



**FREIHEIT WIRD EWIG
UNSICHTBAR
BLEIBEN,
anders als die
zunächst unsehbare
Mondoberfläche Galileis.
Doch Freiheit ist trotzdem
als neuronal inskribierte
Modellvorstellung in den
Menschen existent**

Möglichkeiten der Unmöglichkeit, die Freiheit abzubilden

Joachim Knappe

Visualisierung

Im Jahr 1610 konnten die Zeitgenossen Galileo Galileis den Mond nur mit bloßem Auge beobachten. Die Menschen hatten daher kaum Informationen über die Beschaffenheit der Mondoberfläche. Galilei sah eine seiner wissenschaftlichen Aufgaben als Astronom darin, diese Unkunde zu beseitigen, und unternahm drei methodische Schritte.

Erstens ermöglichte er optische Wahrnehmung durch optimale Wege der Sichtung: ›Sehbar-Machung‹. Aufgrund der riesigen Entfernungen zwischen den Himmelskörpern gab es 1610 nur den optischen Zugang zu empirischen Daten über die Mondgeologie. Das menschliche Auge setzte dem freilich Grenzen. Darum konstruierte Galilei mit dem Teleskop ein Werkzeug, das mit einem Schlag das bislang Unsehbare in der Beobachtung sehbar machte. Er war sich der Bedeutung dieses Methodensprungs bewusst und schrieb am 7. Januar 1610 enthusiastisch: »Keine einzige der oben genannten Beobachtungen sieht man beziehungsweise kann man sehen ohne ein vortreffliches Instrument; daher dürfen wir annehmen, dass wir die ersten auf der Welt gewesen sind, die die Himmelskörper von so Nahem und derart deutlich gesehen haben.«¹

Zweitens verarbeitete er die Sichtungsdaten kognitiv und wertete sie aus, um neue Erkenntnis zu generieren. Mit Hilfe seines Sehinstrumentes konnte Galilei einen neuen Befund zur Oberflächenphysik des Mondes erarbeiten.² Die neue Qualität des Sehens hatte zu neuem astronomischen Wissen geführt, das nun als wissenschaftliche Information der Menschheit zugänglich gemacht werden sollte. Dazu war der dritte methodische Schritt nötig: Galilei verarbeitete die neuen Informationen semiotisch, indem er optische Kommunikationsverfahren nutzte – ›Sichtbar-Machung‹.

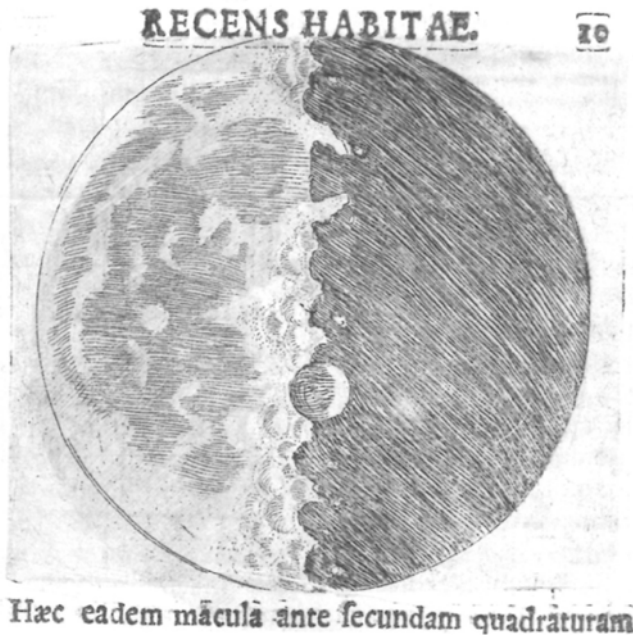


Abb. 1: Galileo Galilei: Mond III. Radierung

Dieser Prozess geschah noch im selben Jahr. Galilei brachte ein Buch mit dem Titel »Sidereus Nuncius«, Sternenbote, heraus, um darin seine neuen Informationen als Optifikate zu notieren, sie so zu verbreiten und damit zu Kommunikaten zu machen. Dieser Prozess setzt gezielte Konstruktionen auf visuell-zeichentheoretischer Ebene voraus. Wir nennen es semiotische Sichtbar-Machung oder »Visualisierung«. Galilei wählte zur Verbreitung seiner neuen Informationen das damals noch recht neue Medium des gedruckten Buchs, welches dimissiv, also per Distanzkommunikation Informationen über Raum und Zeit hinweg zu transportieren in der Lage ist. Die Verschlüsselung der Information erfolgt in Printmedien ausschließlich über die Nutzung des optischen Kanals. Gedruckte Texte hört man nicht. Galilei musste also notgedrungen zur Visualisierung greifen. Für sie gilt folgende Definition:³ Visualisierung ist technisch optifizierte Notation von Information in kommunikativer Absicht.

Heute steht uns eine Vielzahl an Visualisierungsformaten zur Verfügung: bildzeichenbasierte Formate,⁴ Technobild-Formate,⁵ Symbol- und schriftbasierte Formate,⁶ grafische Formate,⁷ Farbformate,⁸ Plastiken,⁹ Hybride oder Mixta composita.¹⁰ Der technische Stand der Produktionsmittel von gesellschaftlich zugänglichen Inskriptionen, wie man auch im Sinn der modernen Inskriptionstheorie sagen könnte, legt fest, welche Visualisierungsarten möglich sind. Inskription heißt in diesem Fall, dass jede Information als Existenzform in irgendeiner Art Notation – nicht nur optischer – materialisiert sein muss, sonst wäre sie nicht existent. Eine Inskription kann zum Beispiel rein neuronal als Gehirneinschreibung vorliegen. Galilei wählte für seinen »Sidereus Nuncius«, wie es das Papiermedium zuließ, drei semiotische Visualisierungsformate

für die optische Notation seiner Informationen über den Mond: zum einen die Schrift als optische Ermöglichungsbedingung des Lesens, um die gesamten Zusammenhänge darzustellen, zum andern die technische Zeichnung, um seinen Zeitgenossen das absolut neue Gerät ›Fernrohr‹ optisch zu erschließen; und schließlich das Bild (Abb. 1), um optisch evident zu machen, wie die Mondoberfläche wirklich aussieht.

Bild

Metaphorisch ausgedrückt wollte Galilei mit dem Bild für seine Zeitgenossen so etwas wie ein Passbild der Mondoberfläche liefern. Heute übliche Passbilder als Abbilder zur Personenidentifikation gehorchen den Referenzbedingungen jenes Informationstyps ›Bild‹, welcher den theoretischen Status des Abbilds oder Simulacrums hat. Für unsere Fragestellung ist in diesem Zusammenhang eine theoretische Unterscheidung besonders wichtig. Alle begrenzten und geordneten Zeichenkomplexe in kommunikativer Absicht, das heißt Texte, also auch Bilder, können entweder Fiktionen mitteilen – ohne zeichenexterne Realreferenz – oder aber Fakten vermitteln – sich also auf zeichenexterne Realreferenzen beziehen. Es ist die Unterscheidung von Autonombild und Abbild, von Verisimile und Simulacrum, das heißt von Fiktivbild und Faktenbild, bei Visualisierungsvorgängen.¹¹ Solche begrifflichen Spezifikationen sind wichtig, um nicht immer nur aus Gründen der Wortarmut des Deutschen von ›Bild‹ zu sprechen. Das ist der wissenschaftlich differenzierten und wohldefinierten Verständigung nicht zuträglich. Darum soll hier nur dasjenige als Visualisierungsformat Bild im strengen Sinn gelten, das als ein Zeichenkomplex – Text – definiert werden kann, der im Wesentlichen aus Bildzeichen besteht, die sich in der Wahrnehmung nicht bewegen.

In der modernen Welt hängen viele Identitäts- und Existenzfragen vom Dokumentenstatus ab, etwa beim Bildbeweis vor Gericht.¹² Ein Bild mit dem Status eines Simulacrums – etwa ein Passbild oder ein Urlaubsfoto – hat Dokumentenstatus,¹³ weil es eine transsemiotische Existenzaussage impliziert und auf ein reales sichtbares Objekt der bildexternen Welt referenzialisiert. Woher aber wissen wir das? Wie bekommt ein Bild den Status eines Simulacrums?

Jedes Bild kann eine Fälschung sein. Der Abbildstatus muss also aufgrund bestimmter kultureller Praktiken der Zertifizierung durch Zusatzkommunikationen zugesprochen werden, etwa durch die amtliche Angabe »Reisepass« auf dem Medium. Ein Verisimile ist, wie das Wort sagt, nur ein ›Wahrähnliches‹ ohne bildexterne Realreferenz, demzufolge auch kein Dokument. Wir entschlüsseln seine Semantik und verstehen damit ein Verisimile im Kommunikationszusammenhang durchaus, weil wir Bildwissen haben, aber wir gehen – wenn wir seinen Status kennen – nicht von einer auf die Umwelt verweisenden Existenzaussage aus. Kinder müssen allerdings erst lernen, was ein Bildmärchen ist. In der Kommunikation verstehen wir sowohl Simulacra als auch Verisimiles, weil wir sogenanntes ›BildCode‹-Wissen haben, das als solches allerdings noch nichts über den Realitätsstatus der Inhalte aussagt.

Rein semiotisch betrachtet – jenseits der Referenzstatusfrage – ist ein Bild im strengen theoretischen beziehungsweise terminologischen Sinn im Unterschied zu den anderen oben genannten Visualisierungsformaten ein ›still‹. Ein Bild oder Bildwerk ist al-

so ein stillgestellter Zeichenkomplex oder Text aus Bildzeichen.¹⁴ Die ›still‹-Frage sah schon Gotthold Ephraim Lessing in seinem für die neuere Semiotiktheorie richtungsweisenden Laokoonaufsatz von 1766 als Problem, weil sich aus der Stillstellung Folgen für die Semantikerschließung ergeben. Dabei geht es nicht um die sich möglicherweise verändernden physikalischen Zustände des Bildmediums mit Folgen für die Wahrnehmung, sondern allein um die semiotische Ebene, also um den Bildtext. Einmal konstruierte Bildwerktexturen stehen einfach still. Das ist ganz entscheidend für die Theorie: Ein Bild ist kein Bewegtbildkomplex, das heißt, kein Film oder Bewegtbild. Aus der Stillstellung der Zeichen des Bildes ergibt sich ein – natürlich nichtlinearer – Aggregatzustand der Zeichenkonfigurationen. Daraus wiederum folgen viele bildtheoretische Probleme, die hier nicht weiter abgehandelt werden können.

Visualisierung findet per definitionem immer körperextern statt. Visualisierung nimmt kategorial einen ganz eigenen Rang ein: Sie ist die Bedingung für optische Informationsverbreitung im gesellschaftlichen Rahmen, also im Rahmen von kommunikativer Interaktion. Was nicht körperextern visualisiert wird, ist sozial als optisches Kommunikat nicht vorhanden.

Freiheit

Das gilt auch für den Fall, dass die Freiheit zum Thema in Kommunikationen wird, die mit Hilfe rein optisch arbeitender Medien stattfinden. Natürlich hängt es vom Inhalt der jeweiligen Kommunikation ab, welches semiotische Visualisierungsformat dabei überhaupt gewählt werden kann. Ein Tortendiagramm könnte nur für ganz bestimmte Freiheitsaspekte in Betracht gezogen werden, zum Beispiel den Anteil freier Menschen in einem Land. Wie aber steht es mit dem Begriff oder dem Konzept Freiheit als solchem? Könnten wir bei einer entsprechenden Anforderung auch hier mit dem oben eingeführten methodischen Dreischritt vorgehen und am Ende das Konzept Freiheit mit Hilfe des Visualisierungsformats ›Bild‹ darstellen?

Der Dreischritt bestand aus optischer Wahrnehmung, daraus gewonnener Erkenntnis und schließlich Visualisierung für kommunikative Zwecke. Beim Blick auf das Vorhaben einer Visualisierung des Konzepts Freiheit ergeben sich schon bei den beiden ersten Schritten Schwierigkeiten. Sie betreffen das Verhältnis von Sichtbarkeit versus Sichtbarmachung oder Visualität versus Visualisierung. Hier geht es nicht mehr nur um Unsehbarkeit und daraus resultierender Unkunde, weil die Idee der Freiheit in Europa schon seit Menschengedenken in Umlauf ist. Es geht vielmehr um eine prinzipielle Unsichtbarkeit, die – paradox genug – für kommunikative Zwecke dennoch zur Sichtbarkeit gebracht werden soll. Im Fall der Freiheit besteht das Problem darin, dass es weder optische Gestaltwahrnehmung noch optische Erkenntnis geben kann. In menschlichen Gesellschaften kommt Freiheit nämlich eigentlich nur in drei Manifestationsarten vor. Erstens – psychisch-körperlich – im Freiheitsgefühl bei menschlichen Individuen, vielleicht sogar im Tierreich. Zweitens – intellektuell – in der Idee der Freiheit, die zum theoretischen Ausdruck drängt und philosophische oder religiöse Hintergründe hat.¹⁵ Drittens in sozialen Institutionen der Freiheit, also in sozialen Ordnungs- und Regelsystemen, die das Verhalten von Menschen formen, lenken und stabilisieren. Deren Regulative kön-

nen kodifiziert sein, insbesondere in Form von politisch-sozialen Freiheitsrechten. Kurz: Die Freiheit hat ihren materiellen Sitz im Geistigen, im Denken der einzelnen Menschen. Sie ist eine Abstraktion, an die wir als immaterielles Konzept glauben und die deshalb konkrete Auswirkungen auf das Leben der Menschen hat. Freiheit wird ewig unsichtbar bleiben, anders als die zunächst unsehbare Mondoberfläche Galileis. Doch Freiheit ist trotzdem als neuronal inskribierte Modellvorstellung in den Menschen existent.

Unsichtbarkeit bedeutet eben nicht Inexistenz. Wir können mit Immanuel Kant von der Freiheit als einer »regulativen Idee« sprechen, die der praktischen Vernunft des Menschen entsprungen ist.¹⁶ Niemand wird die Existenz dieser Idee leugnen, auch wenn sie erkenntnistheoretisch nur schwer ableitbar und ihre Geltung theoretisch nur schwer beweisbar ist.

Wenn wir nun auf den dritten methodischen Schritt, also die Aufgabe einer Visualisierung der Information »Freiheit« zurückkommen, so wird klar, dass Freiheit sich aufgrund ihrer optisch-physikalischen Unsehbarkeit jeder Art der abbildenden, simulacrischen Visualisierung entzieht. Es verhält sich bei ihr so ähnlich wie bei der physikalischen Größe »Kraft«, die ebenfalls eine Abstraktion und als solche nicht darstellbar oder messbar ist, sondern in ihrer Existenz nur über ihre Wirkungen in Kraftfeldern und so weiter nachweisbar ist. Anders gesagt: Prinzipiell kann es kein Simulacrum, kein »Abbild« der Freiheit geben im Sinne eines zertifizierten visuellen Dokuments. Die Freiheit hat kein Passbild. Das heißt, es kann keine empirisch gesicherte und sozial beglaubigte Gestaltdarstellung der Freiheit geben. Ja, es gibt für Freiheit überhaupt kein einzelnes Bildzeichen im terminologischen Sinn. Damit tritt der Kern des simulacrischen Unmöglichkeitsproblems hervor. Der BildzeichenCode, wie ich ihn streng definiere, mit dessen Hilfe Bilder formuliert oder konstruiert werden können, enthält keine Zeichentypen, die sich auf Abstraktionen beziehen, und zwar per definitionem.

Das ist in der Verbal- oder Lautsprache anders. Da haben wir Substantive für die Wortklassen der Abstrakta und Kollektiva; und wir haben die Wortart Verb für Handlungen, also Bewegungsabläufe. All das gibt es im BildCode nicht. Bilder können als Bilder keine Abstraktionen wie etwa »Freiheit« und keine Bewegungen, wie etwa »Gehen«, »Fließen« oder gar »Anführen« per Einzelzeichen darstellen. Im Bild als Bild sind nur optische Konkreta zu sehen und alles steht still. Um im Betrachter gegenteilige Wahrnehmungssillusionen zu erzeugen, müssen die Bildermacher vor allem auf Konstruktionen im Bildsyntagma ausweichen oder Schrift zur Erklärung beigeben. Das auszuführen, würde hier aber zu weit führen.

Hätte Eugène Delacroix 1830 sein Ölgemälde nicht »La liberté guidant le peuple« genannt, »Die Freiheit führt das Volk an«, müssten die Betrachter aufgrund der prinzipiellen Unterspezifikation von Bildzeichen rätseln (Abb. 2): Wen soll das Zeichen »Frau« darstellen, steht es vielleicht für Frankreich? Warum ist die Brust der Figur unbedeckt? Und handelt es sich, was den Gestus betrifft, um einen Kippmoment der Bewegung – wir denken an Lessings Laokoon-Problem –, also die Millisekunde des Umschlags zum Rückzug, nicht des Voranschreitens? Das »still« lässt alles offen.



Abb. 2: Eugène Delacroix: *Die Freiheit führt das Volk an*, 1830, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

Welche Möglichkeiten der Visualisierung des Konzepts Freiheit, das sich begrifflich als Abstraktum zeigt, sind also möglich? Zur Zeit Galileo Galileis hätte sich ein Künstler bei der Darstellungsfrage mit einem Blick in eigens angefertigte Handbücher beholfen, die kulturelle SymbolCodes erklärten. Maler hätten sich etwa in Cesare Ripas »Iconologia« von 1603 bedienen und von dort die symbolische Personifikation der Libertà als komplexe Zeichenkonfiguration beziehen können (Abb. 3).¹⁷ Bei Ripas Vorschlag einer Visualisierung der Freiheit erkennen wir die folgenden »Gestalten«: weibliche Figur, Zepter links in der Hand, Kardinalshut rechts in der Hand und Katze links am Fuß. Cesare Ripas »Iconologia« kodifiziert als Teil des kulturellen Gedächtnisses ihrer Zeit die non-Bildzeichen als Symbole für einen anderen, den kulturellen SymbolCode des 17. Jahrhunderts. Ripa hat symbolische Visualisierungsmöglichkeiten gesammelt, teilweise auch erst selbst entwickelt, um sie ins symbolische Zeichenwissen der Zeit einzuführen oder zu konservieren. Dazu gehört die Freiheitspersonifikation mit ihren Attributen. Diese Personifikation ist jedoch, wie jede Personifikation als rhetorische Figur fiktiv-verisimilistisch.

Wenn man das, was wir Freiheit nennen, dennoch irgendwie visualisieren möchte, um ihm dadurch bei den Menschen kommunikativ visuelle Präsenz zu verleihen, wenn man also die Wahrheit der Freiheit, ihre »aletheia«, entbergen will, dann muss das visuell ewig Verborgene in Akten der Entbergung anderweitig gelichtet und aufgedeckt werden. Wissenschaft stößt hier schnell an ihre Darstellungsgrenzen. Doch die Kunst kann

Versuche des Entbergens unternehmen. Dabei ist allerdings zu fragen, ob bei solchen dennoch ins Werk gesetzten Versuchen uneigentlicher Darstellung der Weg frei ist für alle Arten autonombildlicher Fiktion. Ist dem Künstler alles erlaubt? Tatsache ist, dass bei den historisch entstandenen Freiheitsverisimiles die Allegorisierungsmethode vorherrscht, eine Methode, die keineswegs willkürlich arbeiten kann, sondern ihre kommunikative Effektivität einer besonderen Art der Information erfüllen muss. Sonst wäre sie dysfunktional. Das gilt auch für Ripas *Libertà*.



Abb. 3: Cesare Ripa: *La Libertà*, 1603, Radierung

Eine Allegorie ist als rhetorische Figur im Verbalsprachlichen eine ausgewählte, ausgearbeitete oder erweiterte Metapher. Aristoteles lässt in seiner Rhetorikschrift die Metapher als einzige der sogenannten rhetorischen Figuren gelten, weil sie erkenntnistheoretische Leistungen zu erbringen in der Lage ist. Diese Leistung hängt mit der metaphorischen Kernoperation des Vergleichs zusammen. Ich schaue auf die Wirklichkeit und vergleiche sie mit den im Freiheitsdiskurs vorgeschlagenen Merkmalen der Freiheitsidee. Wenn ich dabei Ähnlichkeiten erkenne, bin ich berechtigt, die Metapher beziehungsweise die Allegorie ›Freiheit‹ als komplexes Symbol auszuführen; und zwar deswegen, weil sie in der Kommunikation symbolisch auf Strukturen der Wirklichkeit beziehungsweise des Bild- und Weltwissens verweist, die mein Adressat dann auch versteht. Darum ist es wichtig, dass bei den Freiheitsallegorisierungen zwei Kriterien berücksich-

tigt werden: erstens die Merkmalsbindung – die Merkmale müssen mit dem Freiheitsdiskurs korrelieren – und zweitens die empirische Wirkungsbezogenheit – die dargestellten Wirkungen der abstrakten Freiheitsidee müssen wirklichkeitsevident sein.

Ripas »Iconologia« verfährt daher bei der Ikonographie der allegorischen Freiheitsfigur nicht willkürlich, sondern merkmalsstreu symbolisierend, wie sich aus Ripas Erklärungen ergibt. Offensichtlich hatte der Bildentwerfer Kenntnisse über die Manumissio in der römischen Antike und die altitalischen Kulte, insbesondere die der Göttin Feronia, welche bei Terracina ein Heiligtum hatte, in dem Sklaven freigesprochen wurden. Bei der Sklavenfreilassung wurde das Haupt rasiert und der Hut beziehungsweise die Freilassungsmütze, der Pilleus, als Freiheitszeichen aufgesetzt. Die »Iconologia« von 1603 gestaltet dies ikonographisch frei aus, indem aus der im Ritual überreichten Rute ein Zep-ter wird, das die Autorität der Freiheit und ihrer Herrschaft bedeutet. Die Mütze wird zum Kardinalshut mit Kordel. In der Antike war auch die Katze schon Sinnbild des Freiheitsstrebens und der Ungebundenheit. Ripa achtet also darauf, dass die allegorische Darstellung merkmalsgebunden ist und nicht mit willkürlichen Visualisierungselemen-ten arbeitet. Die Merkmale der Darstellung sind aus dem kulturellen oder historischen Konnotationssystem des 16. und 17. Jahrhunderts bezogen.

Resümierend muss man sagen, dass sich die Freiheit nur uneigentlich visualisieren lässt, weil ihre Gestalt unsehbar und prinzipiell unsichtbar ist. Sie kann folglich nur in Autonombildern dargestellt werden. Freilich sind diese merkmalsgebunden. Sie sind als Allegorien nur dann glaubhaft, wenn sie den Merkmalen der immateriellen Realität von Freiheit in sozialen Systemen Rechnung tragen. In jedem Fall muss der Adressat später bei der Dekodierung über Sprach-, Bild- und Weltwissen – im Sinne des kulturalistischen Ideenwissens – verfügen, um die angemessene Deutung zu finden. Behilflich beim Entschlüsseln sind regelmäßig semiotische Hybridkonstruktionen mittels schriftlicher Zusätze zum Ikonographischen, die passende Erklärungen liefern. Insofern kann man sagen: Die Freiheit zu visualisieren ist immer ein Akt der uneigentlichen Gestaltre-präsentation, die kommunikativ auf die Erfahrungen der Adressaten beim Entschlüsseln verschlüsselter Botschaften setzt.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach Bredekamp 2015, 104.
- 2 Knappe 2023, 9–25.
- 3 Knappe 2023, 14.
- 4 Bild (immer als still picture!), Bewegtbildkomplexe, also Movie oder Motion Picture (Film, Video, Animation usw.), Piktogramm etc.
- 5 Visuelle Darstellungen technischer Bildgebungsverfahren (etwa in der Medizin) etc.
- 6 Einzelsymbole, Schrifttextur, Kryptogramm, Gebärdentext etc.
- 7 Chart (Wetterkarte, Seekarte, Landkarte – topologisch oder thematisch – usw.), Tabelle, Diagramm, geometrisch-grafisches Modell (z. B. mit Wellen, Kreis- oder Winkelkonstrukten), geometrische Projektion, Zahlengrafik, Verlaufsgrafik, Concept Map, Netzwerkgrafik, Interdependenzgrafik, Balkendiagramm, Kreisdiagramm, technische Zeichnungen (wie von Galilei gewählt), Wegskizzen etc.

- 8 Farbkompositionen (etwa bei Ampeln, Fahnen usw.), monochrome Signale etc.
- 9 Dreidimensionale Gebilde aller Art, von Skulptur bis Relief.
- 10 Bild-Schrift-Kompositionen, Bild-Schrift-Grafik-Verbindungen aller Art, etwa auf Webseiten, bei Bildbüchern, Memes etc.
- 11 Knappe 2019, 43–58.
- 12 Zum Missfallen Quintilians hat man Bildbeweise auch schon in Rom versucht (Quint. inst. 6, 1, 32); vgl. Knappe 2020.
- 13 Knappe 2020, 244–249.
- 14 Die Elemente des Bildzeichenrepertoires repräsentieren nur sichtbare Gestalteinheiten der physikalischen Welt. Für alles andere benötigen wir bei der Visualisierung andere SymbolCodes bzw. Zeichenrepertoires. Hier wäre etwa an die Extraabteilungen der Heraldik oder der VerkehrszeichenCodes usw. zu denken. Systematisch gesehen beschränkt sich das Bildzeichen-Wissen im strengen Sinn nur auf die ›Gestalt‹. Die Ausdrucksseiten von Bildzeichen sind gestaltisomorph oder objektgestaltähnlich. Dagegen sind Sprachzeichen arbiträr, also völlig willkürlich. Den Wissensvorrat an Bildzeichen und seine Verwendungsregeln fassen wir theoretisch im Begriff des BildCodes zusammen.
- 15 Knappe 2021.
- 16 Kant 1787, sog. Kritik B (Vorwort).
- 17 Ripa 1603, 293.

Literatur

- Bredenkamp 2015: H. Bredenkamp, *Galileis denkende Hand* (Berlin 2015)
- Kant 1787: I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in: Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften, *Kant's Gesammelte Schriften* 4 (Berlin 1922ff.)
- Knappe 2019: J. Knappe, *Die Dinge. Ihr Bild, ihr Design und ihre Rhetorik* (Wiesbaden 2019)
- Knappe 2020: J. Knappe, *Können Bilder etwas beweisen? Referenzunsicherheit des Bildtextes als ›still‹*, in: T. Erne – M. D. Krüger (Hg.), *Bild und Text* (Leipzig 2020) 227–249
- Knappe 2021: J. Knappe, *Freiheit* (Stuttgart 2021)
- Knappe 2023: J. Knappe, *Zur Theorie der Visualisierung, rhetorisch*, in: F. Berndt – J. N. Thon (Hg.), *Bildmedien* (Berlin 2023) 9–25
- Ripa 1603: C. Ripa, *Iconologia overo descrittione di diverse imagini cavate dall'antichita, et di propria inventione, Trovate, et dichiarate da Cesare Ripa* (Rom 1603)

Abbildungsnachweise

Abb. 1: *Sidereus Nuncius* (1610) Bl. 10r

Abb. 2: <https://commons.wikimedia.org, 10.11.2023>, Trzęsacz

Abb. 3: Ripa 1603, 293

