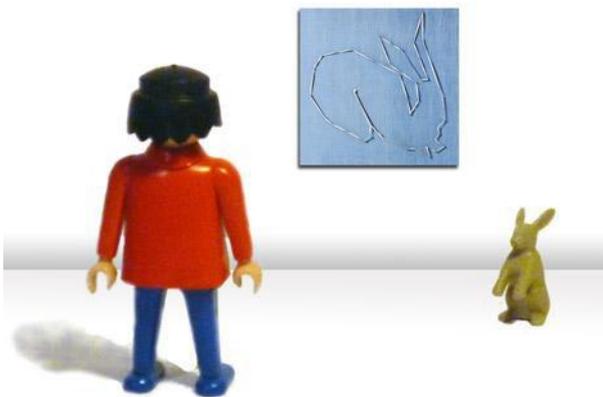


Fig. 1

The *similarity approach* regards pictures as a kind of natural signs (for the distinction between natural and conventional signs see ROLLIN 1976). According to this, a picture represents something, because it resembles the depicted object (cf. BEARDSLEY 1958: 270ff.; HOSPERS 1946: 30ff.). This concept of representing or depicting something implies a specific concept of pictorial competence. Pictorial competence is then a specific kind of perception which enables us to detect similarities between a picture and what it represents. For the perception theory approach (as a special version of the similarity approach), understanding a picture is a kind of classifying something. This is how Wollheim (cf. 1980: 219) maintains that perception is always a perception of something as something. What is seen is always subsumed under a special

concept. In the end, Wollheim gives no further explanation for this act of classification. Other proponents of the perception theory approach tend to explain it through the similarity between the representation and the represented (cf. HOPKINS 1995; PEACOCKE 1987).

The specific problem with this approach is the concept of similarity itself. Similarity is no sufficient condition for fixating the reference of a picture. Because of this, similarity alone cannot explain pictorial competence. Each thing resembles any other thing in some respects. Many advocates of a similarity or perception theory approach try to solve this problem by introducing the concept of intention as a ›standard of correctness‹ (WOLLHEIM 1980: 205ff.). But in doing so, they only shift the problem. The question arises how we can recognize the intention of the picture's producer. We are not telepaths, so the intention must be communicated by the picture itself. But if we recognize the (realized) intentions by means of the picture and then use the intentions to explain or understand the pictures, then this procedure would either be circular or referring to intentions would be redundant (cf. BLACK 1972: 112; SCHOLZ 2004: 142ff.).



Fig. 2

The similarity approach conceives of pictures as a kind of natural signs, while the *conventionalist approach* regards them as conventional signs. Such an approach presumes that pictures are pictures because they belong to a specific symbol system. »Nothing is intrinsically a representation; status as representation is relative to symbol system« (GOODMAN 1968: 226). It follows that knowing the symbol system in question is the condition of possibility for correct understanding. So the *conventionalist approach* understands pictorial competence as an application of learned pictorial symbol systems. According to this approach, the condition of possibility of pictorial competence is the ability to learn such a symbol system. But the explanation of learning the

symbol system is exactly the sore spot of this approach, because such an approach cannot really explain how anyone could be brought into a symbol system in a first place. At best, a conventionalist can explain learning a symbol system as it being taught within another symbol system which teacher and disciple already know.

The main problem both the similarity and the conventionalist approach have in common is the *static character* of their concepts of pictorial competence, as if there could be no advancement of pictorial competence. According to the similarity theory, the observer has or doesn't have the innate ability to detect the resemblances. Following the conventionalist approach, someone knows or doesn't know the relevant symbol system. Just like in Carnapian constitution systems, such an approach does not allow for the adjustment of a symbol system, at most a system could be replaced by another, if needed.

The static character of the two concepts of pictorial competence is the result of a structural trait both approaches have in common. They both separate the genesis of pictorial competence from their application in pictorial practice. According to these approaches, the pictorial practice is only an application of the competence; practice cannot retroactively shape pictorial competence. This distinction has a hierarchic character. In this respect, it is comparable to the distinction between a pattern and its actualization according to the two-world-model of language (cf. KRÄMER 2001: 9ff.; 95ff.). Within this framework the competence is detached from practice and the dynamic of pictorial competence cannot be explained.

2. Triangulation as an Alternative Model

In contrast to this, I would like to develop a model that roots the genesis of pictorial competence in practice itself. We could call such a model a ›pragmatized‹ approach, where I understand ›pragmatism‹ primarily as a method which asks for the analysis of the phenomenon in question in its context of practices (cf. VOGEL 2003: 213). Accordingly, I will assume an *action-theoretical concept of media*. Media are not primarily things or tools, but sets of *activity types* (›Mengen von Tätigkeitstypen«, VOGEL 2003: 130).

In this perspective, pictorial competence can be described by using a modified version of Donald Davidson's concept of triangulation. With this metaphor, Davidson describes linguistic practice as a reciprocal interpretation of the agents interacting with their subject area. Just as in the mathematical process of triangulation, the two agents locate the object they speak about.

Without this sharing of reactions to common stimuli, thought and speech would have no particular content – that is, no content at all. It takes two points of view to give a location to the cause of a thought, and thus to define its content. We may think of it as a form of triangulation: each of two people is reacting differentially to sensory stimuli streaming in from a certain direction. Projecting the incoming lines outward, the com-

mon cause is at their intersection. If the two people now note each other's reactions (in the case of language, verbal reactions), each can correlate these observed reactions with his or her stimuli from the world. A common cause has been determined. The triangle which gives content to thought and speech is complete. But it takes two to triangulate. (DAVIDSON 2001: 212f.)

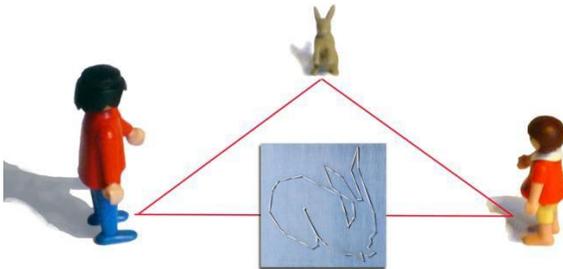


Fig. 3

The triangulation's main task consists in individuating thoughts and things. »Until a base line has been established by communication with someone else, there is no point in saying one's own thoughts or words have a propositional content« (DAVIDSON 2001: 231). Even though Davidson develops his model of triangulation for the philosophy of language, his model can be transferred to non-linguistic media like pictures (cf. VOGEL 2003: 121ff.). Just as an act of triangulation with linguistic media constitutes the propositional content of linguistic thoughts, so does triangulation with non-linguistic media help to individuate non-linguistic thoughts (cf. VOGEL 2003: 119).

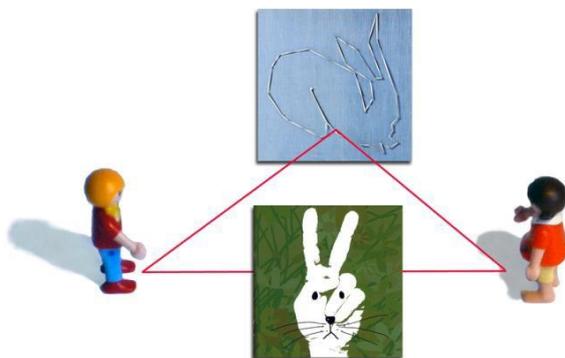


Fig. 4

According to the triangulation model, the prototypical situation of pictorial practice is the interaction of (at least) two individuals by means of an image – instead of the somewhat solipsistic examination of a picture by one single individual as assumed by the similarity and the conventionalist approach. Following the triangulation model, the participating individuals coordinate their actions by using pictures in a process of constant reciprocal adjustment.

Conditions of possibility of the genesis of pictorial competence are therefore the interaction of individuals and the interconnectedness of the pictorial acts with other acts. These acts could be the identification of an object

by means of a picture or speaking about the picture or comparing the picture with other pictures or the use of icons like for labeling toilets and so on. Wittgenstein maintains the same idea for the relation between language games and other kinds of action: »Our talk gets its meaning from the rest of our proceedings« (WITTGENSTEIN 1969: § 229). The interwovenness of symbolic actions and other actions can explain the learning of such symbolic actions. Learning a language or a special kind of pictorial symbol system is not to be understood as interpretation and application of rules, but as a replicating of learned models or patterns (cf. KRÄMER 2001: 129).

3. Consequences and Implications

My pragmatized concept of pictorial competence has three consequences or implications, namely its *public character*, its *dynamic character* and an implication of *anthropological relevance*.

First, my approach emphasizes the *public character* of pictorial competence. Pictorial competence is not a private state of a subject, but instead coincides with the appropriate interaction. Thereby, the concept of triangulation can explain the selection of relevant similarities. Their relevance depends on the context, namely the interaction between the participants of communication.

Second, unlike the two predominant approaches, the pragmatized model reveals the *dynamic character of pictorial competence*. Pictorial competence is not to be understood as something that is acquired once and then applied again and again to different cases. Instead, it appears as something that is modified in each case and each practice through the reciprocal adjustment of actions by the individuals involved. The participants generate provisional symbol systems. These symbol systems do not have the supra-individual character which is presumed by most conventionalist approaches. In fact, the involved individuals all have their unique symbol systems which they change in each interaction in order to communicate with each other.

Third, the pragmatized concept has an implication of *anthropological relevance*. According to Davidson language as well as other individuals are the conditions for thoughts – in the sense that using media helps us not only to individuate things in the world, but also thoughts. Thoughts receive their propositional content only by verbal communication. By expanding Davidson's perspective to non-linguistic media, we can say that pictures help us to individuate objects in visual thinking (understood as a mode of thinking in addition to linguistic thinking).

References

- BEARDSLEY, MONROE CURTIS: *Aesthetics*. New York [Haven Publishing] 1958
- BLACK, MAX: How do Pictures represent? In: BLACK, MAX; ERNST HANS GOMBRICH; JULIAN HOCHBERG (eds.): *Art, Perception, and Reality*. Baltimore [The Johns Hopkins UP] 1972, pp. 95–130
- DAVIDSON; DONALD: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford [Clarendon Press] 2001, pp. 205–220
- GOODMAN, NELSON: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis [Bobbs-Merrill] 1968
- HOPKINS, ROBERT: Explaining Depiction. In: *The Philosophical Review*, 104(3), 1995, pp. 425–455
- HOSPERS, JOHN: *Meaning and Truth in the Arts*. Chapel Hill, North Carolina [The U of North Carolina P] 1946
- KRÄMER, SYBILLE: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2001
- PEACOCKE, CHRISTOPHER: Depiction. In: *The Philosophical Review*, 96(3), 1987, pp. 383–410
- ROLLIN, BERNHARD E.: *Natural and Conventional Meaning. An Examination of the Distinction*. The Hague [Mouton] 1976
- SCHOLZ, OLIVER R.: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildlicher Darstellung*. Frankfurt/M. [Klostermann Vittorio] 2004
- VOGEL, MATTHIAS: Medien als Voraussetzungen für Gedanken. In: MÜNKER, STEFAN, ALEXANDER ROESLER, MIKE SANDBOTHE (eds.): *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt/M. [Fischer] 2003, pp. 107–134; pp. 213–215 [notes]
- WITTGENSTEIN; LUDWIG: *On Certainty*. Edited by G.E.M. Anscombe and Georg Henrik von Wright. Oxford [Basil Blackwell] 1969
- WOLLHEIM, RICHARD: *Art and its Objects. Second Edition with Six Supplementary Essays*. Cambridge [Cambridge UP] 1980

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**

Abstract

In accordance to Cassirer the origins of pictures depend on a process of forming. On behalf of research this process of forming is characterized by affective-emotional experiences. Pictures suchlike of arts are displaying an expression of it. On the one hand devotion (undergoing) and on the other hand distance (symbolic forms) are signifying the formation. In here there is an ambivalence that is indicating an original form of understanding and communication. Parallels are recognizable in philosophical, art historical and cultural studies as well as in developmental-psychological and neuroesthetic research.

Der Ursprung der Bilder liegt nach Cassirer in dem Menschen eigentümlichen Formgebungsprozessen. Von besonderem Interesse für die Forschung erweist sich, dass Cassirer annimmt, dass diese vom affektiv-emotionalen Erleben des Menschen geprägt seien. In Bildern, insbesondere in der Kunst, findet diese Erlebnisweise in potenziertem Maße ihren Ausdruck. So sind es einerseits Hingabe (Erleben) und andererseits Distanz (symbolische Formen), die Bilder ausmachen. Hierin wird eine Ambivalenz erkennbar, die sich als

eine Grundform des Verstehens und Kommunizierens von Selbst und Welt parallel in philosophischen, kunst- und kulturwissenschaftlichen sowie in entwicklungspsychologischen und neuroästhetischen Forschungen aufzeigen lässt.

Einleitung

Hingabe an die Welt einerseits und Distanz zu ihr durch formgebende Prozesse andererseits zu erlangen, beschreiben den Kerngedanken der cassirerischen Philosophie. Letztere beruhen auf der Fähigkeit des Menschen sich gestisch, lautlich und bildlich zu äußern und diese Fähigkeiten weiter zu entwickeln. Diesen Zusammenhang aufzuzeigen und zugleich (1.) mit solchen zu vergleichen, die seinen Ideen vorausgehen (Kant), (2.) die zeitgleich mit ihnen formuliert wurden (Heidegger und Warburg) und (3.) die in der Nachfolge bzw. im Anschluss an sie zu verstehen sind (H. Böhme, Belting, Stern, Gallese sowie Waldenfels, Stoellger, Sauer) und damit für die Frage nach den Ursprüngen der Bilder fruchtbar zu machen, wie sie im Januar 2011 auf der Tagung der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaften in Chemnitz gestellt wurde, soll der nachfolgende Beitrag dienen.

Teil I

Gestische, laut- und bildgebende Kompetenzen, so lässt sich aufzeigen, versteht der Philosoph und Kulturanthropologe Ernst Cassirer schon immer als formgebende und insofern als Kultur ausbildende. Deutlich wird dieser Ansatz in den drei für das Verständnis Cassirers zentralen Bänden zur *Philosophie der Symbolischen Formen* zunächst zur *Sprache* (vgl. CASSIRER 1923) und deren Fundierung im Lautlichen, dann zum *mythischen Denken* (vgl. CASSIRER 1924), in dem die Voraussetzungen für die formgebenden Prozesse erkennbar werden und schließlich in der *Phänomenologie der Erkenntnis* (vgl. CASSIRER 1929), in der sein Verständnis von den Möglichkeiten des Menschen Welt zu verstehen, von ihm zusammengefasst und schließlich mit Blick auf die Erkenntnisleistungen des wissenschaftlichen Vermögens herausgearbeitet wird. So sind die gestischen, laut- und bildgebenden Vermögen, konkret deren Form und weiterführend deren Kultur prägendes Potential, nach Cassirer, als anthropologische Voraussetzungen zu verstehen. Bemerkenswert und für die weitere Forschung als fruchtbar erweist sich dabei die Annahme, dass diese Formbildungskräfte des Menschen darauf beruhen, dass äußere Reize schon immer affektiv und weiterführend emotional ausgelegt werden. Symbol- bzw. Sinnbildungs- und weiterführend Erkenntnisprozesse bauen darauf auf (vgl.

SAUER 2009). Die Inhalte, die der Mensch auf diesem Weg generiert, sind demnach nicht neutral, sondern immer schon bewertet. Diese Bewertungen, die der Mensch dem von ihm in Ritualen, Bildern, Sprache und Zeichen selbst Hervorgebrachten bzw. Geformten gibt, werden dann, nach Cassirer, mit entsprechender Vehemenz als ›wahr‹ und ›wirklich‹ vertreten: »Sie alle greifen über den Kreis der bloß individuellen Bewusstseinserscheinungen hinaus; – sie beanspruchen ihnen gegenüber Allgemeingültiges hinzustellen« (CASSIRER 1923: 21). Dieses Vermögen zur Formgebung von Welt lässt sich insofern schon immer als Distanzierungs- und Objektivierungsprozess beschreiben. Sowohl in mythischen, ästhetisch-anschaulichen als auch in logischen Bewusstseinsprozessen findet diese ihren jeweiligen Ausdruck. Je anders erfolgt mit ihnen eine symbolische Ausdeutung (vgl. CASSIRER 1929: 18). Bemerkenswert ist dabei, dass die Formgebung selbst, wie es Cassirer herausarbeitet, grundlegend auf einer Hingabe (vgl. CASSIRER 1924: 47) bzw. Hinnahme (vgl. CASSIRER 1929: 106) an die Welt beruht. Geprägt sei dieser Zugang zu ihr durch die Ausdruckswahrnehmung (vgl. CASSIRER 1929: 86). So werde die Welt zunächst über die Ausdruckswahrnehmung bereits vor jeder Formgebung erfasst. Entsprechend kann diese Wahrnehmungsweise als vor-mythisch, vor-logisch und vor-ästhetisch angesehen werden (CASSIRER 1929: 95). Wobei dieses Vermögen jedoch nicht als ein passives zu verstehen ist, wie Cassirer bereits im ersten Band zur *Philosophie der Symbolischen Formen* herausstellt, sondern als ein aktives und damit auch geistiges. Es zeichnet sich durch eine spezifische Tatkraft aus (vgl. CASSIRER 1923: 19f.). Der Zugang zur ›Wirklichkeit‹ liegt insofern nicht in der Empfindung als sinnliches Datum, sondern allein in dem Urphänomen des Ausdrucks und des ›ausdrucksmäßigen‹ Verstehens (vgl. CASSIRER 1929: 18, 86). Dass dieses ›Verstehen‹ in Hingabe erfolgt, liegt in der ursprünglichen Erfahrungsform, die sich durch ein Erleiden und Ergriffenwerden auszeichnet (vgl. CASSIRER 1929: 88, 107). Das Verstehen ist ganz davon gestimmt (vgl. CASSIRER 1929: 307). Alles was von dieser Form des Verstehens erfasst wird, nimmt einen spezifischen davon gefärbten Ausdruckscharakter an (vgl. CASSIRER 1929: 86). Wird dann zurückgefragt, was denn eigentlich in solcher Weise von der Ausdruckswahrnehmung ergriffen wird, so sind es nach Cassirer in Anlehnung an Ludwig Klages keine konkreten Gegenstände oder Lebewesen, sondern vor jeder Auslegung als etwas ›nur‹ ›Bewegungsgestalten und Raumformen‹ bzw. ›Formen und Bewegungen‹, die als Seeleneigenschaften *erlebt* werden.

In Wahrheit bedeutet innerhalb dieses Horizontes, die Ausdrucks-Wahrnehmung gegenüber der Ding-Wahrnehmung nicht nur das psychologisch-Frühere [...]. Sie hat ihre spezifische Form, ihre eigene ›Wesenheit‹, die sich nicht durch Kategorien, die für die Bestimmung ganz anderer Seins- und Sinnregionen gelten, beschreiben, geschweige durch sie ersetzen lässt. [...] Im Spiegel der Sprache [...] lässt sich zumeist noch unmittelbar erkennen, wie alle Wahrnehmung eines ›Objektiven‹ ursprünglich von der Erfassung und Unterscheidung gewisser ›physiognomischer‹ Charaktere ausgeht, und wie sie mit diesen gleichsam gesättigt bleibt. Die sprachliche Bezeichnung einer bestimmten Bewegung etwa birgt fast durchweg dieses Moment in sich: Statt die Form der Bewegung als solche, als Form eines objektiven raum-zeitlichen Geschehens, zu beschreiben, wird vielmehr der Zustand genannt und sprachlich fixiert, von dem die betreffende Bewegung der Ausdruck ist.

›Raschheit, ›Langsamkeit‹ und zur Not noch ›Eckigkeit‹ [...] mögen rein mathematisch verstanden werden; dagegen ›Wucht, ›Hast, ›Gehemmtheit, ›Umständlichkeit, ›Übertriebenheit‹ sind ebenso sehr Namen für Lebenszustände wie für Bewegungsweisen und beschreiben in Wahrheit diese durch Angabe ihrer Charaktere. Wer Bewegungsgestalten und Raumformen kennzeichnen will, findet sich unversehens in eine Kennzeichnung von Seeleneigenschaften verstrickt, weil Formen und Bewegungen als Seelenerscheinungen erlebt worden sind, ehe sie aus dem Gesichtspunkt der Gegenständlichkeit vom Verstande beurteilt werden, und weil die sprachliche Verlautbarung der Sachbegriffe nur durch Vermittlung von Eindruckerlebnissen stattfindet. (CASSIRER 1929: 94)

Als ›anthropologischer Wert‹, wie er in seiner, im amerikanischen Exil verfassten Spätschrift *Versuch über den Menschen* 1944 (engl. Original: *An Essay on Man*) betont, hat diese Wahrnehmungsweise bis in alle Bewusstseinsleistungen hinein Bedeutung. Sie zeichnet sich durch ein physiognomisch, subjektiv und gefühlsmäßig wertendes Erleben aus (vgl. CASSIRER 1944: 123f.). Es beruht auf einer »starken und triebhaften Unterschicht«, (CASSIRER 1929: 78) einem »seelisch-geistigen Grundbestand« (CASSIRER 1929: 94). In Abgrenzung zum Tier unterscheidet sich der Mensch demnach weniger in dieser ursprünglichen Erfahrungsform von Welt, sondern in der Verarbeitung derselben. So sind es weniger ›reactions‹, unmittelbare Antworten auf äußere Reize, als ›responses‹, durch komplexe Denkvorgänge verzögerte Antworten, die hier erfolgen. Insofern handelt es sich beim Menschen, entsprechend einer von Cassirers mit am häufigsten zitierten Aussage, um ein ›animal symbolicum‹ (vgl. CASSIRER 1944: 49ff.).

Einen ersten unmittelbaren Reflex findet diese von Hingabe geprägte, ursprüngliche Zugangsweise zur Welt nach Cassirer im mythischen Bewusstsein, dem mythischen Denken. Der zweite Band seiner Untersuchungen ist ganz diesem Phänomen gewidmet. Dasjenige, was auf dieser Bewusstseins-ebene erfasst wird, könne als ein Akt der Stellungnahme angesehen werden, der entsprechend dem ursprünglichen Verstehensvorgang von einem Akt des Affekts und Willens ausgehe (vgl. CASSIRER 1924: 89). Hier finde eine erste Auslegung statt. Wahrgenommenes werde zu Gestalten verdichtet. So ist es die Einheit eines Charakters, der diese in besonderer Weise auszeichnet (vgl. CASSIRER 1944: 107). Seinsmäßiges (›Sache‹) sei zugleich Bedeutungsmäßiges (›Bild‹). Hierin wird zugleich die ursprüngliche Bedeutung der Bilder erkennbar, wie sie Cassirer versteht und hier Thema sind. Bilder sind insofern Ergebnisse von Formgebungsprozessen (vgl. hierzu ergänzend SAUER 2010a). In ihnen äußert sich der Ausdruck des Erlebten (die Ausdruckserlebnisse), sei es im Tun (Ritus, im Sinn eines Gestischem (MS)), in Gestalten (gestaltetem Bild) oder in Worten (Namen) (vgl. CASSIRER 1924: 51). Das Erlebte wird auf diese Weise präsent und als ein lebendiges Gegenüber erkennbar. Dieses ist entsprechend ganz von dem Erleben selbst geprägt, dessen ›Ausdrucks-ton‹, der sich weniger in sinnlichen Qualitäten wie hell oder dunkel, warm oder kalt äußert, als im Charakter der Gesamterscheinung, einem Lockenden oder Drohenden, Vertrauten oder Unheimlichen, Besänftigendem oder Furchterregendem (vgl. CASSIRER 1929: 78f.). Insofern ›hat‹ das mythische Bewusstsein die Welt als reines Ausdrucksphänomen, in der ›Art des Daseins lebendiger Subjekte‹ (das Andere als ›Du‹) erfasst. In den ›Bildern‹ (im Ge-

formten bzw. in den Formen, MS) tritt dasjenige, was im Gegenstand rein ausdrucksmäßig ›ist‹, in potenzierten Maße hervor. So offenbart sich gerade im mythischen Bewusstsein diejenige Wahrnehmungsweise, die in ihrer Grundform, in der Ausdruckswahrnehmung in allen anderen Bewusstseinsformen hindurch wirkt (vgl. CASSIRER 1929: 73, 99f.; 1944: 117ff.).

Der Umbau der ›Bilder‹ des Lebens, so Cassirer, in die Form des dinglichen Daseins (eines ästhetisch-anschaulichen Bewusstseins) und dinglich-kausaler Zusammenhänge (eines theoretischen Bewusstseins) (vgl. CASSIRER 1929: 103) erfolgt, indem über diese auf etwas anderes als sie selbst verwiesen wird. Die Bilder stellen fortan etwas dar, das angeschaut und schließlich kausal erklärt werden kann. Die über Gesten (Riten), Laute (Sprache) und Gestaltungen geformten Bilder sind nicht länger die Sache selbst, sie ›repräsentieren‹ diese ›nur noch‹ bzw. weisen auf diese hin. Sie werden zu Trägern eines anschaulichen bzw. schöpferischen Ausdrucks (einer anschaulichen bzw. ästhetischen Form) und schließlich von wissenschaftlichen Begriffen (einer logischen Form) (vgl. CASSIRER 1923: 20f.; 1929: 99f.). In diesem Zusammenhang nimmt parallel zur mythischen Auffassung insbesondere die künstlerische-ästhetische Anschauungsfähigkeit eine besondere Rolle ein, indem diese unmittelbar an die ursprüngliche Erfahrungsform des Erlebens und Erleidens anschließt. Die Macht der Leidenschaft wird durch dieses Vermögen, so hält es Cassirer in seinem Spätwerk mit Bezug auf den Künstler fest, »zu einer bildenden formgebenden Kraft« (CASSIRER 1944: 221) In der Weise, dass »*wir selbst* die Grundelemente der Form bildend erzeugen« (Hervorhebung M.S, CASSIRER 1923: 21). D.h. mit den künstlerischen Werken produzieren wir selbst die Voraussetzungen für die Ausdruckserlebnisse (sodass wir auch diese affektiv-emotional wahrnehmen), über die wir Formen (Symbolbedeutungen) aufzuzeigen vermögen. Insofern befreit von jeder dinglichen Last, wie es Cassirer im Spätwerk aufgreift, erfahren dann auch die Gefühle des Betrachters einen Gestaltwandel. Statt Emotion, die ihn ursprünglich mit den ›lebendigen‹ Dingen verbindet, verwandeln sich die Leidenschaften in Handlungen, in Motion, einen dynamischen Prozess inneren Lebens, der uns bewegt (CASSIRER 1944: 229ff.).

Zusammenfassend betrachtet, zeichnet sich der Mensch durch eine ursprüngliche Tat- und Bildkraft (›symbolbildende Akte‹) aus, die sein kulturelles Bewusstsein ausmacht. Er produziert in diesem Sinn ständig ›Bilder‹ von der Welt, die ganz von seinem affektiv- emotionalen Empfindungsvermögen (Ausdruckswahrnehmung) geprägt sind. Angeregt werden diese Bild-Formungsprozesse jedoch nicht ›nur‹ von eigenen inneren Empfindungen, sondern von den ›Sachen‹ selbst. Sie regen zu einer je spezifischen (symbolischen) Auslegung als (identische) mythische Formen, (transzendierte), anschaulich-ästhetisch-sprachliche und schließlich (abstrahierte) wissenschaftlich-logische Formen an. Insofern sind es einerseits Hingabe (über die Tatkraft bzw. die Ausdruckswahrnehmung) und Distanz (mittels der Bildkraft bzw. den Formbildungsprozessen) über die wir uns Bilder von der Welt erschaffen und auf diese Weise als eine sinnvolle verstehen lernen.

Teil II

(1.) Die Frage nach den Ursprüngen der Bilder mit Blick auf Kant zu besprechen, erweist sich als äußerst fruchtbar und spannend. Denn trotz aller Gegensätze lässt sich eine Nähe zu Cassirer aufzeigen, die aufmerken lässt. Es ist insbesondere die Einbildungskraft, wie sie Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* 1787 (Erstfassung 1781), seinem ersten Band zur Bestimmung der geistigen Vermögen des Menschen, einführt, die in diesem Zusammenhang in Anschlag gebracht werden kann. Und bemerkenswerter Weise ist es bereits Cassirer selbst, der diese Nähe zu Kant betont (CASSIRER 1929: 185f.). So wird auch von Kant die Einbildungskraft als ein Vermögen gekennzeichnet, das sich vergleichbar der Ausdruckswahrnehmung Cassirers durch Tatkraft auszeichnet, den geistigen Leistungen zuzurechnen ist und, was sich als wesentlich erweist, von Kant als ein Zustand beschrieben wird, in dem der Mensch ›innerlich affiziert‹ ist. In der Weise, »in dem wir uns gegen uns selbst als leidend verhalten müssten« (KANT 1989: 193). Diese Leistungsfähigkeit grenzt Kant gegen eine Haltung zur Welt ab, die Cassirer jedoch ausschließt (vgl. hierzu CASSIRER 1923: 19), in der wir uns mehr oder weniger passiv ihr gegenüber Verhalten. Kant spricht hier von einem Zustand, in dem wir äußerlich affiziert werden und insofern ›leidend‹ sind bzw. ›erleidend‹ sind, ohne diese jedoch zu verarbeiten (›Rhapsodie von Wahrnehmungen‹) (vgl. KANT 1989: 231). Empfindungen (als Materie der Wahrnehmungen, vgl. KANT 1989: 244) strömen hier auf uns ein, wie solche der Sinne des Gesichts (Farben), des Gehörs (Töne), des Gefühls (Wärme), etc., mit ›augenblicklicher Größe‹ (vgl. KANT 1989: 244ff.). Wobei sich mit ihnen Gefühle der Lust und Unlust (als Wirkungen der Empfindung) verbinden (vgl. KANT 1989: 92, Anm. 22). Apprehension bzw. reine Rezeption bestimmen diesen Zustand (vgl. KANT 1989: 80, 92f., 192f.). So ist es erst die Einbildungskraft, die uns nach Kant erlaubt ein ›synthetisches figürliches Urteil‹ zu fällen und d.h. etwas als etwas zu erkennen. Dieses Vermögen wird von Kant als ein spontanes und produktives aufgefasst. Es werde durch die Wirkung des Verstandes veranlasst. Für die hier verfolgte Frage nach den Ursprüngen der Bilder wesentlich beschreibt Kant die Einbildungskraft als eine, die beobachtet. Sie hat *Acht darauf bzw. ihre Aufmerksamkeit* ist darauf gerichtet, den Vorgang der Synthesis, wie wir ihn vollziehen, zu beobachten. Ein Vorgang, der sukzessiv erfolge, in dem wir etwa eine Linie nach und nach erfassen. Dieses Erfassen selbst erweist sich dann, nach Kant, bereits als ein Vorgang der ordnend wirkt und von der Einbildungskraft geleistet wird. Von daher bestimmt die Einbildungskraft den ›inneren Sinn‹ (z.B. die Linie) sukzessiv. Insofern sind wir nach Kant innerlich affiziert. Dieses innerliche Affiziertsein (›in dem wir uns gegen uns selbst als leidend verhalten müssten‹) zeichnet nach Kant die Einheit einer Handlung ohne Sinnlichkeit aus, die die Grundlage für ein synthetisches figürliches Urteil bildet (vgl. KANT 1989: 192ff., ergänzend zum ›Schematismus‹ 213ff.). So ist es das Vermögen die Erscheinungen (und damit Äußeres, M.S.) der Form nach (etwa die der Linie) unter Antizipation der Empfindungen (gemäß konti-

nuierlicher Größe und damit vergleichbaren Graden) zu erfassen, die die Einbildungskraft auszeichnet (vgl. KANT 1989: 247).

Ebenso wie Kant so geht auch Cassirer von einer inneren Tätigkeit aus (Ausdruckswahrnehmung), nach der die Erscheinungen nicht nach der Materie, sondern ebenfalls nur gemäß ihrer Formen und ergänzend Bewegungen erfasst werden. Ein Vorgang, der auch von Cassirer als ein Erleiden und Erleben gekennzeichnet wird und von Hingabe geprägt sei. Dass schließlich das Erleben selbst für die Ausdeutung dessen von Bedeutung wird, was erfasst wird (im Sinn einer symbolische Form), sieht Kant so nicht. Für Kant liegt dann der Bezug nicht auf dem Objekt, das mit Cassirer im Sinn eines mythischen Denkens als ein entsprechend lebendiges aufgefasst wird (ein ›Du‹), sondern fällt auf das Subjekt selbst zurück, dass dem Objekt dann entsprechend seiner Gemütsempfindungen mit Lust oder Unlust begegnet (ästhetisches Urteil, vgl. hierzu vertiefend KANT 1991). Dennoch lässt sich festhalten, dass auch Kant davon ausgeht, dass der Mensch entsprechend seiner sukzessiv wirksamen (erleidenden), synthetischen Urteilsfähigkeit (Einbildungskraft) eine Form und damit das Bild von etwas (hier einer Linie) erst hervorbringt und erst dann, wie er weiterführend aufzeigt, in Abstimmung (a posteriori) oder in einem freien Spiel (a priori) mit dem Verstand, nach subjektiven oder objektiven Prinzipien der Übereinstimmung der Erkenntnisvermögen untereinander, auf sich (ästhetisches (reflektierendes) Urteil) oder eine Anschauung (objektives (vernünftiges) Urteil) zu beziehen vermag (vgl. hierzu u.a. KANT 1989: 119ff.). So ist es auch für Kant ebenso wie für Cassirer ein innerlich zu affizierendes Vermögen und dessen ordnende Tatkraft (Ausdruckswahrnehmung und Einbildungskraft), die zunächst Formen und damit Bilder (inneren Sinn) von etwas hervorbringen, die dann auf je unterschiedliche Weise ausgelegt werden können. Cassirer spricht hieran anschließend von unterschiedlichen symbolbildenden Akten (entsprechend dem mythischen, anschaulich-ästhetisch-sprachlichen oder logischen Bewusstseinsmöglichkeiten), während Kant auf die verschiedenen Möglichkeiten der Urteilsbildungen abhebt.

(2.) Bemerkenswert an den Gedankengängen des Philosophen Martin Heidegger, mit dem Cassirer in einem kritischen Austausch stand (erinnert sei hier an die Davoser Disputation 1929), ist, dass auch dieser das Verhältnis des Menschen zur Welt als eines beschreibt, das von Hingabe und Distanz geprägt sei. Wesentlich für seinen fundamentalontologischen Ansatz, der zugleich als ein kulturanthropologischer zu verstehen ist, wie er ihn grundlegend in *Sein und Zeit* 1927 entwickelt, ist, dass der Mensch in ›bloßer Stimmung‹ (existenzial) mit der Welt verbunden sei: »Die Stimmung überfällt. Sie kommt weder von ›Außen‹ noch von ›Innen‹, sondern steigt als Weise des In-der-Welt-seins aus diesem selbst auf« (HEIDEGGER 1927: 136). Das In-der-Welt-sein des Menschen, wie es sich u.a. in dieser Weise zeigt, gehört zum existenzialen Modus und dokumentiert sich im Phänomen des Verfallens an sie (HEIDEGGER 1927: 176). Dieser Zustand (eine Weise der Befindlichkeit) wird von dem Dasein (dem Menschen, MS) so wenig reflektiert, dass die wechselnden Stimmungen ihn »gerade in seinem reflexionslosen Hin- und Ausgegeben-

sein an die besorgte ›Welt‹ überfällt«. Wichtig für die weitere Argumentation wird an dieser Stelle, dass der Mensch (das ›Da‹) sich selbst in der Gegenstimmung, der Abkehr bewusst wird. Diese kann als eine Form des Widerstands verstanden werden, in der der Mensch sich betroffen fühlt. Die Welt geht ihn in diesem Moment etwas an. In dieser Form äußert sich insofern etwas Umsichtiges, ein ›besorgendes Begegnenlassen‹ und zugleich eine Offenheit zur Welt hin. Über die Stimmung und mithin die Sinne erweist sich der Mensch für diese rührbar. Hierin eröffnet sich ein Sinn für etwas. Es bekommt einen Sinn. Ein Sinn, der sich in der Affektion zeigt (HEIDEGGER 1927: 136f.). Damit eröffnet sich jedoch zugleich, dass das Verstehen von etwas (auch sich selbst) von der Stimmung geprägt ist, da es sich aus dieser heraus ergibt. Die Bedeutung des Da, von dem was sein kann (des Menschen und der Welt) erschließt sich von daher aus der Stimmung. Von dort aus wird die Welt ›entworfen‹, insofern dass sich mit ihr ein Eindringen in die Möglichkeiten des Sein-Könnens eröffnen. Auslegungen von der Welt werden insofern in ›Umsicht‹ entdeckt. Erschlossen wird das Verstandene nach Heidegger insbesondere mit der Sprache und in der Rede werde es artikuliert (HEIDEGGER 1927: 142ff., 160ff.). Dass zur ›Lichtung des Da‹ auch die Künste mit ihrem ›Entwurf‹ (Sein-Können von etwas) beitragen, zeigt Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* 1935 auf (vgl. HEIDEGGER 1935: 40ff, 61). Sie tragen entscheidend zum Bewahren eines Wissens um die Unverborgenheit der geschichtlichen Wahrheit (als ein Ringen um Verborgenheit und Lichtung) bei (HEIDEGGER 1935: 69).

Hingabe, so lässt sich abschließend festhalten, liegt in der Seinsweise des Menschen selbst, die sich als eine von Stimmungen bestimmte charakterisieren lässt. Das Verfallen-Sein darin bildet zugleich die Grundlage für die Abkehr und damit eine Distanz zu ihr, in der Verstehen stattfindet. Ein Verstehen, das sich nach Heidegger vor allem in Sprache äußert. Affektion wird auch hier, vergleichbar mit Cassirer und Kant, als wesentliche Grundlage für ein Verstehen und ›Entwerfen‹ von Sinn als Sein-Können von etwas (auch in historischer Geworfenheit), sei es sprachlich, aber auch gestalterisch, bestimmt. Dass der kulturelle Formungsprozess dann mit Cassirer weniger als ein fortschrittlicher, sondern als ein Ringen um die ›Unverborgenheit der Wahrheit‹ (Schönheit, vgl. HEIDEGGER 1935: 31, 55) zu verstehen ist, verweist die Frage nach dem Ursprung der Bilder (als Sein-Können von etwas) in der Nachfolge der griechischen Philosophie (Platons, MS) bzw. der Bibel ins Urbildliche (MS) (vgl. hierzu HEIDEGGER 1935: 22, 48).

Wie nah sich Cassirer und der Kulturwissenschaftler und Kunsthistoriker Aby M. Warburg standen, macht eine nähere Beschäftigung mit deren Ansätzen deutlich. Zu einem vertiefenden Verständnis wie der Ansatz Warburgs im Einzelnen zu verstehen ist, trägt insbesondere ein Aufsatz von Hartmut Böhme bei, den dieser 1997 veröffentlichte. Auch für Warburg ist es demnach, ähnlich der Auffassung Heideggers, die ›hinreißende Präsenz des Affekts‹, die für den Einzelnen wesentlich wird. Wie Heidegger sieht Warburg sie als Auslöser für weiterführende Prozesse an. Diese Verarbeitungsprozesse

dienen dann jedoch weniger dazu, Welt zu verstehen, als, wie es Böhme verdeutlicht, diese zu bewältigen. Sie bilden damit, wie es auch Cassirer aufzeigt, die Voraussetzung für die kulturelle Entwicklung des Menschen. Nach Warburg sind es demnach Affekte, das Ergriffenwerden und Ergriffensein von ihnen (etwa der Angst), die bewirken, dass diese sich dem Leib einschreiben und im Gedächtnis als »leiblich eingeschriebener Bewegungsablauf« (Pathosformeln) haften bleiben (BÖHME 1997: 30f.) Für deren Verarbeitung zeigt Warburg drei Wege auf (vgl. dazu BÖHME 1997: 11ff.): (1.) durch die Vergegenständlichung bzw. Verleiblichung der Erregung in Form einer magischen Animation (Fetisch/Totem) (vg. WARBURG 1923: 54f.), (2.) durch ihre Verdrängung mittels abstrakter Zeichen und (3.) durch das Schaffen von Symbolen und Bildern (WARBURG 1923: 59), in denen die Erregung einen Ausdruck findet und zugleich dem erregenden Objekt eine Gestalt gegeben wird: »Du lebst und tust mir nichts«. So ist es das Erinnern (die Mnemosyne) und insofern das Reflektieren der Affektenergien, das die Bilder im Gegensatz zu den Fetischen und abstrakten Zeichen erlauben, die eine Ruhepause zwischen Antrieb und Handlung, zu denen die Affektenergien veranlassen, gewähren (vgl. BÖHME 1997: 34f.). Entsprechend der jeweiligen Gegenwart und ihren Ausdrucks- und Orientierungsbedürfnissen erfahren diese eine je andere Ausprägung (Stil, vgl. BÖHME 1997: 32f.). Der Ursprung der Bilder, auf den hier Warburg abhebt, ist ein grundlegender, denn es sind insbesondere sie, die im kulturellen Entwicklungsprozess, der von den Affektenergien angetrieben wird, einen »Denkraum der Besonnenheit« bzw. in den Worten Cassirers des Symbolischen eröffnen (BÖHME 1979: 14; WARBURG 1923: 59). Die Nähe, aber auch die Differenz zu Cassirer wird hier deutlich, denn letzterer sieht in den Bildern zwar ebenfalls einen Verarbeitungsprozess von Affektenergien, doch nicht solche eigener innerer Empfindungen (im Sinn von Angstreaktionen, vgl. BÖHME 1979: 19), sondern von äußeren Reizen (von Bewegungs- und Raumformen, die als Seeleneigenschaften ausgelegt werden).

(3.) Mit Blick auf aktuelle Positionen zu der Frage nach den Ursprüngen der Bilder, ist es insbesondere der Berliner Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme selbst, der sich dazu stellt. Mit seinem wegweisenden Buch *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne* von 2006 (vgl. ergänzend SAUER 2007a), knüpft er konkret an Warburg an. Auch für ihn liegt der Ursprung der Bilder mit Warburg darin, für den Menschen einen »Denkraum des Symbolischen bzw. der Besonnenheit« zu ermöglichen (BÖHME 2006: 337-354, 241). Veranlasst wird der Mensch dazu jedoch nicht nur durch Ängste, Sorgen und Nöte, sondern darüber hinaus durch Sehnsüchte, Lüste und Begierden. So ermöglichen die Bilder, aber auch die mit Bedeutung aufgeladenen Dinge, »ein komplexes System der Ordnungserzeugung, der Handlungssteuerung, der Grenzbewahrung, des Schutzes, der Angstbewältigung, der symbolischen Sinnstiftung und der rituellen Integration von Gemeinschaften und Individuen« zu stiften (BÖHME 2006: 185). Letztlich sind es dann, ganz im Sinn Warburgs, insbesondere die Bilder, die einen Taburaum eröffnen kön-

nen und damit Distanz schaffen (BÖHME 2006: 355ff.). Sie machen dasjenige, was mit Bedeutung aufgeladen wurde, ästhetisch, anschau- und reflektierbar.

Im aktuellen kunsthistorischen Umfeld ist es insbesondere Hans Belting, der nach dem Ursprung der Bilder fragt. Seiner Auffassung nach sind es die Bilder, in denen Vorstellungsbilder von etwas weitergeben werden können. Sie können als Nachbilder, Verkörperungen und Repräsentanten derselben verstanden werden. Insofern vermitteln die Bilder ›die Kulturgeschichte des Körpers‹, wie es Martin Schulz in dem Paper zu dem von Belting initiierten Forschungskolleg *Bild – Körper – Medium* an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe 2000 vorstellt (SCHULZ o.J.: 2ff.). Bilder können demnach als Medien bzw. Träger von Selbst- und Welterfahrungen verstanden werden. Raum, Zeit und Tod kommen in ihnen zum Ausdruck (SCHULZ o.J.: 2). Sie stehen, wie Belting in *Bild-Anthropologie* 2001 aufzeigt, im Verhältnis zum ›Körper des Menschen in einer ›Ähnlichkeitserfahrung‹ (BELTING 2001: 22). Diese Erfahrung reicht so weit, wie Belting in *Das echte Bild* 2005 ausführt, dass sie im Gegensatz zu gesetzten Zeichen so weit in die sinnliche Erfahrung vorstoßen, »daß man von ihnen vergessen konnte, das sie ›gemacht‹ waren und also nur ein geliehenes Leben besaßen« (BELTING 2005: 172). Dem entgegen, ohne dass es Belting eigens thematisiert, scheint dennoch eine Distanzierung zu dieser Erfahrungsweise möglich. Das zeigen die Reaktionen auf sie, wie Belting in *Bild-Anthropologie* ausführt. Denn wenn sie »in der Öffentlichkeit eine falsche Wirkung ausübten oder falsche Ideen verbreiteten«, dann galt es diese, der »medialen Kontrolle der gegnerischen Seite« zu entziehen. Insofern wird mit dem Medium für ein Bild (Vorstellungsbild) geworben, »das man den Empfängern einprägen will« (BELTING 2001: 22).

Dass es dem Menschen möglich ist, seine Welt- und Selbsterfahrungen in besonderer Weise nicht nur über Sprache, sondern auch über Bilder zu verarbeiten und damit sich selbst und Anderen vorstellbar zu machen, darauf weisen bereits die Forschungen von Cassirer hin. Diejenigen Kants, aber auch Heideggers und Warburgs und nachfolgend diejenigen Böhmes und Beltings bestätigen diese Auslegungsrichtung. Grundlegend erfolgt die Verarbeitung, so lässt sich verdeutlichen, gerade *nicht nur* über Sprache, sondern ursprünglich, wie es Cassirer betont und weiterführend von jüngeren entwicklungspsychologischen und neurowissenschaftlichen Forschungen bestätigt wird, auch über Gesten und Bilder. Und bemerkenswerter Weise wird auch von diesen Ansätzen auf die Bedeutung der Affektionen in diesem Prozess abgehoben. So betonen auch diese Forschungen das Moment der Hingabe. Demnach zeichne, wie es der amerikanische Entwicklungspsychologe Daniel N. Stern 1986 hervorhebt, ein globales Erleben die Wahrnehmung des Säuglings von der Welt aus. Alle Sinne seien daran beteiligt (amodal). Dabei seien es weniger konkrete Gegenstände und Lebewesen, sondern, wie es vergleichbar bereits Cassirer und Kant betonen, *Formen, Intensitätsgrade und Zeitmuster*, die von dem Säugling ab den ersten Lebenstagen erfasst werden (vgl. STERN 1986: 74ff.). Diese werden darüber hinaus nicht neutral, sondern worauf bereits in der philosophischen Tradition abgehoben wird, affektiv bzw. gefühls-

mäßig ausgelegt. In der Sprache Sterns (aber auch bereits Heinz Werners 1926) werden demnach die äußeren Reize als »Vitalitätsaffekte« übersetzt. Sie lassen sich am ehesten mit dynamischen, kinetischen Begriffen beschreiben wie »aufwallend«, »verblässend«, »explosionsartig«, »abklingend«, »bers-tend« (STERN 1986: 83). Eine Entfremdung und damit Distanzierung von dieser Erlebnisform erfolge, so Stern, mittels (symbolischen) Repräsentationen in Sprache und Bildern ab dem zweiten Lebensjahr (fünfzehnter bis achtzehnter Monat). Es seien schließlich diese Repräsentationen, die in zeitlich verzöger-ten Handlungen nachgeahmt werden. Derart vermögen Bedeutungen hervor-gebracht werden (STERN 1986: 232ff.). So zeichne sich eine Entwicklung ab von einem dementierbaren (nonverbalen Erleben) hin zu einem verantwort-baren (verbalen) Kommunikationsvorgang (STERN 1986: 256f.). Es sind schließlich die Bilder der Kunst, die nach Stern in Anlehnung an die bedeu-tende amerikanische Cassirer-Forscherin Susanne K. Langer (1942), eine Vermittlungsfunktion zwischen diesen beiden Ebenen übernehmen, indem sie, wie Stern vermutet, zu »virtuellen Vitalitätsaffekten« anzuregen vermögen (STERN 1986: 225ff.):

Die Übersetzung von der Wahrnehmung ins Gefühl erfordert also im Falle des künstleri-schen Stils die Umwandlung »wahrheitsgetreuer« Wahrnehmungen (Farbharmonien, Li-nienführungen usw.) in virtuelle Formen des Gefühls, zum Beispiel des Gefühls der Stil-le. Die analoge Übersetzung der Wahrnehmungen, die wir im Verhalten eines anderen Menschen machen, in Gefühle erfordert die über den crossmodalen Transfer erfolgende Umwandlung der Wahrnehmung von Zeitmuster, Intensität und Gestalt in Vitalitätsaf-fekte, die wir in uns selbst empfinden. (STERN 1986: 227)

Es sind die jüngsten – auch umstrittenen – neurowissenschaftlichen For-schungen, die diese Annahmen Sterns zu bestätigen scheinen (vgl. ergänzend SAUER 2007a; 2011). So betont der Neuroästhetiker und Mitentdecker von Spiegelneuronen Vittorio Gallese aus Parma in einem ersten dass wir auch dann nachahmend tätig sind, wenn wir vor »starren« Bildern stehen, auch abs-trakten. Dafür lassen sich neben figurativen insbesondere formale Qualitäten der Werke verantwortlich machen:

Simulation occurs not only in response to figurative works but also in response to expe-rience of architectural forms, such as a twisted Romanesque column. With abstract paintings such as those by Jackson Pollock, viewers often experience a sense of bodily involvement with the movements that are implied by physical traces – in brushmarks or paint drippings – of the creative actions of the producer of the work. This also applies to the cut canvases of Lucio Fontana, where sight of the slashed painting invites a sense of empathetic movement that seems to coincide with the gesture felt to have produced the tear. (GALLESE 2007: 197)

Dass nicht nur mit Bezug auf Kunst, sondern mit Blick auf Vorstellungen ohne realen Bezug dieselben Hirnregionen aktiv werden, darauf verweist Gallese weiterführend in einer Publikation von 2011. Demnach erfolgen die Aktivie-rungen unabhängig von einer symbolischen oder repräsentationalen Bedeu-tungsebene in Form von reinen »körperlichen« Simulationsprozessen (»embod-ied simulations«): »Thus, motor and visual imagery do qualify as further forms of embodied simulations, since they imply re-using our motor or visual neural apparatus to imagine things and situations we are not actually doing

or perceiving« (GALLESE 2011: 63). Mit Blick auf die Ausgangsfrage nach den Ursprüngen der Bilder vor dem Hintergrund der cassirerischen Philosophie zeigt sich, dass diese wohl am ehesten, entsprechend der hier verfolgten Traditionen in Philosophie, Kunstwissenschaft und Entwicklungspsychologie/Neurowissenschaft, in den Fähigkeiten des Menschen zu suchen sind und zwar darin symbolische Repräsentationen für die Welt- und Selbsterfahrung zu schaffen. Ursprünglicher als Bilder und Sprache gehen diese Repräsentationen wohl auf Gesten zurück, wie jüngere Forschungen des neuseeländischen Psychologen Michael C. Corballis (2009) nahe legen. Weitere Forschungen dazu gilt es abzuwarten.

Dass es schließlich künstlerische Bilder sind, in denen ein Aufleben dieser ursprünglichen, von Affekten getragenen Empfindungen von Welt und Selbst, erkennbar und wohl auch reflektierbar werden, erstaunt nicht wirklich. In den (zumeist nicht wissenschaftlichen) lebendigen, die Wirkungen auf das Gefühlsleben betonenden Beschreibungen von Bildern in der Kunstkritik, findet sich diese Nähe immer wieder neu. Nach den bereits aufgezeigten Positionen sind es in Bezug auf den künstlerischen Kontext die Forschungen des Phänomenologen Bernhard Waldenfels und diejenigen des Theologen Philipp Stoellger sowie meine eigenen, die dieser Annahme Vorschub leisten. So betont Waldenfels (vgl. WALDENFELS 2008: 51; ergänzend 2010) das Getroffen- und Affiziertsein des Rezipienten von Kunst, das sich in einem Erstaunen aber auch Erschrecken zu äußern vermag (ein Pathos). Etwas fällt auf, etwas das als widrig, unerwünscht und sogar als verletzend bezeichnet werden kann. Mit dieser Erfahrung, wie sie Kunst eröffne, entstehe ein Spannungsfeld, worauf geantwortet werde. Gerade die Beunruhigung, zu denen künstlerische Bilder veranlassen, unterscheiden diese von solchen der Gewohnheit. Statt Überredung zielen diese auf einen Überschuss des Außerordentlichen, eine Abweichung vom Ordentlichen und damit auf Innovation statt auf Blicksteuerung und damit Manipulation (vgl. WALDENFELS 2008: 60). Entsprechend betont auch Stoellger in der ersten Online-Ausgabe von *Rheinsprung 11* des von Gottfried Boehm begründeten Forschungszentrums *Eikones* in Basel 2011 (vgl. hierzu ergänzend SAUER 2006; 2010b), dass Bilder auch in einem Nicht-Verstehen münden können und auch sollten. Denn nur diese provozieren ein Anders-Sehen. Ein Sehen, durch das ein »Erwartungshorizont umbesetzt und neu strukturiert« wird (STOELLGER 2011: 29). Schlussfolgernd leitet der Autor daraus die kommunikative und zugleich modale Verfasstheit von Bildern ab, insofern Bildern im Anschluss an Nikolas Luhmann durch »Anerkennung, Konsens, Zustimmung oder ähnlich affirmative Rezeptionen« Möglichkeiten zugesprochen werden und damit Macht. Es seien gerade ästhetisch anspruchsvolle Bilder, die statt einer Reduktion und Kontingenzkultur, zur Freisetzung und Kontingenzverschärfung beizutragen vermögen (vgl. STOELLGER 2011: 39).

Bereits diese beiden Autoren machen deutlich, wie es meine eigenen Forschungen seit 2000 bekunden (vgl. vertiefend SAUER 2012), dass der Ursprung der Bilder darin gesehen werden kann, dass mit ihnen Räume ge-

schaffen werden, in denen über die affektive Auslegung von Welt und Selbst Wertesetzungen erfolgen, die von anderen verstanden werden können. Insofern sind Bilder, mit Cassirer und der Tradition, die aufgezeigt werden sollte, Orte, an denen – entsprechend den Voraussetzungen und Hintergründen jedes Einzelnen – Setzungen erfolgen, die nicht nur über die Auswahl der Motive, sondern in besonderer Weise auch über die virtuell lebendig erlebbaren Formen verstanden werden können. Tat- und Bildkraft, Hingabe und Distanz, ein Erleiden/Ergriffenwerden und Formwerdung, zeichnet den Umgang mit ihnen aus, sei es bei der Produktion oder in der Rezeption. Bilder, insbesondere solche der Kunst und Gestaltung, können von daher als Möglichkeiten der Verarbeitung (Setzung), aber auch – ebenso wie Gesten und Sprache – der Kommunikation aufgefasst werden. *Sie sind Teil des menschlichen Verstehens-, Ausdrucks- und Verständigungsvermögens.* Zunächst unabhängig von der Unterscheidung zwischen high und low – wie sich hier bereits andeutet, jedoch einer späteren Diskussion vorbehalten sein soll – können Bilder im Anschluss an die Ende 2011 erschienene Einführung zu *Studien der visuellen Kultur* von Sigrid Schade und Sabine Wenk als individuelle und insofern historisch bedingte, symbolische Formen aufgefasst werden, die darüber hinaus aufgrund ihrer kommunikativen Struktur prägend für die kulturelle Entwicklung und deren Repräsentationsmodelle werden können.

Literatur

- BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft.* München [Fink] 2001
- BELTING, HANS: *Das echte Bild, Bildfragen als Glaubensfragen.* München [Beck] 2005
- BÖHME, HARTMUT: Aby M. Warburg (1866-1929). In: MICHAELS, AXEL (Hrsg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade.* München [Beck] 1997, S. 133-157
- BÖHME, HARTMUT: *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne.* Hamburg [Rowohlt] 2006
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der Symbolischen Formen. Band I, Die Sprache.* 4. Auflage. Darmstadt [WBG] 1964a
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der Symbolischen Formen. Band II, Das Mythische Denken.* 4. Auflage. Darmstadt [WBG] 1964b
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der Symbolischen Formen. Band III, Die Phänomenologie der Erkenntnis.* 4. Auflage. Darmstadt [WBG] 1964c
- CASSIRER, ERNST: *Versuch über den Menschen, Einführung in eine Philosophie der Kultur.* Hamburg [Meiner] 2007
- CORBALLIS, MICHAEL C.: Language as Gesture. In: *Human Movement Science*, 28, 2009, S. 556-565

- GALLESE, VITTORIO; FREEDBERG, DAVID: Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. In: *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 5, 2007, S. 197-203
- GALLESE, VITTORIO: Seeing Art... Beyond Vision. Liberated Embodied Simulation in Aesthetic Experience. In: ABBUSHI, ALEXANDER; IVANA FRANKE; IDA MOMMENEJAD (Hrsg.): *Seeing with the Eyes Closed. Ass. for Neuroaesthetics Symposium at the Guggenheim Collection*. Venice 2011, S. 62-65
- HEIDEGGER, MARTIN: *Sein und Zeit*. Tübingen [Niemeyer] 1984
- HEIDEGGER, MARTIN: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart [Reclam] 1960
- KANT, IMMANUEL: *Kritik der reinen Vernunft*. Stuttgart [Reclam] 1989
- KANT, IMMANUEL: *Kritik der Urteilskraft*. Stuttgart [Reclam] 1991
- SAUER, MARTINA: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt. 1. Jahrestagung des nationalen Forschungsschwerpunktes ›Bildkritik. Macht und Bedeutung der Bilder‹*, 26.-28.10.2006, eikones Basel, 2006.
<http://arthist.net/reviews/392/mode=conferences> [letzter Zugriff: 12.11.2011]
- SAUER, MARTINA: *Bildprozesse. Imagination und das Imaginäre im Dialog zwischen Kultur- und Naturwissenschaft*, ZKM, Karlsruhe, 3.-4. Mai 2007, 2007a. <http://arthist.net/reviews/370/mode=conferences> [letzter Zugriff: 12.11.2011]
- SAUER, MARTINA: Rezension zu: Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. In: *Kunstchronik*, 60(7), 2007b, S. 282-285
- SAUER, MARTINA: Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2009.
http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/63/2/Sauer_Ernst_Cassirer.pdf [letzter Zugriff: 12.11.2011]
- SAUER, MARTINA: Bild- versus Kunstbegriff Cassirers. In: NEUBER, SIMONE; ROMAN VERESSOV (Hrsg.): *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte*. München [Fink] 2010a, S. 183-198
- SAUER, MARTINA: Rezension zu Gottfried Boehm et al. (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008 sowie Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes*. Frankfurt/M 2008. In: *Sehepunkte, Rezensionenjournal für Geschichtswissenschaften*, 10 (7/8), 2010b.
www.sehepunkte.de/2010/07/15646.html [letzter Zugriff: 12.11.2011]
- SAUER, MARTINA: Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften. In: *IMAGE*, 13, 2011a, S. 55-65
- SAUER, MARTINA: Entwicklungspsychologie/Neurowissenschaft und Kunstgeschichte – Ein Beitrag zur Diskussion von Form als Grundlage von Wahrnehmungs- und Gestaltungsprinzipien. In: *Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal*, 2011b.

- <http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/134/> [letzter Zugriff: 12.11.2011]
- SAUER, MARTINA: Faszination/Schrecken, Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder, 2012.
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1851/>
[letzter Zugriff: 05.03.2012]
- SCHULZ, MARTIN: *Bild – Körper – Medium, Forschungsprogramm an der HdG Karlsruhe*. www.kunstwissenschaften.hfg-karlsruhe.de, o.J. [letzter Zugriff: 20.12.2000]
- STERN, DANIEL N.: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Stuttgart [Klett-Cotta] 1992
- STERN, DANIEL N.: *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*. Frankfurt/M. [Brandes & Apsel] 2011
- STOELLGER, PHILIPP: Das Bild als unbewegter Beweger? Zur effektiven und affektiven Dimension des Bildes als Performanz seiner ikonischen Energie. In: BOEHM, GOTTFRIED; BIRGIT MERSMANN; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. München [Fink] 2008, S. 183-224
- STOELLGER, PHILIPP: Anfänge mit dem Bild. In: *Rheinsprung. Zeitschrift für Bildkritik*, 11, 2011, S. 21-46
- WALDENFELS, BERNHARD: 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
- WALDENFELS, BERNHARD: *Sinne und Künste im Wechselspiel, Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin [Suhrkamp] 2010
- WARBURG, ABY: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Berlin [Wagenbach] 1992
- WERNER, HEINZ: *Einführung in die Entwicklungspsychologie*. 4., durchgesehene Auflage. München [J.A. Barth] 1959

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

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 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 14

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

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

GODA PLAUM: Funktionen des bildnerischen Denkens

CONSTANTIN RAUER: Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay

JENNIFER DAUBENBERGER: ›A Skin Deep Creed‹. Tattooing as an Everlasting Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs

SONJA ZEMAN: ›Grammaticalization‹ Within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language

LARISSA M. STRAFFON: The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication via Material Culture

TONI HILDEBRANDT: Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie

CLAUDIA HENNING: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder« (30. März – 1. April 2011)

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

Herausgeber: Mark A. Halawa

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

IMAGE 13

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

IMAGE 12: Bild und Transformation

Herausgeber: Martin Scholz

- MARTIN SCHOLZ:** Von Katastrophen und ihren Bildern
- STEPHAN RAMMLER:** Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation
- KLAUS SACHS-HOMBACH:** Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen
- ROLF NOHR:** Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten
- SABINE FORAITA/MARKUS SCHLEGEL:** Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?
- ROLF SACHSSE:** How to do things with media images. Zur Praxis positiver Transformationen stehender Bilder
- HANS JÜRGEN WULFF:** Zeitmodi, Prozesszeit. Elementaria der Zeitrepräsentation im Film
- ANNA ZIKA:** gottseidank: ich muss keine teflon-overalls tragen. model(fotografie) und zukunft
- MARTIN SCHOLZ:** Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

IMAGE 11

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
TINA HEDWIG KAISER: Dislokationen des Bildes. Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit
GODA PLAUM: Bildnerisches Denken
MARTINA ENGELBRECHT/JULIANE BETZ/CHRISTOPH KLEIN/RAPHAEL ROSENBERG: Dem Auge auf der Spur. Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden
CHRISTIAN TRAUTSCH: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich
BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des S(ch)eins

IMAGE 10

Herausgeberinnen: Claudia Henning, Katharina Scheiter

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

IMAGE 9

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

IMAGE 8

Herausgeberin: Dagmar Venohr

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

IMAGE 7

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
BEATRICE NUNOLD: Sinnlich – konkret. Eine kleine Topologie des S(ch)eins
DAGMAR VENOHR: ModeBilderKunstTexte. Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem
NICOLAS ROMANACCI: »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung
HERMANN KALKOFEN: Sich selbst bezeichnende Zeichen
RAINER GROH: Das Bild des Googelns

IMAGE 6

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik
HERMANN KALKOFEN: Bilder lesen...
FRANZ REITINGER: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs
ANDREAS SCHELSKE: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

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

IMAGE 5

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow

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

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

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

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

Herausgeber: Jörg R.J. Schirra

JÖRG R.J. SCHIRRA: Computational Visualistics and Picture Morphology. An Introduction

YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics

STEFANO BORGIO/ROBERTA FERRARIO/CLAUDIO MASOLO/ALESSANDRO OLTRAMARI: Mereogeometry and Pictorial Morphology

WINFRIED KURTH: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational Growth Grammars

TOBIAS ISENBERG: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering

HANS DU BUF/JOÃO RODRIGUES: Image Morphology. From Perception to Rendering

THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers Using Ontologies

JÖRG R.J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins

STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste Person

MARIO BORILLO/JEAN-PIERRE GOULETTE: Computing Architectural Composition from the Semantics of the *Vocabulaire de l'architecture*

ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der Hirnforschung

ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

Aus aktuellem Anlass:

FRANZ REITINGER: Karikaturenstreit

Rezensionen:

FRANZ REITINGER rezensiert: *Geschichtsdeutung auf alten Karten*

FRANZ REITINGER rezensiert: *Auf dem Weg zum Himmel*

FRANZ REITINGER rezensiert: *Bilder sind Schüsse ins Gehirn*

KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: *Politik im Bild*

SASCHA DEMARMELS rezensiert: *Bilder auf Weltreise*

SASCHA DEMARMELS rezensiert: *Bild und Medium*

THOMAS MEDER rezensiert: *Blicktricks*

THOMAS MEDER rezensiert: *Wege zur Bildwissenschaft*

EVA SCHÜRMANN rezensiert: *Bild-Zeichen und What do pictures want?*

IMAGE 3

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

HEIKO HECHT: Film as Dynamic Event Perception. Technological Development Forces
Realism to Retreat

HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Kapitel aus der psychologischen Optik

KAI BUCHHOLZ: Imitationen. Mehr Schein als Sein?

CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin

CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

Herausgeber/in: Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

MARTINA PLÜMACHER/KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung

NINA BISHARA: Bilderrätsel in der Werbung

SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische
Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten

DAGMAR SCHMAUKS: Rippchen, Rüssel, Ringelschwanz. Stilisierungen des Schweins in
Werbung und Cartoon

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft

KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Bildstil als rhetorische Kategorie

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach

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

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber/in: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

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

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

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

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

KLAUS SACHS-HOMBACH/HANS JÜRGEN WULFF: Vorwort

KLAUS SACHS-HOMBACH/STEPHAN SCHWAN: Was ist »schräge Kamera«? Anmerkungen zur Bestandsaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen

HANS JÜRGEN WULFF: Die Dramaturgien der schrägen Kamera. Thesen und Perspektiven

THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung

MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos

JÖRG SCHWEINITZ: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeleys »Lullaby of Broadway«

JÜRGEN MÜLLER/JÖRN HETEBRÜGGE: Out of focus. Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947)