

Lars C. Grabbe / Dimitri Liebsch /
Patrick Rupert-Kruse (Hrsg.)

Auf dem Sprung zum bewegten Bild

Narration, Serie und
(proto-)filmische Apparate

HERBERT VON HALEM VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Lars C. Grabbe / Dimitri Liebsch /

Patrick Rupert-Kruse (Hrsg.)

Auf dem Sprung zum bewegten Bild.

Narration, Serie und (proto-)filmische Apparate

Köln: Halem, 2014

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.

© 2014 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN 978-3-86962-078-7

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im

Internet unter <http://www.halem-verlag.de>

E-Mail: info@halem-verlag.de

SATZ: Herbert von Halem Verlag

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

Einleitung	7
LARS C. GRABBE / PATRICK RUPERT-KRUSE Bilder von Bewegung – Bilder in Bewegung – Bewegungsbilder. Spannungen zwischen Statik und Dynamik des Bildes	14
DIMITRI LIEBSCH Stehen, Stolpern, Laufen. Anmerkungen zum Verhältnis von Bewegung, Zeit und Bild	39
BERND DOLLE-WEINKAUFF Vom Einzelbild zur Erzählung. Narrative Dynamik in Bildgeschichte und Comic	81
NORBERT M. SCHMITZ Weshalb die Brüder Lumière nicht den Film erfanden – Überlegungen zur medialen Form des kinematografischen Bewegungsbildes	115
Verzeichnis der Bildquellen	141
Autoren	146
Sach- und Personenregister	149

Bildwissenschaft



LARS C. GRABBE / DIMITRI LIEBSCH /
PATRICK RUPERT-KRUSE (Hrsg.)

Auf dem Sprung zum bewegten Bild. Narration, Serie und (proto-) filmische Apparate

2014, 160 S., 27 Abb., Broschur,
213 x 142 mm, dt.

EUR(D) 24,00 / EUR(A) 24,55 / sFr. 40,50

ISBN 978-3-86962-078-7

Seit dem *pictorial turn* werden Bilder zwar zunehmend interdisziplinär betrachtet, geblieben ist jedoch der Fokus auf das statische Bild und dessen Abgrenzung von dynamischen Erscheinungen wie Film oder Computerspiel. Dass die Bilder nicht plötzlich dynamisch wurden, dass es dazu vielmehr einer komplexen medialen Evolution bedurfte, findet dabei zumeist keine Berücksichtigung. Der vorliegende Band spürt dagegen dieser facettenreichen Dynamisierung nach, indem er sich den Wechselwirkungen von Narration, Serie und (proto-)filmischen Apparaten widmet. Zu den Phänomenen auf dem Sprung zum bewegten Bild, die dafür analysiert werden, zählen das Altarbild, die Chronofotografie und die Animation durch die Rezipienten ebenso wie der Comic, die *philosophical toys* oder jene Bildgrammatik, die aus dem rein technischen *movie* erst das uns geläufige Bewegungsbild macht.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Schanzenstr. 22 · 51063 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de



Einleitung

Bewegte Bilder haben trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer Allgegenwart oft eine schlechte Presse und werden ebenso oft als ein Phänomen zweiten Ranges wahrgenommen. Möglicherweise liegt das daran, dass ihre Thematisierung aus naheliegenden Gründen erst deutlich später institutionalisiert wurde als diejenige der statischen Bilder. Gemalt, gezeichnet und skulptiert hat immerhin schon der Cro-Magnon-Mensch, gefilmt wird aber erst seit rund 120 Jahren. Die akademische Kunstgeschichte etablierte sich bereits um 1800, während eine universitäre Sedimentierung von Film- und später Fernsehwissenschaft frühestens mit dem filmologischen Projekt im Frankreich der 1940er-Jahre einsetzte.¹

Neben der Suggestionskraft solcher »Rahmendaten« tragen auch Jargon und Schlagworte in der Wissenschaft zur Marginalisierung der bewegten Bilder bei. Die viel beschworene Abwendung vom sprachlichen Paradigma in den 1990er-Jahren konnte sich auf die gesellschaftliche Präsenz von Bildern in den neueren und neuesten Medien stützen – und das heißt auch und vor allem: auf die Präsenz von *bewegten* Bildern. Bekanntlich ist diese Entwicklung aber nicht als eine Wende zum bewegten Bild in die Wissenschaftsgeschichte eingegangen. Stattdessen verbreiterte sich unter den Labeln von »iconic turn« und »pictorial turn« paradoxerweise vor allem

1 Die genannten Gründe mögen naheliegend sein, lassen aber freilich im Dunkeln, dass das Prinzip der Camera obscura, mit der stehende und bewegte Bilder projiziert werden können, schon seit der Antike bekannt ist und die für sie verwendeten Apparaturen bereits in der Renaissance zur Bildverbesserung mit Linsen versehen wurden. Was seinerzeit in den großen begehbaren Kammern zu sehen war, beschreibt Giambattista della Porta *Magiae Naturalis* von 1558 folgendermaßen: »Man kann alles sehen, was sich draußen befindet und von der Sonne erhellt wird. Man kann sehen, wie die Leute auf dem Kopf stehend die Straße entlang gehen; und alles was rechts ist, ist links, und alles ist umgekehrt« (zit. nach SCHAAF 2002: 49).

das Forum für eine Auseinandersetzung mit statischen Bildern. Wo jedoch die Spezifika bewegter Bilder wahr- und ernst genommen wurden, geschah dies nur zu häufig unter kulturkritischem Vorzeichen. Man denke nur an die apokalyptische Rhetorik Paul Virilios, die die bewegten Bilder erst in *Guerre et cinéma* kritisch mit der militärischen Logistik verrechnet, um sie dann als Elemente einer privativen Entwicklung zu beschreiben, die in einem »rasenden Stillstand« heiß läuft.²

Ein Teil der angeführten Verzerrungen ist bereits der Alltagssprache geschuldet, denn welchen Ausdruck verwenden wir, wenn wir *nicht* von bewegten Bildern sprechen wollen? »Statische Bilder« ist – wie oben schon zu bemerken – etwas ungenau. Bei »stehenden Bildern« handelt es sich eher um ein filmisches Phänomen, um »eingefrorene« Einstellungen. Der übliche Ausdruck ist schlichtweg: »Bilder«. Anders gesagt: »Bild« ist sowohl der Ausdruck für die Gattung als auch der für eine ihrer Arten, nämlich für die – nennen wir sie einfach weiterhin so – statischen Bilder. Das hat zwei Konsequenzen: Erstens erscheinen statische Bilder damit auf einer ganz elementaren Ebene als die »normalen« Bilder, und zweitens werden bewegte Bilder damit zum Sonderfall.

Zielsetzung von *Auf dem Sprung zum bewegten Bild. Narration, Serie und (proto-)filmische Apparate* ist es, die Suggestion der angesprochenen »Rahmendaten« zu unterlaufen und zu einer angemesseneren Auffassung von statischen und bewegten Bildern beizutragen. Dies soll nicht über eine plumpe Umkehrung der bisher behaupteten Hierarchie bewerkstelligt werden, sondern über detaillierte Auseinandersetzungen mit der Grenze zwischen beiden oder eher mit dem Feld, das zwischen den rein statischen und den rein bewegten Bildern liegt. Es wird also um eine Analyse von Phänomenen gehen, die auf dem Sprung zum bewegten Bild sind.

Was lässt sich aber unter einem solchen Feld konkret verstehen, wo es doch auf den ersten Blick keine Probleme zu beinhalten scheint, ein Fresko von einer Telenovela zu unterscheiden oder in Gemälde, Dia und Fotografie statische Bildtypen zu sehen und Kinematografie, Fernseh-, Video- und Computerspielbilder sowie *last not least* virtuelle Bildräume zu den bewegten Bildtypen zu rechnen? Das im Band analysierte Feld zeichnet sich gegenüber den rein statischen Bildern durch eine facettenreiche

2 Vgl. dazu Virilio 1984 und 1990; im französischen Original ist zwar keine Rede vom »rasendem Stillstand«, dafür aber nicht minder poetisch von »le »zéro absolu« du mouvement«.

Dynamisierung aus, durch eine Öffnung gegenüber Zeit und Bewegung. Um dieses Feld zu erfassen und seine logischen, sinnlichen und semiotischen Modalitäten zu erschließen, reicht es nicht aus, sich allein auf fertige Artefakte zu konzentrieren. Vielmehr müssen auch die es konstituierenden technischen Geräte, die je spezifische Materialität, die handwerklichen und/oder künstlerischen Verfahren sowie die betreffenden Rezeptionssituationen berücksichtigt werden. Insbesondere drei Aspekte strukturieren dieses Feld: die Narration, die Serie und die (proto-)filmische Apparatur.

Für eine Annäherung an den ersten Aspekt, die Narration, bietet sich die im 18. Jahrhundert entwickelte Theorie des »fruchtbaren Augenblicks« an, die über ein schon weitaus älteres Problem bildlicher Darstellung reflektierte. Einem der Kronzeugen dieser Theorie, nämlich Gotthold Ephraim Lessing, zufolge sollte die künstlerische Wahl des dargestellten Momentes gewährleisten, dass die/eine ganze Handlung im Bild präsentiert bzw. »erzählt« werden kann (vgl. LESSING 1766/1996: 25ff.). Auf der anderen Seite, auf der Seite des Rezipienten, ist der Nachvollzug dieser Handlung an Voraussetzungen wie Wissen, Imagination und Geschicklichkeit bei der Interpretation geknüpft. Diese narrative Dynamisierung, wie sie exemplarisch im »fruchtbaren Augenblick« realisiert werden kann, ist keineswegs nur auf das Einzelbild beschränkt. Eine Reihung solcher Augenblicke bieten in hybrider, also auch den Text integrierender Form, beispielsweise die Bilderfolgen William Hogarths oder unsere zeitgenössischen Comics.

Damit ist bereits das Stichwort für den zweiten Aspekt gefallen, nämlich für die Serie. Außer in den gezeichneten oder gemalten Bilderfolgen lassen sich die Eigenschaften der Serie anhand der technischen Analyse von Bewegungen demonstrieren. Ein Musterfall dafür sind – am Vorabend der Erfindung des Films – die Chronofotografien von Eadweard Muybridge. Seine im Abstand von Sekundenbruchteilen geschossenen Fotos ermöglichten es, menschliche und tierische Bewegungen erst in einzelne Schritte zu zerlegen und sie dann im Nebeneinander eines großen Tableaus zu arrangieren. Muybridges Serie war eine »creation of successive images that, mounted together, reconstituted a whole cycle of motion rather than isolating a single moment« (SOLNIT 2003: 185). Für die serielle Dynamisierung gilt dennoch, dass sie in der Präsentation noch kein Nacheinander, sondern nur eine in der Bildstatik verankerte Prätemporalität kennt.

Mit dem dritten und letzten Aspekt, den (proto-)filmischen Apparaten, befinden wir uns ebenfalls unter den Fällen, die Noël Carroll in seiner Ontologie des bewegten Bildes unter die »problematischen Grenzfälle« gezählt

hat (vgl. CARROLL 2010: 174). Abgesehen von der Camera obscura handelt es sich dabei vor allem um die »philosophical toys« des 19. Jahrhunderts wie das Thaumatrope (Wunderscheibe), Phenakistiskop (Täuschungsseher, Lebensrad), Zootrop (Wundertrommel) oder Praxinoskop (Tätigkeitsseher).³ Die Effekte dieser Spielzeuge, nämlich die Bildverschmelzungen und die Vermittlung von Bewegungsillusion, verdanken sich der Trägheit der sinnlichen Wahrnehmung, der »Rechenleistung« des menschlichen Gehirns und sind – in noch zu klärender Weise – auch später im Film wieder präsent.

Nach den strukturierenden Aspekten des Feldes sind schließlich noch die Themen der vier Studien zu umreißen, die den Band ausmachen.

Den Anfang macht *Bilder von Bewegung – Bilder in Bewegung – Bewegungsbilder. Spannungen zwischen Statik und Dynamik des Bildes* von LARS C. GRABBE und PATRICK RUPERT-KRUSE. Ihr Text versteht sich als Beitrag zur Etablierung einer autonomen Bewegtbildwissenschaft. Für diese wäre von entscheidender Bedeutung, Aspekte wie das Dispositiv, die Performanz und schließlich die Dialektik von apparativer Strukturgebung einerseits und Wahrnehmung bzw. Rezeption andererseits zu berücksichtigen. Die Autoren plädieren dafür, die Modulierungen von Bewegung, Zeit und Raum nicht erst in jenen Gestalten zu beobachten, die sich den Techniken der Kinematografie, des Fernsehfilms oder des interaktiven Computerspielbilds verdanken, sondern sie bis zu den Anfängen bildhafter Reihen und optischer Spielzeuge zurückzuverfolgen. Schon diese geben Aufschluss darüber, wie sich die Strukturkomponenten des Bewegungsbildes entwickelt haben. Grabbe und Rupert-Kruse thematisieren daher eine mediale Evolution anhand von statischen Bildkonzepten (wie Gemälden, Altären, Kupferstichen und Comics), technischen Bildern von Bewegung (Chronofotografie), präkinematografischen Gerätschaften wie den »philosophical toys« und auch anhand der uns vertrauten multimodalen Synthesen von Bild und Apparat.

Dem schließt sich mit *Stehen, Stolpern, Laufen. Anmerkungen zum Verhältnis von Bewegung, Zeit und Bild* eine komparativ angelegte Studie des Philoso-

3 Nebenbei, die Camera obscura ist auch deswegen interessant, weil ihr Fall eine ausgezeichnete Warnung vor Finalisierungen und linearen Erfolgsgeschichten in unserem Feld darstellt. Antizipierte ihre kammergroße Version das Dispositiv des Kinos (und insofern eine Spielart des bewegten Bildes), so spielte ihre transportable Version eine entscheidende Rolle als Hilfsmittel für die perspektivische Malerei der Renaissance (und damit für einen Typ des statischen Bildes schlechthin; vgl. dazu KITTLER 2002: 56-73).

phen DIMITRI LIEBSCH an. Für eine adäquate Beschreibung von Zeit und Bewegung im Kontext von Bildern empfiehlt er einen semiotischen Differenzialismus. Grundsätzlich zu unterscheiden sind demnach nicht allein einfache statische Bilder, (Bilder-)Serien und bewegte Bilder, sondern auch und gerade die Perspektive, unter denen diese jeweils betrachtet werden können, nämlich Syntax, Semantik und Pragmatik. Tafelbilder, Comics und Spielfilme etwa unterscheiden sich zwar allein schon als Artefakte, weil wir bei den ersten beiden im Gegensatz zu den letzteren nicht sinnvoll fragen können, wie lange sie denn dauern oder wann sich bei ihnen etwas bewegt. Jedoch können auch Tafelbilder und Comics – Filme ohnehin – Bewegung und Zeit darstellen. Außerdem erfordern alle drei eine spezifische Rezeptionszeit, die jeweils anders strukturiert ist. Zielsetzung des semiotischen Differenzialismus ist es, systematisch die Eigenheiten der Bildarten offen zu legen und darüber hinaus auch deren genetisch-technischen Zusammenhang zu erschließen: Immerhin handelt es sich bei der Serie auch um eine Reihe statischer Bilder, während das bewegte Bild wiederum nichts anderes als eine in Bewegung versetzte Serie ist.

Das Thema der Narration vertieft der Germanist BERND DOLLE-WEINKAUFF in *Vom Einzelbild zur Erzählung. Narrative Dynamik in Bildgeschichte und Comic*. In seinem Text spannt er den historischen Bogen von der Malerei des Mittelalters bis hin zu Manga und Graphic Novel der Gegenwart. Dabei verfolgt er die Entwicklung vom pluriszenischen Einzelbild zur Sequenz und von der heteronomen, zumeist in der Bibel rückversicherten, Illustration zur selbstständigen Erzählung mit den Mitteln des Bildes (und gegebenenfalls auch des Textes). Den entscheidenden Durchbruch zum selbstständigen Erzählen lokalisiert er im 19. Jahrhundert mit wegweisenden und populären Kinderbüchern wie etwa Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter*, den Arbeiten Wilhelm Buschs und dem Aufstieg des Comics. In Variation des Credos, wonach das Ganze mehr als die Summe seiner Teile ist, akzentuiert Dolle-Weinkauff nicht die historisch schon früh nachweisbaren Verfahren, mit denen Einzelbilder isoliert werden könnten – wie beispielsweise durch das Setzen von Umrandungen oder Zwischenräumen. Vielmehr widmet er sich den verschiedenen Formen der übergreifenden Textualität, die diese Einzelbilder integrieren, vielgestaltige Formen, die von den verschiedenen Modi der »transition« über die Verweisketten bis hin zur Sequenzbildung innerhalb der Sequenz und der Seite im Heft als eigener Struktureinheit reichen.

Aus der Perspektive einer filmwissenschaftlich informierten Ästhetik stellt schließlich NORBERT M. SCHMITZ die Frage, ab wann sinnvollerweise von Film gesprochen werden kann. Wie schon der Titel *Weshalb die Brüder Lumière nicht den Film erfanden – Überlegungen zur medialen Form des kinematografischen Bewegungsbildes* andeutet, wendet er sich gegen ein Filmverständnis, das sich allein auf die apparative Dynamisierung konzentriert. Wenn aber der Kinematograf der Brüder Lumière 1895 allein noch nicht konstitutiv für den Film ist – was dann? Schmitz arbeitet anhand der filmischen Frühgeschichte (insbesondere durch eine Kontrastierung der Arbeiten von Edwin S. Porter und David Wark Griffith) heraus, dass von Film und nicht mehr nur von bewegter Fotografie erst dann die Rede sein konnte, als dem *classical style* Hollywoods die Verbindung von Illusionismus und Affektorientierung gelang. Film als Form in diesem Sinne zeichnet sich nach Schmitz durch Persistenz und Hybridität aus. Persistent ist diese Form, weil sie nicht allein die materialen Transformationen überstanden hat, die der Weg vom Zelluloid bis zum Internet-Clip mit sich brachte, sondern weil sie sogar noch als Kontrastfolie in Experiment und Avantgarde präsent ist, die sich der Einfühlungsästhetik des Films explizit verweigern. Und sie ist insbesondere deshalb hybride, weil sie neben der Verwendung von genuin visuellen Mitteln auch an Formen der sprachlichen Narration anzuknüpfen vermag.

Widmen sich die Aufsätze thematisch dem Feld von narrativ, seriell und apparativ erzeugter Dynamisierung, so dokumentieren sie in methodischer Hinsicht ebenfalls Bewegung. Um die Phänomene des angesprochenen Feldes zu erschließen, bedarf es der Technikgeschichte, medienwissenschaftlicher Reflexion, philosophischer Unterscheidungen und literaturwissenschaftlicher Einsichten – um nur einige Konstituenzien dieses Bandes zu nennen. Aufsätze und Band sind daher auch ein Votum dafür, die Grenzen der eigenen Disziplin zu überschreiten.

Die Herausgeber

Literatur

- CARROLL, NOËL: Auf dem Weg zu einer Ontologie des bewegten Bildes [1995]. In: LIEBSCH, DIMITRI (Hrsg.): *Philosophie des Films. Grundlagen-texte*. Paderborn [mentis Verlag], 3. Auflage, 2010, S. 155 - 175
- KITTLER, FRIEDRICH K.: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*. Berlin [Merve Verlag] 2002
- LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie [1766]. In: ders.: *Werke. Bd. 6. Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1996, S. 7 - 187
- SCHAAF, LARRY J.: Camera Obscura und Camera Lucida. Bild und Vorstellung vor Erfindung der Photographie. In: VON DEWITZ, BODO; WERNER NEKES (Hrsg.): *Ich sehe was, was Du nicht siehst! Sehmaschinen und Bilderwelten – Die Sammlung Werner Nekes*. Göttingen [Steidl Verlag] 2002, S. 48 - 53
- SOLNIT, REBECCA: *Motion Studies. Time, Space, and Eadweard Muybridge*. London [Bloomsbury Publishing] 2003
- VIRILIO, PAUL: *Guerre et cinéma. Bd. 1. Logistique de la perception*. Paris [Éditions de l'Étoile] 1984; dt.: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. München, Wien [Carl Hanser Verlag] 1986
- VIRILIO, PAUL: *L'inertie polaire*. Paris [Christian Bourgois] 1990; dt.: *Rasen-der Stillstand*. Essay. München, Wien [Carl Hanser Verlag] 1992

Bildwissenschaft



KLAUS SACHS-HOMBACH /
JÖRG R. SCHIRRA (Hrsg.)

Origins of Pictures. Anthropological Discourses in Image Science

2013, 560 S., 229 Abb., 6 Tab., Broschur,

213 x 142 mm, engl.

EUR(D) 36,00 / EUR(A) 36,90 / sFr. 59,30

ISBN 978-3-86962-057-2

Anyone talking about pictures by necessity refers to those using pictures. It is therefore essentially the competence of using pictures that has to be considered. Such competence is not common among higher developed mammals, at least as far as we know today. This fact raises the question whether and to what extent that ability has to be conceived as a strictly anthropological one. In an interdisciplinary approach, the first international conference of the Society for Interdisciplinary Image Science (GiB) titled *Origins of Pictures* has taken a closer look at the role of pictures for the *conditio humana*.

The primary goal of the conference was to present empirical findings of the origins of picture uses, considering in particular research in paleo-anthropology, archeology, cultural anthropology, and developmental psychology. Furthermore, those findings were to be related to philosophical considerations concerning the conditions of the conceptual formation of picture competence.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Schanzenstr. 22 · 51063 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de



Visuelle Kommunikation



THOMAS PETERSEN /
CLEMENS SCHWENDER (Hrsg.)

Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch

2011, 504 S., 61 Abb., 35 Tab.,
Hardcover (Klebung), 240 x 170 mm, dt.
EUR(D) 36,00 / EUR(A) 36,90 / sFr. 59,30
ISBN 978-3-86962-043-5

Bilder sind seit jeher ein wesentlicher Bestandteil der Massenkommunikation. Traditionell wird ihnen eine starke Wirkung auf die Meinungsbildung zugeschrieben. Das klassische Instrumentarium der Kommunikationswissenschaft ist aber nach wie vor vorwiegend am geschriebenen, allenfalls noch am gesprochenen Wort orientiert. Das gilt vor allem für die empirischen Methoden. Dabei ist in den letzten Jahren eine Vielzahl von spezifischen Methoden zur Analyse der Inhalte, der Rezeption und der Wirkung visueller Kommunikation entwickelt worden. In diesem Band werden die wichtigsten Verfahren zur Erforschung visueller Kommunikation zusammengetragen und in einer verständlichen Sprache Studenten und solchen Forschern zugänglich gemacht, die keine Experten des jeweiligen Spezialgebietes sind.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Schanzenstr. 22 · 51063 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de



Visuelle Kommunikation



DIMITRI LIEBSCH / NICOLA MÖSSNER
(Hrsg.)

Visualisierung und Erkenntnis. Bildverstehen und Bildverwenden in Natur- und Geisteswissenschaften

2012, 350 S., 54 Abb., 6 Tab.,
Broschur, 213 x 142 mm, dt.
EUR(D) 32,00 / EUR(A) 32,75 / sFr. 53,40
ISBN 978-3-86962-053-4

Bilder, Grafiken, Fotografien, Zeichnungen – tagtäglich sind wir von einer Vielzahl visueller Informationsträger umgeben. Besonders die neuen Medien haben uns ein Tor zu einer beinahe unüberschaubaren Reichhaltigkeit der Bilderzeugung und -verbreitung geöffnet. Auch in der Wissenschaft spielen Visualisierungen eine immer wichtigere Rolle. Sie sind zum einen Gegenstand der Forschung und zum anderen unverzichtbares Hilfsmittel bei der Präsentation von Forschungsergebnissen. Daraus folgt eine Reihe von unterschiedlichen Verwendungszwecken und Funktionen von Visualisierungen, die den Wissenschaftlern verschiedene Kompetenzen abverlangen. Sie müssen Visualisierungen nicht nur korrekt auswerten und interpretieren können, sondern auch die Fähigkeit besitzen, diese zielgruppenorientiert und ihrer Forschung angemessen zu kommunizieren.

Ziel des vorliegenden Sammelbandes *Visualisierung und Erkenntnis* ist es, dazu beizutragen, die Forschung mit und an Visualisierungen in den Einzelwissenschaften auf eine reflektierte Basis zu stellen. Zu diesem Zweck werden nicht nur die wissenschafts- und erkenntnistheoretischen Grundlagen und Herausforderungen, die die Verwendung von Visualisierungen mit sich bringt, beleuchtet, sondern auch die Rolle der Visualisierungen im konkreten Anwendungsfall betrachtet.

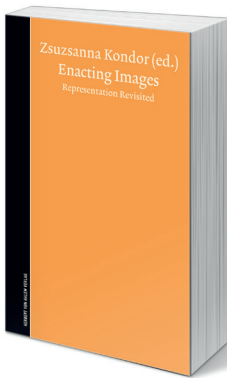


HERBERT VON HALEM VERLAG

Schanzenstr. 22 · 51063 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de



Bildwissenschaft



ZSUZSANNA KONDOR (Hrsg.)

Enacting Images. Representation Revisited

2013, 138 S., 17 Abb., 2 Tab., Broschur,
190 x 120 mm, engl.

EUR(D) 19,80 / EUR(A) 20,30 / sFr. 33,50

ISBN 978-3-86962-068-8

Enacting Images is devoted to images as they can mobilize cognition and theorizing. Though we can speak of a pictorial turn now that images have become a distinct and full-fledged topic of investigation, some may continue to cling to the impression that images should still be considered within a fundamentally representationalist framework.

As an alternative, the enactive approach provides a conceptual setup within which images, beyond their informational, immersive, and aesthetical power, can be considered as being the manifestations of a new epistemic access to the world. The present volume is a collection of essays that reflectively investigate the theoretical prerequisites, scope, and limits of enactive approach.



HERBERT VON HALEM VERLAG

Schanzenstr. 22 · 51063 Köln
<http://www.halem-verlag.de>
info@halem-verlag.de

