

HANS DIETER HUBER

## Über das Beschreiben, Interpretieren und Verstehen von internetbasierten Werken

### 1. Einleitung: Das Ziel der Interpretation

Interpretation ist ein Instrument der Erkenntnis, welches uns erlaubt, unsere Existenz in der Welt zu verstehen. Das Ziel jeglicher Interpretation ist das Verstehen. Das Ziel der Interpretation internetbasierter Kunstwerke als einer kleinen Teilaufgabe dieser großen Erkenntnisarbeit liegt dementsprechend im Verstehen dieser Werke als eines Teilbereichs des Verstehens der Welt, in der wir leben. In meinem Beitrag werde ich versuchen, anhand von einzelnen Fragen und methodischen Schritten, eine möglichst systematische Interpretationsmethode für internetbasierte Kunstwerke zu entwickeln. Wie bei jeder Interpretationsmethode liegt das Nadelöhr im tatsächlichen Nutzen der Anwendung. Die Erfahrungen des Interpretierens zeigen, dass die methodische Herangehensweise davon nicht unberührt bleibt und sich durch die Praxis selbst verändert. Insofern besteht ein zirkulärer Zusammenhang zwischen der Entwicklung methodischer Interpretationsschritte, ihrer Überprüfung und Anwendung in der Praxis des Interpretierens und einer rückwirkenden Veränderung dieser Ansätze durch die Erfahrungen der Praxis.

### 2. Begriffsklärung

Im Bereich von internetbasierten künstlerischen Werken von einem Betrachter oder einem Rezipienten zu sprechen, mutet seltsam passiv und eingeschränkt an. Denn eine Person, die an irgendeinem Ort in der Welt ein Netzkunstwerk anschaut, tut dies nicht passiv, sondern sie ist

aktiv, handelnd und erforschend mit ihrem ganzen Körper in den Vorgang der Erfahrung verwickelt. Sie tippt an einer Tastatur Zeichen ein, bewegt mit der rechten Hand den Cursor über die Bildschirmoberfläche, klickt, liest, schreibt und hört. Selbst der Begriff des Beobachters, der zumindest ein distanzierendes, aufmerksames und reflektiertes Verhalten suggeriert, greift hier zu kurz. Ich möchte daher vorschlagen, im Zusammenhang von interaktiven Medienkunstwerken statt vom ›Betrachter‹ lieber vom ›User‹ zu sprechen, aber nicht im Sinne eines Benutzers. Denn ein Kunstwerk kann man nicht ›benutzen‹. Man kann es nur anschauen, erforschen, erkunden und Erfahrungen machen, die man auf diese Weise nur dort und auf keine andere Weise machen kann (vgl. zu dieser Einstellung im Zusammenhang von traditionellen Kunstwerken IMDAHL 1980). Das Beste wäre eigentlich, statt von einem Betrachter von einem *Explorer* zu sprechen, einem Erforscher, der das aktiv Handelnde, die aktive Wahrnehmungsexploration in seinem Begriff selbst enthält.

### 3. Gibt es einen ersten Eindruck?

In Kunstgeschichte und Kunstpädagogik wird häufig davon gesprochen, dass es einen ersten Eindruck gäbe, der kurz, ganzheitlich und simultan sei, bevor ein genaueres und detaillierteres Erfassen der Einzelteile eines Bildes einsetzt (vgl. SEDLMAYR 1957; KOWALSKI 1970: 68 und PANOFKY 1975). Kann man im Falle von *Net.Art* ebenfalls von einem ersten Eindruck sprechen? Wie lange reicht ein erster Eindruck bei einer *Net.Art*-Arbeit? Kann man davon sprechen, dass er das erste Durchklicken umfasst, bis man stoppt, innehält oder so weit ist, um eine erste vorläufige Hypothese über die Arbeit zu formulieren? Man könnte auch die Behauptung aufstellen, dass der Aufbau einer vorläufigen Interpretationshypothese parallel zum Anschauen und Durchklicken einer Website im mentalen Raum des Denkens entsteht. Denn im Gegensatz zu einem statischen Gemälde, das simultan, vollständig und überschaubar gegeben ist, wird eine Website immer nur fragmentarisch, bruchstückhaft und zunächst ohne eine präzise Vorstellung des Ganzen erfahren. Auf dieser Unvollständigkeit, Selektivität und Fragmentarität beruht geradezu die spezifische ästhetische Erfahrung eines internetbasierten Kunstwerks. Deshalb entsteht auch immer wieder der Eindruck des Verwirrenden, Irritierenden und Labyrinthischen beim Betrachten von *Net.Art*-Werken.

Man könnte sich also auf den Standpunkt stellen, dass es, bei der erstmaligen Exploration einer Arbeit, durchaus so etwas wie einen ersten Eindruck gibt, auch wenn er sich aus zeitlich getrennten und aufeinander folgenden Irritationen zusammensetzt. Also könnte man in Abwandlung eines alten Satzes behaupten: ›Make your irritations productive!‹ Inwieweit kann man nun die beim ersten Erforschen einer *Net.Art*-Arbeit erfahrenen persönlichen Irritationen für die Interpretation produktiv machen? Der erste, wichtige Schritt liegt in der sprachlichen Benennung und Beschreibung dieser ersten Eindrücke und Erkundungen. Dadurch werden sie in einen sozialen Raum der Kommunikation eingespeist und stehen der Gesellschaft in Form einer öffentlich beobachtbaren Äußerung zur Diskussion, zum Vergleich und zum Austausch zur Verfügung. Sie werden zu wichtigen historischen Belegen oder Quellen der Rezeptionsgeschichte.

#### 4. *Semantic ascent*: Die strategische Verschiebung vom Objekt zum Beobachter

Wir beschreiben also zunächst nicht das Kunstwerk und seine ›Eigenschaften‹, sondern uns selbst bei der aktiven Wahrnehmungsexploration von *Net.Art*. Wir beschreiben unsere Erfahrungen und Beobachtungen eines Werkes mit Hilfe verbaler oder schriftlicher Sprache. Damit vollzieht die Bildinterpretation am Beispiel netzbasierter Werke einen so genannten *semantic ascent* (vgl. QUINE 1960). Sie spricht nicht mehr über das Objekt und seine Eigenschaften, sondern darüber, wie wir als Beobachter über das Objekt und seine Eigenschaften sprechen. Der Schwerpunkt der Untersuchung wird also eindeutig in Richtung des Beobachters verlagert. Wie bindet man dann die subjektiven, fragmentarischen und irritierten Beschreibungen eines Beobachters an das Werk und seine Eigenschaften zurück? Wie unterstellt man seine subjektiven Projektionen der ›Disziplin‹ und ›Führung‹ des Werkes? (vgl. ADORNO 1974: 396 und HORKHEIMER/ADORNO 1988: 196ff.)

#### 5. Erste, vorläufige Hypothesenbildung

Irgendwann im Prozess der persönlichen Auseinandersetzung mit einem internetbasierten Werk gelangt man dann zu einer oder mehreren vor-

läufigen Hypothesen über den vermeintlichen Sinn, die Bedeutung und die Funktion des vorliegenden Werkes (vgl. zur Hypothesentheorie der Wahrnehmung LILLI 1978, 1983 und LILLI/FREY 1993). Man sollte diese vorläufige Hypothese klar und deutlich formulieren und seine erste Meinung über diese Arbeit sprachlich festhalten, um sich später besser an sie erinnern zu können. Im Prinzip wäre die vorläufige Hypothese auch die sprachliche Beschreibung des ersten Eindrucks oder die Beschreibung der Resultate eines ersten Anschauens.

## 6. Ausdifferenzierung der Interpretationshypothesen

Die weiteren Schritte betreffen dann die schrittweise Entfaltung und Ausdifferenzierung dieser vorläufigen Hypothese. In diesen Prozess der Ausdifferenzierung sollten unbedingt durch weiteren Wissens- und Hintergrund-Input sachverständige Informationen zum besseren Verstehen der Arbeit angeboten werden. Wenn es keine Sekundärliteratur über die Arbeit gibt, was immer noch sehr häufig vorkommt, kann man oftmals durch Kontaktaufnahme mit dem Künstler oder der Künstlerin wichtige zusätzliche Antworten auf offene Fragen erhalten und damit eine sorgfältige Primärrecherche in die Wege leiten, die wiederum in starkem Maße dazu beitragen kann, die vorläufigen Hypothesen zu festigen, zu modifizieren oder gänzlich zu verwerfen. Bezüglich des Abgleichens der eigenen Hypothesen mit externen Informationsquellen gibt es drei prinzipielle Möglichkeiten: Affirmation, Modifikation oder Negation der bestehenden Hypothesen.

Interpretation ist ein ständiges Abgleichen der eigenen Meinungen und Überzeugungen mit der existierenden Sekundärliteratur und den Aussagen der Künstler. Dabei gilt folgende Maxime: Die Intentionen des Künstlers stellen *nicht* das letzte Wort für die Interpretation des Werkes dar. Sie sind aber eine wichtige Informationsquelle neben anderen externen Informationen. Man muss die Aussagen von Künstlern zu ihrem eigenen Werk, die oft in einem sehr eingeschränkten Zugang zum eigenen Werk, in einer bestimmten Zeit oder einem subkulturellen Milieu formuliert worden sind, selbst kritisch interpretieren, also immer wieder das vom Künstler Gesagte an eigene Interpretationshypothesen, Beobachtungen und Vermutungen zurück binden und mit ihnen abgleichen. Im Prinzip gilt: Wenn

eine Äußerung des Künstlers bestehende Hypothesen, Beobachtungen oder Überzeugungen bestätigt, umso besser. Wenn sie aber konträr zu den eigenen Interpretationsbefunden steht, ist ein kritisches Nachdenken über die Ursachen dieser Kontrarität nötig. Kann man seine eigenen Hypothesen noch so modifizieren, dass sie mit den konträren Äußerungen des Künstlers in Einklang stehen? Oder geht es nicht, weil man alle Befunde aufgeben müsste? Im letzteren Fall ist es nötig, zu argumentieren und explizit zu begründen, warum man sich als Interpret für eine der Künstlerintention konträre Deutung des Werkes entschieden hat.

## 7. Mögliche Interpretationsbereiche von Websites

Die Komplexität einer *Net.Art*-Arbeit kann sich auf verschiedene Bereiche verteilen, die allerdings nur analytisch separierbar sind. In der tatsächlichen, konkreten Explorationssituation liegen diese Bereiche simultan, parallel und partiell vor. Generell kann man zwischen der Erzählstruktur, der Bildstruktur, der Tonstruktur (vgl. die ähnliche Unterscheidung bei der Analyse von Filmen und Fernsehsendungen in HICKETHIER 1993) und der Linkstruktur unterscheiden. In der Interpretation könnte man daher, vorausgesetzt, dass man dies für sinnvoll hält, diese verschiedenen Interpretationsbereiche beim Interpretieren eines internetbasierten Kunstwerks im Auge behalten.

### 7.1 Die Materialität des Bildträgers

Es können sehr viele verschiedene Ebenen der Materialität einer *Net.Art*-Arbeit voneinander unterschieden werden, die alle auf ihre Weise das spezifische Aussehen und die ästhetische Erscheinung eines *Net.Art*-Werkes beeinflussen. Hardware und Software stellen ganz spezifische Voraussetzungen der konkreten Aufführung und Präsentation eines Werkes dar. Grundsätzlich ist zwischen der Notation einer netzbasierten Arbeit und ihrer konkreten Aufführung oder Erscheinung zu unterscheiden (siehe zur Materialität der Trägermedien von NET.ART HUBER 1998; zur Unterscheidung zwischen der Organisation und der Struktur eines digitalen Medienkunstwerkes vgl. HUBER 2003). Die Notation ist ein Text, der aus dem *Source Code* und seinen verschiedenen Skripten besteht.

Diese Notation kann und muss von einem Hardware-System mit Software-Komponenten aufgeführt werden. Der *Source Code* erhält erst durch die Interpretation durch einen bestimmten Browser mit einem bestimmten Betriebssystem und einer bestimmten Hardware-Konfiguration eine konkrete Verkörperung an einem bestimmten Ort auf der Welt zu einer bestimmten Zeit. Erst die konkrete Verkörperung gibt dem Werk eine ästhetische Präsenz. Erst wenn das Werk der *NET.ART* auf einem Bildschirm aufgerufen wird, wird es neu aufgeführt und damit neu interpretiert. Ähnlich wie bei einer Musikpartitur oder einem Theaterstück gibt es hier ebenfalls die Differenz zwischen einem Text und seiner konkreten Aufführung durch ein Orchester oder ein Schauspielensemble. Hardware und Software fungieren metaphorisch wie Konzertsaal und Orchester oder wie Schauspielhaus und Ensemble. Es gibt deshalb kein Werk an sich, sondern immer nur verschiedene Verkörperungen oder Aufführungen, die ein und derselben Notation oder Organisation des Werkes in Form seines Quellcodes gegenüberstehen.

## 7.2 Die ästhetische Struktur des Werkes

### a) Die Sprache der Formen

Wie sind die Arbeit und die ästhetische Erscheinung hinsichtlich ihres formalen Aussehens organisiert? Gibt es eine durchgängige formale Ästhetik? Wie sieht diese aus? Wie kann man sie charakterisieren? Mit welchen Begriffen lässt sich die Ästhetik der Formen adäquat beschreiben? Wo kommt sie her? Stammt sie aus dem Graphikdesign der 1990er-Jahre, aus der Ästhetik der Computerspiele oder aus der ästhetischen Erscheinungsweise der Betriebssysteme (Mac, Windows, Linux)? Diese Referenzen der formalen Ästhetik geben wertvolle Hinweise auf eine mögliche Verbindung und Einbettung der vorliegenden Arbeit in andere, verwandte und benachbarte, ästhetische Bedeutungsfelder.

### b) Die Sprache der Farben

Wie ist die Arbeit hinsichtlich ihres farblichen Aussehens organisiert? Gibt es eine durchgängige farbliche Ästhetik? Wie sieht sie aus? Wie kann man sie sprachlich charakterisieren? Wie lässt sich diese Ästhetik der

Farbe beschreiben? Welche farbsymbolischen Bedeutungen und Annu-  
mungsqualitäten transportiert die Farbigkeit zum Beobachter? Farbe  
wirkt meist unbewusst und emotional auf uns. Sie beeinflusst unser  
Verhalten stärker, als wir für gewöhnlich annehmen. Woher stammt  
diese Farbästhetik? Wo hat sie ihre Wurzeln und ihre Anregungen? Ist  
sie genuin und eigenständig oder hat sie spezifische Referenzfelder und  
Anregungen erhalten?

### *c) Die Sprache der Ladezeit (Downloadtime)*

Wie entfaltet sich die Arbeit in der Zeit, nach dem eine URL aufgerufen  
wurde und die einzelnen Bestandteile der Seite Stück für Stück eintref-  
fen? Spielt das eine Rolle für die ästhetische Erfahrung oder nicht? Wie ist  
diese Erfahrung zu beschreiben? Kann man sie als ein hermeneutisches  
Phänomen beschreiben, als eine allmähliche Sinnentfaltung, die vom  
Unvollständigen und Unbestimmten zum Bestimmten und Bedeutenden  
führt? Wie reagieren verschiedene Browser hinsichtlich ihres Ladever-  
haltens und in ihrer Art und Weise, eine Seite aufzubauen? Hier gibt es  
enorm große Unterschiede in der ›Performance‹ eines Browsers.

### *7.3 Die Navigationsstruktur des Werkes*

Welche spezifischen Navigations- und Interaktionsmöglichkeiten stehen  
dem Betrachter zur Verfügung? Kann man sich in der Arbeit nur durch  
›Click and Scroll‹ vorwärts bewegen? Gibt es darüber hinaus auch tem-  
poräre Interaktionsangebote? Welche Auswirkungen hat die spezifische  
Navigationssprache auf die ästhetische Erfahrung des Betrachters?

#### *a) Interne Hyperlinks*

In diesen Bereich der Analyse gehört auch die Frage der Erörterung der  
Hyperlink-Struktur des Werkes. Gibt es nur interne Links, die innerhalb  
des Werkes selbst verbleiben? Ist die Organisation des Werkes dadurch  
vom Rest des Internets abgeschlossen? Haben wir es mit einem mehr oder  
weniger operativ geschlossenen System (vgl. zu diesem Begriff LUHMANN  
1994, zu seiner Anwendung in der Bildwissenschaft HUBER 2004) zu tun?  
Wie durchlässig oder geschlossen ist die Grenze des Werkes für den Beob-

achter? Wird die ästhetische Grenze eines Werkes durch die physische Organisation der Dateien, Ordner und Hyperlinks definiert? Die Frage lässt sich eindeutig mit ›Ja‹ beantworten. Nehmen wir den Extremfall einer *Net.Art*-Arbeit an, die nur Hyperlinks besitzt, die sich auf andere Seiten desselben Werkes beziehen. Der Beobachter bleibt hier stets innerhalb des Werkes und kann es nicht verlassen. Hier handelt es sich um ein völlig geschlossenes Werk.

### b) Externe Hyperlinks

Es gibt aber auch zahlreiche Werke, die an einer ganz bestimmten, intentionalen Stelle einen bewusst gesetzten Hyperlink oder Mail-Link besitzen, mit welchem der Beobachter aus dem Werk heraustreten kann, sei es, indem er in Kontakt mit dem Autor der Arbeit tritt, sei es, dass er ins Internet katapultiert wird, sei es, dass er in einer Sackgasse landet, einer Seite ohne irgendeinen weiteren Hyperlink, von der es nur noch mit dem ›Back Button‹ wieder herausgeht.

Durch die Link-Struktur einer Arbeit wird ferner die Einheit des Werkes definiert, also was als ein zusammenhängendes Werk gilt und was zwei verschiedene Werke sind. Die Frage, was als *ein* Werk gelten kann und was als zwei verschiedene Werke aufgefasst werden muss, kann anhand der Hyperlinks, der Ordnerhierarchie und der URLs entschieden werden. Oder gibt es Links, die aus dem Werk herausführen, sodass man aus der Betrachtung des Werkes herausfallen kann? An welcher Stelle des Werks sitzen diese externen Links? Welche Bedeutung haben diese Seiten im Zusammenhang mit der narrativen Struktur der Website? An welchen Stellen im Ablauf der Wahrnehmungsexploration des Beobachters sitzen sie? Wie sehen sie aus, wo führen sie hin? Durch Hyperlinks, die aus dem Werk heraus verweisen, wird die *Net.Art*-Arbeit in bestimmte, benachbarte Kontexte und Referenzfelder eingebettet. Diese Kontexte oder Milieus können wichtige Hinweise für die spezifische historische Einbettung einer Arbeit zur Verfügung stellen.

## 8. Sinn und Bedeutung

Nachdem man einige oder alle dieser verschiedenen Interpretationsschritte durchlaufen hat, empfiehlt es sich, noch einmal die nun in ausdifferenzier-



ter und modifizierter Form vorliegenden Hypothesen zu Sinn und Bedeutung des Werkes ausführlich und genau darzustellen. Letztendlich fasst man damit seine eigenen Beobachtungen und Erfahrungen und diejenigen des Künstlers und der Sekundärliteratur zu einem kohärenten Gesamtverständnis des interpretierten künstlerischen Werkes zusammen. Aus der vorläufigen Hypothese ist eine ausdifferenzierte, abschließende Erklärung des Werkes geworden, die verschiedene Faktoren genauer untersucht und berücksichtigt hat. Eine Erklärung der Bedeutung und der Funktion des Werkes trägt in erheblichem Maße zu einem besseren Verstehen der Arbeit bei. Sie ist eine Lese- und Verständnishilfe. Der Verfasser der Interpretation leiht sozusagen mit Hilfe der Schriftsprache seines Textes seine Augen, seine Gefühle und seinen Verstand einem fremden Leser oder Zuhörer. Der Zuhörer oder Leser kann das Werk nun quasi mit fremden Augen sehen und er kann verstehen, wie ein bestimmter Verfasser zu den Schlussfolgerungen seiner Hypothesen gelangt ist. Damit ist das Verstehen von Kunstwerken durch ihre Interpretation ein sozialer Prozess, ein Prozess des Austausches, des Diskurses und der Disziplinierung. Autoren stellen anderen Personen ihre Deutungsversuche zur Verfügung, die darauf mit Anerkennung, Kritik oder Verwerfung reagieren können.

## 9. Rekontextualisierung

Ein schwierigerer, aber wichtiger letzter Schritt in der Interpretation eines internetbasierten Kunstwerks stellt die Einbettung des interpretierten Werkes in seinen ursprünglichen Entstehungszusammenhang dar. Man kann dabei mindestens drei verschiedene grundlegende Bereiche oder Referenzfelder voneinander unterscheiden:

### 9.1 *Rekontextualisierung in das Gesamtœuvre des Künstlers*

Welche künstlerischen Arbeiten hat der oder die Künstlerin außer diesem Werk noch geschaffen? Wie sehen die Arbeiten aus, die unmittelbar vor dieser Arbeit entstanden sind? Wie sehen diejenigen Werke aus, die später, nach diesem Werk entstanden sind? Wohin hat sich der Künstler oder die Künstlerin stilistisch entwickelt? Kann man einen Einfluss oder eine

Veränderung im Œuvre feststellen, welche durch die interpretierte Arbeit im späteren Werk des Künstlers selbst ausgelöst worden sein könnten? Aus welchem künstlerischen oder gestalterischen Umfeld kommen die Künstler ursprünglich? Kommen sie aus dem Bereich der Videokunst, der Installation? Oder aus dem Bereich des Films, des Computerspiels oder der Medieninformatik etc.? Für diese Einbettung spielt auch die Ausbildung eine Rolle sowie das viel schwerer recherchierbare Netzwerk von Freunden, Szenen und Milieus, in denen man sich zu einer bestimmten, prägenden Zeit bewegt hat und Einflüsse aufgenommen hat. Welche Ausbildung haben sie wo, wann und bei wem absolviert? Welche möglichen Auswirkungen oder Effekte kann diese Ausbildung auf die vorliegende Arbeit gehabt haben?

### 9.2 *Rekontextualisierung in das Genre der Net.Art*

Welche Stellung und welchen Rang hat der oder haben die Künstler innerhalb des Spektrums der *Net.Art*? Gibt es bereits jüngere Künstler, die ihre Arbeit rezipiert haben?

### 9.3 *Rekontextualisierung innerhalb der großen, geistigen, ökonomischen, medienhistorischen, gesellschaftlichen oder politischen Zeitströmungen der Entstehungszeit*

Was sagt diese Kunst über die wichtigsten geistigen, sozialen, gesellschaftlichen, politischen oder mediengeschichtlichen Strömungen der Zeit von 1995 bis heute aus, in der diese Arbeit entstanden ist? Wenn Kunst Ausdruck der gesellschaftlichen Bedingungen und Möglichkeiten einer Zeit ist, wovon ist dann die interpretierte Arbeit ein Ausdruck? Welche gesellschaftlichen Bedingungen und Phänomene spiegeln sich in diesem Werk? In welcher Hinsicht ist diese Arbeit letztendlich Ausdruck ihrer Zeit? Welche Bedürfnisse, Motivationen, Wünsche und Begehren scheinen durch die Oberfläche der Arbeit hindurch? Inwieweit ist die Arbeit ein Kind ihrer Zeit oder ragt als erratischer Block aus der Zeitgebundenheit heraus? Was ist also zeittypisch und insofern repräsentativ für diese Epoche? Was ist dagegen zeituntypisch, einzigartig, genuin und nicht verwechselbar?

## 10. Zusammenfassung

Alles dies sind Fragen, die ich gestellt habe, ohne Antworten darauf zu geben. Es ist auch möglich, gänzlich andere Fragen an internetbasierte Kunst zu stellen. Dann wäre es aber eine gänzlich andere Interpretationsmethode. Um es noch einmal deutlich zu machen: Es gibt nicht *die* Interpretationsmethode von *Net.Art*, welche die einzig richtige wäre, in dem Sinne, dass alle anderen sich als falsch erweisen ließen. Es gibt viele verschiedene Interpretationsansätze und jeder von ihnen besitzt seine eigenen Wahrheiten und Falschheiten, Beobachtungen und blinden Flecke (vgl. GOODMAN 1972). Jede Interpretation stellt, ideologiekritisch gesehen, ein Disziplinierungsinstrument des Beobachters dar. Interpretation ist zwar kein ideologischer Staatsapparat im Sinne Althusser, aber ein ideologischer Interpretationsapparat, dem man sich in der Interpretation zu unterwerfen hat, um Subjekt werden zu können (vgl. ALTHUSSER 1977). In vielerlei Hinsicht überschneiden sie sich und gelangen oftmals zu denselben Interpretationsaussagen. In entscheidender Hinsicht sind sie jedoch inkompatibel zueinander. Was ist, gesellschaftlich gesehen, wichtiger? Der Konsens und die Einigkeit der Interpreten oder die Differenz, die Abweichung und die Inkompatibilität, mithin der Widerstand gegen die Kultur?

## Literatur

- ADORNO, THEODOR W.: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974
- ALTHUSSER, LOUIS: Ideologie und ideologische Staatsapparate (Anmerkungen für eine Untersuchung). In: ALTHUSSER, LOUIS: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg/Berlin 1977, S. 108-153
- GOODMAN, NELSON: The Way The World Is. In: GOODMAN, NELSON: *Problems and Projects*. Indianapolis/New York [Bobbs-Merrill Company] 1972, S. 24-32
- HICKETHIER, KNUT: *Film - und Fernsehanalyse*. Stuttgart [Metzler] 1993
- HORKHEIMER, MAX; THEODOR W. ADORNO: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M. [Fischer] 1988
- HUBER, HANS DIETER: *PPP: From Point to Point or from Production to Presen-*

- tation to Preservation of Media Art* (elektronischer Textbeitrag in deutscher Sprache; publiziert im Juni 2003 unter <http://www.art.net.dortmund.de/>) 2003
- IMDAHL, MAX: *Giotto Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik*. München [Fink Verlag] 1980
- KOWALSKI, KLAUS: *Praxis der Kunsterziehung 2: Werkbetrachtung*. Stuttgart [Klett Verlag] 1970
- LILLI, WALDEMAR: Die Hypothesentheorie der sozialen Wahrnehmung. In: FREY, DIETER (Hrsg.): *Kognitive Theorien der Sozialpsychologie*. Bern [Hans Huber Verlag] 1978, S. 19-42
- LILLI, WALDEMAR: Die Hypothesentheorie der Wahrnehmung. In: FREY, DIETER; SIEGFRIED GRAF (Hrsg.): *Sozialpsychologie. Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*. München [Urban & Schwarzenberg Verlag] 1983, S. 192-195
- LILLI, WALDEMAR; DIETER FREY: Die Hypothesentheorie der sozialen Wahrnehmung. In: FREY, DIETER; MARTIN IRLE (Hrsg.): *Theorien der Sozialpsychologie. Band 1: Kognitive Theorien*. Vollständig überarbeitete, aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Bern u.a. [Hans Huber Verlag] 1993, S. 49-78
- PANOFSKY, ERWIN: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln [DuMont] 1975, S. 36-67
- QUINE, WILLARD VAN ORMAN: *Word and Object*. Cambridge (MA) [MIT Press] 1960
- SEDLMAYR, HANS: Pieter Bruegel. Der Sturz der Blinden. Paradigma einer Strukturanalyse. In: SEDLMAYR, HANS (Hrsg.): *Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, Heft 2*, München 1957, S. 1-49