

Ausgabe 29 vom Januar 2019

IMAGE 29

Inhalt

| | |
|--|----|
| Klaus Sachs-Hombach | 3 |
| <u>Editorial</u> | |
| Wolfgang Berger | 4 |
| <u>Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens</u> | |
| <u>Teil 1: Informieren</u> | |
| Wolfgang Berger | 13 |
| <u>Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens</u> | |
| <u>Teil 2: Auffordern und Teilen</u> | |
| Wolfgang Berger | 22 |
| <u>Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens</u> | |
| <u>Teil 3: Gefühle teilen</u> | |
| Das bildphilosophische Stichwort: | |
| <u>Vorbemerkung</u> | 32 |

| | |
|--|----|
| Sonja Zeman | 33 |
| <u>Das bildphilosophische Stichwort 25</u> | |
| <u>Perspektivik</u> | |
| Dimitri Liebsch | 43 |
| <u>Das bildphilosophische Stichwort 26</u> | |
| <u>Griechisch: ἄγαλμα, φάντασμα, εἶδωλον, τύπος, εἰκών</u> | |
| Rainer Totzke | 49 |
| <u>Das bildphilosophische Stichwort 27</u> | |
| <u>Diagramm</u> | |
| <u>Impressum</u> | 57 |

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Klaus Sachs-Hombach

Editorial

Verehrte Leserinnen und Leser,

die IMAGE ist nun mit ihrer 29. Ausgabe erschienen. Sie beginnt mit drei Beiträgen von Wolfgang Berger, die den in sich geschlossenen Versuch bilden, Bildtheorie und Kommunikationstheorie aufeinander zu beziehen. Hierzu verbinden die unter dem Obertitel »Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens« zusammengefassten Aufsätze die philosophisch orientierte Kommunikationstheorie von Georg Meggle mit der anthropologisch ausgerichteten Kommunikationstheorie von Michael Tomasello und transferieren diese Verbindung in den Bereich der Bilder. Das Ergebnis ist eine hochdifferenzierte und formalisierte Darstellung des Bildhandelns. Die drei Teile behandeln hierbei unterschiedliche illokutionäre Rollen, die Bilder einnehmen können, nämlich Informieren, Auffordern und Teilen sowie Gefühle teilen.

Fortgesetzt wird unsere Reihe »Das bildphilosophische Stichwort« mit drei neuen Stichwörtern. Dieses Mal widmet sich Sonja Zeman der »Perspektivik«, Dimitri Liebsch den fünf griechischen Begriffen »Agalma«, »Phantasma«, »Eidolon«, »Typos« und »Eikon«, während sich Rainer Totzke mit dem »Diagramm« befasst. Erneut wird die Ausgabe ergänzt durch ein Themenheft mit dem Titel »Recontextualizing Characters. Media Convergence and Pre-/Meta-Narrative Character Circulation«, das Lukas R. A. Wilde betreut hat.

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

Mit besten Grüßen
Klaus Sachs-Hombach

Wolfgang Berger

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

Abstract

In the first part of this treatise I sum up my 2017 essay »On Communication«. I simplify Georg Meggle's version of *communicative action* and refer to Michael Tomasello's concept of *common ground*. I can thus tell what is meant by using a picture to inform about true or fictional situations. The explication will be exemplified by a man helping his wife manoeuvre her car into a parking space.

Zum Auftakt meiner dreiteiligen Abhandlung kürze ich meine Studie *Über Kommunikation* von 2017 auf wenige Seiten zusammen. Ich vereinfache Georg Meggles Fassung des *kommunikativen Handelns* und greife auf Michael Tomasellos Begriff des *Hintergrunds* zurück. Damit kann ich sagen, was es heißt, dass ein Bild über einen Sachverhalt informiert. Hernach exemplifiziert ein Einparkhelfer mit ikonischer Geste diese Explikation.

1. Vorbemerkung

Anfangs wollte ich bloß ergründen, wie das Informieren per Bild geht. Was kann ich dafür, dass man so weit ausholen muss. Schuld daran ist Georg Meggle. Als junger Sprachphilosoph und Handlungstheoretiker hat er 1981 seine Doktorarbeit veröffentlicht: *Grundbegriffe der Kommunikation*. Ich hab das Buch damals gekauft. Und nicht gelesen. Wie auch? Ich arbeitete an meinem Karrieresprung ins Stuttgarter Design Center. Und aus war's mit aller

Gehirnakrobatik. Nur wenige Male noch guckte ich in das Grundlagenwerk, von dem in der Gilde der Kommunikationsdesigner sowieso keiner Notiz nahm. Erst nach meinem Abschied vom Design Center altershalber nahm ich es wieder her.

Ging's nicht auch einfacher? fragte ich mich bald. Und plante ein gutes Stück vom Klettersteig des Alpinisten Meggle. Bis wohin? – Bis ich auf Michael Tomasello traf. 2009 erschienen *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation* des Leipziger Anthropologen auf Deutsch. Die Lektüre war dann mehr so Überflug und Zeitreise, von der ich mir die Mitbringsel *Hintergrund* und *ikonische Gesten* griff. Mit ihnen im Gepäck wagte ich die Abschweifung zum bildlichen Informieren.

Eigentlich und abgesehen von meinem Ehrgeiz zwingt uns alle der viel beschworene *iconic turn* die Frage ab: Wie funktioniert das Informieren mit Bildern? Wer das mit einem »Klappt doch!« abtut, braucht gar nicht erst weiter zu lesen.

2. Überzeugungsvarianten

Bevor wir uns übers Kommunizieren unterhalten, sollten wir zwei, drei Grundbegriffe ansprechen und wenigstens auf die hinter ihnen steckende Logik hinweisen. Der erste ist der Glaubensbegriff, wie er in alltäglicher Rede vorkommt: »Ich glaube, es ist Viertel nach sechs.« Das muss nichts mit Religion zu tun haben und ist eher im Sinn von »Ich bin davon überzeugt, dass ...« gemeint. Es gibt dafür eine epistemische Logik, auf die wir uns bei Bedarf berufen. Wenn nun p für den Satz »Es ist Viertel nach sechs« steht und ein Herr α , kurz α , das glaubt, dann schreiben wir hierfür $G_\alpha p$.

Eine erste Variante des Glaubensbegriffs kommt uns unter, sobald der sich überzeugt Äußernde auf einen oder mehrere Gründe Bezug nimmt. $G_\alpha(p,q)$ ist dann das Kürzel für: Für α ist q Grund zu glauben, dass p . Auch dafür gibt's einen Kalkül des *bedingten* oder *begründeten Glaubens*. Für den, dem's etwas sagt, geben wir die *Abtrennungsregel* an: $G_\alpha(p,q) \wedge G_\alpha q \supset G_\alpha p$ – wenn q für α Grund ist zu glauben, dass p , und er glaubt, dass q , dann glaubt er auch, dass p , nunmehr ohne Berufung auf den Grund q . Das Prinzip wird eine tragende Säule der untigen Faustregel des Kommunizierens sein.

Eine zweite Variante des Glaubensbegriffs begegnet uns, wenn unser Herr α auf eine Frau β , kurz β , trifft. Sie glaubt auch, dass es Viertel nach sechs ist. Und weil sie, so wollen wir annehmen, auf dieselbe Bahnhofsuhr guckt wie α , glaubt sie, dass auch α das glaubt; er wiederum dieses und dann wieder sie. Nicht nur glauben beide jeder für sich, dass p , sondern jeder glaubt vom andern, dass er es glaubt, und so weiter. Gerne heißt es dann, sie *teilen* miteinander die Überzeugung, dass p . Wir nennen es *Konsens*: sich über einen Sachverhalt einig sein – und übers Einigsein wieder und wieder, kein Ende in Sicht. Ob das genau den Sinn von dem trifft, was Theologen oder Rechtsgelehrte unter Konsens verstehen, mag dahingestellt bleiben; wir wenigstens

definieren den Konsens unter zwei Leuten α und β über den Sachverhalt, dass p , so: $\mathbf{G}^*p := G_\alpha p \wedge G_\beta p \wedge G_\alpha G_\beta p \wedge G_\beta G_\alpha p \wedge G_\alpha G_\beta G_\alpha p \wedge G_\beta G_\alpha G_\beta p \wedge \dots$ und lesen \mathbf{G}^*p so: α und β sind miteinander im Konsens, dass p .

Eine unendliche Und-Verknüpfung? – Auf den ersten Blick irritierend. Aber dann erinnern wir uns an die Schule, als in Mathematik die periodischen Dezimalzahlen dran waren, beispielshalber $1,212121\dots = 40/33$. Rechnerisch gesehen, steckt darin eine endlose Perspektive. Wie im natürlichen Wachstum nicht anders. Und jetzt im Konsens, glaubenslogisch betrachtet, halt wieder. Was haben wir davon? – Mindestens eine Handhabe, auch verzwicktere Glaubensbekundungen aufschreiben zu können, zum Beispiel $G_\alpha \mathbf{G}^* G_\beta p$ für: α glaubt sich mit β im Konsens, β glaube, dass p .

3. Kommunikativ handeln

Der Reihe nach führen wir uns zu Gemüte, was es heißt, wenn einer so handelt, dass eine andere ihn versteht, und wir sein Handeln *kommunikativ* nennen können.

Wenn α die *Handlung* h ausführt, dann tut er etwas und glaubt, dass das, was er dabei beabsichtigt hat, geschieht. Notieren wir das erste mit $T_\alpha h$ und das zweite mit $G_\alpha Z'$, wobei der Apostroph markiert, dass das beabsichtigte Z einen Tick später als $T_\alpha h$ geschieht. Z und h sind dadurch verbunden, dass h zu tun für α Grund war zu glauben, dass $Z' - G_\alpha(Z', T_\alpha h)$. Später, sobald er h getan und folglich dieses glaubt, löst sich jenes per Abtrennung auf zu $G_\alpha Z'$. Demnach ist $T_\alpha h \wedge G_\alpha Z'$ das, was vom Handeln bleibt, wenn getan ist, was zu tun war, damit Z erreicht werde – in den Augen von α . Von der dem Handeln wesensgemäß innewohnenden Absicht kann nur noch in der Vergangenheitsform die Rede sein. Wir schreiben es uns hinter die Ohren, indem wir $T_\alpha h \wedge G_\alpha Z'$ fürs *Intendierthaben* nehmen (als Rest, wie sich zeigen lässt, einer umfänglicheren Definition von Absicht, die auch die Zeit des Handelns ins Visier nimmt, die vor der Tat liegt), geben ihm das Kürzel J_α und sagen trotzdem meistens bloß *Intendieren*.

Von Frau β jetzt, als Zeugin des Tathergangs, zu sagen, sie habe α 's Handeln *verstanden*, heißt einfach: sie glaubt zweierlei, dass α h getan hat und dass α glaubt, Z werde zum erwarteten Zeitpunkt eintreten. Dieses in eine Formel gefügt, gibt $G_\beta(T_\alpha h \wedge G_\alpha Z')$.

Sodann die Frage: Wie stellt α es an, dass er aus seiner Handlung h eine *kommunikative* macht? – Er hängt ihr eine Verstehensklausel an. β , an die er sein Handeln richtet, soll ihn verstehen. Er hat zweierlei Intendierthaben, eins für sich, nämlich J_α , und ein kommunikatives kJ_α , das die Klausel einschließt. Wenn er zu kJ_α ansetzt, kommt er nicht drumherum, erst mal für J_α zu sorgen. Dann die Klausel. Er glaubt sein Handeln so angelegt, dass β es gleich verstehen wird. Was genau? Das von α so vor sich hin erledigte Handeln oder sein an sie adressiertes, von dem er überzeugt ist, dass sie davon überzeugt ist? J_α

oder kJ_α ? – Keine Frage, das mit der Verstehensabsicht befrachtete, also $kJ_\alpha \equiv J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta kJ_\alpha$.

Eine schöne knappe Formel! Aber zirkulär. Sowas mögen Logiker gar nicht. Als Definition ist sie untauglich. Wir hingegen ziehen Nutzen draus, indem wir sie als Reproduktionsmaschine nehmen, die uns Runde um Runde ein längeres Stück von der Definition ausschießt, ganz aus eigener zentrifugaler Kraft. Dazu setzen wir die Formel immerzu in sich selber ein. Um uns nicht zu verheddern, montieren wir hochgestellt in Klammern einen kleinen Rundenzähler:

$$kJ_\alpha^{(0)} \equiv J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta kJ_\alpha$$

$$kJ_\alpha^{(1)} \equiv J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta (J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta kJ_\alpha) \equiv J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta kJ_\alpha$$

$$kJ_\alpha^{(2)} \equiv J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta (J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta kJ_\alpha)$$

$$\equiv J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta kJ_\alpha$$

$$kJ_\alpha^{(3)} \equiv J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta (J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta kJ_\alpha)$$

und so immer weiter ...

$$kJ_\alpha^{(\infty)} \equiv J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta J_\alpha \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta J_\alpha \wedge \dots$$

Hierin für J_α wieder $T_\alpha h \wedge G_\alpha Z'$ eingesetzt, ergibt schließlich:

$$kJ_\alpha \equiv T_\alpha h \wedge G_\alpha G'_\beta T_\alpha h \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta T_\alpha h \wedge \dots \wedge G_\alpha Z' \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha Z' \wedge G_\alpha G'_\beta G_\alpha G'_\beta G_\alpha Z' \wedge \dots$$

Jetzt zahlt sich unsere Konsens-Schreibweise aus und liefert uns diese *Kommunikativitäts-Formel*: $kJ_\alpha \equiv T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* G'_\beta T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha Z'$

Drei Bestimmungstücke also hat kommunikatives Handeln:

Erstens, dass α die Handlung h tatsächlich ausführt. Ohne etwas Getanes geht keine Kommunikation. Tatenlose Eingebung bleibt dem h . Geist vorbehalten.

Zweitens, dass sich α mit β im Konsens glaubt, sie glaube, dass er h tut bzw. getan hat. Dieser Überzeugung kann er sich doch bloß hingeben, wenn er seine Tat mit ausreichender Auffälligkeit ausgestattet hat, damit sie sie bemerke. – Wegen $T_\alpha h \supset G_\alpha T_\alpha h$ ist $T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* G'_\beta T_\alpha h$ äquivalent mit $T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* T_\alpha h$, weshalb sich hierfür die Bezeichnung *Tatperspektive* anbietet.

Drittens, dass sich α mit β im Konsens glaubt, er sei davon überzeugt, dass Z zum erwarteten Zeitpunkt eintrete. Nicht das Ziel, nicht das von α erstrebte Ergebnis seines Handelns, ist Gegenstand ihrer beider Eintracht, sondern seine diesbezügliche Überzeugung. – Naheliegend ist's daher, das Hinterteil der Formel *Zielperspektive* zu nennen.

Vielleicht lässt sich die Plausibilität der Kommunikativitäts-Formel steigern, wenn wir Z spezifizieren und damit zu den gängigsten Formen des Kommunizierens gelangen, dem *Informieren* und dem *Auffordern*:

α *informiert* β , dass p , wenn Ziel seines Handelns ist, dass β glaubt, dass p ;

α *fordert* β *auf*, r zu tun (bzw. die Reaktion r zu zeigen – daher das r), wenn sein Ziel ist, dass β r tut.

Es lässt sich zeigen, nur hier nicht, dass man das Auffordern aufs Informieren zurückführen kann, so dass es im Grund genommen reicht, sich auf den Fall $Z' = G'_\beta p$ zu konzentrieren. Die Zielperspektive lautet dann $G_\alpha \mathbf{G}^* G'_\beta p$ und liest sich so: α wähnt sich mit β im Konsens, sie werde glauben, dass p . Dieses Wähnen mag in die Irre gehen, und man möchte womöglich herausfinden, unter welchen Bedingungen Informieren erfolgreich sein kann. Sicher dann,

wenn β den α für aufrichtig und unfehlbar hält. Das ist aber halt arg viel verlangt. In der Zuversicht, dass anderswo noch Quellen der Glaubhaftigkeit sprudeln, gehen wir den feineren Verästelungen, den hintergründigen Strukturen des Kommunizierens nach.

4. Hintergründe

Wenn α der β mit seinem h-Tun kommunizieren wollte, dass Z, so hätte er erst mal sein Tun zu verrichten und es dabei so einzurichten, dass er sich mit β im Konsens glauben darf, dem sei so: $T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* T_\alpha h$. Wie aber stellt er's an, dass er der β vom Konsens über das Getane zum Konsens über das Beabsichtigte verhilft? Welche Handhabe böte sich ihr, vom einen zum andern sich zu schlängeln? Nach α 's Ansicht ein anderweitig verfügbarer Konsens: Er glaubt sich mit ihr darin einig, dass sein h-Tun für ihn Grund sei zu glauben, dass Z' erreicht wird – $G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(Z', T_\alpha h)$.

Eine Umformung der Formel zu $G_\alpha(Z', T_\alpha h) \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* G'_\beta G_\alpha(Z', T_\alpha h)$ macht sie uns vielleicht um einen Tick verständlicher, ausbuchstabiert so: Für α ist sein h-Tun Grund zu glauben, Z werde eintreten, und er glaubt sich mit β im Konsens, dass sie glaubt, für ihn sei sein h-Tun Grund zu glauben, dass Z geschehen wird. Oder in freierer Lesart: α erwartet, dass nach seinem h-Tun Z passiert, und glaubt, β teile mit ihm diese seine Erwartung.

Überzeugungsformel, so wollen wir $G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(Z', T_\alpha h)$ nennen. Was genau macht sie? – Wie eine Turing-Maschine, eine Art Nähmaschine, die schreibt statt näht, fährt sie am endlos langen Band der Tatperspektive entlang und überschreibt bei jedem Halt die Endsilbe $G_\alpha T_\alpha h$ mit $G_\alpha Z'$, bei Stationen mit der Endung $G'_\beta T_\alpha h$ aber hält sie gar nicht erst an. So wird aus der Tatperspektive die Zielperspektive. Freilich, auch mit logischem Besteck, darunter die oben hervorgehobene Abtrennungsregel, wäre zu beweisen gewesen: Aus Tat und Tatperspektive folgt mit der Überzeugungsformel die Kommunikativität von α 's Handeln. Wir halten dieses Ergebnis als *Faustregel des Kommunizierens* fest: $T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(Z', T_\alpha h) \supset kJ_\alpha$.

Bei näherem Hinsehen entdeckt uns die Formel ihre Fähigkeit, weitere Finessen des Kommunizierens abzubilden, mindestens diese:

- a) α beruft sich unausgesprochen auf beidseits akzeptierte Tatsachen: er wähnt sich mit β im Konsens darüber, dass H, und verlinkt, wieder im Konsens mit ihr sich glaubend, H mit Z' – formal so: $T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* H \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(Z', T_\alpha h \wedge H)$;
- b) α bringt, wieder unausgesprochen, mittelbare Überzeugungsformeln ins Spiel – formal so: $T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(M, T_\alpha h) \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(Z', M)$;
- c) α kombiniert die kommunikativen Anspielungen (a) und (b) auf alle erdenklichen Weisen, freilich in den Schranken dessen, was er als für der β mental zumutbar hält; für sich selber wird er es sowieso nicht komplizierter machen, als er selber dazu in der Lage ist.

Mit diesen Features der Faustformel scheint uns im großen Ganzen das abgedeckt, was Tomasello in seinem Buch, Seite 17f und 85ff, *gemeinsame Hintergründe* nennt und was er an Merkmalen und Bedeutsamkeit fürs Kommunizieren ihnen zuschreibt. Derart ausgerüstet, können wir die Frage angehen, wie wohl das Informieren mit Bildern geht.

5. Informieren per Bild

Gesetzt, mit einem Bild B will der Alpha jetzt die Beta über den Sachverhalt, dass p, informieren. Dann bringt er das Sehen ins Spiel, ihrer beider Sehen.

Erst mal setzt/stellt/legt/hängt er den Gegenstand B, der ihm als Bild dient, so hin, dass er überzeugt sein darf: sie sieht denselben. Zuversichtlich hegt er die Überzeugung $G_\alpha(S_\beta B, T_\alpha h)$ – heißt: dass er ihr B vor Augen rückt, ist für ihn Grund zu glauben, dass β das Bild B sieht. Aber das reicht ihm noch nicht. Er will sich hinsichtlich dieser seiner durchs eigene Tun, d.i. Bildhinstellen, begründeten Überzeugung im Konsens mit β wännen. – Halt mal, ob er will oder nicht, es ergibt sich logisch aus seinem Tun und dessen Sichtbarkeit, überhaupt aus den Bildumständen. Nämlich so: Wenn α mit der oben ihm unterstellten Überzeugung der β das Bild B unter die Nase hält, dann glaubt er, sie sehe dieses und sie glaube folglich, sein Bildhinhalten sei für ihn Grund zu glauben, sie betrachte B: $G_\alpha G'_\beta G_\alpha(S_\beta B, T_\alpha h)$. Wie jetzt aus α 's obiger und der eben dargelegten Konsequenz daraus geglaubter Konsens wird, diesen Beweis überlassen wir dem Logiker und vertrauen seinem Ergebnis: $G_\alpha(S_\beta B, T_\alpha h) \supset G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(S_\beta B, T_\alpha h)$.

Dieses klargestellt habend, finden wir etwas anderes vertrackt am Bild: α will ja β mit B darüber informieren, dass p. Mit dem Bild reicht er ihr etwas dar, das sie sieht und das sie glauben machen kann, dass p; aber was sie sieht, ist nicht der Sachverhalt selber. Was dann? – Mit Pinsel, Zeichenstift, Kamera oder noch raffinierterem Gerät ist auf dem Bild sichtbarer Ersatz geschaffen; der Gegenstand B ist so zugerichtet, in den Augen von α so zugerichtet, dass er überzeugt sein darf, β glaube, dass p, wofern sie nur das Bild sieht. Wie wiederum dieses? – α hat in Gedanken die Situation der Bilddarbietung gespiegelt, nicht total; eigentlich hat er sich nur β 's Augen geliehen und prüft, ob das Bild geeignet ist, in ihnen den Eindruck, dass p, zu simulieren. Glaubwürdigkeit. Mehr braucht's nicht, denn, nebenbei gesagt, α braucht keineswegs selber davon überzeugt sein, dass p. Er kommt also zum Schluss, dass $G_\alpha(G'_\beta p, S_\beta B)$, d.h. α sieht im Bild seine an β 's Sehen geknüpft Überzeugung ins Werk gesetzt.

Damit nicht genug. Der α 'sche Gedankengang ist auch noch von der Überlegung beflügelt, dass sich β angesichts seines Bildes folgendes denken wird, in Blitzesschnelle zwar, aber doch mit Notwendigkeit: Wenn α sich die Mühe gemacht hat, ein Bild herzustellen bzw. bloß her zu stellen, dessen Gesehenwerden durch jedweden Beobachter ihm, dem α , Grund ist zu glauben, dass dieser Irgendjemand *glauben kann*, dass p, dann wird ihm in meinem, β 's, Fall mein Bildbetrachten Grund zu glauben sein, ich *werde glauben*, dass p, –

eine von α speziell mir zugedachte Verbindlichkeit, die er an den Tag legte, als er sich mit Bild B an mich wandte.

α 's soeben dargelegte Überlegung zur Formel verdichtet, sieht so aus: $G_\alpha G'_\beta G_\alpha(G'_\beta p, S_\beta B)$ – und folgt notwendigerweise, die Bildgegebenheiten erzwingen es, aus $G_\alpha(G'_\beta p, S_\beta B)$. Mit der selbstverständlichen Wahrheit $G_\alpha(G'_\beta p, S_\beta B) \supset G_\alpha G'_\beta G_\alpha(G'_\beta p, S_\beta B)$ aber liefert uns der Logiker, ähnlich wie oben, jetzt $G_\alpha(G'_\beta p, S_\beta B) \supset G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(G'_\beta p, S_\beta B)$. Und alles zusammenfassend beweist er uns $T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(S_\beta B, T_\alpha h) \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(G'_\beta p, S_\beta B) \supset kJ_\alpha$, das heißt, α informiert β mit dem Bild B darüber, dass p.

Unsere eigenen Vorüberlegungen haben uns gezeigt: dazu braucht's nur drei einfache Bedingungen:

- 1) α rückt der β das Bild B vor Augen, und zwar so, dass er überzeugt ist, dass sie glaubt, er tue das – $T_\alpha h$ mit $T_\alpha h \supset G_\alpha G'_\beta T_\alpha h$.
- 2) Dass er ihr B vor Augen rückt, ist für α Grund zu glauben, dass β das Bild B betrachtet – $G_\alpha(S_\beta B, T_\alpha h)$.
- 3) β 's Bildbetrachtung ist für α Grund zu glauben, β glaube, dass p – $G_\alpha(G'_\beta p, S_\beta B)$.

Dasselbe sagt die Formel $T_\alpha h \wedge G_\alpha(S_\beta B, T_\alpha h) \wedge G_\alpha(G'_\beta p, S_\beta B) \supset kJ_\alpha$. Wer griffige Namen mag, nennt (1), nachdem er den Tomasello studiert hat, die *Aufmerksamkeitsbedingung*, (2) die *Sichtbarkeitsbedingung* und (3) die *Verständlichkeits- oder Darstellungsbedingung*.

Ein Beispiel soll die theoretischen Klimmzüge krönen, eines, das man in seiner Auslegung als *ikonische Geste* getrost unter das Informieren per Bild rechnen kann: Fahrzeuglenkerin β will ihr Auto rückwärts in eine Parklücke bug-sieren. Beifahrer α steigt aus und stellt sich so hin, dass er tatsächlich und für β glaubhaft den Raum zwischen ihrem und dem hinteren Auto einsehen und sie ihn, mindestens aber seine Arme und Hände sehen kann. Damit nun gibt er ihr ein Bild vom fraglichen Rückraum, ein stark reduziertes Bild, in dem nur noch aus seiner Hände Abstand ersichtlich ist, wie weit die beiden Autos voneinander entfernt sind. Die drei aufgezählten Bedingungen für bildliche Information fallen jetzt so an:

- 1) Schon indem er aussteigt, was nicht geht, ohne dass sie's bemerkt, und sich so postiert, dass sie's auch ja sieht, darf α sich mit β hinsichtlich seines Tuns im Konsens wännen – $T_\alpha h \wedge G_\alpha \mathbf{G}^* T_\alpha h$.
- 2) Sein Posieren dort, wo er steht, seine Arme-Hände-Haltung ist dann das Bild B, das er zu β hin abgibt. Da er sich für unübersehbar hält – er mag es im Sichtkontakt überprüft haben –, glaubt α sich im Konsens mit ihr, dass diese Darbietung Grund für ihn ist zu glauben, sie sehe B – $G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(S_\beta B, T_\alpha h)$. Aber es gibt Umstände, die ihn in seiner Annahme bestärken oder seinen Grund $T_\alpha h$ erst so richtig triftig machen, z.B. dass es taghell ist und es keinen Nebel hat, kein anderes Hindernis die Sichtverbindung zu ihr stört, auch dass sie im Rückwärtsfahren dennoch ein Auge auf ihn hat – alles Umstände, über die α sich mit β im Konsens glauben darf. Wir bündeln sie zum Hintergrund H_1 mit $G_\alpha \mathbf{G}^* H_1$ und müssen die Formel von eben aufbohren – $G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha(S_\beta B, T_\alpha h \wedge H_1)$.

3) Dem Bildcharakter seines Tuns sich bewusst, wähnt sich α mit β im Konsens, dass ihr Betrachten seiner Arme-Hände-Haltung für ihn Grund ist zu glauben, sie glaube, der Abstand ihres zum hinteren Auto sei ca. 1 m – $G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha (G'_{\beta p}, S_\beta B)$. Aber auch hier spielt Hintergründiges mit hinein, z.B. dass α gute Sicht auf den fraglichen Rückraum hat, dass es in der momentanen Phase des Einparkens nur um den Abstand zwischen den Autos geht, dass α fähig ist, diesen Abstand richtig einzuschätzen und ihn in den Abstand von ca. 1 m seiner Hände zu übersetzen. Wieder bündeln wir solche Sachverhalte, worüber sich α im Konsens mit β wähnt, diesmal zum Hintergrund H_2 mit $G_\alpha \mathbf{G}^* H_2$ und revidieren die Formel von eben wieder – $G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha (G'_{\beta p}, S_\beta B \wedge H_2)$. Zum Schluss kommt der Logiker unseres Vertrauens von (1) bis (3) auf $G_\alpha \mathbf{G}^* G_\alpha G'_{\beta p}$, das heißt darauf, dass α mit seiner fein dosierten Arme-Hände-Haltung β darüber informiert, dass ihr Auto noch ca. 1 m Abstand zum Hintermann hat.

Nebenbei bemerkt, wird jetzt auch klar, woran's liegen kann, dass Frau Gamma, die zufällig vorbeigeht, aber nichts vom Autofahren versteht, doch im Hinterkopf das Anglerlatein ihres Mannes mitbringt, von α eine ganz andere Information empfängt als die ins Volant greifende Frau Beta, eine Nachricht über die Länge des am Wochenende gefangenen Fisches.

6. Nachbemerkung

Geht's nicht noch einfacher? wird der in Formelkram Ungeübte fragen. In meinen Augen nicht. Ich bin schon froh, dass ich Meggles alpinen Klettersteig abmildern konnte zu einem mittelgebirgigen Wanderweg. Freilich, die Mühen des Wanderns bleiben, und im Rucksack ein bisschen logisches Werkzeug muss halt sein. Oder man hat einen des Logischen kundigen Sherpa im Begleittross.

Ich bilde mir ein, das Entrée zur Logik des bildlichen Kommunizierens freigeschaufelt zu haben, hier in groben Strichen, weniger grob in meiner Studie *Über Kommunikation* (siehe Literaturverzeichnis). Wer Tomasellos Buch gelesen hat, weiß, dass jetzt grade mal das Kommunikationsmotiv des Informierens beackert ist, dass die übrigen Motive des Aufforderns und des Teilens aber noch keines Blickes gewürdigt sind. Da wartet weiteres Klärwerk. Bis demnächst!

Literatur

Hier nur das Nötigste:

MEGGLE, GEORG: *Grundbegriffe der Kommunikation*. Berlin, New York [de Gruyter] 1981

MEGGLE, GEORG: *Handlungstheoretische Semantik*. Berlin, New York [de Gruyter] 2010

Wolfgang Berger: Das Bild spricht für sich. Teil 1

TOMASELLO, MICHAEL: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation.*
Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2009

Wer mehr braucht, findet mehr in meiner Studie *Über Kommunikation.*
Informieren, Auffordern, Teilen, zuletzt Informieren per Bild. 2.,
nachjustierte Auflage. Stuttgart, 2017

Wolfgang Berger

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

Abstract

In the second part of my treatise I'm considering pictures *demanding* the observer to do something or to *share* a belief or an activity with the holder of the picture. But there are problems intrinsic to pictures. For a solution, I'll give some examples, among them the Pompeiian mosaic *Cave Canem* (cf. Wikipedia) and a selfie.

Das Mittelstück meiner Abhandlung widme ich den Schwierigkeiten, die Bilder machen, wenn der Akteur damit die Adressatin auffordert, etwas zu tun, oder sie dazu einlädt, eine Überzeugung oder eine Tätigkeit mit ihm zu teilen. Geeignete Beispiele, darunter das pompejanische Mosaik *Cave Canem* (vgl. Wikipedia) und ein Selfie, führen zu ernüchternden Lösungen.

1. Vorbemerkung

Per Bild zu kommunizieren hat seine Logik. Sie speist sich, wie wir im ersten Teil unserer Abhandlung, damals noch bloß übers *Informieren*, gesehen haben, aus dem Willen einander zu verstehen. Verstehen aber heißt im einfachsten Fall, etwas zu glauben. Zu glauben, dass der Andere mit Bild B eigentlich p meint. Letztes Mal waren wir bis dahin gekommen, dass wir sahen: Herr Alph

informiert Frau Betta mit einem Bild B über einen Sachverhalt, dass p. Er tut seinen Streich dem tapferen Schneiderlein nach, doch lässt er's mit drei auf einen gut sein. Ein Bild nämlich hat er parat, das so präpariert ist, dass, wer es sieht, glauben kann, dass p, und rückt es *erstens* der β so vor Augen, dass er überzeugt ist, dass sie glaubt, er tue das – $T_{\alpha}h$ mit $T_{\alpha}h \supset G_{\alpha}G_{\beta}T_{\alpha}h$; *zweitens* ist der von keinem anderen als ihm selber angezettelte Umstand, dass B der β vor die Augen kommt, für ihn Grund zu glauben, dass sie das Bild B betrachtet – $G_{\alpha}(S_{\beta}B, T_{\alpha}h)$; und *drittens* ist β 's Bildbetrachtung für α Grund zu glauben, β schließlich glaube, dass p – $G_{\alpha}(G'_{\beta}p, S_{\beta}B)$. Da die Dinge, wenn wir uns auf sie berufen wollen, Namen brauchen, hatten wir von *Aufmerksamkeits-, Sichtbarkeits- und Darstellungsbedingung* gesprochen.

Am Schluss unserer anfänglichen Bemühungen letztes Mal mussten wir zugeben, dass von den drei Motiven, die Michael Tomasello in seinem Buch *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation* herausstellte, grade mal eins beachert war. Zu erörtern, was es heißt, dass einer die andere mit einem Bild zu einem bestimmten Tun *auffordert* bzw. er mit ihr eine Überzeugung oder eine Tätigkeit *teilt*, steht uns jetzt bevor.

2. Darstellen

Zuvor scheint uns ein klärendes Wort zum Darstellen notwendig. Stiefmütterlich hatten wir den Begriff behandelt, wie nebenbei eingeführt, fast schludrig nur erwähnt. Zugegeben, die vielerorts florierende Bildwissenschaft ist nicht unsere Stärke. Bei aller Ignoranz aber scheint uns doch die Verallgemeinerung zulässig, dass eine allen Bildbeschreibern eigentümliche Redeweise immer wieder auf Sätze hinausläuft von der Art: Bild B stellt den Sachverhalt dar, dass p. – Wohlgermerkt Sachverhalt und nicht Tatsache. Sei's der, dass ein Mann über'n See rudert (Urlaubsfoto), dass ein anderer über den nämlichen See radelt (Fotomontage), oder dass eine Leinwand tiefseeblau ist (Gemälde).

Man will da der Auffassung, dass schon $G_{\alpha}(G'_{\beta}p, S_{\beta}B)$ den Sinn von Darstellung in seinem Kern einfangen könnte, auf Anhieb nicht recht froh werden. Es sei denn, man ersetzt, wie die Fotomontage es nahelegt, in obiger Formel $G'_{\beta}p$ durch: β *könnte* glauben, dass p. Oder durch: Es ist *möglich*, dass β glaubt, dass p. Wollten wir das in die Formel des bedingten Glaubens einbauen, müssten wir ihr auch noch modallogische Partikel implantieren. Das wird arg kompliziert. Das Blatt aber wendet sich wieder unter dem Aspekt, dass α die β ja über den Umstand, dass p, informieren will; sie soll ja von p überzeugt werden, und blöd wär's von α , wählte er ein Bild, dessen Betrachtung durch β schon von vornherein für ihn kein Grund wäre zu glauben, dass $G'_{\beta}p$. Unter dem Vorbehalt also, dass es ums Informieren geht, kann die ins Auge gefasste Formel durchaus für α 's Überzeugung herhalten, wenigstens für β *stelle* das Bild B den Sachverhalt *dar*, dass p. In α 's Augen bietet B einen ausreichenden Ersatz, der

β genauso gut zur Überzeugung, dass p , brächte wie der Sachverhalt, wenn er denn Tatsache wäre.

Ohne diesen Nachtrag hätte unserem Klärwerk noch ein Zacken gefehlt. Jetzt aber zügig weiter.

3. Auffordern

Kommunikatives Auffordern geht wie Informieren. Nur verfolgt der Akteur α dabei nicht die Absicht, dass die Adressatin β etwas glaubt, sondern die, dass sie etwas tut, mit anderen Worten, dass sie eine Reaktion r zeigt: $T_{\beta r}$.

Man mag sich die Augen reiben, aber Bilder zeigen beim Auffordern auffällige Schwächen. Beispielshalber an einem blaurunden Fußgängerschild, da traut unsere Straßenverkehrsordnung der Abbildung von Frau und Kind allein die Kraft zum Gebot nicht zu. Was ist da los?

Ein Satz, den wir in der ausführlichen Studie *Über Kommunikation* herausgefunden hatten, könnte unserem Spürsinn auf die Spur helfen. Er behauptet, das Auffordern ließe sich auf ein Informieren zurückführen: Wenn α die β auffordert, r zu tun, dann ist das gleichwertig mit dem, dass er glaubt, sie werde r tun, und informiert sie darüber, dass er das glaubt – formelhaft ausgedrückt: $k_{J_{\alpha}(h, \beta, T'_{\beta r})} \equiv G_{\alpha} T'_{\beta r} \wedge k_{J_{\alpha}(h, \beta, G'_{\beta} G_{\alpha} T'_{\beta r})}$.

Wollte α den informativen Teil hier per Bild leisten, so müsste der Sachverhalt, den es darzustellen hätte, nach unseren Überlegungen im ersten Teil von *Das Bild spricht für sich* der sein, dass p , mit $p = G_{\alpha} T'_{\beta r}$. Aber eine Überzeugung bildlich darstellen, wie sollte das gehen? Beim Fußgängerschild wäre es die Überzeugung des Gesetzgebers, Frau und Kind hielten sich besser am Gehweg auf. Höhere Kunst vielleicht vermag das zu zeichnen. Doch wer will sie schon an Passanten, die ihm egal sind, verplempern?

Wem so ein Problem steil-gebirgig im Wege steht, der geht besser erst außen herum. Wir gucken mal kurz bei der Natur nach. Wie macht sie es, dass ein Lebewesen etwas tut? Beispielshalber, dass irgendwelche Hühnerartigen in Deckung gehen, wenn ihr Erzfeind am Himmel kreist. Die Evolution hat ihnen einen Reiz-Reaktions-Mechanismus eingebaut. Sobald das Raubvogelschema oben in der Luft erscheint, verdrückt unten am Boden sich das Federvieh in die Büsche. Dieser Kunstgriff, Information mit Aktivität zu verdrahten, hat tierweltweit Schule gemacht, bis hinauf zu den Menschenähnlichen. Nur sein Variantenreichtum ist inzwischen schier unübersehbar geworden und hat uns so delikate Dinge beschert wie Gewohnheit, Takt oder den kategorischen Imperativ.

Dem Informieren also Aufforderungscharakter einzuhauchen heißt: ganz offen oder auch im Hintergrund versteckt einen Tatauslöser bereit zu halten, der anspringt, sobald die geeignete Information eintrifft. Bevor wir auf diesen Mechanismus vollends ganz abfahren, sehen wir ihn uns erst mal an zwei Beispielen an, einem ohne, einem mit Bild; das erste – es ist dem von Tomasello, im zitierten Buch auf Seite 74, nachgebildet:

»Noch 1 Bier bitte«: In einer Gastwirtschaft. Hinten im Eck hält Gast α sein leeres Glas hoch; er achtet drauf, dass die Wirtin β vorne am Tresen das auch bemerkt. So darf er sich mit ihr im Konsens wännen bezüglich seiner Überzeugung, sie glaube, sein Glas sei leer. Kurz, er hat sie über die Ebbe in seinem Trinkgefäß informiert. Und er vertraut auf das Gasthausgesetz: Kein Gast darf trocken bleiben, wenn er es nicht ausdrücklich wünscht. Oder in unserem Slang: Er darf sich mit ihr darin einig glauben, dass seine kleine Mühe, mit dem leeren Glas der Wirtin zu winken, für ihn Grund ist zu glauben, sie bringe ihm ein volles. Dieses peppt sein anfängliches Informieren zu einer Aufforderung auf. Unser Auslöserprinzip hat geklappt. Wie aber, wenn ein Bild im Spiel ist?

»Cave Canem«: Unbekümmert um die Grenzen seines Fachs nimmt der Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich auch die kommunikative Rolle des berühmten Mosaiks, das im alten Pompeji vor dem Hunde gewarnt hatte, in den Blick. Was er 1972 im *Scientific American* schreibt, lässt sich in seinem Lesebuch von 2003 auf Deutsch nachlesen: »Wir sollen auf das Bild ebenso wie auf einen wirklichen Hund reagieren, der uns anbellt. Das Bild verstärkt somit die Inschrift, die den Eindringling vor der bestehenden Gefahr warnt. Würde das Bild alleine diese Kommunikationsfunktion erfüllen? Gewiss – wenn wir nämlich in voller Kenntnis der gesellschaftlichen Gepflogenheiten darauf stoßen.« – Nah dran, aber es geht noch punktgenauer. Als ausgemacht kann wohl gelten, dass vor dem Hund sich zu hüten gemeinhin einen ganzen Verhaltenskanon r umfasse: auf Angebelltwerden gefasst sein, sich außerhalb des Kettenradius aufhalten, besser stehen bleiben, höchstens sich langsam bewegen, Stimme senken, zufällig gekaufte Wurst auspacken und dem Kläffer hinwerfen, Pfefferspray bereithalten usw. usf.. Jetzt hat α neben seinem Türschild eine Replik vom pompejanischen Mosaik hängen. Frau β will Herrn α besuchen und steht vor seiner Tür. Der Spruch »Cave canem« sagt ihr nichts, sie kann kein Latein. Darum das Bild vom Hund, der bellend hervorbrescht. Das aber ist nur eine Information und reicht noch nicht zur Aufforderung, sich zu hüten. Die Kluft zu überbrücken, liegt im Hintergrund eine allgemeine Verhaltensregel bereit; Gombrich spielt auf sie als Gepflogenheit an: Wer glaubt, der Hund schlage an, sobald es läutet, der hüte sich – will sagen: zeige die oben gelistete Reaktion r . Ausführlich aus α 's Sicht: Er glaubt sich mit jeder Besucherin, erst recht mit β , im Konsens, dass er in deren Glauben, sein Hund sei angriffslustig, Grund sehe zu glauben, sie hüte sich. Und diese bedingte Überzeugung wieder bringt dem Bild bei, wie gewünscht an die Besucherin zu appellieren.

Der Primat des Informierens vor dem Auffordern, den wir zuvor im Wirtshaus erlebt hatten, setzt sich unter den Hundehaltern fort. Dass sie informieren, danken die Bilder ihrer Fähigkeit, sichtbar darzustellen; wenn sie auch noch auffordern sollen, muss ihnen ein unter den Benutzern in ihrem Einzugsgebiet be- und anerkanntes Reglement beispringen. Dieser Doppelschritt ist ihr Königsweg. Und es schwant uns, warum der Gesetzgeber dem Bild von der wandelnden Frau mit Kind eine Straßenverkehrsordnung und ein ermutigendes Blau unterlegt hat, dieses Blau vermutlich einer feinsinnigen Systematik

zuliebe, die jedes grün ausschreitende Ampelmännchen eigensinnig unterläuft.

Alles klar? Nein, das Problem des auffordernden Bildes hatte doch so etwas Alpines an sich, das eigentlich nach einer Direttissima verlangte: Wie denn des α 's Bild B beschaffen sein müsste, damit es in den Augen β 's den α 'schen Glauben, sie tue r, direkt darstelle? – Exemplifiziert an *Cave canem*, malen wir es uns aus. Auf dem Bild erscheine noch die Besucherin, gegen die das wachsame Tier anschlägt, und dargestellt sei sie als eine den Benimmregeln gegen Hunde Gehorchende, als eine vor dem Hunde sich Hütende also, letztlich als die den Wurstzipfel Darreichende. Weiterhin sei das Gemälde dieser Szene einem Portrait des Hausherrn α einbeschrieben, nämlich in eine über seinem Haupt aufsteigende Gedankenblase. Damit erspart er sich die Bezugnahme auf eine ortsübliche Verhaltensregel und informiert noch gleich im Bild die β , wie er glaubt, dass sie sich zu verhalten habe. Wenn er dann noch glaubt, dass sie das auch tut, woran kein Zweifel sein kann angesichts der Mühe, die er sich mit dem Bild gegeben, dann ist das nichts als seine bildliche Aufforderung an β , sich vor dem Hund zu hüten. Und die Worte *Cave canem* kann er getrost weglassen, denn das Bild spricht jetzt für sich.

Damit ist dem Kommunikationsmotiv des Aufforderns per Bild augenscheinlich genüge getan. Bleibt das Motiv des Teilens zu beharren.

4. Teilen von Überzeugungen

Das Gemeinsamkeit stiftende Teilen ist gemeint, ein Kommunizieren, das auf eine gemeinsame Überzeugung unter den Beteiligten abzielt, oder auf deren gemeinschaftliches Tun. Fangen wir vorsichtshalber vorne an: mit dem Teilen von Überzeugungen, ohne gleich auch noch Bilder ins Auge zu fassen. Welches Ziel hat ein derart motivierter kommunikativer Akteur? – Im Hinblick auf einen Sachverhalt will er zur gemeinsamen Überzeugung mit seiner Adressatin kommen. Gemeinsame Überzeugung, das war doch im ersten Teil unserer Abhandlung dasselbe wie *Konsens* und war als G^*p definiert, wobei p der Satz ist, der den in α 's Augen konsenswürdigen Sachverhalt ausdrückt. Wir können also festhalten: Mit seinem an β gerichteten h-Tun sucht α mit β die Überzeugung, dass p, zu *teilen*, wenn und nur wenn er damit G^*p intendiert (hat).

Setzen wir den Konsens G^*p für Z in unsere *Kommunikativitäts-Formel* vom letzten Mal ein, so ergibt sich $kJ_\alpha \equiv T_\alpha h \wedge G_\alpha G^* G_\beta T_\alpha h \wedge G_\alpha G^* G_\alpha G^* p$. Das sieht jetzt unübersichtlich aus und lässt sich trotzdem weiter aufdröseln. Wir überlassen hier den Formelkram wieder dem Logiker unseres Vertrauens; er überlegt sich noch, dass für α , wenn er G^*p im Schilde führt, dies genauso gut wie G^*p sei, und liefert uns dann fürs *Teilen einer Überzeugung* die runde Summe: α informiert β darüber, dass p, und darüber, dass er glaubt, dass p, und außerdem glaubt er, dass p.

Erstaunlich einfach! Und einfach auch ist unser Beispiel, das von einem Bild noch keinen Gebrauch macht.

Schuhebinden: Ganz der eifrige Vater, will Alph der kleinen Bettina nahebringen, wie man Schuhe sich bindet – indem er jeden Handgriff mit der Zeitlupe unterstreicht. Er begnügt sich damit, dass er ihr zeigt, wie *er* ihr *den einen* Schuh bindet, den sie grad anhat, und rechnet drauf, dass sie von ihrem Daddy auf alle möglichen anderen Leute, sie selber inbegriffen, verallgemeinern kann und von dem einen Schühchen, das sie trägt, auf viele andere mit ganz ähnlicher Verschluss technik. Was alles gehört jetzt zu seiner Demonstration? – Das *erste* ist, dass er glaubt, er binde ihr die Schuhe. Das ergibt sich sofort, wenn er es tatsächlich tut. – *Zweitens* informiert er sie mit seinem Binden darüber, dass er ihre Schuhe bindet. Er bindet sie ihr doch demonstrativ, nämlich so, dass er überzeugt sein darf, sie glaube, dass er ihr die Schuhe knüpft. Das, genau das macht in seinen Augen sein Binden zum Zeigen des Bindens. – Letztlich und *drittens* informiert der Vater die Tochter darüber, dass auch er glaubt, er binde ihr die Schuhe. Er tut's ja, das sieht sie; wie sollte sie dran zweifeln, dass er glaubt, was er tut. Das Dritte ergibt sich auch logisch aus dem Zweiten.

Alles in allem: Immer wenn einer absichtlich so tut, dass die andere merkt, was er tut, und er merkt ihr Merken und so weiter, dann teilen sie miteinander die Überzeugung, dass er das tut. Man kann es *Vorführen* oder *Zeigen* nennen. Es war, als die Menschenähnlichen noch keine Sprache hatten, das Lehrmittel ihrer Wahl und ist immer noch nicht aus der Mode.

So weit, so gut. Mal sehen, wie das Teilen einer Überzeugung per Bild geht. Dazu dieses Beispiel:

Selfie: Alph schickt seiner Mutter Beta ein Selfie mit dem Eiffelturm im Hintergrund. Er informiert sie nicht nur darüber, dass er in Paris ist, sondern teilt mit ihr die Überzeugung, dass dem so ist. Gäbe es eine Reisebegleiterin und hätte sie das Bild geschossen, wäre es bei der ersten Information geblieben. An der Art aber, wie er die Schulter hält, erkennt β , dass α sich selber fotografiert hat. Dazu muss er, so schließt sie, sich in der Nähe des Eiffelturms, also mitten in Paris, hingestellt haben; das wiederum sei nicht anders als unter der Bedingung möglich, dass er glaubte, er sei in Paris. Das Bild also informiert sie auch darüber, dass er überzeugt ist, er verweile in Paris. Da er tatsächlich dieser Überzeugung ist, teilt er sie in beschriebener Weise mit seiner Mutter. Von selber versteht sich, dass im Hintergrund des Geschehens eine Reihe von Selbstverständlichkeiten mitspielen, über die sich Mutter und Sohn einig sind, z.B. dass der Eiffelturm in Paris steht, wie er aussieht, wie Alph aussieht und so weiter.

Früher, als das Fotografieren grad erfunden war, konnte jeder, der ein Foto sah, sich drauf verlassen, dass der, der ihm das vorlegte, auch eine diesbezügliche Überzeugung mit ihm teilte. Bald aber fing die Tricksereien an, und die Fotos kamen wegen der gefälschten unter ihnen übers Informieren nicht mehr hinaus. Das Selfie war ein Lichtblick. Wer weiß, wie lange das gut geht. – Was aber tut sich im Reich geteilten Tuns?

5. Einladen zu gemeinsamen Tun

Begrifflich war eine *gemeinsame Überzeugung* leicht zu fassen. Bei *gemeinsamem Tun* wird's komplizierter: Nicht nur, dass beide Beteiligten ihren Anteil am wie auch immer gearteten Tun schon rein physisch leisten, sie müssen auch beide sich darin einig sein, dass sie beide das auch tun. Das erste wollen wir mit $T_{\alpha\beta r}$ bezeichnen; beim zweiten verhilft uns der Konsensbegriff zu $G^*T_{\alpha\beta r}$; und beides zusammen liefert uns hinsichtlich α 's Handlungsziel $Z=T_{\alpha\beta r}\wedge G^*T_{\alpha\beta r}$. So dass wir definieren können: α *lädt* β mit seinem h-Tun *zum gemeinsamen Tun r ein*, wenn und nur wenn er damit $T_{\alpha\beta r}\wedge G^*T_{\alpha\beta r}$ intendiert (hat).

Wieder bitten wir den diensthabenden Logiker, $T_{\alpha\beta r}\wedge G^*T_{\alpha\beta r}$ für Z in unsere *Kommunikativitäts-Formel* einzusetzen. Ohne dass wir noch viel sagen müssen, serviert er uns den *Kernsatz* zur Einladung zu *gemeinsamem Tun*: α *fordert* β *auf*, dass sie zusammen r tun mögen, und er *informiert* sie, dass sie beide das tun werden.

Vorneweg klingt's holprig. Eine Aufforderung, die α zur Hälfte an sich selber richtet? Aber es liegt doch an ihm selber, seinen Anteil zu tun. Er braucht es sich bloß für die Zeit vorzunehmen, da er der β Mittun erwartet. Dies vorausgesetzt, bleibt von der irritierenden Aufforderung noch die einfache an β , das ihre zu r beizutragen. Wie Information und Aufforderung dann Hand in Hand gehen, führt uns ein Beispiel vor.

Frisbee: Zwei Kinder im Park, Alph hat eine Wurfscheibe dabei, Beta langweilt sich; ihr unterschiedlicher Migrationshintergrund hindert die beiden an sprachlicher Verständigung. α will β dazu einladen, gemeinsam mit ihm Frisbee zu spielen. Wie stellt er's an? Erst wirft er, so dass sie's auch ja sieht, die Scheibe ein paar mal hoch und fängt sie wieder auf – das ist der informative Teil seiner Bemühungen (also von h). Dann, mit Blickverbindung zu ihr, holt er mehrmals Schwung zu ihr hin und wirft ihr die Scheibe schließlich zu, aber in so schönem Bogen, dass sie fangen kann, ohne sich groß zu verrenken, – das ist der Aufforderungsteil (wieder von h) seiner Avancen. Jetzt liegt's an ihr, ob sie mitspielt.

Wir hätten uns das Leben leichter machen können. Vorhin, als der Logiker mit seiner ungenau formulierten Formel herausrückte, hätten wir ihn besser zum Glätten zurückschicken sollen. Zuvor schon, oben im Abschnitt übers Auffordern, hatte er uns den Mechanismus entdeckt, wie das Auffordern als überzeugungsgestütztes Informieren zu betreiben sei. Und hätte uns also gleich den Plan vortragen können, wie sich das Einladen zu gemeinsamem Tun in einmal Überzeugtsein und zweimal Informieren zerlegte, nämlich so: α *glaubt*, dass sie beide r tun werden, und er *informiert* sie darüber, dass sie beide r tun werden, und auch noch darüber, dass er glaubt, sie täten beide r.

So klingt's wie normal gesprochen, aber schon auch aufdringlich. Was vom Drang zur Gemeinsamkeit herrühren mag. Kann sein, dass Bilder die Dringlichkeit unter allerlei Beiwerk verstecken. Jedenfalls tun sie sich mit der letzten Fassung des Einladens leichter. Die drei Bestimmungsstücke darin dürften dem inzwischen geübten Leser nun förmlich ins Auge springen beim

Tanztee der einsamen Herzen im Waldcafé Röschenhof: Der begnadete Zeichner α nimmt die einsame Dame β am Nebentisch diskret ins Visier, skizziert sie und sich als tanzendes Paar – beide in ihrer Eigenart wunderbar getroffen – und lässt auf dem Papier über dem Tänzer, d.i. aus des Zeichners eigenem Konterfei, eine Gedankenblase aufsteigen, darin er dasselbe Paar nochmal malt. Das fertige Blatt reicht er zur Nachbarin hinüber, fest davon überzeugt, sie werde mit ihm tanzen und er mit ihr. – Keine Frage, nach gängiger Etikette hätte es genügt, er wäre an ihren Tisch getreten und hätte sich kurz zu ihr hin vorgebeugt. Aber ach, dann hätte sich α im Medium der Gesten mit den ihnen hinterlegten gesellschaftlichen Gepflogenheiten bewegt und seine Zeichenkunst wäre brachgelegen.

6. Schlussbemerkung

Wir sind an ein Ende gelangt. Eingeladen zum Resümieren, müssten wir freilich zugeben: Kommunikativ stark ist das Bild, wo es nichts als informieren soll. Soll es aber auffordern, so noch am günstigsten, indem es erst informiert und hernach mit hinterlegtem Reglement daraus die ihm auferlegte Aufforderung macht. Anders braucht's den Beistand eines zweiten Bildes. Darin muss der Aufforderer sich bemerkbar machen, und seine Zuversicht muss darin gegenüber der Adressatin zum Ausdruck kommen, dass er in das auf dem ersten Bild Dargestellte vertraut. Beides in ein Bild pressen zu wollen, heißt zuweilen an die Grenzen der Darstellbarkeit gehen. Einfacher wird es beim Teilen von Überzeugungen nicht. Zwar bietet das Selfie dem Teilungswilligen enormen Komfort, die Sorge aber, dass er den Sachverhalt, von dem er seine Adressatin überzeugen will, und außerdem sich selber als schon davon Überzeugten ins Bild bringen muss, bleibt ihm nicht erspart. Einen Gang höher schalten muss, wer per Bild zu gemeinsamem Tun einladen will. Jetzt muss auch noch die Adressatin als an diesem Tun mitwirkend ins Bild rücken – vielleicht nicht total lebensecht, aber doch so, dass sie sich als die Gemeinte dort entdecken kann. Bei einiger Entfernung zwischen den Beteiligten und Mangel an gemeinsamer Sprache, mag der Aufwand für so einen Doppelpack von Bildern gerechtfertigt sein. Wenn aber der Akteur mit der Adressatin am Ort des Geschehens ist, haftet seinem Tun etwas Künstliches an – bestenfalls etwas Kunstvolles.

Wir sind also an ein Ende gelangt. Vorläufig vielleicht nur. Denn nach wie vor wartet der Acker des Teilens von Gefühlen seiner Bestellung. Vermutlich spielen die Bilder ausgerechnet auf diesem Felde tragende Rollen. Nur, der Autor hat noch keinen Plan, wie er dem beikommen will.

Literatur

Zusätzlich zu der in Teil 1 genannten:

GOMBRICH, ERNST H.: Das Bild und seine Rolle in der Kommunikation. In:
Scientific American, 272, 1972, S. 82-96; nachgedruckt in: WOODFIELD,
RICHARD (Hrsg): *Das Gombrich Lesebuch*. Berlin [Phaidon] 2003, S. 41-64

Wolfgang Berger

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

Abstract

At last I dare to explore uncharted territory. From informing about a feeling, I pass over to the corresponding request, and from there to the problem of sharing such a feeling. How does it work when using pictures? To answer this, I imagine a child's drawing of a grandson for his grandmother. Finally, the result will be confirmed by Raphael's painting *Coronation of the Virgin* (vgl. Wikipedia).

Zum Schluss meiner Abhandlung wage ich mich in kaum erkundetes Gelände. Vom Informieren über ein Gefühl geht's zum diesbezüglichen Auffordern, von da aus zum Teilen desselben. Um zu zeigen, wie Bildern das gelingt, habe ich mir die Kinderzeichnung eines Enkels für seine Oma ausgedacht. Am Ende sehen wir uns auch von Raffaels *Marienkrönung* (cf. Wikipedia) bestätigt.

1. Vorweg

Informieren, Auffordern, Teilen von Überzeugungen und Anstiften zu gemeinsamem Tun – alles ist in den beiden ersten Aufsätzen abgearbeitet. Nur wie Gefühle zu teilen wären, das blieb bisher ausgespart. Ich hatte keinen Plan. Und er lag doch so nah. Wenn wir nur ein bisschen anders uns ausdrücken würden:

statt »Klein-Alph sucht seine Freude über den prächtigen Weihnachtsbaum mit Oma Betta zu teilen« besser »Er steckt sie mit seiner Freude an«, oder noch besser »Alph stiftet seine Oma zur gemeinsamen Reaktion des Freuens an«. Jetzt fühlt sich Alphs Ziel, zusammen mit Betta sich zu freuen, fast schon so an wie letztes Mal das Ansinnen jenes anderen, des mit Frisbee versehenen Alphs, der zusammen mit jener anderen Betta im Park spielen wollte. Da scheint noch Platz zu sein im großen Topf des gemeinsamen Reagierens, nicht nur für Taten im herkömmlichen Verstand, sondern auch für Gemütsbewegungen. Wenigstens für die offensichtlichen: wir hätten bloß drauf zu achten, dass sie äußerlich irgendwie bemerkbar wären; ihnen möchte in der Regel ein als normal oder als üblich geltender Ausdruck eigen sein, daran Beteiligte und Betroffene messen könnten, ob die oder der jeweils andere das fragliche Gefühl wirklich auch hat.

Dies einmal angenommen, probieren wir einfach aus, wie weit uns das trägt, wenn wir das Fühlen für ein Reagieren nehmen.

2. Geteilte Freude

Am Beispiel wollen wir's angehen. Es klang oben schon an und kommt von Tomasello her, aus seinem Buch *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation*, Seite 126. Gegeben wird das Stück, wie sich der kleine Alph über einen Weihnachtsbaum freut, den sein Vater gerade aufstellt. Oma Betta kommt herzu, der Knirps hopst zwischen ihr und dem Baum hin und her und quiekt vor Begeisterung. – Moment mal. Ist sein Getue nicht eher unwillkürlich (und wäre dann gar kein Handeln)? Ist es nicht. Nicht in der Art, wie er es ausrichtet. Denn zu seinem Vater hin, der das Errichten und Schmücken eigentlich besorgt hat, zeigt er kein solches Verhalten. Wenn er will, kann er es genauso gut lassen, und das ist fürs Handeln typisch. Also dann doch und gleich mit Abkürzung: $T_{\alpha h}$ ist sein Tun, mit dem er die Oma zu gemeinsamer Freude anregt. Für ihrer beider Freuen setzen wir das Kürzel $F_{\alpha\beta w}$ an, wobei wir mit dem angefügten w die Freude als auf den prächtigen Weihnachtsbaum gerichtet kennzeichnen und so dafür sorgen, dass Omas Freude über den Anblick des springlebendigen Enkels respektiert, aber ausgeblendet bleibt.

Damit machen wir uns an die Arbeit: nehmen den fünften Abschnitt unseres zweiten Aufsatzes her und schreiben überall dort, wo im Kernsatz zum gemeinsamen Tun noch $T_{\alpha\beta r}$ steht, fortan $F_{\alpha\beta w}$ hin. Modeln wir das noch ein bisschen um, erwähnen weiterhin den Weihnachtsbaum gar nicht mehr, weil wir ihn uns selbstredend hinzudenken, und ein entsprechender Lehrsatz zum gemeinsamen Fühlen fällt uns zu: α fordert β auf, dass sie zusammen F fühlen mögen, und er informiert sie, dass sie das tun werden.

Klingt im ersten Teil noch holpriger als beim gemeinsamen Tun schon. Was bitte soll eine von α an β gerichtete Aufforderung, sie möge darum besorgt sein, dass er sich freut und sie sich auch? Er freut sich doch schon. Wir müssen $F_{\alpha\beta w}$ irgendwie auseinanderpuhlen. Zum Glück ist Freuen etwas, das jeder für sich allein erledigen kann: $F_{\alpha\beta w} \equiv F_{\alpha w} \wedge F_{\beta w}$ – α freut sich und β freut sich. Damit

dann wird in der Obhut unseres Logikers aus dem holprigen Anregen von vorhin – unter der Voraussetzung, α freut sich – eine glatte Summe aus Auffordern und Informieren: α fordert β auf, sich ihrerseits zu freuen, und informiert sie, dass sie sich beide freuen werden.

So einfach. Es lag auch daran, dass wir dem Logiker noch ein *Prinzip* mitgeben konnten, das den Zusammenhang zwischen Glauben und Fühlen regelt: Wer etwas fühlt, der glaubt auch, dass er es fühlt – $F_{\alpha}w \supset G_{\alpha}F_{\alpha}w$. Es gilt genauso gut für β .

3. Über ein Gefühl informieren

Wie nochmal regt Alph die Beta zu einer gemeinsamen Gemütsbewegung an? – : Indem er sie darüber informiert, was sie beide fühlen werden, und gleichzeitig sie auffordert, das auch zu fühlen – es ihm nachzufühlen, denn es ist ja vorausgesetzt, dass er schon fühlt.

Klein- α , als er zum Beispiel zwischen Weihnachtsbaum und Oma hin- und herhopste und vor Freude quiekte, hat uns vorgeführt, womit der Job am besten zu machen wäre: Lautgebung und Körperbewegung, auch Körperhaltung, Gestik und Mimik – allesamt Verhaltensweisen, die unter die Gefühlsausdrücke fallen. Wer sich in solchen Artikeln von Mutter Natur vernachlässigt wähnt, nimmt in der Verwandtschaft, bei Nachbarn oder an Schauspielschulen Nachhilfe. Dann darf er sich ausreichend gewappnet wissen, dass vom Anregen ihm erst mal das Informieren gelänge. Der entscheidende Punkt dabei: dass er sich Gefühlsausdrücken nicht wehrlos ausgeliefert fühlt, sondern sie, wenn sie ihm schon unwillkürlich unterkommen, wenigstens beim Adressieren zu handhaben versteht. Um es theatralisch zu sagen: dass sie unter seiner Regie zu Handlungen werden.

Für unser Beispiel heißt das, wenn wir es formstreu fassen: α richtet sein Springen und Johlen so an β , dass er sich mit ihr im Konsens wännen darf, dass ihre Wahrnehmung dieses seines Gefühlsausdrucks für ihn Grund ist zu glauben, dass sie glaubt, er freue sich. Die Unüberseh- und -hörbarkeit hat vorher dafür gesorgt, dass α sich mit β einig sein durfte, dass er glaubt, sie nehme sein Getue wahr. Beides trifft zusammen in der Schlussfolgerung, er informiere sie über seine Freude.

Die Theorie liefert, was die Intuition längst weiß. Sensationell ist es nicht. Aber eine andere Einsicht wird uns aus der umständlichen Darlegung zuteil: Wenn α die β über sein Gefühl informiert, dann macht er es ganz nach dem Muster, wie wenn er sie per Bild über einen Sachverhalt informiert. Das Bild, das er hernimmt und ihr vorführt, ist sein Gefühlsausdruck, der dargestellte Sachverhalt seiner Gefühlslage. Klar, wenn Einer für ein Gefühl keinen Ausdruck findet, geht die, an die er sich richtet, leer aus. Und von selber versteht sich die Analogie: Wie ein Bild einen Sachverhalt darstellen kann, der nicht besteht, beispielshalber Radeln über tiefes Wasser, so kann auch ein

Gesichtsausdruck ein Gefühl vortäuschen, das der Gesichtsinhaber nicht hat. Ganze Industrien leben davon.

4. Auffordern zum Fühlen

Jedem wird es auf der Zunge liegen: Mich kann doch keiner auffordern, das und das zu fühlen! Was ich fühle, ist nicht meiner Willkür unterworfen, wenigstens nicht so, wie wenn mir einer befiehlt, den Arm zu heben, und ich tue es oder nicht, wie mir eben beliebt.

Das Fühlen stellt sich auf Zuruf nicht ein. Für die, die das Gewünschte fühlen soll, ist es eher eine Sache des Zulassens. Und für den, der es bei der anderen erreichen will, eine des Hervorrufens. Er wird Hilfsmittel brauchen. Wie stellt er's an?

Vergessen wir nicht, α ist selber schon gerade dabei, sich zu freuen, sein diesbezüglicher Gefühlsausdruck ist also auch gerade unterwegs. Da läge der Gedanke doch nah, ihm diene sein Gehabe auch dazu, mit seiner Freude die Oma anzustecken. *Affektübertragung*. Sein Gefühlsausdruck gäbe ihr einen auffordernden Schubs zu einer Gemütsbewegung derselben Sorte. Da sei eben *Empathie* am Werk. Und prompt haben wir einen feinen Unterschied übersehen: Der Knirps freut sich über den Weihnachtsbaum; die Großmutter freut sich an der Freude des Enkels. Dem Kleinen aber geht's darum, dass sich ihre Freude am kerzengeschmückten Baum entzündet. Ja gut, ein im psychologischen Fach Bewandertes möchte uns eine kausale Brücke von dieser zu jener bauen. Eine Schwierigkeit aber bleibt: Ob und wie sein Gefühlsausdruck die Beta an ihren Empathienerven oder Spiegelneuronen kitzelt, ist dem Alph als Kommunizierendem egal. Er setzt auf Verstehen und will keinen Verstand umgehen, auch den von β nicht. Wie anders also stellt er's an?

Wie anders als mit lautstarkem Ausdruckstanz? – Ja hat denn Oma nicht registriert, wie des Enkels Hopsen zwischen ihr und dem schmucken Baum hin- und herging? Und er ihr so die Quelle seiner Freude bezeichnete? Was ihm gefiel, das konnte ihr nicht missfallen – er war noch zu klein, um anderes in Erwägung zu ziehen. Wenn er sie also hinführte zum Freudenquell, war er sich sicher, dass sie diesen nicht verschmähte, und er glauben durfte, dass Oma sich freute. Was ihm klar war, konnte der alten Dame nicht verborgen bleiben. Mit der Ausrichtung seines Gehopses auf den Weihnachtsbaum hatte Klein-Alph den Grund gelegt – nicht bloß bei der Oma, dass sie sich freue, sondern genauso gut bei sich, glauben zu dürfen, Oma freue sich. Und da die Dinge ganz offen so lagen, waren sie beide in dieser Hinsicht sich einig. Was in unserer formelhaften Sprechweise so zu lesen ist: α glaubt sich mit β im Konsens, dass ihr Wahrnehmen seines Quiekens & Hopsens und damit erst recht ihr Registrieren der im Gehopse eingearbeiteten wegleitenden Komponente für ihn Grund ist zu glauben, β sei davon überzeugt, er glaube, dass sie sich am anvisierten Bäumchen erfreut.

Wenn nunmehr Einigkeit herrscht unter den Beteiligten über die in der Formel genannten Bedingung – heißt: β hat den erfreulichen Gegenstand bemerkt; α glaubt, sie habe ihn bemerkt; sie glaubt, er glaube das; sie wieder glaubt... na, und so weiter –, dann kann uns die logische Schlussfolgerung kaum mehr überraschen: α informiert β mit seinem Getue darüber, dass er glaubt, sie freue sich über den Christbaum.

Jetzt kommt uns zupass, dass das Auffordern, wie im Teil zwei unserer Betrachtungen dargelegt, genauso gut im Kleid des Informierens daherkommen kann. α braucht also sein eben hergeleitetes Informieren nur noch damit zu untermauern, dass er selber glaubt, β freue sich. Und schon hat es sich zum Appell gemausert: Der kleine Alph fordert seine Oma auf, sich am frisch errichteten Bäumchen zu freuen.

Die Quintessenz aus dem Beispiel ist leicht und rasch gezogen: Wer eine andere auffordern will, etwas Bestimmtes zu fühlen, der verweist sie am besten auf einen geeigneten *Gefühlsauslöser*, auf ein Ding oder ein Geschehnis, auf das Ganze oder irgendein Detail davon, von dem er sich mit ihr darin einig glaubt, es brächte sie emotional in den gewünschten Zustand. Und er setzt hinzu, dass der Gefühlsauslöser bei ihm schon gezündet hat.

5. Gefühl und Bild

Erst einmal wäre zusammenzuzählen, was die beiden vorangegangenen Abschnitte gebracht haben: Indem er die Handlung h ausführt, *regt* Alph, der vom *Gefühl* F sich schon befallen weiß, seine Betta dazu *an*, das F mit ihm *zu teilen*, dann und nur dann, wenn zwei Bedingungen erfüllt sind:

1) α *informiert* mit h -Tun β darüber, dass er das Gefühl F hat.

2) α *fordert* mit h -Tun β dazu *auf*, das Gefühl F zu haben.

Wem es bei der Redeweise in (2) nach wie vor mulmig ist, der findet in geschmeidigeren Formulierungen gleichwertigen Ersatz:

2'a) α *informiert* β mit h -Tun darüber, dass er glaubt, sie werde F fühlen.

2'b) α *glaubt*, dass β das Gefühl F haben wird.

Das Beispiel vom kleinen Alph, der Oma Betta und dem Weihnachtsbaum hat gezeigt: Alph kann (1) dadurch erreichen, dass sein h -Tun zum einen das Gefühl F , das er hat, ausdrückt – heißt: sein h -Tun enthält eine Komponente, die der Betta ein Bild namens » α 's F -Gefühlsausdruck« vor Augen führt. Und (2'a) gewinnt er dadurch, dass sein h -Tun zum anderen der β einen » F -Gefühlsauslöser« anbietet.

Wollte α sein kommunikatives Animieren jetzt *per Bild* ausführen, so fände er in (1), (2'a) und (2'b) die Rezeptur dafür. Erst mal bräuchte er den eigenen Gefühlsausdruck bloß abzumalen; sodann hätte er den Gefühlsauslöser ins Bild zu holen und müsste in diesem auch noch darstellen, mit welcher Wirkung desselben auf β 's Gefühlslage er rechnet, zuletzt zuverlässig damit rechnet. So gesehen, wohnen dem Tun des α wieder zwei Bilder inne, ein

Doppelpack, der zum ersten Mal beim Auffordern per Bild auf den Plan getreten war und uns seitdem nicht mehr verlassen hat.

Im Beispiel weiter, ein paar Jahre später, und Klein-Alph verfährt nach den Regeln (1) bis (2'b) der *Bildbildung*. Er kann inzwischen malen. Wieder ist Weihnachten, aber Oma Betta liegt im Krankenhaus. So malt er ihr ein Bild vom aktuellen Weihnachtsbaum, daneben einen kleinen Jungen und eine Frau – für alle Insider unverkennbar Alph und Betta – beide, wie sie lachend die Arme hochrecken, und Oma guckt den Baum an, der Knirps aber die Oma und den Baum. Eines noch bekümmert den braven Enkel: dass er der Großmama den Fröhlichmacher Weihnachtsbaum ja nicht im Original beibringen kann. Der freudentstiftenden Wirkung zuliebe sieht er sich in der Pflicht, wenigstens in seiner Zeichnung der Betrachterin Ersatz zu bieten. Alle Pracht dem Bild der Tanne! Also malt er sie dreimal so mächtig wie das an den Bildrand gequetschte Personal und voller bunter Tupfen. Zweifel, dass Oma sich freut, kennt er nicht. So richtig gemeinsames Fühlen geht nun leider nicht mehr. Die dazu erforderliche Einheit von Raum und Zeit ist natürlich futsch. Gemeinsamkeit ist nur mehr als zeitlich versetzt zu haben, in echt taucht sie nur noch im Bild auf, im Wortsinn als eingebildete. Der per Bild Kommunizierende muss halt Abstriche machen.

Zugegeben, Alphs Bild für Oma war nur ausgedacht. Fand sich denn in der rauen Wirklichkeit kein geeignetes Belegstück für unsere Theorie? Doch. Der Zufall und einiges Blättern in etlichen kunsthistorischen Folianten zur Renaissance-Malerei haben uns ein Prachtstück entdeckt: von Raffael die *Marienkronung* (Pala Oddi), um 1504 auf Leinwand, 267 x 163 cm. Anstatt die Fahrt zum Himmel direkt zu schildern, verzeichnet das Bild in der Manier einer Doppelbelichtung die Geschehnisse unten am Startplatz und oben am Zieleinlauf. Unten auf Erden um Marias verlassenen Sarkophag herum stehen die Jünger Jesu. Sie blicken mit verdrehten Augen und verrenkten Hälsen zum Himmel oder haben das soeben getan, jedenfalls scheinen sie ganz verwundert ob der gen Himmel gefahrenen Maria; der in der Mitte besonders, der schwer zu überzeugende Thomas, dem die Gottesmutter ihren Gürtel in die Hände hat fallen lassen zum Beweis, dass das Unglaubliche doch passiert ist. Mit dem Ergebnis oben über den Wolken, dass sie dort sitzt, ihr Sohn sie krönt und drumherum die Engel musizieren.

Gemalt war das Bild seinerzeit, um einen Altar in der Franziskanerkirche zu Perugia auszurüsten. Diese ursprüngliche Bestimmung sollten wir im Aug behalten und nicht die spätere Einweisung in die römische Pinacoteca Vaticana. Der Klerus hatte es in den Verkündigungsdienst heiligmäßiger Botschaften genommen. Er war der kommunikative Akteur und spielte die Rolle von α . Seine Adressatin war die ortsansässige Gemeinschaft der mehr oder minder Gläubigen; ihr fiel die Rolle von β , der Betrachterin, zu. Und es galt, durch das Bild sie in ihrer Andacht zu befeuern.

Auf den ersten Blick *informiert* α , der Klerus, mit Raffaels Bild die Gemeinde β über den Sachverhalt, dass Maria gen Himmel gefahren ist, und den,

dass die Jünger sich darob wundern. Wenn alles gut geht, glaubt β das. Kommunikationslogisch aber ist mehr drin.

Dazu braucht's einen Blick auf α 's hintergründige Überzeugungen. Was könnte da die Verständigung Beflügelndes dabei sein? Wir sind auf Annahmen angewiesen, auf naheliegende naturgemäß.

Zuerst diese: α als Geistlichkeit leitet sein Sendungsbewusstsein von den zwölf Aposteln ab. Also wird er sich durch sie im Bild bestens vertreten wissen. Worüber sie sich wundern, wundert er sich erst recht. Qua Amt und jahrelangem Predigen hat er dieses sein Selbstverständnis der β eingetrichtert. Sie wird mit ihm in diesem Punkt übereinstimmen.

Die andere Annahme wäre diese: Der Jünger in der Mitte, Thomas, der Wackelkandidat des Glaubens, zwar auf dem Papier Apostel, eignet sich, indem er seine Ungläubigkeit soeben überwunden hat, doch besser noch dazu, dass die Betrachterin β sich in ihm trefflich porträtiert findet. Identifizieren mit ihm kann sie sich schon deswegen, weil der eigensinnige Mann sein Glauben aufs Sehen gegründet hat. Ein bisschen androgyn gezeichnet ist er außerdem.

Mit diesen Annahmen jetzt im Gepäck, nehmen wir Anlauf. Wir hatten schon: α *informiert* β darüber, dass die Gottesmutter gen Himmel gefahren ist. Der obere Teil des Bildes zeigt es der β . Der untere Teil zeigt, wie die den α verkörpernden Jünger in den Himmel gucken. Ihre Gesichtsausdrücke belegen, dass sie das oben Hingemalte auch sehen und glauben, anders sie nicht so erstaunt wären. Mit speziell dem unteren Bildteil also *informiert* α die β darüber, dass er selber glaubt, dass Maria zum Himmel aufgefahren ist. Des Weiteren darf von α , dem in der Nachfolge der Apostel stehenden Klerus, vorausgesetzt werden, dass er das auch tatsächlich tut. Damit sind alle drei Bedingungen für gemeinsame Überzeugung, wie im zweiten Teil der Aufsatz-Trilogie herauspräpariert, dargetan, und es folgt aus ihnen: Indem α die Aufstellung von Raffaels Altarbild besorgte, suchte er mit der Kirchgängerschaft β die *Überzeugung* zu *teilen*, dass Maria gen Himmel gefahren ist.

Wir können noch einen Zahn zulegen. Oben hatten wir uns schon klargemacht, dass α mit Raffaels Bild die β darüber *informiert*, dass er sich über Marias Himmelfahrt wundert. Wundern als ein Gefühl verstanden, das dem Gesicht einen Ausdruck äußersten Erstauntseins gibt, einen gelinden Schrecken in die Mienen der Jünger zeichnet. Wie oben angenommen, glaubt sich α mit β im Konsens, dass sie in der Person des ungläubigen Thomas im unteren Bildteil dargestellt ist und er selber personifiziert ist in den Aposteln, die zugleich als dessen Verwunderung registrierend gemalt sind. Aber oben im Bild ist der Gegenstand der Verwunderung bezeichnet. So dass sich ergibt: α *informiert* β mit Raffaels Altarbild darüber, dass er glaubt, sie wundere sich über Marias Himmelfahrt. Mit den zwei Bedingungen und der dritten dann, nämlich dass α auch *glaubt*, dass β sich über das Wunder gebührend wundert, ist endlich α 's Ansinnen eingekreist: Mit der *Marienkrönung* will α die β dazu bringen, dass sie *gemeinsam* mit ihm über das titelgebende Ereignis sich *wundert*. Klar ist da jetzt mehr Power drin, als wenn dem Bild seine untere Hälfte fehlte.

Wir sehen, der Aufwand für so ein kommunikatives Arrangement ist nicht klein, schon beim Ausdenken nicht. Sollen wir solche Anstrengungen schon zur Kunst rechnen? Die Kunstwissenschaftler tun's. Sie tun's unter dem Namen *Bildfindung*. Wir sagten aber bereits *Bildbildung* dazu.

6. Zum Schluss

Damit will ich's gut sein lassen. Die Spielarten, wie ein auf Verstehen bedachter Bildgeber seine Ware an die Frau bringt, sind durchdekliniert. Egal, was er sonst noch wollte – sie zu einem Tun auffordern oder etwas mit ihr teilen, eine Überzeugung, eine Tätigkeit, ein Gefühl – alles ließ sich auf den Vorgang des Informierens eindampfen und auf die Kombination solcher Vorgänge.

Und prompt zeigen sich die Bilder dabei widerspenstig. Klar, sie sind auf sichtbare Sachverhalte geeicht. Zum Auffordern und Teilen aber muss der kommunikative Akteur seine Adressatin darüber informieren, dass er etwas glaubt, – ein an sich unsichtbarer Sachverhalt. Manchmal, wie in Beispielen dargelegt, gelingt's, die Bildempfängerin trotzdem sehen zu machen, wie der Glaubensinhaber seinen Glaubensinhalt erblickt und also davon überzeugt sich zeigt. Manchmal hilft eine als Bild im Bilde eingefügte Denkblase, oft beides nicht. Dann ist der Weg übers Bild halt versperrt, naturgemäß nur, wo es auf sich allein gestellt ist. Aber darum ging es doch gerade: herauszufinden, was beim Kommunizieren das Bild leisten kann, solange es für sich spricht, ohne dass ein Wort ihm beispringt.

Habe ich jetzt die Macht des Bildes, mit dem es Gefühle transportieren könne, übersehen? Nein, nicht übersehen, als Gefühlsauslöser war diese Kraft gebührend eingerechnet, im übrigen aber übergangen. Doppelt blitzte sie im Beispiel von Klein-Alphs Bild vom Weihnachtsbaum für Oma Betta auf: im Weihnachtsbaum selber und im Bild desselben, und beide Male löste sie Freude aus. – Der Gegenstand erfreut und seine Darstellung nochmal. Darin mag die Macht des Bildes liegen. Mit meinen Werkzeugen hier lässt sich das nicht weiter aufdröseln. Woraus nochmal erhellt, wie einseitig meine Untersuchung eigentlich ist: Sie lässt den kommunikativen Akteur eine Rampensau sein und seine Adressatin meist im Schatten stehn. Wenn auf die arme Frau je Licht fällt, so alleweil vom Manne her. Genderkorrekt ist das nicht, ich weiß. Rollentausch? – Die Asymmetrie bliebe und hübe sich erst im Hin und Her des Kommunizierens auf.

Literatur

Zusätzlich zu der in Teil 1 und Teil 2 genannten:

THOENES, CHRISTOF: *Raffael. 1483-1520*. Köln [Taschen] 2008

Wieder findet sich mehr in meiner Studie *Über Kommunikation. Informieren, Auffordern, Teilen, zuletzt Informieren per Bild. 2.*, nachjustierte Auflage. Stuttgart, 2017

Anhang

Nun das Kommunizieren nach den Motiven des Informierens, des Aufforderns und des Teilens durchdekliniert und das Teilen wiederum nach den Bezugsgrößen Überzeugung, Tätigkeit und Gefühl auseinanderdividiert ist, finden sich hier alle Spielarten noch einmal übersichtshalber versammelt:

(1) α **informiert** β mit h-Tun, dass p:

$$T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*G_{\alpha}G'_{\beta}p$$

lies: α tut h, und α glaubt sich mit β im Konsens, dass er h tut, und α glaubt sich mit β im Konsens, dass er glaubt, sie werde (zu dem von ihm ins Auge gefassten späteren Zeitpunkt, wofür im Folgenden kurz das Futur steht oder die Vokabel *hernach*) glauben, dass p.

(1a) α **informiert** β **per Bild** B, dass p:

$$T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*T_{\alpha}h \text{ und } G_{\alpha}G^*G_{\alpha}(S_{\beta}B, T_{\alpha}h) \text{ und } G_{\alpha}G^*G_{\alpha}(G'_{\beta}p, S_{\beta}B)$$

lies: α stellt/hängt das Bild B so auf, dass α sich mit β einig glaubt, sie bemerke sein Tun; außerdem glaubt sich α mit β im Konsens, sein Tun sei Grund für ihn zu glauben, β sehe B; und schließlich stellt das Bild (in α 's Augen mit Blick auf β) den Sachverhalt dar, dass p.

Wesentlich am Bild ist, dass es beim Informieren den glaubens-logischen Aufwand unglaublich senkt. Es reichen die Bedingungen

... der *Aufmerksamkeit*: α bringt B vor β so in Stellung, dass er überzeugt sein darf, sie glaube, dass er das getan hat;

... der *Sichtbarkeit*: Sein h-Tun ist für ihn Grund zu glauben, sie sehe B;

... der *Darstellung*: Ihr Sehen des Bildes ist für ihn Grund zu glauben, sie glaube, dass p.

(2) α **fordert** β mit h-Tun **auf**, r zu tun:

$$T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*G_{\alpha}T'_{\beta}r$$

lies: α tut h, und α glaubt sich mit β im Konsens, dass er h tut, und α glaubt sich mit β im Konsens, dass er glaubt, sie werde r tun.

Das Auffordern kann als ein vom Glauben bekräftigtes Informieren gelesen werden: α *informiert* β mit h-Tun, dass er glaubt, sie werde r tun, und α *glaubt*, dass sie das auch machen wird.

(3a) α sucht durch h-Tun mit β die **Überzeugung** zu **teilen**, dass p:

$$T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*G_{\alpha}G^*p$$

lies: α tut h, und α glaubt sich mit β im Konsens, dass er h tut, und α glaubt sich mit β im Konsens, dass er glaubt, sie werden sich einig sein, dass p.

Oder: α *informiert* β mit h-Tun, dass sie sich bezüglich p einig sein werden. α 's Bemühen um eine gemeinsame Überzeugung kommt einem glaubensgestützten, zwiefachen Informieren gleich: α *glaubt*, dass p, er *informiert* β mit h-Tun, dass p, und darüber, dass er das glaubt.

(3b) α lädt mit h-Tun β ein, mit ihm **gemeinsam** r zu **tun**:

$$T'_{\alpha}r_{\alpha} \wedge T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*G_{\alpha}(T'_{\alpha\beta}r \wedge G^*T'_{\alpha\beta}r)$$

lies: α fasst den Vorsatz, hernach seinen Anteil r_{α} an r zu erbringen, und tut h, und er glaubt sich mit β im Konsens, dass er h tut, und glaubt sich außerdem mit β im Konsens über zweierlei, zum einen, dass sie beide r tun werden, und zum andern, dass sie sich über dieses Tun einig sein werden. Das gemeinsame Tun ist an die aristotelische Einheit von Raum und Zeit gebunden.

Unter der Voraussetzung, dass α den Vorsatz fasst, hernach seinen Anteil am r-Tun zu erbringen, setzt sich das Teilen gemeinschaftlichen Tuns aus Auffordern und Informieren zusammen: dass er β mit h-Tun *anheißt*, ihren Teil zum r-Tun beizusteuern, und er ihr *prophezeit*, dass sie beide r tun werden.

α 's Einladung zum gemeinsamen Tun geht auch ohne explizites Auffordern: α *glaubt*, sie täten beide r, er *informiert* β , dass sie beide r tun werden, und er *informiert* sie, dass er glaubt, sie würden das tun.

(3c) α regt mit h-Tun β an, mit ihm **gemeinsam** F zu **fühlen**:

$$T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*T_{\alpha}h \wedge G_{\alpha}G^*G_{\alpha}(F'_{\alpha\beta} \wedge G^*F'_{\alpha\beta})$$

lies: α tut h, und α glaubt sich mit β im Konsens, dass er h tut, und α glaubt sich mit β im Konsens über zweierlei, zum einen, dass sie beide F fühlen, und zum andern, dass sie sich in diesem Punkt einig sind.

Anders als beim gemeinsamen Tun darf sich ihrer beider Fühlen frei in Raum und Zeit abspielen, natürlich in den Grenzen von α 's Absichten. Vorausgesetzt, α hat das Gefühl F, stellt sich das gemeinschaftliche Teilen eines Gefühls als ein von Überzeugung untermauertes, zwiefaches Informieren heraus: er glaubt, sie werde F fühlen, und *informiert* sie über diese seine Überzeugung und außerdem darüber, dass sie beide F fühlen werden.

Auch so: α 's Anregung zum gemeinsamen Fühlen bedeutet dasselbe wie: α *glaubt*, sie fühlten beide F, er *informiert* β , dass sie beide das Gefühl F hätten, und er *informiert* sie, dass er glaubt, beide fühlten so.

Das bildphilosophische Stichwort

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

Vorbemerkung

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

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

In dieser Ausgabe setzen wir »Das bildphilosophische Stichwort« in IMAGE mit den folgenden drei Beiträgen fort: (25) »Perspektivik« von Sonja Zeman, (26) »Griechisch: ἄγαλμα, ἰφάντασμα, εἶδωλον, ἵτύπος, εἰκῶν« von Dimitri Liebsch sowie (27) »Diagramm« von Rainer Totzke.

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)



Abb.1:
Die perspektivische Seh-Konfiguration bei Albrecht Dürer (1525)

Das bildphilosophische Stichwort 25

Sonja Zeman

Perspektivik

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. Perspektivik als relationales Prinzip

Der Terminus ›*Perspektivik*‹ referiert auf ein basales kognitives Prinzip, das insofern auf der grundlegenden Disposition menschlicher Raumwahrnehmung basiert, als konkrete Objekte für das sehende, an einen Körper gebundene Subjekt immer nur aus einem bestimmten Blickwinkel erfassbar sind: Beim Blick

auf eine Statue bestimmt der Standort des Betrachters, ob die Vorder-, Rück-, Ober- oder Unterseite des Objekts wahrnehmbar ist. Im kanonischen Fall der konkreten Perzeptionssituation ist dieser Standort bedingt durch das Hier und Jetzt des Betrachters: die wahrgenommenen Aspekte sind Resultat der jeweiligen spatio-temporalen Situierung, während jeder Positionswechsel einen Wechsel der Ansicht und damit eine Veränderung der Erscheinung des jeweiligen Objekts nach sich zieht (vgl. FOPPA 2002: 17; GRAUMANN 2002: 25f.). Gemäß dieser aus dem Leibapriori ableitbaren »Grundbedingung aller Wahrnehmung« (KÖLLER 2004: 11) erweist sich das Prinzip der Perspektivik als standortabhängige Relation zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt. In dieser Hinsicht hat Dürer das Auge, den »Gegenwurf« (als Lehnübersetzung zu lat. *objectum*) und den Abstand zwischen diesen beiden Bezugspunkten für die Beschreibung von Perspektive als konstitutiv erachtet (vgl. auch Abb. 1):

Daz erst ist daz awg, daz do siht. Daz ander ist der gegen würff, der gesehen wirt. Daz trit ist dy weiten do tzwischen. (RUPPRICH 1969: 373)¹

Von dieser »natürlichen« Perspektivität (*perspectiva naturalis*) als grundlegend kognitivem wie genuin relationalem Konzept ist die »künstliche« Perspektivität (*perspectiva artificialis*) als Darstellungsmodus zu unterscheiden, die auf einer Übertragung dieses Grundprinzips basiert und aufgrund der Differenz zwischen Urbild und Abbild in einem Spannungsverhältnis zu »natürlichen« Perspektivierungsstrukturen steht. In dieser abstrakten Bedeutung erweist sich das Prinzip der Perspektivik für die Symbolsysteme Bild und Sprache gleichermaßen als basal.

Vor dem Hintergrund erkenntnistheoretischer Fragestellungen ist Perspektivität zudem als Ordnungsbegriff zu verstehen, der hinsichtlich der konzeptionellen Erfassung von Bedeutungsinhalten durch die Relation zwischen Objekt- und Subjektsphäre bestimmt ist. Das Prinzip der Perspektivik ist damit vor dem Hintergrund der Frage nach dem Verhältnis von Kognition, Symbolsystem und seinem Verhältnis zur Welt zu beschreiben, wie sie innerhalb der Bildwissenschaft für die Problembereiche von ▷ Mimesis, ▷ Naturalismus und Realismus, ▷ Ähnlichkeit und wahrnehmungsnahen Zeichen verhandelt wird.

2. Perspektivik: Perspektiven und ›die Perspektive‹

Der Terminus ›Perspektive‹ entstammt dem Bereich der visuellen Wahrnehmung und führt etymologisch zurück auf lat. *perspicere* (›genau sehen‹). In dieser Bedeutung bezeichnet die *perspectiva naturalis* (bzw. *perspectiva*

¹ Dürer nennt an dieser Stelle insgesamt fünf konstitutive Elemente der Perspektive, wobei die beiden weiteren Merkmale (›Daz firt: alding sicht man durch gerad linj, daz sind dy kürzesten linj. Item daz fünft ist dy teillung von ein ander der ding, dy dw sichst‹; zit. nach (RUPPRICH 1969: 373) durch die spezifische Charakteristik der Zentralperspektive bedingt sind, die für Dürer als *die* Perspektive gilt.

communis, visio perspectiva) als Übersetzung des griechischen Begriffs der *optike techné* (vgl. BOEHM 1969: 11) ursprünglich die antike und mittelalterliche Theorie des »direkten, reflektierten oder gebrochenen Sehens« (DAMISCH 2010: 85).

Von dieser »natürlichen« Perspektive als psychophysiologischem Anschauungsmodus ist die *perspectiva artificialis* als Darstellungsmodus (vgl. THALIAT 2005: 204) bzw. »Perspektive der Maler« (DAMISCH 2010: 11) zu trennen, wie sie terminologisch auch unter den Ausdrücken der ›angewandten Perspektive‹, ›ars perspectiva‹, ›künstlerischen‹ bzw. ›künstlichen Perspektive‹ gefasst wird und sich beispielsweise als Farb-, Licht- und Luftperspektive bzw. Bedeutungs-/Relevanzperspektive etc. objektiviert zeigt (▷ Perspektive und Projektion). Seit der Renaissance wird der Terminus der künstlichen Perspektive nun nicht vorzugsweise als allgemeine Bezeichnungsweise für Projektionsverfahren spatialer Darstellung verwendet, sondern ebenfalls als Bezeichnung für den spezifischen Darstellungsmodus der Zentral- bzw. Linearperspektive als systematische Verfahrensweise zur Darstellung des dreidimensionalen Raumes auf einer zweidimensionalen Oberfläche (O'RILEY 1998: 17), die seit ihrer Entwicklung im 14. Jahrhundert als der korrekte Darstellungsmodus der *visio perspectiva* menschlicher Wahrnehmung gilt und damit zur Perspektive per se wird. Diese Bedeutungsverengung ist bereits in der Bezeichnung Dürers der (Zentral-)Perspektive als »durchsehung« abzulesen (»Item prospectiua ist ein lateinisch wort, pedewt ein durchsehung« (RUPPRICH 1969: 373), als das Bild des »Durchblicks« das linearperspektivische Konzept der Zentrierung des Blickfelds impliziert.

Der Ausdruck ›Perspektive‹ erweist sich damit als doppeldeutig: Er verweist zum einen auf das Konzept der Perspektivik als universale Basisprämisse für jede Wahrnehmungs- wie Darstellungsform (vgl. Abschnitt 3). Zugleich wird vor dem Hintergrund der obigen Begriffsbestimmung deutlich, dass zwischen den jeweiligen Ausprägungen von Perspektivität in Abhängigkeit zum jeweiligen kulturhistorischen Bedingungsgefüge zu differenzieren ist (vgl. Abschnitt 4). Diese Ambiguität spiegelt sich exemplarisch in den Kontroversen um den Status der Zentralperspektive wider: auf der individuellen Ebene in der Frage nach dem Verhältnis des zentralperspektivischen Darstellungs- zum »natürlichen« Wahrnehmungsmodus (*Natürlichkeitsparadoxon*), auf der kulturellen Ebene in der Kontroverse um den Status als *symbolische Form* bzw. kulturgebundenes Dispositiv (vgl. Abschnitt 4.2).

3. Perspektivik als anthropologische Basisprämisse

3.1 Perspektivik als kognitives Basiskonzept: Der Standort des Betrachters

Während die spatio-temporale Gebundenheit des Individuums eine unhintergehbare Basisprämisse stellt, setzt das Prinzip der Perspektivik als standortgebundene Wahrnehmung eines Objekts die Gegebenheit potentieller Alternativen zum jeweils aktuellen Blickwinkel voraus. Die Erkenntnis der mit dieser Grunddisposition verbundenen Relativität der Betrachtung und die daran geknüpfte Fähigkeit, sich von der eigenen Perspektive lösen zu können und andere potentielle Standorte als gleichberechtigte Alternativen zu erkennen, ist die Voraussetzung für perspektivisches Denken, wie es als inhärentes Charakteristikum der menschlichen Kognition gilt (vgl. CANISIUS 1987: xiii), muss ontogenetisch aber erst erworben werden: Leibapriorisch bedingt ist die primäre Phase der Entwicklung monoperspektivisch geprägt, als Kinder in diesem frühen Stadium zunächst nicht in der Lage sind, sich mental an einen anderen Sehepunkt versetzen zu können (vgl. BRUNNER-TRAUT 1992; GRAUMANN 2002: 29). Erst durch die Überwindung des »intellektuellen Egozentrismus« (PIAGET/INHELDER 1972) kommt es mit der Entwicklung des Bewusstseins des eigenen Subjekts zur Ausprägung der Fähigkeit perspektivischen Denkens.

Das bewusste Einnehmen einer Perspektive und deren Vermittlung sind in diesem Sinne abstrakte mentale Fähigkeiten. Obgleich ausgehend vom konkreten *Augenpunkt* innerhalb der Perzeptionssituation ist damit der *point of view* als Ausgangspunkt der Perspektivensetzung nicht mit der physikalischen Verortung eines aktuellen Betrachters gleichzusetzen. Dies gilt auch für bildliche Darstellungen, als auch dort der Ausgangspunkt einer Perspektive – analog zur Konzeptionalisierung von Raum-Relationen in der Sprache (vgl. LEVINSON 2003) – als abstraktes Projektionszentrum zu verstehen ist, der »außerräumlich imaginär« (BOEHM 1969: 18) bleibt (vgl. GRAUMANN 2002):

this point itself, although constitutive for the perspectival representation, remains unrepresented and, hence, psychologically inconspicuous. In other words, the basic and constitutive implicitness of perspectivity is to be seen in the nonrepresentational inconspicuousness of the point of view, which in turn is constitutive of the perspectival structure of representation. (GRAUMANN 2002: 29)

3.2 Perspektivität als pragmatische Kategorie: »Subjektivität«

Die Notwendigkeit der konzeptuellen Trennung zwischen dem realen Betrachter und der inhärenten Perspektivik einer bildlichen Darstellung spiegelt sich auch in der Diskussion von Perspektivität als *subjektive* Kategorie wider: Innerhalb einer konkreten Perzeptionssituation ist die Betrachtung eines Objekts zunächst bedingt durch die Egozentrik menschlicher Wahrnehmung. Parallel hierzu ist auch jede abstrakte Perspektivensetzung bedingt durch einen Sehepunkt, der implizit ein Subjekt voraussetzt (vgl. MITCHELL 1992: 134).

Insbesondere der Darstellungsmodus der Zentralperspektive wird in dieser Hinsicht als ›subjektiv‹ beschrieben, da die Zentrierung auf einen »Augenpunkt« als Relation zum Subjekt gewertet wird, wie auch Dürer das »awg« als »daz erst« (RUPPRICH 1969: 373) bzw. als primär konstituierendes Merkmal für jede (zentral-)perspektivische Darstellung gilt. In dieser Hinsicht ist Perspektivik als »subjektives« Prinzip und damit als pragmatische Kategorie (▷ Bildpragmatik) zu werten.

Die Bewertung als subjektiv bleibt terminologisch jedoch insofern vage, als das abstrakte Projektionszentrum einer bildlichen Darstellung nicht mit einem realen Betrachter gleichgesetzt werden kann und dadurch eine Dopplung von »Subjektivität« auf unterschiedlichen Ebenen zu berücksichtigen ist. Vor diesem Hintergrund ist auch die allgemeine Kritik am »Subjektivismus« bildwissenschaftlicher Theoriebildung von Maynard 2003 und Hyman zu lesen: Wie Hyman auch im Rückgriff auf Alberti (*De pictura*, Buch 1, 19) ausführt, muss die Beschreibung von Perspektive unabhängig von der »Leistung der Augen in der visuellen Wahrnehmung« erfolgen (vgl. HYMAN 2006: 223 bzw. HYMAN 2009: 469).

3.3 Perspektivik als erkenntnistheoretische Kategorie: Relativität und *point of view*

Vor dem Hintergrund abstrakter Blickwinkel und der Frage nach dem Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt ist das Konzept der Perspektivik für die Bildwissenschaft nicht nur als Prinzip bildlicher Darstellung in Bezug auf die technische Konstruktionsweise der Raumdarstellung relevant, sondern prägt ebenfalls in zentraler Weise die bildphilosophische Diskussion um die Frage nach dem Verhältnis von Bild – Denken – Welt. In der durch die Gebundenheit an einen *Point of View* bedingten Relativität prägt die Subjekt-Objekt-Korrelation als das »polare Grundgerüst des Erkennens« (BOEHM 1969: 13) entscheidend die Erfassung des Wahrnehmungsobjekts in seinem Verhältnis zur »Welt«. Perspektivität und Realitätsverständnis stehen damit in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis, wie es neuzeitlich durch das Primat der visuellen Wahrnehmung geprägt ist: Als real erscheint das, was *e-vident*, d.h. sichtbar ist.

In dieser Hinsicht erweist sich das Prinzip der Perspektivik als Verhältnis zwischen Objekt – Subjekt – Welt durch seine Interdependenz mit Fragen der Weltanschauung geprägt und damit historisch gesehen als variabel. Die Frage nach einer möglichen Korrelation zwischen Raumwahrnehmung, Darstellungssystem und Denksystem spiegelt sich in der Diskussion um die historischen Ausprägungen von Perspektivität und deren Status als Dispositiv, wie sie exemplarisch in Bezug auf den Stellenwert der Zentralperspektive als *symbolische Form* verhandelt wird.

4. Perspektivik als kulturhistorisches Konzept

4.1 Von Aspektive zu Perspektive: Kunstgeschichte als Perspektivenwandel

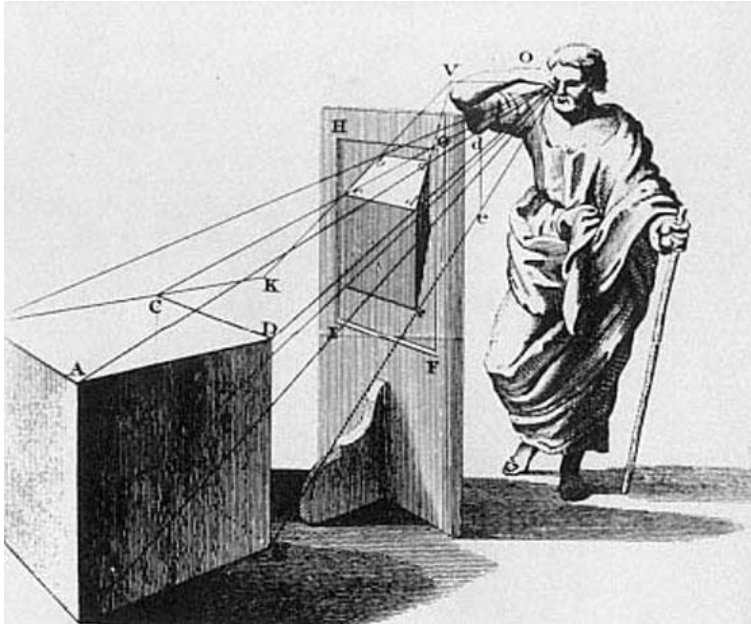


Abb. 2:
Das Bild als Schnitt durch die Sehpyramide bei Leon Battista Alberti (1436)

Als kulturabhängiges Konzept ist das Verhältnis von Betrachtersubjekt und Wahrnehmungsgegenstand dem historischen Wandel unterzogen, wie er in den verschiedenen Ausprägungen der Perspektivierungstechniken innerhalb der verschiedenen Epochen sichtbar wird: Während grundsätzlich alle Bilder – im allgemeinen Sinn des Wortes – *perspektivisch* sind, unterscheiden sich die Darstellungsformen im historischen Kontext in Bezug auf die Art und Weise der Darstellungspräferenzen und der eingesetzten Perspektivierungsmittel. Brunner-Traut 1992 hat in dieser Hinsicht die Begriffs-Dichotomie »*Aspektive* vs. *Perspektive*« geprägt, wobei diese dichotomische Gegenüberstellung bereits eine Verwendung des Begriffs der Perspektive in der Bedeutung »Zentralperspektive« impliziert. Aspektivische Darstellungsformen, wie sie in den frühen Kulturstufen im antiken Ägypten bzw. in den geometrischen und archaischen Stilformen des antiken Griechenlands vorliegen, zeichnen sich dadurch aus, dass einzelne konventionelle Merkmale als Charakteristika d.h. »Aspekte« der damit als »Urbilder« bzw. »Begriffsbilder« konzeptionalisierten Objekte in einem Bild additiv nebeneinander gestellt werden, ohne dass ein einheitlicher Sehepunkt als Organisationsprinzip wirkt. Neben dem damit verbundenen Fehlen optischer Verkürzungen und tiefenräumlicher Wirkung sind aspektivische Bilder insbesondere durch parataktische Relationen der einzelnen Objekte zueinander

geprägt. Innerhalb des »Aggregatraums« (in Abgrenzung zum späteren »Systemraum« (vgl. PANOFSKY 1927) unterbleibt eine temporal-lokale Situierung der Objekte, die damit keinen referentiellen Eigenwert besitzen, sondern als »Begriffsbilder«, als Bilder des »So-Seins« fungieren. Aspektivische und perspektivische Bilder unterscheiden sich damit in Bezug auf das Verhältnis ihrer Einzelteile zum Bildganzen sowie in Bezug auf ihr Verhältnis zueinander. In zentralperspektivischen Darstellungen kommt es dagegen zu einem einheitlichen Sehepunkt, der als Ordnungsinstanz die Raumdarstellung bestimmt, wie es auch im Bild der »Sehstrahlen« bzw. »Sehpyramide« deutlich wird (vgl. Abb. 2).

Die Unterschiede zwischen Aspektive und Perspektive führt Brunner-Traut (vgl. 1992: 3) auf unterschiedliche kognitive Wahrnehmungsleistungen zurück, wie sie sich auch in unterschiedlichen Bereichen wie Menschenbild, Religion, Mythos, Wissenschaft und Politik widerspiegeln. Die damit angesprochene Frage nach einem Zusammenhang zwischen Repräsentationssystem und Wahrnehmungsmodus steht in der Tradition der von Panofsky (1927) angestoßenen Debatte nach dem Status der Zentralperspektive, die dieser – ausgehend von der Beobachtung der historischen Varianz perspektivischer Darstellungen und der Argumentation (HAUCK 1879) gegen die »Natürlichkeit« der Zentralperspektive – als eine historische Variante im Sinn einer »symbolischen Form« (CASSIRER 2010) wertet. Diese These hat seitdem in der Bildwissenschaft zu einer »Sapir-Whorf-Kontroverse« geführt, als in ihr *in nuce* zentrale Fragen nach dem Verhältnis von Bild – Denken – Welt verhandelt werden.

4.2 Die Zentralperspektive als »symbolische Form«: Das Natürlichkeitsparadoxon

Die Zentralperspektive bzw. *costruzione legittima*, gilt seit ihrer Entstehung im 14. Jahrhundert aufgrund der einheitlichen Zentrierung des Blicks auf einen »Augenpunkt« als die »natürliche« Form der Perspektive. Hinsichtlich des Verhältnisses von Wahrnehmungssubjekt und Objekt scheint die Bewertung als »natürlich« zunächst intuitiv plausibel, da das Ziel des zentralperspektivischen Darstellungsmodus danach zu streben scheint, einen natürlichen und in diesem Sinn »realistischen« Seheindruck wiederzugeben; eine Intention, wie sie seit der Renaissance in der Metapher des »geöffneten Fensters« (*finestra aperta*, Alberti) bzw. eines »Spiegels der Welt« deutlich wird:

Die Perspektive ist nichts anderes, als wenn man eine Szene hinter einem flachen und gut durchsichtigen Glas sieht, auf dessen Fläche alle Gegenstände aufgezeichnet sind, die sich hinter dem Glas befinden. (Leonardo da Vinci, »Libro di pittura«, in [Chastel 1990]: 246)

Gegen die Bewertung der Zentralperspektive als »natürlich« sind unterschiedliche Gegenargumente vorgebracht worden. Die Diskussion fokussiert dabei zum einen auf die Differenzen zwischen Abbild und natürlichem Sehvorgang (so ist in dieser Hinsicht u.a. vorgebracht worden, dass der Ausgangspunkt zentralperspektivischer Darstellungen auf das Auge eines »Zyklopen«

(DAMISCH 2010: 55) reduziert werde sowie dass gekrümmte Linien dem retinalen Seheindruck eher als gerade Linien entsprechen würden (vgl. HAUCK 1879; zur kritischen Bewertung vgl. PIRENNE 1952/53: 169; REHKÄMPER 2003: 186f.). Zum anderen wird argumentiert, dass die perspektivische Darstellung grundsätzlich zu einer »Verzerrung« der Abbildung führen müsse und damit einem natürlichen Seheindruck entgegen stehe (vgl. bereits bei Platon, HUB 2009). Beide Einwände lassen dabei jedoch die grundlegende Unterscheidung zwischen perceptiver Wahrnehmung und konzept-bedingten Darstellungsformen unberücksichtigt, so dass die Natürlichkeitsthese vor der Beobachtung der historischen Varianz der Perspektivierungsformen als paradox erscheint: Die Rolle der Zentralperspektive als »seltener Sonderfall« (SCHWEITZER 1953: 11) in der Kunstgeschichte und die analog dazu sich bei Kindern erst spät entwickelnde perspektivische Darstellung (vgl. BRUNNER-TRAUT 1992) deuten darauf hin, dass die Zentralperspektive aus phylo- wie ontogenetischer Sicht eine komplexe Entwicklungsstufe darstellt und nicht als »natürlich« beschrieben werden sollte.

Als Frage nach der theoretischen Erfassung der Relation zwischen Bild und Welt erweist sich die Kontroverse um die »Natürlichkeit« insofern als relevant, als diese an die für die Bildphilosophie zentrale Frage geknüpft ist, ob die Relation von Bild und Welt grundsätzlich als ein genuines Entsprechungsverhältnis zwischen Bild und Abgebildetem (vgl. REHKÄMPER 2003; PIRENNE 1952/53: 170; GOMBRICH 1962) oder als historisch bedingte Konvention (vgl. GOODMAN 1995) zu gelten hat. Die Bewertung der »Natürlichkeit« steht damit zum einen in Abhängigkeit der jeweils zugrunde gelegten Axiomatik. Gleichzeitig wird vor der Differenzierung der mit dem Prinzip der Perspektivik verbundenen Relationen deutlich, dass zwischen den Fragen, wie bzw. was wir sehen – zwei Fragen, die in der auf dem visuellen Primat gründenden Wirklichkeitsauffassung der Neuzeit häufig gleichgesetzt werden – zu trennen ist (vgl. auch REHKÄMPER 2003: 184): Während sich in Bezug auf das Verhältnis der Dinge zur Welt angesichts der Unterschiede innerhalb der historischen Darstellungsformen die diesbezügliche Ähnlichkeitsrelation als »historische Variable« (GIULIANI 2003: 25) erweist, ist in Bezug auf die für das Prinzip der Perspektivik konstitutive Relation zwischen Betrachtersubjekt und Wahrnehmungsgegenstand – wie sie sich rekursiv auf mehreren Ebenen der Bildbetrachtung zeigt – zwischen dem Seheindruck der *perspectiva naturalis*, der dem strukturellen Prinzip der visuellen Wahrnehmung folgt, und der *perspectiva artificialis* als Darstellungsmodus zu unterscheiden. Aufgrund der sich gegenseitig bedingenden Verschränkung dieser Ebenen und ihrer Interdependenz zum Realitätsverständnis, wie sie insbesondere im neuzeitlichen Denken anhand der Subjektivismus-Debatte deutlich wird, zeigt sich eine Bewertung perspektivischer Bilder hinsichtlich der Relation zwischen Darstellungsmodus und abgebildetem Gegenstand damit nur vor der Folie des kultur-historischen Bedingungsgefüges als möglich.

5. Perspektivik im Schnittpunkt bildwissenschaftlicher Fragestellungen

Für den bildwissenschaftlichen Diskurs erweist sich das Prinzip der Perspektivik in seiner doppelten Bedeutung (anthropologische Prämisse bzw. unhintergebares Basis-Prinzip einerseits, kultur-historische Variable in Bezug auf die jeweiligen historischen Ausprägungen perspektivischer Mittel andererseits) als zentrales Konzept, das – wie in der Diskussion des zentralperspektivischen »Natürlichkeitsparadoxons« vorgeführt – im Schnittpunkt der bildphilosophischen Kontroversen um das Verhältnis von Bild und Abbild (▷ Ähnlichkeit und wahrnehmungsnahen Zeichen, ▷ Theorien des Bildraums) und der Relation zwischen Subjekt und Welt (▷ Wahrnehmung und Rezeption, ▷ Bildpragmatik) situiert ist.

Literatur

- BOEHM, GOTTFRIED: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit*. Heidelberg [Carl Winter] 1969
- BRUNNER-TRAUT, EMMA: *Frühformen des Erkennens am Beispiel Altägyptens*. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1992
- CANISIUS, PETER: Einleitung. In: CANISIUS, PETER; MARCUS GERLACH (Hrsg.): *Perspektivität in Sprache und Text*. Bochum [Brockmeyer] 1987, S. xi–xvii
- CASSIRER, ERNST: *Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil: Phänomenologie der Erkenntnis*. Hamburg [Meiner] 2010
- CHASTEL, ANDRÉ: *Leonardo. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. München [Schirmer/Mosel] 1990
- DAMISCH, HUBERT: *Der Ursprung der Perspektive*. Zürich [Diaphanes] 2010
- FOPPA, KLAUS: Knowledge and Perspective Setting. What Possible Consequences on Conversation Do we Have to Expect? In: GRAUMANN, CARL FRIEDRICH; WERNER KALLMEYER (Hrsg.): *Perspective and Perspectivation in Discourse*. Amsterdam, Philadelphia [Benjamins] 2002, S. 15-23
- GIULIANI, LUCA: *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München [C.H. Beck] 2003
- GOMBRICH, ERNST H.: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London [Phaidon] 1962
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1995
- GRAUMANN, CARL FRIEDRICH: Explicit and Implicit Perspectivity. In: GRAUMANN, CARL FRIEDRICH; WERNER KALLMEYER (Hrsg.): *Perspective and Perspectivation in Discourse*. Amsterdam, Philadelphia [Benjamins] 2002, S. 25-39

- HAUCK, GUIDO: *Die Subjektive Perspektive und die Horizontalen Curvaturen des Dorischen Styls: Eine perspektivisch-ästhetische Studie*. Stuttgart [Wittwer] 1879
- HUB, BERTHOLD: Platon und die bildende Kunst. Eine Revision. In: *Plato. The Internet Journal of the International Plato Society*, 9, 2009
- HYMAN, JOHN: *The Objective Eye: Color, Form, and Reality in the Theory of Art*. Chicago: [U of Chicago P] 2006
- HYMAN, JOHN: Perspective. In: COOPER, DAVID E.; ROBERT HOPKINS (Hrsg.): *A Companion to Aesthetics*. Oxford [Blackwell] 2009, S. 465-469
- KÖLLER, WILHELM: *Perspektivität und Sprache. Zur Struktur von Objektivierungsformen in Bildern, im Denken und in der Sprache*. Berlin, New York [de Gruyter] 2004
- LEVINSON, STEPHEN C.: *Space in Language and Cognition. Explorations in Cognitive Diversity*. Cambridge [Cambridge UP] 2003
- MAYNARD, PATRICK: Pictures of Perspective: Theory or Therapy?. In: HECHT, HEIKO; ROBERT SCHWARTZ; MARGARET ATHERTON (Hrsg.): *Looking into Pictures. An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge, MA [MIT Press] 2003, S. 191-211
- MITCHELL, WILLIAM J.T.: *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, MA [MIT Press] 1992
- O'RILEY, TIM: *Representing Illusions: Space, Narrative and the Spectator*. Chelsea [College of Art & Design] 1998
- PANOFSKY, ERWIN: Die Perspektive als symbolische Form. In: SAXL, FRITZ. (Hrsg.): *Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924/25*. Leipzig, Berlin [Teubner] 1927, S. 258-330
- PIAGET, JEAN; BÄRBEL INHELDER: *Die Psychologie des Kindes*. Olten [Walter] 1972
- PIRENNE, MAURICE: The Scientific Basis of Leonardo da Vinci's Theory of Perspective. In: *British Journal for the Philosophy of Science*, 3, 1952/53, S. 169-185
- REHKÄMPER, KLAUS: What You See Is What You Get: The Problems of Linear Perspective. In: HECHT, HEIKO; ROBERT SCHWARTZ; MARGARET ATHERTON (Hrsg.): *Looking into Pictures. An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*. Cambridge, MA [MIT Press] 2003, S. 179-189
- RUPPRICH, HANS: *Dürer, schriftlicher Nachlaß. Band 2: Die Anfänge der theoretischen Studien. Das Lehrbuch der Malerei: Von der Mass der Menschen, der Pferde, der Gebäude; Von der Perspektive; Von Farben. Ein Unterricht alle Mass zu ändern*. Berlin [Deutscher Verein für Kunstwissenschaft] 1969
- SCHWEITZER, BERNHARD: *Vom Sinn der Perspektive*. Tübingen [Niemeyer] 1953
- THALIAT, BABU: *Perspektivierung als Modalität der Symbolisierung. Erwin Panofskys Unternehmung zur Ausweitung und Präzisierung des Symbolisierungsprozesses in der Philosophie der symbolischen Formen von Ernst Cassirer*. Würzburg [Königshausen & Neumann] 2005

Das bildphilosophische Stichwort 26

Dimitri Liebsch

**Griechisch: ἄγαμα, φάντασμα,
εἶδωλον, τύπος, εἰκών**

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.

Das Altgriechische hält eine große Bandbreite von Möglichkeiten bereit, über Bilder zu reden. Ohne einen direkten Bildausdruck zu verwenden, ist es im Rahmen der älteren, magischen Bildauffassung möglich, mit dem Namen der im Götterbild manifestierten Gottheit auch das Götterbild selbst anzusprechen; im Rahmen dieses so genannten *Eigennamen-Typus* kann ›Aphrodite‹ die Göttin und ineins damit auch ihre Statue bezeichnen (vgl. DAUT 1975: 14). Die Bildausdrücke des Griechischen wiederum sind teils noch als Lehnwörter in den heutigen Sprachen präsent. Sie bieten ein Bedeutungsspektrum, das von der Bezeichnung einer einzelnen Bildart bis hin zur Bezeichnung einer Relation im allgemeinen Sinne reichen kann.

Vor der ausführlicheren Auseinandersetzung mit den einschlägigen Ausdrücken seien einige der nicht ganz so wichtigen wenigstens erwähnt. Der erste hier zu nennende Ausdruck bezeichnet eine bestimmte Bildart. Unter ›pinax‹ (πίναξ), eigentlich dem Ausdruck für ›Brett‹, versteht man eine (bemalte) Tafel aus Holz, Ton oder Metall. Von ihm leitet sich die Bezeichnung ›Pinakothek‹ für Gemäldegalerien oder -museen ab. Einen allgemeineren Charakter besitzt hingegen ›homoïoma‹ (ὁμοίωμα), das auf dem griechischen Ausdruck für ›gleich‹ und ›ähnlich‹ beruht. Ebenfalls ›Bild‹ und ›Abbild‹ im allgemeinen

Sinne bedeutet ›*mimema*‹ (μίμημα), das sich von ›*mimesis*‹ (μίμησις), dem Wort für das (ursprünglich vor allem schauspielerische) Nachahmen ableitet.¹ Ein Sonderfall verdankt sich dem griechischen Wort für ›Maler‹, nämlich ›*zoo-graphos*‹ (ζωγράφος), das wörtlich denjenigen bezeichnet, der Lebewesen malt; daher kann der Ausdruck für ›Lebewesen‹, also ›*zoon*‹ (ζῷον), auch für ›gemaltes Lebewesen‹ oder ›Gemälde‹ stehen.

1. ›*Agalma*‹

Der Ausdruck ›*Agalma*‹ (ἄγαλμα) leitet sich vom Verb für ›preisen‹ und ›verherrlichen‹ ab. Unter diesem Ausdruck ist zunächst der kostbare Schmuck oder die kostbare Votivgabe für die Götter verstanden worden; dann aber wird es in Konkurrenz zum Eigennamen-Typus zu der (vom Namen der Gottheit unabhängigen) Bezeichnung für das plastische Götterbild selbst (vgl. BLOESCH 1943: 15, 24ff.). In dieser Bezeichnung liegt bereits eine Problematisierung der magischen Bildauffassung, Artefakt und Gottheit beginnen gewissermaßen auseinanderzutreten. Anstelle der magischen Bildauffassung, für die der Bildreferent im Bild anwesend ist, bricht sich hier eine repräsentationalistische Auffassung Bahn, für die das Bild auf seinen Referenten verweist.² Ganz in diesem Sinne kritisiert Heraklit, bei dem sich erstmals die neue Verwendung des Ausdrucks findet, auch seine Zeitgenossen:

Und sie beten auch zu den Götterbildern [ἄγαλμασσι] da, wie wenn einer mit Gebäuden eine Unterhaltung pflegen wollte (zit. nach DIELS; KRANZ 1968: 151).

In der Gegenwart findet der Ausdruck Verwendung, um eine Spielart des Fetischismus zu bezeichnen; unter ›*Agalmatophilie*‹ versteht man das sexuelle Interesse an Statuen (und auch Puppen), die nackte Personen darstellen (vgl. BOSSI 2012).

2. ›*Phantasma*‹

Wie ›*phantasia*‹ (φαντασία) (vgl. auch ▷ Einbildungskraft) leitet sich ›*phantasma*‹ (φάντασμα) vom griechischen Verb für ›sich zeigen‹, ›erscheinen‹ ab. Zu den Hauptbedeutungen von ›*phantasma*‹ zählen ›Erscheinung‹, ›Gespenst‹, ›(Trug-)Bild‹ und ›Vorstellung(sbild)‹.³ Platon vergleicht die Tätigkeit der *phantasia*, der das *phantasma* erzeugenden Instanz, mit der Tätigkeit eines inneren Malers, der Bilder in die Seele malt (*Philebos* 39b), und Aristoteles mit der eines Mnemotechnikers, der sich Bilder vor das innere Auge stellt (*De Anima* 427b).

¹ Vgl. ausführlicher HAVELOCK 1963: 57-60.

² Für diese Gegenüberstellung von kultisch-magischer und repräsentationalistischer Auffassung vgl. SACHS-HOMBACH 2003.

³ Zur erkenntnistheoretischen Debatte darüber, inwiefern es sich bei ›*phantasma*‹ um ein mentales Bild oder doch um eine andere Art von Vorstellung handelt, vgl. SHEPPARD 1991.

Die Rede vom *phantasma* ist nicht immer, aber oft negativ konnotiert. In der Aristotelischen Erkenntnistheorie wird diese Konnotation methodisch gewendet: *phantasma*, das Vorstellungsbild, gilt hier als das, was im Gegensatz zur Wahrnehmung falsch sein kann – aber nicht falsch sein muss (vgl. *De Anima* 428a). Nach der Übernahme ins Lateinische spielt *phantasma* im Zusammenhang mit der Lehre von den *species* in der mittelalterlichen Erkenntnistheorie eine Rolle (vgl. ▷ Lateinisch: ἔφφίγιες, ἔspecies, ἔsimulacrum, ἔimago). In der Moderne kennen insbesondere die Psychologie und Psychoanalyse das Phantasma, und auch die Psychoanalyse bietet eine methodische Wendung der negativen Konnotation: Sie fasst das Phantasma nicht als simple (Erinnerungs-)Täuschung, sondern betont dessen Schutzfunktion (vgl. EVANS 2002: 228-231).

3. ἔEidolon

ἔEidolon (εἶδωλον) leitet sich als Diminutiv von dem Substantiv ἔeidos (εἶδος) ab, das ἔAussehen, ἔGestalt und ἔForm meint. Wie die Auflistung zentraler Bedeutungen zeigt, führt es oft, aber nicht immer ein pejoratives Moment mit sich: ἔEidolon steht für Bild, Abbild, Gestalt, aber auch für Gespenst, Trug- und Götzenbild. Das pejorative Moment lässt sich bis in die archaische Auffassung von der Seele als *eidolon* zurückverfolgen, die etwa Homer als »kraftloses Abbild, Schattenbild des Leibes« beschreibt (vgl. WILLMS 1935: 31). Eine neutrale, wenn nicht sogar positive Rolle kommt ἔeidolon in der Erkenntnistheorie und Wahrnehmungslehre der griechischen Atomisten zu. Sie fassen *eidolon* als Häutchen oder Bildchen, das sich von den Dingen löst und damit Spiegelungen auf glatten Flächen, visuelle Wahrnehmung beim Kontakt mit den Augen sowie Träume im Schlafenden auslösen kann (vgl. ROLOFF 1972: 330). Die einflussreiche Terminologie Platons zeigt, wie ambivalent der Ausdruck gebraucht werden kann. Platon verwendet ἔeidolon sowohl pejorativ, um Gemälde (und Dichtungen) gegenüber der Realität der Dinge abzuwerten (vgl. *Politeia* 601b, 605c), wie auch als neutralen Oberbegriff, unter den er sowohl das wahrheitsgetreue Abbild (*eikon*) als auch das wahrheitswidrige Trugbild (*phantasma*) gleichermaßen subsumiert (vgl. «Sophistes» 235b-236c). In der Folgezeit wird ἔeidolon zu ἔidola latinisiert und bleibt bis in die Gegenwart in Bildungen wie ἔIdol oder ἔIdolatrie erhalten.

4. ἔTypos

ἔTypos (τύπος) leitet sich von den Verben für Schlagen und Prägen ab, und die dort implizierte Dialektik von Erstem und Zweitem, Bewirkendem und Bewirktem findet sich in der Spannweite der Bedeutung auf vielfache Weise wieder (vgl. zum Folgenden STRENGE 1998: 1587). Auf der konkreten Ebene, im handwerklich-künstlerischen Bereich, bedeutet ἔtypos sowohl ἔprägende Form (Hohlform, Skizze) als auch ἔGeprägtes (Relief, Statue, Gravur) und ἔAbdruck

(etwa eines Siegelrings oder Münzstempels).⁴ Teilweise gelockert oder sogar gelöst wird der Bezug zur Dreidimensionalität bei den tendenziell abstrakteren Bedeutungen wie ›Umriss‹, ›Gestalt‹, ›Form‹ und ›Art‹. Die genannte Dialektik ist auch insofern deutlich erkennbar, als ›typos‹ in nachklassischer Zeit, dabei oft zu ›archetypos‹ (ἀρχέτυπος) oder ›prototypos‹ (πρωτό-τυπος) vereindeutigt, sowohl ein Wort für das Muster oder Vorbild als auch ein Wort für das Abbild, dann oft ›ektypos‹ (ἔκτυπος), ist. Im Lauf der Zeit kann sich ›typos‹ sehr weit von der handgreiflichen und -werklichen Wurzel entfernen und wird beispielsweise in ethischen, erkenntnistheoretischen, metaphysischen und theologischen Zusammenhängen verwendet. Ein *Typos* ist ein moralisches Vorbild; Platon und Aristoteles vergleichen die erinnerte Wahrnehmung mit dem Abdruck (also *typos*) im Wachs; der Neuplatonismus Philons von Alexandrien begreift die sinnliche Welt als *typos*, Abbild eines Urbildes (nämlich der intelligiblen Welt); und auch der Adam des *Alten Testaments* gilt in einer an Paulus anschließenden Bibelhermeneutik als *typos*, und zwar weil er das *Neue Testament* und insbesondere das Kommen Christi ankündigen soll. Dass der Bezug auf das Prägen keineswegs verschwinden muss, lässt sich noch anhand einer jüngeren Bedeutungsnuance belegen; für das 16. Jh. handelt es sich bei dem – mittlerweile latinisierten – *typus* u.a. um ein reliefartiges Bild in einer Gipswand (vgl. SCHLENSTEDT/GEORGE 2005: 191f.). Noch in der heutigen Alltags- und Fachsprache lassen sich viele Ableitungen von ›typos‹ nachweisen. Sie finden sich beispielsweise im Vokabular, das sich im Anschluss an die (Druck-)Typen von Buchdruck und Schreibmaschine entwickelt hat (›Typographie‹, ›typewriter‹ usw.), oder in der Semiotik, die nach Peirce zwischen der Form (›type‹) und ihrer Instantiierung (›token‹) unterscheidet und damit die oben angesprochene Dialektik abermals variiert (vgl. PEIRCE 1906: 423f.).

5. ›Eikon‹

›*Eikon*‹ (εἰκῶν) ist der vielseitigste und am weitesten verbreitete Bildausdruck des Griechischen. Zurückführen lässt er sich auf eine sprachliche Wurzel, die ›zutreffen‹, ›gleichkommen‹ und ›sich gehören‹ bedeutet (vgl. hier und im Folgenden WILLMS 1935: 1f.). Aufgrund dieser Herkunft zeichnen sich die Verwendungsweisen von ›*eikon*‹ bei allem Facettenreichtum dadurch aus, dass sie einen Hinweis auf Abbildlichkeit mit sich führen; in der Regel ist *eikon* ein Abgeleitetes, ein Zweites, das auf ein Erstes verweist. Das trifft sowohl auf *eikon physei* (εἰκῶν φύσει) zu, das natürliche Bild wie der Schatten und das Spiegelbild, wie auch auf *eikon techné* (εἰκῶν τέχνη), das künstliche Bild, das von Bildhauer, Maler oder Handwerker hergestellt wird. Eine Präzisierung erfährt ›*eikon*‹ (als künstliches Bild) in der Philosophie Platons, die nicht allein die Übereinstimmung des *eikon* mit dem von ihm abgebildeten Original betont,

⁴ Nimmt man diesen Ursprung ernst, entspricht *typos* in der semiotischen Zeichendifferenzierung vor allem (aber nicht ausschließlich) dem Index.

sondern auch die wesentliche Differenz zu ihm. Ein *Eikon* wird niemals mit dem von ihm abgebildeten Original völlig übereinstimmen, so dass es auch niemals zu einem zweiten Exemplar der Gattung des Originals werden kann: Ein *Eikon* der Person Kratylos ist nicht ein zweiter Kratylos (vgl. dazu Platon: *Kratylos* 432b-d).

Die Herkunft des Ausdrucks macht sich noch in zwei weiteren Hinsichten bemerkbar. Einerseits harmoniert »eikon« gut mit jenen zeitgenössischen Theorien und Auffassungen, die Kunst in erster Linie als Mimesis, als Nachahmung, begreifen; und andererseits wird »eikon« nicht nur im handwerklichen Kontext, sondern auch bei übertragener Bedeutung oft mit »paradeigma« (παράδειγμα) in Beziehung gesetzt, also einem Modell oder Muster, an dem es sich orientiert. Außer »künstliches« und »natürliches Bild« kann »eikon« im psychologischen oder erkenntnistheoretischen Kontext »Vorstellungsbild« bedeuten, in alltäglichen Vollzügen »Sohn des Vaters« meinen oder in der (antiken) Metaphysik das Verhältnis der sinnlichen Welt zur geistigen beschreiben. Dementsprechend wird »eikon« im christlich-religiösen Kontext dann auch verwendet, um wie in der *Septuaginta* die Gottesebenbildlichkeit des Menschen (nach Gen 1,26f.) auszudrücken.⁵ »Eikon« wird in der Folgezeit nicht nur zu »icon« latinisiert, sondern findet sich auch in einer Fülle von Lehnwörtern in anderen Sprachen wieder – wie beispielsweise im deutschen »Ikone«, mit dem das Kult- und Andachtsbild bezeichnet wird, oder in den Bezeichnungen für kunstwissenschaftliche Verfahren wie »Ikonografie«, »Ikonologie« und »Ikonik«. Auch findet es Eingang in die semiotische Zeichendifferenzierung, in der das Ikon als das Zeichen gilt, das über Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten definiert wird.

Literatur

- ASMUTH, BERNHARD: Bild, Bildlichkeit. A-B. In: UEDING, GERT (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 2: Bi – Eul*. Tübingen [Niemeyer] 1994, S. 10-21
- BLOESCH, HANSJÖRG: *Agalma. Kleinod, Weihgeschenk, Götterbild. Ein Beitrag zur frühgriechischen Kultur- und Religionsgeschichte*. Bern [Benteli] 1943
- BOSSI, LAURA: *De l'agalmatophilie ou L'amour des statues*. Paris [l'Échoppe] 2012
- DAUT, RAIMUND: *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer*. Heidelberg [Carl Winter Universitätsverlag] 1975
- DIELS, HERMANN; WALTHER KRANZ (Hrsg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Dublin, Zürich [Weidmann] 1968

⁵ Die Bedeutung von »eikon« beginnt seit dem späteren Platonismus insofern zu schillern, als zwar der Hinweis auf die Abbildlichkeit gewahrt bleibt, aber »eikon« nun auch selbst als ein Erstes und vorhergehendes Muster verstanden und daher synonym mit »paradeigma« gebraucht werden kann. Eine Parallele dazu findet sich später im deutschen »Urbild«; vgl. ASMUTH 1994: 12.

- EVANS, DYLAN (Hrsg.): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien [Turia + Kant] 2002
- HAVELOCK, ERIC A.: *Preface to Plato*. Cambridge, MA, London [The Belknap Press of Harvard UP] 1963
- PEIRCE, CHARLES SANDERS: Prolegomena to an Apology for Pragmatism. In: HARTSHORNE, CHARLES; PAUL WEISS (Hrsg.): *Collected Papers. Bd. 4*. Cambridge, MA [Harvard UP] 1933, S. 530-572
- ROLOFF, DIETRICH (1972). Eidolon, Eikon, Bild. In: RITTER, JOACHIM (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 2. D-F*. Basel [Schwabe] 1972, S. 330-322
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart. In: *Magazin für Theologie und Ästhetik*, 25, 2003
- SCHLENSTEDT, DIETER; MARION GEORGE: Typisch/Typ(us). In: BARCK, KARLHEINZ et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1: Absenz – Darstellung*. Stuttgart, Weimar [J. B. Metzler] 2005, S. 191-246
- SHEPPARD, ANNE: Ὑphantasia and Mental Images in Neoplatonist Interpretation of De Anima, 3.3. In: BLUMENTHAL, HENRY; HOWARD ROBINSON (Hrsg.): *Aristotle and the Later Tradition*. Oxford [Clarendon Press] 1991, S. 165-173
- STRENGE, BRITTA: Typos/Typologie. In: RITTER, JOACHIM et al. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 10*. Basel [Schwabe] 1998, S. 1587-1595
- WILLMS, HANS: *Eikon. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Platonismus. 1. Teil. Philon von Alexandria. Mit einer Einleitung über Platon und die Zwischenzeit*. Münster [Verlag der Aschendorffschen Verlagsbuchhandlung] 1935

Das bildphilosophische Stichwort 27

Rainer Totzke

Diagramm

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. Diagramm und das Feld des Diagrammatischen

Es gibt eine Reihe von (im weiten Sinne) Bildern bzw. bildlichen Darstellungen, denen – in den jeweiligen Gebrauchskontexten – strukturelle und funktionale Eigenschaften zukommen, die sie aus dem Bereich der Bilder in besonderer Weise herausheben. Dazu gehören etwa: Karten, geometrische Zeichnungen, Flussdiagramme, Graphen, logische Diagramme (etwa Venn-Diagramme), Funktionsdiagramme, Pläne, aber auch Mindmaps, Listen, Tabellen, Begriffs-Tableaus bzw. in gewisser Weise auch generell alle schriftbildlichen Darstellungen. Zu den entsprechenden spezifischen Eigenschaften dieser Art Bilder gehören insbesondere deren besondere Syntaktizität und Operativität, die sie zugleich in die Nähe anderer symbolischer Darstellungsmedien, wie Sprache und Schrift rücken, zum Teil sind diese diagrammatischen Darstellungen sogar direkt mit Schriftzeichen amalgamiert.

In der Literatur werden unterschiedliche Vorschläge gemacht, die genannten speziellen Arten von Bildern unter einen einheitlichen Begriff zu fassen: etwa als »schematische Zeichnungen« bzw. »Schemata« (DIRMOSE 2004), als »Strukturbilder« (SACHS-HOMBACH 2003) oder eben als »Diagramme« bzw.

als »das Diagrammatische« in einem weiten Sinne (KRÄMER 2009). Am stärksten durchgesetzt als Oberbegriff scheint sich dabei der Begriff des *Diagramms* zu haben, was sich insbesondere auch daran zeigt, dass sich ein entsprechender Begriff der *Diagrammatik* etabliert hat, wobei »Diagrammatik« eben eine Theorie der strukturellen und funktionalen Eigenschaften von diagrammatisch-schematischen Artefakten in diesem weiteren Sinne meint.

Folgt man dieser extensional ausgeweiteten Verwendung des Ausdrucks »Diagramm« bzw. des »Diagrammatischen«, setzt dies natürlich zugleich voraus, dass man die Differenz zu den Diagrammbegriffen im engeren Sinne präsent hält: Wir unterscheiden ja normalsprachlich zwischen beispielsweise Karten und Tabellen einerseits und Diagrammen im engeren Sinne (als geometrischen Darstellungen, als logischen Diagrammen, Fluss- und Funktionsdiagrammen) andererseits. Trotzdem scheinen eine Reihe von markanten strukturellen und funktionalen Eigenschaften eben sowohl für Diagramme im engeren als auch für solche im weiteren Sinne zuzutreffen, strukturelle und funktionale Eigenschaften, die zumindest familienähnlich überlappend den Bereich der als »diagrammatisch« auszuzeichnenden Phänomene konstituieren.

Bei Diagrammen im weiteren Sinne handelt es sich um mehr oder minder abstrakte grafische Darstellungen von Daten oder Sachverhalten, die Beziehungen und Verhältnisse aufzeigen und die im Mit- bzw. Nachvollzug der grafischen Darstellung zugleich Möglichkeiten der Rekonfiguration dieser Beziehungen und Verhältnisse offenlegen. Diagramme können so einerseits didaktische als auch heuristisch-epistemische Funktionen erfüllen. Sie haben abbildenden, repräsentativen Charakter, der von einer Reihe von Diagrammtheoretikern im Anschluss an Charles Sanders Peirce unter Rückgriff auf den Begriff der Ikonizität bzw. »Ähnlichkeit« erläutert wird (STJERNFELT 2007). Dabei wird diese Ähnlichkeit als »Strukturähnlichkeit« (▷ Isomorphie) aufgefasst.¹ Dagegen vermeidet Nelson Goodman in seinen Erläuterungen zum Diagramm den Bezug auf so etwas wie Ähnlichkeit (GOODMAN 1976: 163ff. u. 212f.), Christian Stetter folgt ihm darin (STETTER 2005).

Diagramme bzw. diagrammatische Darstellungen kommen in allen möglichen Lebens-, Wissens und Wissenschaftsbereichen zum Einsatz – in der Mathematik und den Naturwissenschaften ebenso wie in den Kulturwissenschaften und selbst in der Philosophie. Das *Glossar der Bildphilosophie* beruht ja in seiner Struktur selbst auf einer diagrammatischen Begriffskarte, die auf der Portalseite dieses Glossars in einer (um die Unterpunkte) reduzierten Form auch grafisch abgebildet ist: ▷ Glossar der Bildphilosophie: Portal (vgl. Abb. 1)

¹ Vgl. hierzu auch Peirces Ausführungen: »Many diagrams resemble their objects not at all in looks; it is only in respect to the relations of their parts that their likeness consists« (PEIRCE 1998: 2.282).

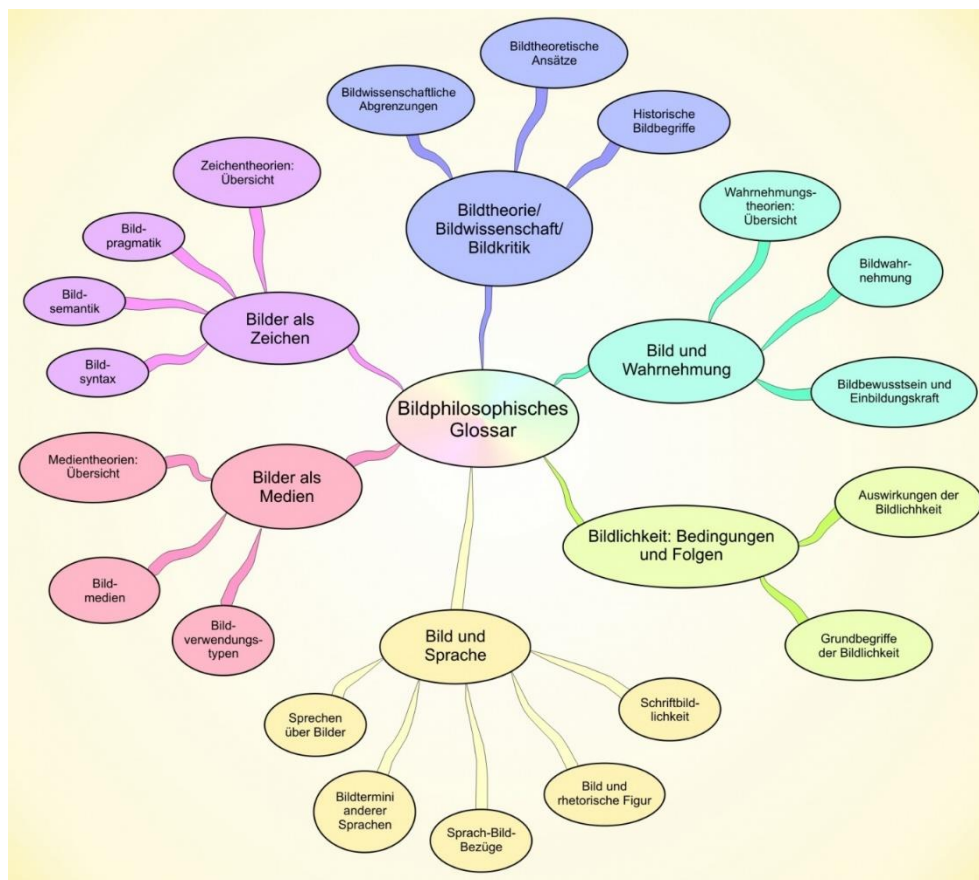


Abb. 1:
Die Struktur des *Glossars des Bildphilosophie* als Beispieldiagramm

2. Strukturmerkmale von Diagrammen

Die zentralen funktional relevanten Strukturmerkmale von Diagrammen sollen im Folgenden unter drei Stichwortpunkten expliziert und verdeutlicht werden:

a) Die spezifische Fähigkeit von Diagrammen zur Sichtbarmachung und Veranschaulichung

Diagramme referieren. Sie machen dabei empirische oder auch nicht-empirische Sachverhalte/Verhältnisse sichtbar, die vorher nicht (bzw. nicht auf diese Weise) sichtbar gewesen sind. Auch Nichtvisuelles kann durch sie visuell dargestellt bzw. veranschaulicht werden (▷ Semantik logischer Bilder).

Diagrammatische Veranschaulichungen nutzen dabei einerseits räumliche Strukturen/Lagebeziehungen auf der Schreibfläche (wie »links« und »rechts«, »oben« und »unten«, »gegenseitige Nähe« und »Ferne«) und andererseits die Potentiale der menschlichen Gestaltwahrnehmung (etwa die Fähigkeiten zum Zusammen- und Auseinandersehen, sowie zum Überblicken), um

Sachverhalte/Relationen darzustellen. Diagramme können in diesem Sinne »Übersichten« und »Überblickswissen« verschaffen. Zentral insbesondere für Diagramme im engeren – geometrischen – Sinne ist die Tatsache, dass hier mit dem Akt der zeichnerisch-räumlichen Darstellung entsprechend der jeweils vorgegebenen Konstruktionsregeln mehr Informationen qua Räumlichkeit/Anschaulichkeit präsent werden, als in den vorgängigen Konstruktionsregeln selber enthalten waren. Diagramme sind aus diesem Grund nicht bloß illustrativ, sondern haben epistemische Funktion.

Mit Diagrammen lassen sich Sachverhalte einerseits verdichtet darstellen, andererseits haben sie aber durchaus auch das gegenläufige Potential: dasjenige der Entkomprimierung, Entflechtung, Differenzierung, Auffächerung, Verkomplizierung der Darstellung. Steffen Bogen und Felix Thürlemann weisen vielleicht etwas zu einseitig nur auf den Verdichtungsaspekt bei der Produktion von Diagrammen hin, dem sie als gegenläufigen Aspekt die »diskursive Expansion oder Entfaltung von Diagrammen« bei deren Rezeption gegenüberstellen (BOGEN; THÜRLEMANN 2003: 8).² Der Verweis auf das Verdichtungspotential von Diagrammen sollte insbesondere nicht mit der irrigen Vorstellung verknüpft werden, diagrammatische Darstellungen würden einseitig der bloßen Komplexitätsreduktion dienen. Mit Blick auf die vielfältige Diagrammpraxis lässt sich vielmehr konstatieren: Es gibt zwar Diagramme, deren Zweck es ist, komplexe Sachverhalte – etwa zu didaktischen Zwecken – vereinfacht darzustellen, allerdings gibt es auch solche Diagramme, deren Aufgabe gerade darin besteht, Sachverhalte komplexitäts-erweiternd darzustellen. Manchmal kann eine solche komplexe Darstellung dabei auch »über-komplex«, also unübersichtlich werden.³ »Komplexität ist [...] eine Funktion des Kommunikations- und Verwendungszwecks«, schreibt Heiner Wilharm (WILHARM 1992). Komplexitätserweiternde Darstellungen, können dabei u.a. der Generierung von neuem Wissen dienen. Beispielsweise können durch die Darstellung eines Sachverhaltes auf der Schreibfläche plötzlich inhaltliche Leerstellen buchstäblich als weiße Flecken auf dem Papier sichtbar werden, die dann zur Bearbeitung drängen. Diagrammatische Darstellungen ermöglichen das sehende bzw. zeichnende Auffinden von neuen Relationen oder von »Zwischengliedern« (Wittgenstein) durch »Dazwischenschreibung«.⁴

b) Die Syntaktizität von Diagrammen

Im Feld diagrammatischer Phänomene gibt es große Unterschiede in Bezug auf deren Syntaktizität bzw. auf die Regelmäßigkeit der Typisierung und des Typengebrauchs. Nicht alle Diagrammtheoretiker würden in Bezug auf Diagramme von einer Syntax reden. Christian Stetter etwa schlägt vor, den Begriff

² Auf die Probleme, die mit der diagrammatischen Verdichtung einher gehen können, macht Steffen Siegel aufmerksam (SIEGEL 2009: 27).

³ Einige der von Gerhard Dirmoser entworfenen quadratmetergroßen Diagramme wie das Diagramm »Ein Diagramm ist (k)lein Bild« (DIRMOSE 2006) bergen schlicht aufgrund ihrer Größe die Gefahr in sich, für den Betrachter ins Unübersichtliche zu kippen.

⁴ Der Ausdruck »Dazwischenschreibung« stammt von Petra Gehring (GEHRING 1992).

»Syntax« nur für Schriften, genauer: für Texte zu reservieren, nicht jedoch für Diagramme (STETTER 2005: 126f.).

Andere Diagramm-Theoretiker haben demgegenüber einen weiteren (bzw. schwächeren) Syntax-Begriff. Sybille Krämer etwa spricht – wenn auch in Anführungszeichen – von einer »Syntax« des Diagrammatischen. Für sie ist gerade diese Syntaktizität ein zentrales Kriterium dafür, um bloße Bilder von diagrammatischen Artefakten (Phänomenen »operativer Bildlichkeit«, wie es bei Krämer heißt) unterscheiden zu können. Anders als beim Bilder-Sehen muss man beim Sehen von Diagrammen die Fähigkeit besitzen, wesentliche von unwesentlichen Aspekten der Darstellung unterscheiden und entsprechend von vielem absehen zu können (KRÄMER 2009: 102).⁵ Einige Bildtheoretiker präferieren allerdings einen Syntax-Begriff, der sogar so weit (bzw. so schwach) ist, dass er auch auf Bilder angewandt werden kann und sich dann entsprechend nicht zur besonderen Kennzeichnung von Diagrammen eignet.⁶

Jedoch gibt es auch bei diagrammatischen Darstellungen Unterschiede, was die Strenge der Syntax angeht. Bei einigen Diagrammen gibt es sehr klare Regeln für deren korrekte Erstellung und Lesung. Verfahren wie die Vorformatierung der diagrammatischen Inskriptionsflächen durch Koordinatensysteme, in die dann Messwerte eingetragen werden, kreieren eine solche relativ strenge Syntax. Für logische Diagramme (etwa die ikonische Logik von Peirce; vgl. hierzu SHIN 2002) gilt dies in noch stärkerem Maße. Demgegenüber gibt es jedoch auch diagrammatische Darstellungen, die einer weniger strengen Syntax folgen. Das heißt: dort existieren recht freie, offene, provisorische bzw. transitorische Regeln der Produktion und der Lektüre dieser Diagramme.⁷ Als Laboratorien epistemischen Schreibens/Zeichnens etwa sind diese Arten diagrammatischer Artefakte oftmals sogar gerade darauf angelegt, spielerisch zu verfremden und dabei möglichst viele kreative Assoziations- und Interpretationsspielräume zu eröffnen.⁸

c) Die Operativität und Pragmatik von Diagrammen

Ein dritter wesentlicher Aspekt ist die »Operativität« der Diagramme (bzw. des Diagrammatischen) und deren – insbesondere auch im Vergleich zu Bildern – besondere pragmatische Dimension. »Diagramme muss man sich [...] immer auch vom Prozess der Produktion her verständlich machen. Die Geste der Setzung oder das Verfahren der Einschreibung müssen als integraler Bestandteil der Repräsentation mitgedacht werden«, schreibt Steffen Bogen (BOGEN 2005: 164). Wer diagrammatische Darstellungen begreifen will – so Heiner Willharm –

5 Vgl. hierzu auch Stetter: »Dieses Diagrammatische, mit dem die Logik das Pikturale zu unterwandern beginnt, ist Resultat von Tilgungsoperationen« (STETTER 2005: 121).

6 Klaus Sachs-Hombach etwa gesteht Bildern insgesamt eine »morphologische Syntax« zu (SACHS-HOMBACH 2003: 105-119). Vgl. auch SCHIRRA 2007.

7 »Folglich ist bzw. wird die ›Sprache‹ der diagrammatischen Repräsentation nur vorübergehend und provisorisch fixiert. Es reicht, dass gesagt bzw. gezeigt werden kann, was man sagen bzw. zeigen will.« (WILHARM 1992: 138).

8 Diagrammatische Darstellungen »geben uns die Chance, die Modelle zu wechseln, um neue Ansichten auszuprobieren« (WILHARM 1992: 141).

vollzieht sie oder vollzieht sie nach. Er richtet sich eine Zeitlang im Raum der Darstellung ein (WILHARM 1992: 151).

Sybille Krämer sieht das Diagrammatische nicht nur als Anschauungsmedium, sondern zugleich auch als »Werkzeug« und »Reflexionsinstrument« (KRÄMER 2009: 104). Schriften, Graphen, Karten stellen nicht nur etwas dar, »sondern eröffnen damit Räume, um das Dargestellte auch zu handhaben, zu beobachten, zu explorieren« (KRÄMER 2009: 104). Diagrammatische Darstellungen sind performativ. Indem man an Diagrammen graphische Manipulationen vollzieht bzw. nachvollzieht, wird etwas sichtbar, einsichtig und übersichtlich, was vorher nicht sichtbar, einsichtig bzw. übersichtlich war. Diagramme müssen, so könnte man Wittgenstein adaptierend formulieren, immer als »Diagrammspiele« aufgefasst, also aus der Praxis des Umgangs mit ihnen verständlich gemacht werden. Für einige Diagramm-Theoretiker beruht die Stärke der Diagramme sogar auf deren besonderer »pragmatischer Potenz«:

Mehr als andere Diskursformen sind Diagramme daraufhin angelegt, Nachfolgehandlungen nach sich zu ziehen (WILHARM 1992: 158).

3. Zur Materialität der Diagramme

Abschließend noch zwei Bemerkungen zur Materialität der Diagramme und damit noch einmal zur Extension des Diagramm- bzw. des Diagrammatik-Begriffs:

Diagramme werden – wie Bilder – von den meisten Autoren des Diagrammatik-Diskurses primär als zweidimensionale Artefakte verstanden. Natürlich ist auch diese Fokussierung eine begriffliche Entscheidung, deren Konsequenzen bedacht werden müssen; genauso wie es in Bezug auf das Phänomen Bild eine begriffliche Entscheidung ist (deren Kosten-Nutzen-Bilanz man abzuwägen hat), den Begriff des Bildes eng mit der Zweidimensionalität der Bildfläche zu verkoppeln und Bilder im engeren Sinne von den dreidimensionalen Bildern – etwa Werken der Plastik innerhalb der bildenden Kunst – abzugrenzen. Analoges lässt sich auch für die Verwendung des Begriffs »Diagramm« sagen: Eine Reihe von funktionalen Eigenschaften des Diagrammatischen trifft durchaus auch für bestimmte dreidimensionale Artefakte zu. Man denke an dreidimensionale Strukturmodelle, wie das DNS-Modell das Watson und Crick entwickelt – und das heißt auch: real in 3D gebastelt – haben. Andererseits spricht aber auch vieles dafür, die besondere Übersichtlichkeit, die der Blick von oben auf eine zweidimensionale Diagramm-Darstellungsfläche ermöglicht, und die besonders einfachen (grafischen) Rekonfigurationsmöglichkeiten von Elementen eines Diagramms auf der Schreibfläche auch begrifflich hervorzuheben.

Es gibt eine Reihe von Autoren, die zum Teil mit explizitem Bezug auf Peirces Konzept des »diagrammatic reasoning« dafür plädieren, den Begriff des Diagramms, des Diagrammatischen bzw. den Begriff der Diagrammatik in

stark entgrenzender Weise – zum Teil bis ins Immaterielle des Geistes hinein – auszuweiten. Diagrammatische Strukturen und Operationen werden dann nicht nur in jeglicher Art von symbolischen Darstellungen – in Texten (REICHERT 2011), Filmen, Bildern, Sounds – aufzufinden versucht, sondern z.B. auch in der menschlichen Kognition selber verortet (BAUER; ERNST 2010; STJERNFELT 2007; vgl. auch Image Schemata). Auch hier gilt es jedoch, die Kosten und den Nutzen dieser Ausweitung bzw. dieser stärker metaphorischen Verwendung des Begriffs abwägend im Auge zu behalten (BIRK 2012).

Literatur

- ABBOT, H. PORTER: Narrativity. In: *The Living Handbook of Narratology*. 2011. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity> [letzter Zugriff: 06.01.2019]
- BAUER, MATTHIAS; CHRISTOPH ERNST: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld [transcript] 2010
- BIRK, ELISABETH: Review to: Frederik Stjernfelt: *Diagrammatology: An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*, New York 2007. 2012. <http://linguistlist.org/pubs/reviews/get-review.cfm?SubID=197848> [letzter Zugriff: 06.01.2019]
- BOGEN, STEFFEN; FELIX THÜRLEMANN: Jenseits der Opposition von Text und Bild. In: PATSCHOVSKY, ALEXANDER (Hrsg.): *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ostfildern [Jan Thorbecke] 2003, S. 1-22.
- BOGEN, STEFFEN: Schattenriss und Sonnenuhr. Überlegungen zu einer kunsthistorischen Diagrammatik. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68(2), 2005, S. 153-176
- DIRMOSER, GERHARD: Vom Nutzen schematischer Zeichnungen – Teil I. 2004. http://servus.at/kontext/diagramm/01_Schematanutzen.htm [letzter Zugriff 06.01.2019]
- DIRMOSER, GERHARD: Ein Diagramm ist (k)ein Bild. 2006. http://servus.at/kontext/diagramm/Diagrammbild_3_0_D.pdf [letzter Zugriff: 06.01.2019]
- GEHRING, PETRA: Paradigma einer Methode. Der Begriff des Diagramms im Strukturdenken von M. Foucault und M. Serres. In: GEHRING, PETRA et al. (Hrsg.): *Diagrammatik und Philosophie*. Amsterdam, Atlanta [Rodopi] 1992, S. 86-105
- GOODMAN, NELSON: *Languages of Art*. Indianapolis [Hackett] 1976
- KRÄMER, SYBILLE: Operative Bildlichkeit: Von der Grammatologie zu einer Diagrammatologie? Reflexionen über erkennendes ›Sehen‹. In: HEßLER, MARTINA; DIETER MERSCH (Hrsg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld [transcript] 2009, S. 94-123

- PEIRCE, CHARLES S.: *Collected Papers, Vol. 2: Elements of Logic*. Bristol [Thoemmes] 1998
- REICHERT, ANDRÉ: Diagrammatik als Präphilosophie und Metaphysik. Von einer schriftbildlichen Perspektive zu einer Perspektivierung von Schriftbildlichkeit. In: KRÄMER, SYBILLE; MAREIKE GIERTLER (Hrsg.): *Schriftbildlichkeit*. Paderborn [Fink] 2011, S. 37-45
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003
- SCHIRRA, JÖRG R.J.: Computational Visualistics and Picture Morphology. An Introduction. In: SCHIRRA, JÖRG R.J. (Hrsg.): *Computational Visualistics and Picture Morphology*. Köln [Halem] 2007, S. Sect. 1
- SHIN, SUN-JOO: *The Iconic Logic of Peirce's Graphs*. Cambridge, MA [MIT Press, Bradford] 2002
- SIEGEL, STEFFEN: *TABULA. Figuren der Ordnung um 1600*. Berlin [Akademie] 2009
- STETTER, CHRISTIAN: Bild, Diagramm, Schrift. In: GRUBE, GERNOT et al. (Hrsg.): *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*. München [Fink] 2005, S. 115-135
- STJERNFELT, FREDERIK: *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Dordrecht [Springer] 2007
- WILHARM, HEINER: Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte. In: GEHRING, PETRA et al. (Hrsg.): *Diagrammatik und Philosophie*. Amsterdam, Atlanta [Rodopi] 1992, S. 121-159

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

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 28

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

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

JANINA WILDFEUER/JOHN A. BATEMAN: Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht

JOACHIM KNAPE: Multimodalität aus rhetoriktheoretischer Sicht

JÖRN STAECKER/MATTHIAS TOPLAK/TOBIAS SCHADE: Multimodalität in der Archäologie – Überlegungen zum Einbezug von Kommunikationstheorien in die Archäologie anhand von drei Fallbeispielen

HANS DIETER HUBER: Multisensorisches Wissen

STEPHAN LOWRY: Kulturtheoretische Perspektiven auf multimodale und transmediale Perspektiven

STEPHAN PACKARD: Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität

SEBASTIAN THIES/SUZANA VASCONCELOS DE MELO: Performativität, Reembodiment und Auratisierung: Multimodale Diskursstrategien des testimonialen Diskurses in *Que bom te ver viva* (1989) von Lúcia Murat und *Subversivos* von André Diniz (1999f.)

ANTJE KAPUST: Das bildphilosophische Stichwort 22. Phänomenologische Bildtheorien

CHRISTA SÜTTERLIN: Das bildphilosophische Stichwort 23. Gesichtsdarstellung

JÖRG R.J. SCHIRRA/ZSUZSANNA KONDOR: Das bildphilosophische Stichwort 24. Figur/Grund-Differenzierung

IMAGE 28 Themenheft: Ikonische Grenzverläufe

Herausgeberin: Martina Sauer

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

IMAGE 27

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

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

IMAGE 26

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

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

IMAGE 25

Herausgeber/in: Anne Burkhardt, Klaus Sachs-Hombach

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

IMAGE 24

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
SEBASTIAN GERTH: Mentale Bilder als visuelle Form der Weltrepräsentation? Eine Systematisierung philosophischer Argumentationen und ihre psychologische Anwendung
ERIKA FÁM: Das Wiederbild. Transmediale Untersuchungen von Bild-im-Bild-Phänomenen
JOHANNES BAUMANN: Zur (kulturellen) Subjektivität im Fremdbild
JANNA TILLMANN: Zwischen Hindernis und Spielelement. Der Umgang mit dem Tod des Avatars in 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 Anfassern
- 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 SCHELKE: 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 medienspezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber/in: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

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

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

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

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

KLAUS SACHS-HOMBACH/HANS JÜRGEN WULFF: Vorwort

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

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

THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung

MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos

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

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