

Marcel Lemmes / Stephan Packard / Klaus Sachs-Hombach  
(Hrsg.)

# Bilder im Aufbruch

Herausforderungen der Bildwissenschaft

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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



Dieses Werk wurde lizenziert unter der Creative Commons Attribution by-nc-nd/4.0.  
Es ist ein PDF verfügbar unter: doi.org/10.1453/oa\_2025\_9783869626888

Marcel Lemmes / Stephan Packard /  
Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.)  
*Bilder im Aufbruch.*  
*Herausforderungen der Bildwissenschaft*  
Köln: Halem, 2025

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung  
sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner  
Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche  
Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer  
Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt  
oder verbreitet werden.

© 2025 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (Print): 978-3-86962-687-1  
ISBN (OA-PDF): 978-3-86962-688-8

Herbert von Halem Verlagsges. mbH & Co. KG  
Boisseréestr. 9-11, 50674 Köln  
<https://www.halem-verlag.de>  
[info@halem-verlag.de](mailto:info@halem-verlag.de)

Satz: Herbert von Halem Verlag  
LEKTORAT: Rabea Wolf, Anna Ohde, Volker Manz  
DRUCK: docupoint GmbH, Magdeburg  
Gestaltung: Claudia Ott Grafischer Entwurf, Düsseldorf  
Copyright Lexicon ©1992 by The Enschedé Font Foundry  
Lexicon® is a Registered Trademark of The Enschedé Font Foundry.

# Inhalt

MARCEL LEMMES / STEPHAN PACKARD /	
KLAUS SACHS-HOMBACH	9
Bilder im Aufbruch: Herausforderungen der Bildwissenschaft	
JOACHIM KNAPE	12
Probleme der Bildtheorie und Bildrhetorik	
TOBIAS SCHÖTTLER	74
Pluralismus der Bildwissenschaft: Möglichkeiten und Grenzen der Bildtheorien	
JAKOB STEINBRENNER	92
Bildbegriffliche Modalitäten oder mit was beziehen wir uns auf was?	
HANS DIETER HUBER	114
Can We Learn Something from the Past for the Future? About Integrity, Authenticity and Trustworthiness of Digital Images	
ZSUZSANNA KONDOR	132
Vom Symbolischen zum Wörtlichen: die Rolle von Bildern in der Metaphysik	
NICOLA MÖSSNER	153
Gründe einsehen. Visuelle Repräsentationen im Prozess des wissenschaftlichen Verstehens	

GODA PLAUM	181
Lernen mit, von und an Bildern	
STEFAN MEIER	207
»Es war einmal auf dem Rittersturz ...!« Digitales Storytelling als didaktisches Konzept multimodaler Kohärenzstiftung, illustriert an einem Beispiel aus der bundesdeutschen Verfassungsgeschichte	
THOMAS WILKE	239
Knowledge, Style und Sichtbarkeit – Divergierende Bildwelten des HipHop und von HipHop-Welten im divergierenden Bild	
VERONICA BEZOLD / THOMAS KNIEPER	264
Scrolling Through Cute Cats and Swastikas: On Defining Political Internet Memes and Studying Mimetic Challenges for Today's Democracy	
DIETER MERSCH	284
Künstliche Intelligenz, Kreativität und Zufall	
MARCEL LEMMES	320
Beyond the Hyperreal: digitale Bilder und KI – Eine Herausforderung für die Bildsemiotik?	
ANDREAS SCHELSKE	353
Die kulturelle Bedeutung der >KI<-Bilder	
STEPHANIE GEISE	383
Generative Imagery: Potenziale und Herausforderungen KI-generierter Bilder in politischen Diskursen	
BETTINA BERENDT	423
Consensual Counterfeit People	

STEPHAN PACKARD	448
Modernes Bild dispositivo und postdigitale Filterung: pragmatizistische Perspektiven auf die Frühzeit der medialen Kontrolle kI-generierter Bilder	
LUKAS R.A. WILDE	475
kI-Bilder und die Widerständigkeit der Medienkonvergenz: Von primärer zu sekundärer Intermedialität?	
Über die Herausgeber	508
Über die Autor:innen	509

MARCEL LEMMES / STEPHAN PACKARD /  
KLAUS SACHS-HOMBACH

## Bilder im Aufbruch: Herausforderungen der Bildwissenschaft

In den 1990er-Jahren erlebten Bilder einen bemerkenswerten Aufschwung in Gesellschaft und Wissenschaft. In der langen Reihe der Turns wurde nun auch die Wende zum Bild ausrufen und zugleich mit zahlreichen Namen versehen. Neben dem *pictorial turn* (MITCHELL 1992) gab es – etwas früher bereits – den *magic turn* (FELLMANN 1991) und – etwas später – den *iconic turn* (BOEHM 1994), schließlich ergänzt durch den *visualistic turn* (SACHS-HOMBACH 2003). Bereits einige Zeit zuvor war die Rede von der Bilderflut gebräuchlich geworden, die sich mit dem Siegeszug der technisch erzeugten Bilder eingestellt hatte, also vor allem mit Fotografie, Film und Fernsehen. Während der Verweis auf die Bilderflut einen eher kritischen Unterton zu den Bildern lieferte, waren insbesondere die kunsthistorischen Bemühungen zum *iconic turn* um eine Aufwertung der Bilder bemüht. Dies galt insbesondere in Relation zum *linguistic turn*, der mitunter als Fortsetzung der langen Geschichte der Bildabwertungen gesehen wurde und der die aktuelle Bildforschung zu sehr in die Nähe semiotischer oder linguistischer Modelle gebracht hätte. Der zeitgleiche Verweis auf Gefahren der Bilddominanz und die empathische Betonung stärker zu würdigender Besonderheiten der Bilder im Verhältnis zur Sprache entspricht ganz der ambivalenten Einschätzungen von Bildphänomenen, die sich wie ein roter Faden seit je nicht nur durch die christlich-abendländische Kulturgeschichte zieht.

Aktuell scheint die Geschichte der Bilder (und allgemeiner: der visuellen Medien) in eine neue Phase zu treten und weitere Ambivalenzen zu Tage zu fördern. Das betrifft zum einen die enorm beschleunigte Distribution

von Bildern in den sozialen Medien, zum anderen betrifft es die mittels KI eröffneten Möglichkeiten der Bildgenerierung, deren Effekte sich bisher noch gar nicht absehen lassen. Insbesondere haben sich die technischen Möglichkeiten der Bildmanipulation in einem Maße erhöht, dass sie die uns bisher bekannten Verfahren der Bildbearbeitung (etwa im Rahmen der digitalen Fotografie oder mithilfe von Bildbearbeitungsprogrammen wie Photoshop) als harmlose Spielerei und die ehemals übertrieben wirkenden Bilddystopien bei Vilém Flusser (1985) oder Jean Baudrillard (1994) als aktuelle Gesellschaftsdiagnosen erscheinen lassen.

Die Chancen und Gefahren, die sich im Schnittfeld von sozialen Medien und KI-generierten Bildern ergeben, lassen sich noch kaum überblicken. Entsprechend stellen diese zukünftig gesellschaftlich immer stärker wirksamen Phänomene auch für die Bildforschung eine besondere Herausforderung dar. Sie waren Gegenstand der interdisziplinären Fachkonferenz »Die Zukunft der Bilder – Herausforderungen der Bildwissenschaft«, die vom 8. bis 10. Februar 2024 an der Eberhard Karls Universität Tübingen stattfand. Bei der Planung und Durchführung haben wir erheblich von der Unterstützung durch das dortige Institut für Medienwissenschaft und die Universität profitieren können, wofür wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken. Unser Dank gilt natürlich insbesondere auch allen Referentinnen und Referenten.

Der vorliegende Band versammelt eine Auswahl der Konferenzbeiträge. Mit der Organisation der Konferenz verfolgten die Herausgeber einerseits das inhaltliche Ziel einer kritischen Bestandsaufnahme neuer Bildformen. Andererseits sollte in institutioneller Ausrichtung insbesondere denjenigen Wissenschaftler:innen ein Forum zum wissenschaftlichen Austausch geboten werden, die sich seit den 1990er-Jahren in verschiedenen Konstellationen der Ausgestaltung einer interdisziplinären Bildwissenschaft verpflichtet fühlen. Dies betrifft etwa das »Zentrum für interdisziplinäre Bildwissenschaft«, das hieraus entstandene »Netzwerk der Bildphilosophie« oder die verschiedensten hiermit assoziierten Zusammenhänge, in denen gemeinsame Forschungen und Publikationen zum Bildthema entstanden waren. Der Einladung zum Austausch waren spontan viele gefolgt, sodass die gemeinsame Reflexion auf die Zukunft gleicherweise der Bildkultur wie der Bildwissenschaft in üblich interdisziplinärer und stimulierender Weise ermöglicht wurde.

## Literatur

- BAUDRILLARD, JEAN: *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor, MI [University of Michigan Press] 1994
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: GOTTFRIED BOEHM (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 11–38
- FLUSSER, VILÉM: *Ins Universum der technischen Bilder*. Göttingen [European Photography] 1985
- FELLMANN, FERDINAND: *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*. Hamburg [Rowohlt] 1991
- MITCHELL, WILLIAM J. THOMAS: The Pictorial Turn. In: *Artforum*, 30 (7), 1992, S. 89–94
- SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Herbert von Halem] 2003

JOACHIM KNAPE

## Probleme der Bildtheorie und Bildrhetorik

### 1. Bildwissenschaft und Bildtheorie

Als der seinerzeitige Magdeburger Privatdozent Klaus Sachs-Hombach im Jahr 2005 seine beiden Sammelände zum Thema *Bildwissenschaft* publizierte, veranstaltete der Karlsruher Kunsthistoriker Hans Belting (1935–2023) im selben Jahr eine Konferenz zu *Bilderfragen* mit dem Untertitel *Die Bildwissenschaften [Plural] im Aufbruch* (BELTING 2007). Dieser Untertitel war eine Art Kampfansage an Sachs-Hombach, der schon seit einiger Zeit das Projekt einer >Bildwissenschaft< [Singular] als neue eigenständige Disziplin bzw. als ein neues Forschungsfeld betrieb. Belting ging es vor allem darum, sein eigenes Fach, die Kunstgeschichte, zur führenden Bildwissenschaft unter den seiner Meinung nach diversen Bildwissenschaften [Plural] zu erklären, zu denen er ausweislich der Beiträge des später erschienenen Konferenzbandes auch die Psychoanalyse à la Freud oder Lacan sowie die Literaturwissenschaft rechnete, um nur diese zu nennen. Auf Sachs-Hombach verweist er nur in einer Fußnote (BELTING 2007: 11, Anm. 1 zu einem Interview Sachs-Hombachs von 2004).

So viele Bildwissenschaften also? Ich denke, korrekterweise hätte Belting doch wohl von Disziplinen sprechen müssen, die sich in irgendeiner Form des Bildbegriffs bedienen, manchmal vielleicht sogar Beiträge zum Verständnis des Phänomens >Bild< liefern oder einzelne Bildfragen diskutieren, die das Bild als Bild jedoch auf keinen Fall zum eigentlichen Gegenstand ihres Faches machen. Nach Ansicht von Klaus Sachs-Hombach stand aber genau das auf der epistemischen Agenda. Neben weiteren Pu-

blikationen legten seine schon genannten Sammelbände zur *Bildwissenschaft* den Grundstein zu einer solchen Spezialdisziplin mit der Bildfrage als zentralem Gebiet der Forschungsarbeit (SACHS-HOMBACH 2005a und SACHS-HOMBACH 2005c). Es ging um eine Spezifikation im Fächerspektrum, die es so noch nicht gab und die allein um das Bild kreisen sollte. Der Band *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden* betrieb Feldforschung mit Beiträgen zur Frage, was 28 wissenschaftliche Fächer oder Fachgebiete in Deutschland zur Bildfrage beitragen können, darunter auch das Fach >Allgemeine Rhetorik< in Tübingen (KNAPE 2005b). Doch das Kernanliegen war, wie gesagt, die Konstituierung einer eigenständigen >allgemeinen Bildwissenschaft<, wie sie in den 1920er-Jahren ansatzweise auch schon von Aby M. Warburg (1866–1929) angedacht worden war (zusammenfassender Überblick zum gesamten Feld bei GÜNZEL/MERSCH 2014).

Bei meinen folgenden Überlegungen geht es nicht um die gerade angesprochene *Bildwissenschaft* mit ihren weit reichenden und vielfältigen Problemen, sondern nur um die *Bildtheorie* im engeren Sinn. So wären etwa Fragen der Bildgeschichte oder der Bildökonomie (Bild als wirtschaftliches Faktum) Gegenstand der Bildwissenschaft, nicht aber der Bildtheorie, die nur das Bild als semiotisches Faktum betrifft. Natürlich gehört die Bildtheorie selbst als Forschungsgebiet ebenfalls in den Zuständigkeitsbereich der Bildwissenschaft. Zu den Archegeten der Bildtheorie zählen Edmund Husserl (1859–1938) und sein Schüler, der Pole Roman Ingarden (1893–1970) mit seiner grundlegenden Abhandlung zum Bild (zu Husserl siehe KNAPE 2020: 237–243; INGARDEN 1962 [1957]).

Kulturalistisch gesehen sind Bilder menschengemacht und besitzen im Sinn der Multimodalitätstheorie eine Schnittstelle ausschließlich zum optisch-visuellen sensorischen Wahrnehmungskanal des Menschen. Wenn ich also am 16. Oktober 2023 im Mittagsmagazin von SWR-Kultur als Empfehlung für eine Gemäldeausstellung den Satz höre: »Bilder sprechen eine laute Sprache«, dann ist daran theoretisch gesehen so gut wie alles falsch. Bilder sprechen nicht. Und ob es eine Bildsprache gibt, ist noch zu diskutieren. Man kann Bilder auch nicht hören, denn sie sind unakustisch weder laut noch leise. Solche dubios-metaphorisierenden Formulierungen ließen sich als banale vorwissenschaftliche Redeweisen von Journalisten abtun, wenn es diese saloppe und theoretisch fragwürdige Rede nicht auch in der mit Bildern befassten Fachwissenschaft gäbe.

## 2. Probleme der Bildtheorie

David Hilbert, einer der Begründer der modernen Mathematik, wies in seinem berühmten Pariser Vortrag *Mathematische Probleme* aus dem Jahr 1900 darauf hin, dass Forscher immer wieder »eine Musterung der Probleme« ihres Faches und ihres Wissens vornehmen müssen, indem sie sich »die offenen Fragen« ihrer Disziplin vor Augen stellen »und die Probleme überschauen, welche die gegenwärtige Wissenschaft stellt, und deren Lösung wir von der Zukunft erwarten«. Dabei gilt: »Solange ein Wissenszweig Überfluss an Problemen bietet, ist er lebenskräftig; Mangel an Problemen bedeutet Absterben oder Aufhören der selbstständigen Entwicklung. Wie überhaupt jedes menschliche Unternehmen Ziele verfolgt«, so brauche auch die aktuelle Forschung immer wieder »Probleme« als Antriebsfaktor (HILBERT 1900: 253).

Eine »Musterung« von 23 Problemen soll im Folgenden auch für die Bildtheorie unternommen werden. Hilberts methodische Hinweise sind dabei eine Art Leitplanke. Der »Geist« des Theoretikers »schafft aus sich selbst heraus«, schreibt er, »oft ohne erkennbare äußere Anregung allein durch logisches Combiniren, durch Verallgemeinern, Specialisiren, durch Trennen und Sammeln der Begriffe in glücklichster Weise neue und fruchtbare Probleme und tritt dann selbst als der eigentliche Frager in den Vordergrund«. Dabei geht es methodisch um ein »wechselndes Spiel zwischen Denken und Erfahrung«, das unter anderem zur Wahrnehmung »überraschender Analogien« auf »verschiedenen Wissensgebieten« führt. Hilbert ist klar, dass die modernen Wissenschaften immer auch »Importwissenschaften« in dem Sinn sind, dass sie aus Nachbardisziplinen sinnvolle Ergänzungen aufnehmen, dabei theoretische Analogien prüfen, oft durch Erkenntnisimporte ihren eigenen Komplexitätsgrad erhöhen und offene Fragen klären. Durch Analyse der »wirklichen Erscheinungen« der Welt und durch Erschließung von »neuen Wissensgebieten« finden Wissenschaftler »häufig die Antworten auf alte ungelöste Probleme und fördern so zugleich am besten die alten Theorien« (HILBERT 1900: 256f.). Über allem aber steht »die Forderung nach Strenge in der Beweisführung« (HILBERT 1900: 257; »rigor in the proof«; HILBERT 1902: 441) bei der Untersuchung grundlegender »Begriffe« und der »diesen Begriffen zu Grunde liegenden Prinzipien« mit dem Ziel, »ein einfaches und vollständiges System von Axiomen derart festzulegen, daß die Schärfe der neuen Begriffe und ihre Verwendbarkeit zur Deduktion« den alten »Begriffen in keiner Hinsicht nachsteht« (HILBERT 1900: 259).

Für die im Folgenden gebotene Problemübersicht zur Bildtheorie gilt gleichermaßen, was Hilbert für seinen Wissensbereich sagt: »Unermesslich ist die Fülle von Problemen der Mathematik, und sobald ein Problem gelöst ist, tauchen an dessen Stelle zahllose neue Probleme auf. Gestatten Sie mir im Folgenden, gleichsam zur Probe, aus verschiedenen mathematischen Disziplinen einzelne bestimmte Probleme zu nennen, von deren Behandlung eine Förderung der Wissenschaft sich erwarten lässt« (HILBERT 1900: 262).

Zur Bilderfrage hat die in den letzten Jahrzehnten entstandene, reiche wissenschaftliche Literatur sehr viele Fragen aufgerufen und Probleme aufgeworfen. Dabei hat sich eine Reihe theoretischer Probleme als Zentrum der Bilddebatte herausgestellt (vgl. die 15 bildtheoretischen Eckpunkte bei KNAPE 2007: 12–15). Im Folgenden geht es nicht um die Bildwissenschaft als Disziplin mit all ihren Forschungsverzweigungen, sondern ausschließlich um die wissenschaftliche *Bildtheorie*. In den wichtigsten Theoriebereichen besteht auch weiterhin Klärungs- und Diskussionsbedarf. Ich habe sie unter 23 Punkten in meinen Formulierungen für künftige Diskussionen zusammengestellt. Als wissenschaftlich-theoretische Probleme rekurrieren sie nicht auf alltägliche oder umgangssprachliche Sprachgebräuche oder Bildvorstellungen.

## 2.1 *Erstes Problem: Axiome*

Die Bildtheorie wird im Folgenden als wissenschaftliche Theorie verstanden. »Wenn es sich darum handelt, die Grundlagen einer Wissenschaft zu untersuchen, so hat man ein System von Axiomen aufzustellen«, sagt Hilbert, welches die »elementaren Begriffe jener Wissenschaft« definiert, ihre »Beziehungen« untereinander festlegt und als »Grundlagen« für alle »Aussagen innerhalb des Bereichs der [betreffenden] Wissenschaft« dient (HILBERT 1900: 264). Bislang gibt es solch eine Axiomatik auf dem Gebiet der Bildtheorie noch nicht. Ich schlage Folgendes vor: Als allgemeine axiomatische Prämissen der Bildtheorie hat zu gelten: Es gibt Bilder als Entitäten *sui generis*. Auf das ›Bild‹ als kommunikatives Format beziehen sich weitere spezifische Theorie-Axiome als untergeordnete sinnvolle Prämissen für alle weiteren Spezifikationen und Ableitungen. Es handelt sich dabei um die folgenden fünf weiteren Axiome zum ›Bild‹: *Artifiziellität, Semiotizität, Textlichkeit, Sichtbarkeit, Bildzeichenstillgestelltheit*. Zu den enthaltenen Implikationen gehören weitere, untergeordnete Prämissen, die an dieser Stelle noch nicht genannt werden.

## 2.2 Zweites Problem: Artifizialität

Ein Bild ist ein Artefakt. Mit dem Axiom der Künstlichkeit verbindet sich die Tatsache, dass Bilder gemacht werden und nicht wachsen. Das Bild ist also ein kulturelles, künstlich erzeugtes semiotisches Gebilde; per definitionem nie ein Naturprodukt. Wer also hat uns jeweils das Bild als Zeichen-  
gestell hergestellt? Bildermacher und Bilderverwender.

Wichtig für die theoretische Modellierung des Bildes ist seine Zuordnung zu den eigens für die Kommunikation gemachten Typen von Artefakten, die wir Symbole, Zeichen, Texte usw. nennen. Diese Instrumente dienen nicht der biologischen Subsistenzsicherung des Menschen im materiellen Sinn, sondern ausschließlich der Kommunikation. Sie ermöglichen in der symbolischen Interaktion den Austausch von Informationen und konstituieren Virtualität. Was heißt das? Wie alle Texte erzeugen auch Bilder in uns bei ihrer Wahrnehmung rein virtuelle Welten. Das ist der Grundmechanismus der Semiose. Virtualität besteht aus der Simulation von Welttheit als Zeichenrepräsentation in Medien (korporalen oder technischen). Wir imaginieren sie bei der mentalen Bildverarbeitung als *virtual worlds* gemäß semiotischer Zwei-Sphären-Theorie: ›Lebenswelt‹ (Husserl) versus ›Zeichenwelt‹, ›Realwelt‹ versus ›Virtualwelt der Zeichen‹ (zur Virtualitätsfrage siehe KNAPE 1997: 48f. und KNAPE 2019: 43–45; KNAPE 1997: 48f.; zur possible world-theory siehe Kripke 1980). All das betrifft nur den ontologischen Status von Zeichenwelten und hat noch nichts mit der Frage von Fiktionalität und Faktizität zu tun.

Umgangssprachlich ist zwar bisweilen auch bei ›natürlich‹ entstandenen Strukturen vom ›Bild‹ die Rede und wir nennen dann etwa den physikalischen Effekt der optischen Reflexion statt ›Spiegelung‹ ein ›Spiegelbild‹, einen Traum ein ›Traumbild‹ oder einen Schatten ein ›Schattenbild‹, doch das ist vortheoretische Rede (vgl. NÖTH 2000: 472f.).

## 2.3 Drittes Problem: Bildwissen

Warum können Menschen Bilder verstehen und deuten? Weil die Teilnehmer an Bildkommunikationsprozessen über ein gemeinsames Bildwissen verfügen (Ikonischer Common Ground). Goodman und Elgin nennen es ›Bildkompetenz‹ (GOODMAN/ELGIN 1989: 148–157). Diese ermöglicht es den Menschen bei der Bildinformationsverarbeitung, Bilder, die man vorher

noch nie gesehen hat, auf gewisse Weisen zu verstehen. Bildwissen einer BildCode-Verwendergruppe ist das Äquivalent zum Sprachwissen oder Weltwissen, über das Kommunikationsteilnehmer ebenfalls verfügen. Solche im Körper angelegten Wissensarchive müssen bei der mentalen Verarbeitung von Bildinformationen, bei Produktion und Rezeption von Bildern einbezogen werden.

Unter den Bedingungen der Standard-Frame-Prämissen (siehe Problem 14: Pragmatik) umfasst das Bildwissen (1) Codewissen als Wissen um ein gemeinsam zur Verfügung stehendes Bildzeichensystem, also der Bildzeichenvorrat einer Weltgegend und zugehörige Modelle »syntagmatischer Beziehungen« (zum Begriff GADLER 1992: 152f.), (2) Bildtextwissen und (3) Bildgattungswissen. Die Kenntnis der regionalen BildCodes jenseits weiterer kultureller, nur für die Kommunikation bestimmter SymbolCodes (z.B. Verkehrszeichen) ist fundamental bei der Kommunikation mittels Bild. Was zu welcher Codesorte gehört, muss bisweilen diskutiert werden.

ABBILDUNG 1  
Schlafzimmer



Quelle: *Duden. Bildwörterbuch der deutschen Sprache*. 4. Aufl. Mannheim etc. 1992, 88, Nr. 43 (zugeschnitten)

In der Erziehung speichern Kleinkinder Bildzeichen schon früh bei-läufig aufgrund von Zeige- und Benennungshandlungen der Eltern oder mithilfe kindgerechter Bilderbücher. Über den Grundbestand unseres mitteleuropäischen BildCodes könnten sich Nichteuropäer mithilfe des *Bilderdudens* informieren (Abb. 1). Es gibt auch *picturebooks* mit Kodifizierungen von überregional bekannten Bildzeichen (KIEFER 1995; MEADER 1995). Unter Verwendung einer solchen Bildzeichenkodifizierung (eines Bildlexikons) ließen sich dann auf propositionaler Ebene die Interieur-

ABBILDUNG 2

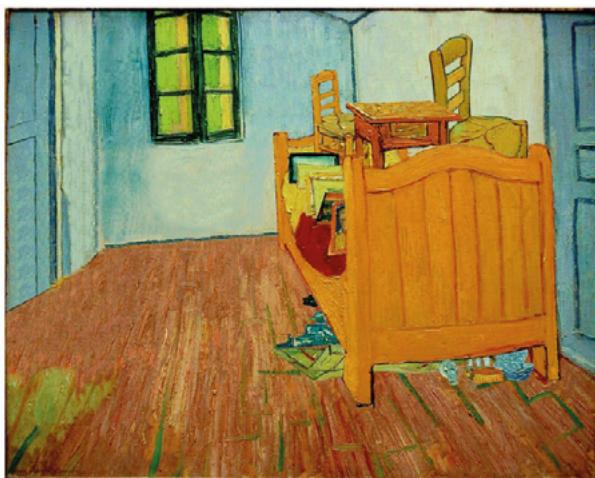
Vincent van Gogh: *Das Schlafzimmer in Arles* (1888)



Quelle: The Yorck Project/Wikimedia: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent\\_Willem\\_van\\_Gogh\\_137.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_Willem_van_Gogh_137.jpg)

ABBILDUNG 3

Ursus Wehrli: *Kunst aufräumen*



Quelle: Wehrli 2002: 21

bestandteile von Vincent van Goghs *Schlafzimmer* als semantische Elemente einer Zeichenkomposition, realisiert als Bildzeichengestell, identifizieren (Abb. 2): Stuhl, Handtuch, Tisch, Spiegel, Bett. Nichts bewegt sich in Van Goghs *still picture*, so wie in jedem anderen Bild auch. Wenn sich jedoch die räumliche Anordnung der Bildzeichen ändert (Abb. 3), dann ändert sich auch die Semantik des Bildes *in toto*.

#### 2.4 *Viertes Problem: Bindestrich-Theorien*

Die Bildtheorie ist wissenschaftlich und eigenständig. Sie ist Teil der Bildwissenschaft. Zugleich steht sie in einem Nachbarschaftsverhältnis zu Theorie- und Wissenschaftsfeldern, die sich ebenfalls mit Bildfragen beschäftigen, dabei jedoch ihre eigenen Perspektiven auf die Bilderfrage entwickeln. Für sie werden Bindestrich-Begriffe wie ›Bild-Philosophie‹, ›Bild-Psychologie‹, ›Bild-Recht‹, ›Bild-Kunst‹ oder ›Bild-Rhetorik‹ etc. verwendet. Diese an die Bildwissenschaft angrenzenden Gebiete sind wichtig, weil Importe aus ihnen das Theoriegebäude der Bildtheorie anreichern können.

#### 2.5 *Fünftes Problem: Definition*

Was ist ein Bild? Diese Frage wurde und wird in der *scientific community* kontinuierlich diskutiert. Der wissenschaftliche Forschungsgegenstand ›Bild‹ braucht eine wissenschaftliche Theorie. Vor diesem Hintergrund hat Klaus Sachs-Hombach bereits im Jahr 2005 den Ansatz eines Definitionsumrisses geliefert, der alle weiteren wissenschaftlichen Überlegungen in eine sinnvolle Richtung hätte führen können und müssen, was aber keineswegs geschah. »Bilder im engen Sinn« sind aufzufassen, so Sachs Hombach, als »Gegenstände, die materiell, in der Regel visuell wahrnehmbar, artifiziell und relativ dauerhaft sind« (SACHS-HOMBACH 2005b: 12f.). Diese Bestimmung war zu ihrer Zeit sinnvoll und wissenschaftlich geboten. Dennoch haben viele Benutzer des Bildbegriffs seit 2005 dieses ausbaufähige Verständnis nicht wahrgenommen, geschweige denn weiterentwickelt, und stattdessen an ihm vorbeigedacht; keineswegs zum Nutzen der Sache. Inzwischen hat sich die Diskussion weiterentwickelt und man kann heute in aller Kürze sagen: Ein Bild ist ein Text aus stillstehenden Bildzeichen in kommunikativer Absicht.

Aus dieser Definition ergeben sich eine Reihe von Merkmalen, die ein Bild ausmachen (KNAPE 2016). 1. Zeichenkomplex (Text): Als Text vermittelt ein Bild Bedeutungen. Das ist seine Zweckbestimmung. 2. Bildzeichen: Die Bildzeichen sind die entscheidenden bedeutungsgenerierenden Elemente des Bildes. 3. Ordnung: Die Zeichen sind im Bildraum nach semantischen Erfordernissen zu höher organisierten Strukturen geordnet, damit Bedeutungen komplexerer Art kommuniziert werden können.<sup>1</sup> Die Bildzeichen stehen nach semantischen Kriterien im Bildraum und im Verbund zusammengestellt als Gestell still. 4. Begrenzung: Innertextliche, pragmatische oder mediale Strukturen begrenzen ein Bild als Einzeltext und unterscheiden es dadurch von einem Hyper- oder Superbildtext (zu den verschiedenen Rahmungsdimensionen siehe SCHAPIRO 1995). Bilderfolgen oder Bildersequenzen und natürlich auch Filme sind keine >Bilder<. 5. Kommunikatives Instrument: Bilder sind Bedeutungsträger und dienen damit kommunikativen Zwecken. Bilder sind keine Dialoge. Das Bild gehorcht dem interaktional-kommunikativen Basismodus des Monologs (wie schon Platon im 4. Jh. v.u.Z. bemerkte, *Phaidros* 275d) mit unidirektionalem, unilateralem und uniintentionalem Anspruch an angesprochene (besser: >angebilderte<) Adressaten.

Nicht bei allen, aber bei vielen Bildgattungen spielt auch die Farbgebung eine wichtige semiotische (!) bzw. künstlerische Rolle. Für eine allgemeingültige (!) Bilddefinition ist die Farbe jedoch als Kriterium auszuschließen, weil es viele Bildgattungen gibt, die nur mit Schwarz-Weiß-Kontrasten arbeiten und auf die folglich ein Definiens >Farbe< nicht anwendbar wäre.

## 2.6 *Sechstes Problem: Funktionstypen, Format- und Gattungsfragen*

Das Bild ist unter den Visualisierungsformaten das prominenteste Format (KNAPE 2023b: 20f.). Die gesamte Bildgattungsfrage ist zwar noch im Fluss, doch kann man grundsätzlich zwei Funktionstypen unterscheiden: *Fiktivbilder* arbeiten auf der Basis von typisierten Gestaltformen, die jede Art von Bildphantasie erlauben, *Abbilder* hingegen wollen als Faktualbilder die

<sup>1</sup> Das darf nicht mit dem unbegrifflichen, ästhetischen Zugang zu Kunstwerken verwechselt werden (KNAPE 2023c: 42–44 und 85f.); vgl. dagegen BOEHM 1994: 21f.

konkrete Wiedererkennung von außersemiotischen Realitäten auf Basis derselben Gestaltformen gewährleisten (z. B. bei imitativen Porträts). In der konkreten Kommunikation legt der Frame die jeweilige Funktion fest (Abbild oder nicht). Bilder sind aus Bildzeichen komponierte Zeichenkomplexe, die beide Kommunikationsfunktionen ermöglichen. Die Frage, wie sich der Realitätsgehalt bei datengebundenen Abbildern stärker gegenüber dem Fiktionsgehalt bei Autonombildern herausarbeiten lässt, wird die Bildtheorie als Problem in Zukunft weiter beschäftigen.

Zu den immer wieder auftauchenden Unverständnissen alltäglicher Bildkonzepte gehört die Annahme, Bilder seien schon immer und in erster Linie »Abbilder«. Das aber ist ein Irrtum. Es gibt (fiktive) Bilder, die nichts »abbilden«, dennoch aber eine Semantik haben. Bildtexturen entstehen in uns als Verarbeitungsreflexe auf äußere Zeichenangebote und unter Einsatz unseres inneren Bildwissens als Zeichenwissen, so wie lautsprachliche Texturen unter Einsatz unseres Sprachwissens entstehen. Aufgrund bestimmter Einbettung in kommunikative Zusammenhänge können Bilder Vielfältiges leisten. Für sich genommen sind sie freilich regelmäßig informationell unterspezifiziert aufgrund der Eigenart der Bildzeichen. Man kann hier von der »Unschärferelation des Ikonischen« sprechen (KNAPE 2025b: 362).

Fundamental ist die eben schon genannte Unterscheidung in zwei Funktionaltypen, denn es gibt Bilder, die etwas abbilden, und es gibt Bilder, die nichts abbilden, dennoch aber Bedeutung haben (KNAPE 2019: 52f.; 2020; 2023a und 2025a: 122):

1. Autonombild oder Fiktionsbild als bloßes *Verisimile*, als nur Wahrähnliches ohne bildexterne Objektreferenz. Das verisimilische Bild ist ein für sich stehender Bildtext ohne textexternen Referenten. Diesem Funktionstyp des Bildes ordnen wir bei der mentalen Zeichenverarbeitung den Status eines künstlichen Phantasmas zu (Fiktionalität). Die Bilddinge der Verisimiles sind demzufolge virtuell existent (wie alles auf der theoretisch postulierten Zeichenebene Angesiedelte), darüber hinaus aber auch noch *fiktiv* (erfunden). Wir können hier von Objekt-Präsenz-Illusion ohne Deixis auf die *actual world* und vom Bild als reiner Fiktion sprechen (folglich ohne Dokumentarcharakter). Damit eröffnet das Autonombild das Reich der Bildfreiheit, weil nur hier unter Rückgriff auf das erlernte Bildwissen neue fiktionale Bildwelten, d. h. außenreferenzlose *possible worlds* erschaffen werden können. Dies ist möglich, weil wir Menschen über Bildwissen in Gestalt eines BildCodes verfügen, der angesichts fiktionaler Bildtextangebote

im Denken aktualisiert wird. Autonombilder sind »im Unterschied zum bloßen Abbild ein Erzeugnis des Geistes und nicht ein Niederschlag der physischen Wirklichkeit«; sie sind ein autonomes Zeigen »der Struktur der Dinge«, wie sie ein Bildermacher intendiert hat (WEDEWER 1985: 183).

2. Abbild oder Faktenbild als *Simulacrum*, als Gleichbild mit hohem Ähnlichkeitswert hinsichtlich einer äußerer Objektreferenz der *actual world*, also mit Verweis auf etwas physikalisch konkret Sichtbares, das sich außerhalb des Bildes befindet (Realitätsimitation und Faktizität). Ein Bild kann die hier in Frage stehende kommunikative Funktion eines Simulacrum bekennen (etwa als Porträt), (»*Simulacrum*« als »Abbildung« schon 1764 bei Lambert; siehe LAMBERT 1965 [1764]: Tom. II/1, 9; KNAPE 2025a) wenn die Textur so gestaltet ist, dass sie in der Summe hochgradig merkmalsähnlich zu realen, außertextlichen Sachverhalten ist. Der realitätsmotivierte *token* regiert, der *type* tritt zurück. *Simulacra* fingieren nicht, haben aber dennoch als Teil der Zeichenrealität Virtualitätscharakter. Demzufolge sind die identifizierbaren Dinge des simulacrischen Bildes im Wahrnehmungszusammenhang nur virtuell existent. Jedes Abbild von Objekten erfüllt damit die Bedingungen der »Zweitheit« einer Ding-»Inszenierung« (KNAPE 2017; 2025a). Erst bestimmte Gattungsmarkierungen oder Frame-Ansagen definieren den kommunikativen Status eines Bildes als Gleichbild, »*Simulacrum*« oder »*Abbildung*«. Damit wird ein Bild hinsichtlich seiner Funktion als Dokument ausgewiesen (zu Dokumentarfunktion SUSANKA 2015: 86f.; KNAPE 2020).

Ansonsten ist das Textsorten- oder Gattungssystem der Bilder in unterschiedlichen Disziplinen divers ausdifferenziert. Die Kunsthistoriker etwa teilen Bildgattungen nach Themen ein: Landschaftsbild, Seestück, Schlachtenbild, Porträt, Stillleben usw. Juristen sortieren nach dem Dokumentenstatus: Passbild, Steckbriefbild, Verkehrskamera- oder Video-Beweisfoto usw. Insgesamt ist die Theorie der Bildgattungen und Bildtypen wissenschaftlich gesehen noch nicht weit ausgearbeitet (SCHMITZ 2007: 421).

## 2.7 Siebtes Problem: Grammatik

Wenn in Kommunikationen mit Hilfe von Bildern Verständigung erfolgen soll, müssen Bildproduzenten- und Rezipienten über denselben BildCode verfügen (KNAPE 2013a: 424–430). Schließt dieser aber auch so etwas wie Bildgrammatiken ein (NÖTH 2000: 478)? Was ist eine Grammatik? Eine

Grammatik ist im strengeren Sinn dieses Terminus *technicus* ein Orthosystem, also das Richtigkeits-Regelwerk einer Sprache. Jeder, der schon einmal eine Fremdsprache gelernt hat, weiß, was die grammatische Richtig/Falsch-Opposition bedeutet. Maßstab ist dabei immer eine festgelegte Zeichengebrauchs-Konvention als Kollektivgebrauchsnorm unter den Bedingungen der Standard-Frame-Prämissen (siehe Problem 14: Pragmatik; NÖTH 2000: 341). Intersemiotisch gesehen gibt es allerdings keinen einheitlichen Typ von Regelwerken für alle Zeichensysteme. Linguistisch gesehen ist eine Grammatik ein Regelwerk immer nur für eine Einzelsprache, das die Elemente dieser Sprache definiert und die verbindlichen Regeln ihrer Verwendung bei der Konstruktion sprachrichtiger Strukturen nicht auf Textebene, sondern auf der Ebene von ‚Textbausteinen‘ (Wörtern, Sätzen) angibt (KNAPE 2024: 94–101). Solch eine Textbaustein-Grammatik bis zur Ebene des ‚Satzes‘ kann es beim Bild nicht geben (zur kontroversen Diskussion dieser Frage siehe NÖTH 2000: 479f.; vgl. WEDEWER 1985: 187–200).

Wichtig ist, wie gesagt, für das Verständnis von Grammatikalität, dass Grammatiken Orthosysteme, also Richtigkeitssysteme nach Korrektheitskriterien sind. Das theoretische Hauptproblem beim Zusammenhang von Bild und Grammatikalität liegt, dies muss noch einmal betont werden, in der Tatsache begründet, dass Grammatiken aufs Sprachsystem als ‚Baustein- und Regellieferant‘ (wie man sagen könnte), nicht auf die Ebene des Textes als Ebene der ‚Textgebäudekonstruktionen‘ mit übersummativen Bedeutungen bezogen sind (KNAPE 2024: 94–101, 105–114). Bei den Lautsprachen gelten Grammatiken normalerweise nur auf der semantischen Baustein-Ebene unterhalb der Textebene (sprachliche Minimalelemente, Morphem/Wort, Wortgruppe, ‚Klausel‘, Satz sowie Lautsystem; COSERIU 1980: 30).

Ob es so etwas wie ‚Textgrammatiken‘ überhaupt geben kann, ist umstritten, weil der Text eigentlich ein nur pragmatisch (also von kommunikativen Zielen) bestimmter und okkasionell auftretender Freiraum ohne systemischen Charakter ist.<sup>2</sup> Trotz aller Bedenken wird in der Forschungs-

<sup>2</sup> Eugenio Coseriu, einer der Begründer der sprachwissenschaftlichen Textlinguistik, unternahm 1980 dennoch den Versuch einer »Rechtfertigung der ‚transphrasischen Grammatik‘ für lautsprachliche Texte. Damit meint er Regeln, die satzüberschreitend gelten sollen. Allerdings bleibt unklar und zweifelhaft, welchen theoretischen Status diese Regeln haben, ob sie mit dem Begriff ‚Grammatik‘ passend bezeichnet sind und ob sie sich tatsächlich auch nur spezifisch auf die Textebene und Textorganisation beziehen (COSERIU 1980: 16–29). Die von Coseriu genannten satzübergreifenden Regeln betreffen nämlich idiomatische Formeln (einschließlich ‚unmöglich‘er Sätze), rhetorische Figuren, Redemodalitäten und regulierte

literatur, ausgehend von einem vorwissenschaftlichen Grammatikkonzept, die Existenz einer ›Bildgrammatik‹ postuliert. Für die Bildtheorie haben Kress und van Leeuwen 1996 den Versuch unternommen, eine *Grammar of Visual Design* zu entwickeln. Dabei geht es nicht nur um ›Design‹ im engeren Sinn (KNAPE 2019: 99–147), sondern auch ums ›Lesen von Bildern‹ (*Reading Images*), was schon im Titel darauf hindeutet, dass die Autoren kein Verständnis für die Analog-digital-Differenzen haben und meinen, das schriftbezogene ›Lesen‹ auch aufs Bild übertragen zu können. Nicht viel besser steht es dann um den verwendeten Grammatikbegriff. Die Autoren distanzieren sich von der Orthokomponente des üblichen Grammatikverständnisses und räumen ein, dass es in ihrem Buch nicht wirklich um Grammatikalität im terminologischen Sinn (mit Korrektheitsprämissen) geht, sondern um die Zusammenstellung von herrschenden Gewohnheiten oder Best Practices als optimale Vorgehensweisen in Design und Bildgestaltung (KRESS/VAN LEEUWEN 1996: 1–3). Warum dann aber die missbräuchliche Verwendung des Grammatikbegriffs für Bildhaftes, fragt sich der Theoretiker? Offenkundig wollen sich Kress und van Leeuwen damit jenen zu erkennen geben, denen Kategoriefehler ebenso egal sind wie auch ihnen und die ebenfalls keinen Wert auf theoretisch strenges Begriffsverständnis legen. Nach dieser Sicht der Dinge wäre alles Grammatik, das irgendwie Ordnungen einfordert. Das allerdings ist theoretisch fragwürdig. Dennoch hat sich diese Sicht gehalten. So behauptet etwa Descola noch 2021, die Lütticher Semiotiker der Gruppe  $\mu$  (Groupe  $\mu$ ) hätten 1992 in ihrem *Traité du signe visuel* (GROUPE  $\mu$  1992) eine ›allgemeine Grammatik des Bildes‹ ausgearbeitet. Tatsächlich handelt es sich bei der Theorie des *Traité* jedoch um eine abstrakte, bildbezogene strukturalistische Figurenlehre (aus dem Geist der rhetorischen Figurenlehre) auf der Basis einer komplizierten Zeichentheorie des Bildzeichens, über die Descola dann – widersprüchlich genug – selbst sagt, dass sie sich nicht etwa von anderen Grammatiken, sondern von den ›üblichen semiotischen [!] Theorien‹ abhebe (DESCOLA 2023: 657).

Insgesamt gilt für die Grammatikfrage, wie auch für alle anderen Bereiche der Bildtheorie, dass es zukünftiger Forschung vorbehalten bleibt, die theoretischen Modellierungen auf den Prüfstein zu stellen und wei-

Funktionsstellen im Text. Auch Ausdrucksweisen, die sowohl im Satz gelten, als auch ›über den Satz hinausweisen (Partikeln, Topikalisierung, Ersetzung)‹, die also nicht textspezifisch sind, bezieht er ein (COSERIU 1980: 28).

terzuentwickeln. Das betrifft hier insbesondere die Frage, wie die Richtigkeitsbedingungen in den Bildgestalten theoretisch noch differenzierter modelliert werden können.

## 2.8 Achtes Problem: Informationsleistung, spezifisch

Bilder zeigen Zeichen-Gestelle, können nur Zusammenstellungen von Bildzeichen darstellen. Ihre informationelle Leistungsfähigkeit ist gegenüber Texten aus lautsprachlichen Elementen sehr eingeschränkt. So haben sie als *stills* etwa keine oder nur eingeschränkte Ausdrucksmöglichkeiten für Kausalitäten, Handlungen oder Bewegungen. Betrachter brauchen für die Interpretation also viele Zusatzinformationen, die über die Frames eingeholt werden müssen (siehe Problem 14: Pragmatik; ein Beispiel bei BÄTSCHMANN 1989). Allerdings ist der Bildfunktionstyp *Simulacrum* mit dem ganz besonderen Leistungspotenzial der Gestalt-Realitätsimitation ausgestattet, was lautsprachliche Texte nicht vermögen (siehe Problem 6: Funktionstypen, Format- und Gattungsfragen).

De Beaugrande und Dressler verstehen 1981 unter Informativität eines Textes »das Ausmaß der Erwartetheit bzw. Unerwartetheit oder Bekanntheit bzw. Unbekanntheit/Ungewissheit der Inhalte der dargebotenen Textelemente« (DE BEAUGRANDE/DRESSLER 1981: Kap. I.17–I.18; HÖRMANN 1978: 27). Hintergrund ist das allgemeine Informativitätsprinzip des Textes. Damit ist letztlich, so De Beaugrande und Dressler, jenes Ausmaß gemeint, »bis zu dem eine Darbietung für den Rezipienten neu oder unerwartet ist« und damit »Aufmerksamkeit« erzeugt (DE BEAUGRANDE/DRESSLER 1981: Kap. VII.1). Unerwartet ist eine Information, wenn sie von geringer »kontextueller Wahrscheinlichkeit« im kommunikativen Einbettungsrahmen ist, d.h. wenn sie zu jenen Formulierungsoptionen (Sprachelementen, Äußerungsarten und -muster, Inhalten usw.) gehört, die in Standard-Kontexten selten vorkommen.

Bilder, die per definitionem aus Bildzeichengestellen bestehen, können nur über Visuelles, Gestalthafte, Lichthaftes (hell/dunkel) und Stillgestelltes informieren.<sup>3</sup> Für die Abstrakta, Kollektiva, Verben (WEDEWER

<sup>3</sup> Vgl. NÖTH 2000: 482. Platon abstrahiert in dieser Frage im 4. Jh. v.u.Z. ontologisch radikal und verweist in der *Politeia* auf das prinzipiell ontologisch Defizitäre des Bildermachens in

1985: 135–157) oder gar die unsemantischen (rein satzfunktionalen) Kopula der Lautsprachen gibt es auf Zeichenebene im Bild keine Äquivalente. Erst im Syntagma entstehen übersummative Semantiken im Bild. Viele Bildgattungen können zudem Informationen über Farbverhältnisse liefern.

Die stillgestellten Zeichenkonstellationen des Bildes sind räumlich, keinesfalls aber zeitlich organisiert. Sollen Bilder dennoch etwas über zeitliche, nicht-visuelle oder nicht-konkrete Verhältnisse mitteilen, vielleicht sogar über Abstraktionen oder Ideen, müssen sie andere kulturelle SymbolCodes oder die Schrift als Notationsform von Sprache einbeziehen, um Zusatzinformationen zu erzeugen; es entsteht ein semiotisches Hybridbild als Visualisierungsformat per CodeMix (etwa im Fall von Funktionstypen wie Simulacra oder Bildallegorien mit erklärendem Schriftband; KNAPE 2023a, b). In solchen Fällen lässt sich Nicht-Visuell-Abstraktes im Bild oft auch mithilfe komplexer Bildsyntagmen darstellen. In jedem Fall müssen dann aber Frame-Prämissen und Einbettungsinformationen der bildlichen Unterspezifikation bei der Interpretation zu Hilfe kommen.

## 2.9 Neuntes Problem: Kommunikabilität

»Ein Bild ist ein kommunikatives Faktum« (KNAPE 2007: 12). Dieses bildtheoretische Subaxiom ergibt sich aus dem Axiom der Semiotizität. Demnach gilt für Bilder die Bedingung, immer im Dienst der Kommunikation zu stehen, d. h. der symbolischen Interaktion als Adpragmatisierungs-Frame (griech. *pragma* = Handlung; zum Handlungsbegriff siehe JÄGER 1981: 33–47). Der Begriff ›Bild‹ gilt nicht für Naturphänomene, nicht für zufällig entstandene Gebilde oder für solche ohne kommunikative Einbettung. Wenn religiöse ›Kultbilder‹ verehrt werden, geht es im Kern nicht um das Bild als Bild im theoretischen Sinn, sondern um die Tatsache des ›Kultobjekt-Charakters eines Mediums als Bildträger (Bildtafel, Gemälde

Hinblick auf Nachahmung, wenn er betont, dass ein Bild immer nur das »Erscheinende« (*phainómenon*), nie das »Seiende« (*ón*) in seiner Fülle zeigen kann: »Gar weit also von der Wahrheit ist die simulierende Nachbildungnerei (*mímēsis*); und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles [ohne jede Zurückhaltung], weil sie von jedem nur ein Weniges trifft und das im Schattenbild (*eídolon*)« (598 b–c; Übers. n. Schleiermacher). Platon hat damit grundsätzliche Zweifel am Seinscharakter der Phantasmen eines Bildes angemeldet und einen Gegensatz zwischen der realen Existenz eines Dings außerhalb eines Bildes und einem im Bild erkennbaren Ding konstatiert (vgl. DELEUZE 1993: 259–267 und 311–324).

usw.; DANTO 1991: 242f.). Der Kommunikationsmodus der Bildkommunikation ist die Deixis stillgestellter Bildzeichenzusammenstellungen.

#### 2.10 *Zehntes Problem: Kunstfrage*

Bildkünstler haben das menschliche Wissen um die Darstellungsmöglichkeiten des Bildes durch ihre Experimente und Ausdrucksversuche entscheidend vorangetrieben. Zukünftige Forschung wird die historischen Stufen dieser seit Urzeiten bestehenden Entwicklung weiterhin auch diachron, aber mit strukturalistischem Blick erforschen müssen.

Die synchrone Bildtheorie geht zunächst von den Bedingungen der Standard-Frame-Prämissen aus (siehe Probleme 7: Grammatik und 14: Pragmatik). Sowie ein Fall von Lizenzkommunikation vorliegt (etwa von Kunst die Rede ist), kommen andere Regulativen ins Spiel. Dementsprechend ist nicht jedes Gemälde ein >Bild<, (vgl. WEDEWER 1985: 206) nicht jedes Bild (etwa eine Urlaubsfotografie) >Kunst< und die Bildwissenschaft ist keine Kunsthissenschaft. Dennoch ist immer wieder von unverständiger Seite zu hören, die wissenschaftliche Bildtheorie solle sich auch der Kunstfrage zuwenden (also zur Kunstsprache werden). Das aber wäre etwa so – um den Vergleich zu einer Paralleldisziplin der Bildwissenschaft heranzuziehen – als ob man von der Linguistik forderte, sie solle sich nicht mit der Sprache als Sprache befassen, sondern ihr Feld verlassen und sich literaturwissenschaftlichen und ästhetischen Fragen zuwenden. Ästhetische Fragen kommen bildtheoretisch gesehen nur ins Spiel, wenn sich der Standardframe ändert und damit die Pragmatik.

#### 2.11 *Elftes Problem: Medialitätsmodus*

Medien materialisieren Texte, also auch Bilder (KNAPE 2010). Medien sind als Zeichenträger im terminologisch strengerem Sinn (KNAPE 2013b: 251–269) die materielle Ermöglichungsbedingung von Text und seiner Körperexteriorisierung, d. h. technische Medien ermöglichen es, dass Text außerhalb menschlicher Körper manifest wird und in die sozialen Interaktionen eingespeist werden kann. Generell sind Medien »Tragflächen von verbalen oder nonverbalen Texten« (KNAPE 2000a: 62); somit sind Medien die Voraussetzung der Bilder (HUBER 2004: 71); »Medien als Körper der Bilder«

(SCHULZ 2005: 122–124). Demgegenüber ist ein Bild ein Text und damit theoretisch gesehen ein rein semiotisches Phänomen, egal, wie gut oder schlecht es aufgrund der Medialisierungsqualität wahrgenommen werden kann. Texte sind nach semantischen Kriterien und pragmatischen Kommunikationsbedürfnissen organisiert.

Zu den theoretischen Abstraktionen der Bildtheorie gehört also, dass Bildtheorie keine Medientheorie ist. Viele Wahrnehmungseffekte (!) sind beim Bilderleben allerdings rein medial bedingt, also nicht-semiotisch. Dazu gehören alle Fragen der Wahrnehmungsstörung, »visuelles Rauschen« oder »Unschärfe«. Begriffe wie Leinwand, Grundierung, »Farbkontrast« oder »Farbflecken« (BÜHLER 1934: 165), Verwischung, Schlieren, Pixel (NAKE 2005) oder Rasterung usw. sind auf der theoretischen Ebene des Mediums abzuhandeln (KNAPE 2010: 86–91).

Ein zentraler medialer Faktor ist die bildformat-typische *Zweidimensionalität* der Zeichenmedialisierung visueller Informationen durch den Bildträger, den wir im Deutschen aufgrund unseres alltäglich eingeschränkten Wortschatzes ebenfalls oft einfach nur »Bild« (engl. *picture*) nennen. Technisch kann die zweidimensionale Flächigkeit auf unterschiedlichste Art und Weise bedingt sein. Auf der analytisch davon zu trennenden Textebene sind im eigentlichen semiotischen Bild (engl. *image*) natürlich dreidimensionale Illusionskonstruktionen möglich (Perspektive usw.). Neuronale im Menschen verankerte Imaginationen fallen per definitionem nicht ins Gebiet der Bildtheorie, stehen im Medialisierungszusammenhang auf einem ganz anderen Blatt und gehören systematisch gesehen als physiologisches Black-box-Problem zur Abteilung »Bildverarbeitung« (vgl. GOTTSCHLING 2005).

Als materielle Ermöglichungsbedingungen von Bildern kommen alle denkbaren Medien in Betracht, von einer Hauswand über Papier bis hin zum Bildschirm eines Computers (KNAPE 2005a, 2010). Die ständig neu auftretenden Möglichkeiten technischer Bildgebungsverfahren gehören zum Medienkomplex (Stichwort: Vilém Flussers »Technobilder«; KNAPE 2000b). Technische Neuerungen verändern zwar nicht die Abstraktionen der Basistheorie des Bildes, doch ermöglichen sie neue Funktionstypen, Gattungen und Informationsleistungen des Bildes sowie generell neue Visualisierungsformen und -formate. Digitale Animationstechniken haben neue Bildrealisierungsmöglichkeiten geschaffen.

Bei der älteren Medientechnik gehört zu den medial-technischen Bedingungen der Erzeugung von Bildzeichen, dass sich im Moment der Produktion vor den Aufnahmegeräten physikalisch sichtbare, dinglich-reale

Referenten befinden (Menschen, Dinge, Räume). Im Bild werden sie dann zu Bildzeichen. Die damit nur indirekt verbundene Frage der Fiktion und eines sonderkommunikativen Arrangements muss in diesen Fällen der Frame klären.

## 2.12        *Zwölftes Problem: Narrativitätsfrage*

Der Kern eines Narratifs liegt informationell vor, »wenn in einem Text als Information ein erkennbarer Zusammenhang zwischen Akteur + Aktion + Aktionszeit auftritt, und sei es auch nur aufgrund der Darbietung des Textes, ohne dass ein Kausalitätsindikator zwingend gefordert wäre« (KNAPE 2025b: 370f.; mit weiteren fundamentalen icono-narratologischen Theoriebausteinen). Auf Realisierungsebene zentral ist hier die Differenz von

1. *Erzählen* (engl. *narration*) im Sinne einer pragmatisch-kommunikativen Handlung mittels medialer Performanz als Medialisierungsphänomen sowie
2. *Erzählung* (engl. *narrative*) als erkennbare textliche Superstruktur, mit allen daran hängenden Implikationen (KNAPE 2025b: 345).

Ad (1): Bilder können nicht im Sinn von Performanz ›erzählen‹. Die 1978 veröffentlichte transmediale Erzähltheorie von Seymour Chatman bietet hier erste Hinweise, legt für uns aber auch das Problem offen (CHATMAN 1978). Er unterscheidet *spatial media* und *temporal media* und meint damit das, was in unserem theoretischen Zusammenhang *Raumtexturen* und *Zeittexturen* heißt. Was ist damit gemeint? Bilder und Skulpturen haben als *stills* selbst keine texturale Zeitebene (siehe Problem 17: Still-Theorem). Natürlich benötigt der Betrachter Zeit beim Betrachten eines Bildes, doch da befinden wir uns auf der analytischen Wahrnehmungsebene eines Akteurs, nicht auf der Bildebene. Wenn wir uns auf die Ebene des Kommunikationsinstruments *Bild* begeben, stellen wir fest, dass es dort keine Zeitdimension gibt, kein »temporal ›program‹ inscribed in the work«, wie Chatman zurecht sagt (CHATMAN 1990: 3). Die fließenden, zeitgebundenen Texturen hingegen erstrecken sich sequenziell und zugleich performativ in der Zeit. Das gilt für Texte menschlich-lautsprachlicher Rede genauso wie für den Film. Die doppelte Zeitachse des Narrativen (Erzählzeit und erzählte Zeit), das wird nun sofort klar, führt zu theoretischen Schwierigkeiten bei einem Bild, das per definitionem ein *still* ist.

Ad (2): Die Existenz des bildlichen *narrative* (Erzählung) ist umstritten (VEITS 2020: 124f.). Den wichtigsten Vorschlag zur Lösung dieser schwierigen Frage hat Marianne Wünsch 1999 gemacht (WÜNSCH 1999). Ihr Ansatz ist überzeugend und fügt sich gut zu den kognitiven Verarbeitungsansätzen der »narrativen Psychologie« (VEITS 2020: 126f.). Wünsch geht zunächst völlig zu Recht von der strengen semiotischen Voraussetzung aus, dass eine kommunikative Äußerung (z.B. ein verbaler Text oder eine Filmtextur) nur dann eine narrative Struktur hat, wenn bei ihr die tragenden Narrativitätskomponenten (Akteur und Aktion auf der Aktions-Zeitachse) als semantisch relevante Komponenten gegeben sind: (1) »zwei Zustände derselben menschlichen oder nicht-menschlichen Entität« und (2) »eine zustandsverändernde Operation, eine Transformation also«, die sich als Bedeutung des Textes erkennen lassen (WÜNSCH 1999: 328). Genau das aber kommt bei einem Bild als *still* nicht vor, dessen Zeichen weder linear noch zeitsequenziell organisiert sind, weswegen man im Bild auch keine Zeit messen kann. Bei der Lösung des Problems geht Wünsch zurecht davon aus, dass Bilder nach bestimmten Regeln geordnete Zeichenkomplexe sind, die eine Semantik höherer Ordnung aufbauen, wie wir sagen. Unter ihnen gibt es einige, die mittels des erschließbaren *plots* Hinweise auf eine »temporale Komponente« als semantisches Kommunikat geben, d.h. sie müssen »Merkmale derart haben, dass wir aufgrund unseres kulturellen Wissens zu folgern vermögen, der im Bild repräsentierte Zustand« der gezeigten Objekte im Bild »sei früher ein anderer gewesen oder werde später ein anderer sein« können (WÜNSCH 1999: 331). Das könnte etwa durch kodierte Posen oder Gesten von menschlichen Figuren ausgedrückt sein (KNAPE 2013a: 434–442). Diese Bedingung ist notwendig, aber noch nicht hinreichend. Es geht nicht nur um die Temporalfrage, sondern auch um die Handlungsfrage als solche. Das Bild kann eine Handlung »nicht darstellen, sondern nur *indizieren*, indem es aus den sukzessiven Teilschritten und Zeitpunkten der Handlung einen charakteristischen Moment auswählt, aufgrund dessen wir erschließen können und müssen, was diesem Zeitpunkt vorangegangen ist und/oder was ihm folgen wird« (WÜNSCH 1999: 334). Wir haben es also auf der einen Seite mit der Textur zu tun, die uns im Fall des Bildes nur etwas unbewegt zeigt (etwa menschliche Posen), und auf der anderen Seite beim Adressaten mit einem Perzeptionsakt und dem Prozess kognitiver Verarbeitung der Informationen unter Einbeziehung von rahmendem Bild- und Weltwissen (Zusammenhang von *images mentales* und *images objets* bei BELTING 1998: 35; siehe auch KNAPE 2025b: 361).

Das entscheidende Verfahren zur Ermittlung narrativer Verhältnisse im Bild ist der »Ekphrasistest«, bei dem durch Transnotation die vorhandenen ›Erzählungs‹-Strukturen offen gelegt werden können. Allerdings ist dabei auf die mit der Differenz von »Elementarekphrasis« (Zustandsbeschreibung) und »Projektionsekphrasis« (Handlungsvermutung) verbundenen methodischen Probleme zu achten (KNAPE 2025b: 359–365; siehe auch Problem 21: Transnotation).

### 2.13 Dreizehntes Problem: Notation

Visuelle Informationen können nur über die visuellen Formate vermittelt werden, etwa durch das ›Bild‹ (KNAPE 2023b: 20f.). Die Vertreter der *Actor-Network-Theory* Bruno Latour und Steve Woolgar haben die Ansicht radikaliert, dass nur auf dem Wege materieller Medialisierung eine Information existent ist, und sei es auch nur als neuronal inskribiertes Wissenselement.<sup>4</sup> Nach der *inscription theory* ist auch die Wissenschaft ein System zur Produktion von Inschriften und nicht von rein geistig existierenden Theorien (LATOUR/WOOLGAR 1979; FERRARIS 2007). Nur die Textnotate spielen als konkrete Entitäten eine konkrete Rolle im wissenschaftlichen Interaktionsprozess, nicht etwa abstrakte Entitäten wie wissenschaftliche Theorien, die ihre Existenz vermeintlich im luftleeren Raum oder noch deutlicher: als rein geistige Formationen führen. Dieser Ansatz, alles Informatio nelle in der Welt mit seiner materiellen Existenzform, mit der für seine Formulierung je konkret gegebenen medialen Entität gleichzusetzen, ist eine Weiterentwicklung von Derridas ›Grammatologie‹-Thesen. Demnach gilt der Grundsatz: *Nihil extra medium* (KNAPE 2013b: 253), dem man prinzipiell zustimmen kann. Doch ist diese Einsicht eher banal und nur für kämpferisch gesinnte Antiidealisten aufregend. Die wirklich interessanten Fragen beginnen erst jenseits solcher Grundannahmen. Für unseren Zusammenhang ist es die Frage, wie Informationen zwischen kognitiven

<sup>4</sup> Latour geht dabei so weit, zu behaupten, dass wir eigentlich nicht denken, sondern metaphorisch gesprochen nur ›schreiben‹, also »an action which involves working with inscriptions«. Und weiter: »an action that is practiced through talking to other people who likewise write, inscribe, talk« → »an action that convinces or fails to convince with inscriptions which are made to speak, to write, and to be read« (LATOUR 1988: 218). Ob wir wirklich nicht denken oder Ideen haben, ist im theoretischen, auf Abstraktion beruhenden Sinn zu bezweifeln (ist eine Frage der Modellierung, bei der auch neuronale Inschriften anzusetzen wären).