



NR. 36
08/2022

**ZEITSCHRIFT FÜR
INTERDISZIPLINÄRE
BILDWISSENSCHAFT**

HERAUSGABE DER ZEITSCHRIFT:

GODA PLAUM
LARS C. GRABBE
KLAUS SACHS-HOMBACH

THEMENHEFT:

Bilder als Agenten kultureller
Transformationsprozesse

HERAUSGABE DIESER AUSGABE:

Martina Sauer
Jacobus Bracker





Martina Sauer & Jacobus Bracker Editorial	4
Sebastián Moreno Barreneche Der Wert der Archivfotografie in der Sinnaushandlung über die Vergangenheit - Eine semiotische Analyse eines Bildes von Amnesty International über die ›Verschwundenen‹	7
Kathrin Borg-Tiburcy Was ist eine Kinderzeichnung? - Erkenntnistheoretische Heraus- forderungen und bildtheoretische Leerstellen	21
Manuela Bünzow Da - eine Zwischenbemerkung zur Frage der Bildbeziehungen	40
Christina Dörfling & Martin Pfeleiderer Bildmuster populärer Musik - Analyse von Schallplattencovern aus den 1950er bis 1990er Jahren	52
Lars Elleström Das Anthropozän in seiner Darstellung - Transmediation von Narrativen und Wahrheitswerten zwischen Wissenschaft und Spielfilm	73
Nazli Hodaie, Björn Laser & Daniel Rellstab Ikonografie der Vielfalt - Der Imagefilm der Stadt Ulm 2019 als postklassifikatorische Neuerzählung der Gesellschaft	84

Andreas Schelske Wie erinnern virtuelle Realitäten an etwas, wie es Bilder nicht erinnern? - Zur Praktik bildunterstützter Erinnerung in Gesellschaften	98
Zhuofei Wang Kreativität und Mimesis - Das Bildschaffen in interkultureller Perspektive	112
Julia Wendemuth Bildwissenschaftliche Kunstdidaktik - Ein Modell	122
Impressum	134
Bisherige Ausgaben	135

Bilder als Agenten kultureller Transformationsprozesse

Verehrte Leserinnen und Leser,

2021 statt 2020 hat der 16. internationale und interdisziplinäre Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik zum Thema Transformationen stattgefunden. Bedingt durch die Corona-Pandemie wurde er nicht in Präsenz an der TU Chemnitz durchgeführt, sondern fand online¹ statt. 11 Sektionen mit unterschiedlichen Schwerpunkten aus der Archäologie, der Architektur, dem Design, den Digital Humanities, zum Körper, aus dem Bereich Literatur & Jugend- und Subkulturen, Medien, Mode, Umwelt- und Karto/Atlassemiotik und Zeichenphilosophie schrieben dazu je gesondert ein Call for Paper aus.

Die Sektion Bild & Kulturwissenschaft wandte sich an die Forschungsgemeinschaft mit einem deutsch/englischen Call zu Bildern als Agenten kultureller Transformationsprozesse - Images as Agents of Cultural Transformation Processes. Gerade auch Bilder mit dem Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby M. Warburg als Agenten zu verstehen und insofern nicht nur deren Erkenntnis-, sondern auch deren Wirkungspotential anzuerkennen und nachzuvollziehen, stand darin im Fokus. Als aktive Teile von Kultur, vermitteln sie diese nicht nur, sondern regen zugleich zu Handlungen an. Insofern lassen sich Bilder nicht nur als Dokumente und Zeugnisse der kollektiven Geschichte verstehen, sondern übernehmen als Träger und Speicher affektiv wirksamer Kommunikationselemente einen aktiven Part. Als Agenten kultureller Transformationsprozesse nehmen Bilder einen eigenen Status innerhalb des menschlichen Ausdrucks- und Wirkungsvermögens ein. Die Aufsätze in diesem Band legen davon ein beredtes Zeugnis ab. Leitfaden für die Auseinandersetzung wurden folgende Fragestellungen:

- Wie sind Bilder an der Transformation von Kulturen beteiligt?
- Wie lässt sich die Wirkmacht der Bilder erklären, mit der sie Einfluss auf kulturelle Prozesse nehmen können? Woraus konstituiert sich diese Wirkmacht in solchen Transformationsprozessen?
- Wie ist es möglich, dass - wie es bereits Warburg annimmt - Bilder affizierend wirken, vor allem mit Blick auf kulturelle Transformationsprozesse?
- In welcher Weise repräsentieren Bilder kulturelle Transformationen?
- Welche Rolle spielen Bilder in kulturellen und gesellschaftlichen Umbrüchen und Verschiebungen, bedingt etwa durch Globalisierung, Migration, Klimawandel oder sogenannte postdemokratische oder postfaktische Verhältnisse?
- Welche Bedeutung kommt Bildern in Erinnerungskulturen und bei der Transformation von Wissensbeständen zu?
- Inwiefern muss die kulturelle Leistungsfähigkeit der Bilder im Zusammenhang multimodaler Konfigurationen verstanden werden?

Einen zentralen Beitrag, der auch als ein Plenarvortrag für alle Sektionen diene, stellt der Aufsatz von **Lars Elleström** dar. Lars Elleström ist während der Arbeiten an diesem Band unerwartet und viel zu früh verstorben. Seine wichtigen Arbeiten zur Erzähltheorie und Transmedialität werden weit über seinen Tod

¹ Link zum internationalen und interdisziplinären Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik zum Thema Transformationen: <http://www.semiotik.eu/transformationen-2020>

hinaus Maßstäbe setzen. In seinem hier posthum veröffentlichten Beitrag geht er der Frage nach, wie wissenschaftliche Artikel in sehr unterschiedlichen Medientypen transmedial nacherzählt werden, wenn also Form und Inhalt wissenschaftlicher Kommunikation auf andere Formen der Kommunikation übertragen werden und exemplifiziert dies am Medientypus Spielfilm und dem Thema Anthropozän.

Sebastián Moreno Barreneche nimmt eine semiotische Analyse eines der fotografischen Werke der Kampagne von Amnesty International Uruguay zu den ›detenidos-desaparecidos‹ [Verhafteten-Verschwindenen] (2012) vor und leistet damit einen Beitrag zur Diskussion über die Rolle der Archivfotografie als wertvolle semiotische Ressource für die Sinnaushandlung in einem sozialen Kollektiv über seine Vergangenheit.

Wie Bilder als Dazwischen verstanden zu Transformationsprozessen beitragen, zeigt **Manuela Bünzow** mit ihrem Beitrag. Als konkretes, bildwirksames Element übernimmt der Bereich zwischen den Elementen (als Affordanz oder Performanz verstanden) eine eigene Funktion. Es ermöglicht etwa eine Umkehrung der Beziehung und damit der Bedeutungen der Elemente, indem sie etwa aus dem Vordergrund in den Hintergrund rücken, Durchgänge oder Stillstand erzeugen. Es ist die Zusammenführung zweier Ausstellungen in Tallinn 2014 als/in »Closely connected«, die einen bemerkenswerten Widerhall in der Aufarbeitung im Katalog des estnischen Grafikers Indrek Sirkel fand, die für die Forscherin zum Anlass wurde, der Funktion des Da-Zwischen als konstitutiven Moment für das Verständnis von Bildern aufzuarbeiten.

Dass neben qualitativen auch quantitativen Methoden dazu beitragen, kulturelle Transformationsprozesse über Bilder aufzudecken, zeigt der Gemeinschaftsbeitrag von **Christina Dörfling** und **Martin Pfeleiderer**. Mit ihrer Untersuchung visueller Muster, von Regelmäßigkeiten und Unterschieden bei der Produktion von 797 Schallplattencovern populärer Musik aus den 50er bis 90er Jahren verdeutlichen sie, wie coverspezifische Bildsprachen einen Einblick in das jeweilige Selbstverständnis der Musik geben - sei es indem über sie etwa die Nähe zum Publikum gesucht wird wie im New Wave, Schlager, Pop und HipHop oder wie in den Genres Alternative Rock, Liedermacher oder Folk die Künstler*innen sich in autarke künstlerische Welten zurückziehen.

Der Image-Film der Stadt Ulm in Baden-Württemberg von 2019 »Vielfalt leben in Deiner Stadt«: <https://www.youtube.com/watch?v=6Wu7uGXpd7Y>, wird für den gemeinschaftlichen Beitrag von **Nazli Hodai**, **Björn Laser** und **Daniel Rellstab** zum Anlass, sich mit den Paradoxien unserer von Diversität gezeichnete Gesellschaft heute auseinanderzusetzen. Anschaulich zeigen sie mit ihrer dekonstruktivistisch verfahrenen Analyse des Films (der narrativen Strukturen, Figuren- und Raumkonzeption, Symbolik - und Musik) wie jegliche vermeintlichen Eindeutigkeiten sich als Utopien entlarven und insofern jenseits möglicher Klassifikationen zu einem Überdenken anregen.

Andreas Schelske arbeitet die Differenzen der Funktionsweisen von einerseits Bildern und andererseits virtueller Realitäten im Zusammenhang mit Praktiken bildunterstützter Erinnerung in Gesellschaften heraus. Der Transformationsprozess, den er darin ausmacht, führt ihn zu der Schlussfolgerung, dass dort, wo bisher eine gesellschaftliche Wirkmacht des Bildes bestand, zukünftig im holistischen Medium der VR virtuelle Mnemosyne-Realitäten entstehen, die vorrangig immersive und weniger als bildhafte Zeichen für Realitäten oder Simulationen erfahren werden sollen.

Der Frage wie sich Sinn erschließt und Verstehensprozesse angeregt werden, stellt sich auch **Kathrin Borg-Tiburcy**. Ihr zufolge sind es die Anordnungsrelationen, die für diese Prozesse zentral sind und von ihr in der Analyse von Kinderzeichnungen untersucht werden. Das Anstoßen durch Bildelemente (Farben, Linien, Formen, Größenmerkmalen und Richtungswechsel) von iterierenden und wechselnden Bezügen zwischen produktiven und rezeptiven Anteilen (sehendem Sehen und wiedererkennendem Sehen mit Max Imdahl) scheint dabei eine zentrale Rolle zu spielen. Wobei sich für sie weiterführende bisher ungelöste Fragen anschließen. Denn was unterscheidet dann eine Kinderzeichnung von einem Bild bzw. von Kunst?

Bilder als Agenten von kulturellen Transformationsprozessen auch im Kunstunterricht bzw. der Kunstvermittlung als bedeutsamen Ansatz vorzustellen, stellt sich **Julia Wendemuth** mit ihrem Modell für die

Kunstdidaktik. Der Aspekt der ›Bildhandlung‹ nimmt darin eine zentrale Stellung ein. Ihr Potential liegt im Bewusstmachen vor allem von künstlerisch-gestalterischen Handlungen, von kommunikativen Handlungen zwischen den Betrachter*innen und von gemeinsamen oder signifikativen Handlungen. Erst das Bildhandeln von Bildern zu verdeutlichen eröffnet, Bilder als Prozesse der Reflexion und des Transfers zu verstehen.

Zhoufei Wang untersucht die Begriffe Kreativität und Mimesis vor dem Hintergrund interkulturellen Bildschaffens. Wie sie je von den Bildpraktiken und den kulturhistorischen Rahmenbedingungen beeinflusst werden ist ihr Thema. Vergleichend kommt dabei die europäische und chinesische Bildtradition bis heute in den Blick, die durch Annäherungsprozesse charakterisiert ist.

Außer der Reihe stellt **Martina Sauer** in ihrem Online-Vortrag² über ›Vitality Semiotics‹ - in Deutsch und Englisch auf YouTube eingestellt - ihren Ansatz zum Verständnis kultureller Transformationsprozesse, wie sie ihn seit 2012 verfolgt, vor. Verdeutlicht wird dieser am Beispiel der Fotoserie ›Transformer‹ von 1973/74 von Katharina Sieverding. Methodisch knüpft sie mit ihrer Analyse der ›lebendiger Formen‹ unmittelbar an den Grundgedanken ›lebendiger Wahrnehmung‹ an, wie er ursprünglich im Hamburger Kreis um Warburg, Cassirer, Werner und indirekt auch von Panofsky vorgestellt wurde.

Eine anregende Lektüre wünschen Ihnen
Martina Sauer & Jacobus Bracker

Biografische Notiz zu den Verantwortlichen dieser Ausgabe

Martina Sauer leitet seit 2016 das Institut für Bild- und Kulturphilosophie: www.bildphilosophie.de.
Kontakt: msauer@bildphilosophie.de

Jacobus Bracker ist nach seiner Arbeit am Institut für Klassische Archäologie der Universität Hamburg seit 2021 Referatsleiter und Justiziar bei der Hochschulrektorenkonferenz in Berlin.
Kontakt: bracker@hrk.de

² Link zum Online-Vortrag von Martina Sauer: <https://www.youtube.com/watch?v=JC0jI51GeMw&t=139s>

Der Wert der Archivfotografie in der Sinnaushandlung über die Vergangenheit - Eine semiotische Analyse eines Bildes von Amnesty International über die ›Verschwundenen‹³

Abstract

This article is part of the scholarship on archive photography as a valuable semiotic resource for the negotiation of meaning that a social collective makes of its past. Within this framework, this article proposes a semiotic analysis of one of the photographic pieces that are part of Amnesty International Uruguay's campaign on the ›*detenidos-desaparecidos*‹ (2012). The analysis suggests that photographs belonging to the private archives of the *desaparecidos* and their families have a significant role in the process of collective healing, as they contribute to the creation of the collective actor of the ›*desaparecidos*‹ in social discourse. As visual resources framed in a certain context of meaning, archival photographs are worthy of a semiotic study.

Dieser Artikel ist ein Beitrag zur Diskussion über die Rolle der Archivfotografie als wertvolle semiotische Ressource für die Sinnaushandlung in einem sozialen Kollektiv über seine Vergangenheit. Der Artikel schlägt eine semiotische Analyse eines der fotografischen Werke vor, das Teil der Kampagne von Amnesty International Uruguay zu den ›*detenidos-desaparecidos*‹ [Verhafteten-Verschwundenen] (2012) ist. Die Analyse zeigt, welche wichtige Rolle die Fotografien aus den Privatarchiven der ›*detenidos-desaparecidos*‹ und ihrer Angehörigen im Prozess der kollektiven Heilung spielen, indem sie zur diskursiven Konstruktion des kollektiven Akteurs der ›Verschwundenen‹ [*desaparecidos*] beitragen. Archivfotografien sind visuelle Ressourcen, die in einen bestimmten Zusammenhang eingebettet sind. Daher sollten sie semiotisch analysiert werden.

Einleitung

Semiotiker und Semiotikerinnen haben in den letzten Jahren Interesse an Prozessen gezeigt, die mit dem kulturellen Gedächtnis und kollektiven Traumata zusammenhängen (VIOLI 2014a; DEMARIA 2006; 2012; TAMM 2015; BELLENTANI UND PANICO 2016). Sie haben insbesondere ihre konkreten Materialisierungen untersucht, wie z. B. die Zerstörung des materiellen Erbes (MAZZUCHELLI 2010), den Bau von Museen und Erinnerungsstätten (NORA 1997; VIOLI 2014a; SOZZI 2017) oder ihre künstlerischen Manifestationen (DEMARIA UND VIOLI 2017), um nur einige zu nennen.

³ Dieser Artikel wurde ursprünglich 2019 in der uruguayischen Zeitschrift *Dixit*, 30, S. 40-53 mit dem Titel »El valor semiótico de la fotografía de archivo en la negociación de sentido sobre el pasado reciente. Análisis de una pieza fotográfica de Amnistía Internacional sobre los desaparecidos« veröffentlicht. Der Text wurde von dem Autor ins Deutsche übersetzt und von Viola Ziehaus und Martina Sauer durchgesehen.

Semiotik ist eine Disziplin, die die Prozesse der Sinn- und Bedeutungsgebung untersucht (MARRONE 2018: 18) mit einem besonderen Interesse an »der Rekonstruktion der Bedeutungsproduktion innerhalb der interdiskursiven Netzwerke unserer Gesellschaften« (VERÓN 1989: 138). Ausgehend von einem konstruktivistischen theoretischen Rahmen (BERGER UND LUCKMAN 1966; SEARLE 1995), in dem davon ausgegangen wird, dass die soziale Realität durch Prozesse der Sinn- und Bedeutungsgebung - die eine intersubjektive Dimension beinhalten - konstruiert und reproduziert wird, begreift die Semiotik Prozesse kollektiver Traumatisierung als *soziale Konstruktionen*, d.h. als Ergebnisse von Prozessen, deren Bedeutung nicht präsozial ist, sondern das Ergebnis einer kollektiven Aushandlung von Bedeutung in solchen intersubjektiven Bedeutungsnetzwerken.

PATRIZIA VIOLI (2014a: 26) behauptet, dass »die Beziehung, die eine Kultur zu den von ihr durchlebten Traumata herstellt, vieles über diese Kultur zu verstehen erlaubt.« Deshalb sind solche Prozesse mit der *Gruppenidentität* verbunden. Aufgrund seiner anhaltenden Debatten über die jüngste Vergangenheit ist Lateinamerika ein deutliches Beispiel dafür. Laut ALBERTO DEL CASTILLO TRONCOSO (2017: 15), »sind Studien über die unmittelbare Vergangenheit in den letzten Jahren zu einem wichtigen Bereich in der jüngeren Geschichte Lateinamerikas geworden, der fast immer mit der Erinnerung an eine autoritäre und traumatische Vergangenheit verbunden ist.«

Als Teil dieser Forschungs- und Reflexionslinie untersucht dieser Artikel das Potenzial der Archivfotografie als semiotische Ressource für die Aushandlung von Sinn und Bedeutung, die aus seiner traumatischen Vergangenheit ein soziales Kollektiv macht. Ausgehend von der Analyse einer grafischen Arbeit von Amnesty International Uruguay und basierend auf der künstlerischen Arbeit von Gustavo Germano, zeigt der Artikel wie Fotografien aus den Privatarchiven der Verschwundenen und ihrer Familien als semiotische Ressourcen aufgrund ihrer Einbettung in einen bestimmten sozialen Diskurs in diesem Verhandlungsprozess verwendet wurden - sowohl politisch als auch kulturell (DEL CASTILLO TRONCOSO 2015).

Dieser Aufsatz ist daher als neuer Beitrag in einer Reihe wissenschaftlicher Arbeiten zu verstehen, die sich in den letzten Jahren auf das Verständnis der semiotischen Dimension der Prozesse im Zusammenhang mit der Geschichte des *Río de la Plata*-Gebietes konzentriert haben. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Fotografie (BLEJMAR, FORTUNY UND GARCÍA 2013; DA SILVA CATELA 2009; 2012; DEL CASTILLO TRONCOSO 2015; 2016; 2017; ESCUDERO CHAUVEL 2002; 2011; FELD 2010; 2014; FELD UND STITES MOR 2009; FORTUNY 2014; GAMARNIK 2017).

1. Korpus und Methodologie

2012 entwarf die uruguayische Werbeagentur Lowe Ginkgo² eine institutionelle Kommunikationskampagne für Amnesty International Uruguay mit dem Titel *Desaparecidos*. Die Kampagne bestand aus vier grafischen Arbeiten mit Bildern aus dem Kunstprojekt *Ausencias* des Argentiniers Gustavo Germano. Dieses Kunstprojekt besteht aus einer Reihe von plastischen Werken, in denen Fotografien von gewöhnlichen Personen, die Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre aufgenommen wurden, neben einer aktuellen Version dieses Bildes erscheinen, die am selben Ort und mit denselben Protagonistinnen und Protagonisten aufgenommen wurde, mit Ausnahme derjenigen, die während der Militärdiktatur in Argentinien zwischen 1976 und 1983 verschwanden.³ Der Künstler nutzt die Ko-Präsenz von Vergangenheit und Gegenwart als semiotische Ressource, um das Verschwinden von Individuen im Kontext des Staatsterrorismus sichtbar zu machen.

² Im Jahr 2016 änderte die Werbeagentur ihren Namen in *Ginkgo MullenLowe*.

³ Das Projekt aus dem Jahr 2006 steht im Zusammenhang mit der Identität des Autors, der der Bruder eines verschwundenen Häftlings ist. Das gesamte Werk von Germano kann als fotografisches Projekt des sozialen und bürgerlichen Gedächtnisses betrachtet werden. Im Jahr 2016 übertrug Germano das Konzept der *Ausencias* mit der Kollektion *Ausencias Uruguay* auf die uruguayische Realität. Weitere Informationen über die Arbeit von Germano finden sich unter 'www.gustavogermano.com'.

Bei der Sammlung *Ausencias* handelt es sich um ein künstlerisches Projekt, das sich mit dem Thema der *detenidos -desaparecidos* [Verhafteten-Verschwundenen] befasst. Die Verschwundenen lassen sich als eine kulturelle Bedeutungseinheit definieren, die zu einem dunklen und noch nicht aufgearbeiteten Ereignis der jüngsten Geschichte Argentiniens und des *Cono-Surs* gehört. Daher zeigt die Aufarbeitung eine kollektive Wunde auf, die noch nicht geheilt ist. Sechs Jahre nach der Präsentation der *Ausencias*-Kollektion beschloss Amnesty International Uruguay, Germanos visuelle Arbeit für ihre *Desaparecidos*-Kampagne⁴ zu übernehmen und sie als Grundlage für die Vermittlung ihrer zentralen Markenbotschaften zu nutzen: eine Organisation, die über die Einhaltung der Menschenrechte wacht und insbesondere gegen Straflosigkeit vorgeht.⁵ Es handelt sich also um einen Fall, in dem eine NGO eine textliche Äußerung [*énonciation*] mit bestimmten strategischen Zielen vornimmt und sich auf Äußerungsstrategien stützt, die einem anderen Bereich - dem künstlerischen - angehören, um ihre Anliegen zu vermitteln.

Diese Arbeit beschränkt sich auf die Untersuchung *einer* der grafischen Komponenten der *Desaparecidos*-Kampagne. Die Analyse ist aber auch auf den gesamten Korpus der Kampagne anwendbar. Die für die Analyse ausgewählte Werbeanzeige trägt den Titel »Eduardo« (Abbildung 1).



Abb. 1: Werbeanzeige »Eduardo«, aus der *Desaparecidos*-Kampagne, produziert von der uruguayischen Werbeagentur Lowe Ginkgo, 2012; © Amnesty International Uruguay

In der Anzeige erscheinen zwei Fotografien, die nebeneinander auf der gleichen Raumachse präsentiert werden. Topologisch gesehen löst diese Kontiguität zusammen mit dem weißen Hintergrund und den Posen der Personen auf den Fotos eine Lesehypothese aus, die eine direkte inhaltliche Beziehung zwischen den beiden impliziert. Während das linke Bild vier Kinder zeigt, sind auf dem rechten Bild drei erwachsene Männer abgebildet. In beiden Fällen, aber insbesondere in der Fotografie links, kann der Leser bzw. die Leserin ein spezifisches fotografisches Genre erkennen: Es handelt sich um Bilder, die zu einem persönlichen Archiv gehören und als solche als Mittel zur Bewahrung der Vergangenheit konzipiert sind: Sie sind *Gedächtnisträger* (ASSMANN 2008).

⁴ Die Kampagne von Amnesty International Uruguay weist einige grafische Änderungen gegenüber den Originalen von Germano auf, die jedoch sehr geringfügig sind.

⁵ Nachdem die *Desaparecidos*-Kampagne 2012 bei den Werbefestspielen in Cannes ausgezeichnet wurde, entbrannte in der uruguayischen Werbeszene eine Debatte über die Rolle der Agentur bei der Gestaltung der Kampagne, da sie die Komposition der Originalarbeiten von Germano aufgreifen.

Anhand der chromatischen Dimension erkennt der Leser bzw. die Leserin, dass es sich bei dem Bild links um eine alte Fotografie handelt, während das Bild rechts ein aktuelles Foto ist. Beide Bilder sind also auch auf einer Zeitachse positioniert, die zwischen den Extremen der Vergangenheit (links) und der Gegenwart (rechts) oszilliert. Der Unterschied zwischen den beiden Momenten ist jedoch deutlich: Auf dem rechten Bild fehlt eine Person. Etwas ist geschehen, das die Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart verändert hat. Der Konflikt der Geschichte, die in der Anzeige erzählt wird, ist vorgegeben, und es obliegt dem Leser bzw. der Leserin, auf der Grundlage seiner/ihrer *enzyklopädischen Kompetenz* (Eco 1976) oder der persönlichen *Weltanschauung* (GREIMAS 1984) zu entschlüsseln, worum es geht.

Unter jedem der Fotos steht ein kurzer Text: vier Eigennamen, gefolgt von einem Nachnamen. Beim Lesen der Namen kann der Leser bzw. die Leserin feststellen, dass die vier Kinder den Nachnamen »Germano« tragen (wer aufmerksam ist, wird feststellen, dass eines dieser Kinder Gustavo Germano ist, der Autor des Originalwerks, das von Amnesty International Uruguay verwendet wurde). Der Text erfüllt somit eine *Ankerfunktion*, da er hilft, den Sinn des Gesehenen zu entschlüsseln. Obwohl auf dem Foto der Gegenwart eine Person fehlt, ist der Text unter beiden Fotos derselbe.⁶ Dadurch entsteht eine Bedeutung, die auf eine Entfremdung abzielt: Warum erscheint der Name »Eduardo« auf dem zweiten Foto, wenn Eduardo nicht in der Aufnahme zu sehen ist? Mit diesem Mittel wird der Konflikt noch deutlicher sichtbar, der sich bereits in der Komposition der beiden Fotos andeutet.

Schließlich bietet die Werbeanzeige einen institutionellen Abschluss, der für das Genre der grafischen Werbung charakteristisch ist und aus dem Ikon von Amnesty International, dem Wort *Recordamos* [Wir erinnern uns] und der Internetadresse »amnistia.org.uy« besteht. Dieser Hinweis erinnert den Leser bzw. die Leserin daran, dass sich hinter diesen Aufnahmen ein institutioneller Sender (Amnesty) verbirgt, der einen bereits bestehenden Text aufgreift und durch einen Prozess der *Bricolage* (FLOCH 1995) - der in der Wiederverwendung von bereits in der Kultur vorhandenen semiotischen Ressourcen wie dem Werk von Germano besteht - einen Textvorschlag einbringt. Dieser Text vermittelt einen Sinn, der für sie als Organisation, die sich dem Kampf gegen Straflosigkeit verschrieben hat, relevant ist.

MARRONE (2011: V) schlägt vor, unter *Text* »jene Bedeutungskonfiguration [...] zu verstehen, die empirisch durch eine oder mehrere Substanzen - sprachlich, visuell, gestisch, klanglich, räumlich, körperlich, neben vielen anderen - wahrgenommen werden kann.« Die Semiotik verwendet das Konzept des Textes als analytisches Modell, um ein breites Spektrum kultureller Phänomene zu beschreiben. Diese reichen von Texten im traditionellen Sinne (Gedichte, politische Reden) bis hin zu Handlungen (FONTANILLE 2008; FLOCH 1990). Die hier analysierte Werbeanzeige kann als Text aufgefasst werden, und zwar als *synkretistischer* Text, da er aus mindestens zwei Substanzen besteht: dem Visuellen und dem Sprachlichen. Nach POZZATO (2013: 19) verwenden synkretistische Texte »verschiedene Ausdrucksmittel, um ihre Bedeutungen auszudrücken,« was zu einem Textergebnis führt, bei dem »die verschiedenen Sprachen zusammen eine neue Bedeutung ergeben, die mehr ist als die bloße Aneinanderreihung ihrer spezifischen Bedeutungen« (POZZATO 2013: 24).

Als »Form mit einer Bedeutung« ist die Werbeanzeige von Amnesty International Uruguay ein visuelles Produkt das eine bestimmte Botschaft trägt. Die vorliegende Analyse wird gemäß der grundlegenden Prämisse der Semiotik aufgebaut. Sie besteht darin, eine analytische Unterscheidung zwischen einer Inhalts- und einer Ausdrucksebene zu treffen (HJELMSLEV 1961; MARRONE 2011). Zunächst wird untersucht, was kommuniziert werden soll (Inhaltsebene) und dann, wie dieser Sinn in einer bestimmten Ausdrucksform organisiert ist.

⁶ Die Verwendung von Text in der *Desaparecidos*-Kampagne unterscheidet sich von Germanos ursprünglichen Verwendung. Während in der Kampagne der Name des Verschwundenen unter dem Foto auf der rechten Seite steht, ist er in der Originalvorlage durch einen Punkt ersetzt.

2. Kollektives Trauma und kulturelles Gedächtnis als semiotische Prozesse

In den letzten Jahren haben sich zahlreiche Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler mit der Frage beschäftigt, wie Gesellschaften nach Konflikten den Sinn und die Bedeutung der von ihr erlebten traumatischen Ereignisse kollektiv aushandeln. Laut SOZZI (2017: 2) »bezieht sich ein Teil der Narrative, die in einer Gesellschaft zirkulieren, auf ihre Vergangenheit.« Diese Narrative bilden das *kulturelle Gedächtnis*, das sich »in einer Reihe von Texten, Handlungen, Räumen« artikuliert. Das lässt ein *Gedächtnissystem* entstehen, das »eine Makroerzählung über vergangene Ereignisse entwickelt, die immer wieder verändert werden kann.« Wenn sie sich auf die Vergangenheit beziehen - verbal, aber auch gedanklich -, bedienen sich soziale Akteure eines bestimmten Diskurses, der in dieser Gesellschaft bereits existiert. Die Werbeanzeige »Eduardo« ist ein deutliches Beispiel dieser Dynamik: Ihr Thema ist in die Makroerzählung der argentinischen post-Konflikt Gesellschaft - und auch der lateinamerikanischen Gesellschaft - eingebettet.

Die Semiotik entschlüsselt die Prozesse der Bedeutungsproduktion in einem bestimmten kulturellen Kontext. Deswegen begreift sie Kultur als eine Art unsichtbares Netzwerk oder Sphäre, in der Bedeutung produziert, verbreitet und konsumiert wird (GARCÍA CANCLINI 1999: 84). Diese Konzeption basiert auf der Idee von GEERTZ (1973: 5), für den »der Mensch ein Tier ist, das in von ihm selbst gewebten Bedeutungsnetzen hängt.« Die Kultursemiotik würde also darin bestehen »das Leben der Sinn im Rahmen des sozialen und kulturellen Lebens« zu verstehen (LORUSSO 2010: 1). Diese Auffassung wird unter anderem auch von Umberto Eco vertreten, der in seiner *A Theory of Semiotics* die Disziplin mit einer allgemeinen Kulturtheorie gleichsetzt. Laut ECO (1976: 44) ist »die Kultur als Ganzes ein Phänomen der Zeichengebung und der Kommunikation.« Deshalb »existieren Mensch und Gesellschaft nur, wenn Zeichenbeziehungen und Kommunikationsprozesse etabliert sind.« So sollte »die Kultur als Ganzes als ein Kommunikationsphänomen untersucht werden, das auf Zeichensystemen beruht« (ECO 1976: 44). Dieser Vorschlag stimmt mit der interpretativen Anthropologie von GEERTZ (1973: 5) überein, die von der Idee ausgeht, dass die Analyse kultureller Phänomene nicht »eine experimentelle Wissenschaft auf der Suche nach Gesetzen, sondern eine interpretative Wissenschaft auf der Suche nach Bedeutung« sein sollte. Sinn und Bedeutung - beides Kategorien der Semiotik - sind für diesen Ansatz zentral.

Als Raum für die Produktion, die Zirkulation und den Konsum von Sinn und Bedeutung spielt die Kultur eine zentrale Rolle bei der Art und Weise, wie sich ein Kollektiv an die Vergangenheit erinnert, diese rekonstruiert und wie diese präsentiert wird, da es immer »semiotische und kulturelle Prozesse gibt, die der Konstruktion einer kollektiven Identität vorausgehen« (VIOLI 2014a: 17). Wenn Kultur ein Netzwerk von Bedeutungen ist, dann sind traumatische Ereignisse wie Diktaturen und Völkermorde »das Ergebnis eines kulturellen und symbolischen Prozesses, der die Formen der Erinnerung bestimmt und in gewisser Weise das Trauma *a posteriori* rekonstruiert« (VIOLI 2014a: 11). In philosophischer Hinsicht vertritt der Konstruktivismus eine spezifische Auffassung davon, wie das Wissen und die Handlungen sozialer Akteure auf der Grundlage von Intersubjektivität funktionieren: Es ist die soziale Übereinkunft über bestimmte Fakten, die ihnen einen bestimmten Status verleiht (SEARLE 1995). Aus diesem Grund spielt die Aushandlung von Sinn und Bedeutung eine zentrale Rolle. Hier kommt die Kultur als Variable ins Spiel, die eine vermittelnde Rolle einnimmt.

In Übereinstimmung mit diesem konstruktivistischen Ansatz schlägt JEFFREY ALEXANDER (2004: 1) vor, dass ein kulturelles Trauma auftritt, »wenn die Mitglieder eines Kollektivs das Gefühl haben, einem schrecklichen Ereignis ausgesetzt gewesen zu sein, das unauslöschliche Spuren in ihrem Gruppenbewusstsein hinterlässt, ihre Erinnerungen für immer prägt und ihre zukünftige Identität grundlegend und unwiderruflich verändert.« Indem er Kultur als dynamischen Raum für die Zirkulation von Bedeutung begreift, vertritt Alexander die These, dass ein Trauma nicht ontologisch gegeben ist, sondern von der Gesellschaft in einem *Prozess der Traumabbildung* konstruiert wird. Der Autor zielt darauf ab, den *naturalistischen Trugschluss* zu überwinden. Laut dem naturalistischen Trugschluss sind es *die Ereignisse selbst*, die ein Trauma verursachen. Seiner Ansicht nach ist Trauma »eine sozial vermittelte Zuschreibung« (ALEXANDER 2004: 8). In einem solchen Vermittlungsprozess spielt die Kultur eine zentrale Rolle. Deswegen muss das kollektive

Trauma als ein *kulturalisiertes Objekt* (VIOLI 2014a: 11) konzipiert werden und ist daher »anfällig für mehrere Formulierungen entsprechend spezifischer Sensibilitäten in Verbindung mit verschiedenen Sichtweisen in Abhängigkeit von kulturellen, geografischen und sogar zeitlichen Variablen.«

Die Natur des Traumas als etwas Konstruiertes wirft die Frage auf, wie sich dieser Konstruktionsprozess artikuliert und vor allem, in welchen Zeiträumen es entstand. Obwohl das kollektive Trauma in einem bestimmten Ereignis verankert ist, gibt es zwischen diesem Ereignis und seinen Folgen ein Intervall, »einen nicht-deterministischen Zwischenraum, [...] eine Drittheit, die nicht auf den Ursache-Wirkung-Dualismus zurückgeführt werden kann« (VIOLI 2014a: 35). Aus diesem Grund halten es einige Autoren für angemessener, von *Zeiten des Traumas* zu sprechen, eine Idee, die von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aufgegriffen wurde, die sich mit dem kulturellen Gedächtnis befassen, wie z. B. Assmann (2008), der von einer *aufgeschobenen* oder *nachträglichen* Dimension des Traumas spricht.

Bei dem Entstehungsprozess eines Traumas gibt es also *zwei zeitliche Vorgänge*: zum einen das Ereignis selbst und zum anderen die Interpretation und die damit verbundene Bedeutungszuschreibung des Ereignisses. Zwischen diesen beiden Momenten spielt die Semiose eine zentrale Rolle, da sie den Schlüssel für die kollektive Lesart des Ereignisses in Bezug auf die Gruppenidentität liefert. Laut VIOLI (2014a: 35) ist dieser Raum »entscheidend für die Unterscheidung zwischen physischen und semiotischen Phänomenen und für das Aufspüren der unteren Schwelle, die die biologische Natur von der Semiose und schließlich von der Kultur trennt.« Das Ereignis, das zu einem Trauma führt, muss daher von dem *Sinn*, der ihm zugeschrieben wird, unterschieden werden, so dass das Trauma »ein im Wesentlichen semiotisches Phänomen ist und daher in gewissem Maße in der Interpretation, die wir ihm geben, *konstruiert* oder rekonstruiert wird und keine 'natürliche' unvermeidliche Folge von Ereignissen ist« (VIOLI 2014a: 35).

Bei der Untersuchung von Formen der Bedeutungsaushandlung bei Traumata ist der Bezug auf das kollektive Gedächtnis unvermeidlich, da es eine Schlüsselrolle im Gruppenprozess der Identitätskonstruktion spielt. Laut Mazzucchelli, VAN DER LARSE und REJNEN (2014: 4) ist »das kollektive Gedächtnis auch eine ideologische (Selbst-)Darstellung der Identität.« Seine Analyse kann nicht vernachlässigt werden, wenn man verstehen will, wie eine Gesellschaft versucht, sich mit ihrer traumatischen Vergangenheit zu versöhnen. ASSMANN (2008: 109), der ebenfalls eine Verbindung zwischen Gedächtnis und Identität herstellt, definiert das Gedächtnis als »die Fähigkeit, die es uns erlaubt, ein Bewusstsein der Individualität (Identität) zu bilden, sowohl auf persönlicher als auch auf kollektiver Ebene.« VIOLI (2014a: 18) ist der Ansicht, dass »wir aus der mehr oder weniger wahrheitsgetreuen Darstellung unserer Vergangenheit unsere gegenwärtige und vor allem unsere zukünftige Identität konstruieren, und auf der Grundlage dieser Identität erzählen wir uns uns selbst, treten wir in Beziehung zu anderen; wir produzieren, kurz gesagt, Kultur.«

Ursprünglich als individuelles psychisches Vermögen untersucht, muss das Gedächtnis innerhalb eines konstruktivistischen theoretischen Rahmens, der an kollektiven Bedeutungsprozessen interessiert ist, als eine Entität mit einer Existenz *außerhalb* des Verstandes konzipiert werden. Laut VIOLI (2014a: 27) lebt das Gedächtnis »in den Tausenden von Texten, Dokumenten, Objekten, die als Stützen für das als Vermögen konzipierte Gedächtnis funktionieren.« Diese Äußerlichkeit ermöglicht, die Erinnerung zu teilen und sie somit als Teil der Kultur zu begreifen: Durch das Teilen von Erinnerungen, durch die Darstellung vergangener Ereignisse in einer bestimmten Ausdrucksform (eine Geschichte, ein Denkmal, ein Foto) wird die Ausdrucksebene artikuliert und führt zu Texten, die sich auf eine Inhaltsebene beziehen.

Nach ASSMANN (2008: 109) ist »auf der sozialen Ebene das Gedächtnis eine Angelegenheit der Kommunikation und der sozialen Interaktion.« Deswegen ist eine narrative Dimension intersubjektiver Natur im Spiel. In einer solchen Dynamik ergibt sich die Bedeutung aus kulturell vermittelten Interpretationsprozessen. Auf diese Weise spielen die physischen Träger, über die das Gedächtnis vermittelt wird, eine zentrale Rolle für das Verständnis ihres Wesens. Laut VIOLI (2014a: 27) »muss das Gedächtnis, um geteilt und weitergegeben oder auch nur bewahrt werden zu können, auf externen Trägern befestigt sein.« ASSMANN (2008: 110) schlägt daher vor, das kulturelle Gedächtnis eine *Institution* aufzufassen, indem es »externalisiert, objektiviert und in symbolischen Formen [...], Artefakte, Objekte, Jahrestage, Feste, Ikonen, Symbole

oder Landschaften gespeichert wird.« In einer solchen Konzeption spielen Texte, Bilder, Denkmäler und Rituale einer Kultur eine zentrale Rolle als *Gedächtnisträger* (ASSMANN 2008: 110).

Diese Hypothese, das kollektive Gedächtnisse als etwas aufzufassen, das außerhalb des Verstandes liegt, führt zurück zur oben erwähnten semiotischen Konzeption von Kultur und zum konstruktivistischen Ansatz. Nach VIOLI (2014a: 27) »impliziert die Betrachtung des Gedächtnisses als etwas Externalisiertes zunächst die Annahme des Charakters der *symbolischen Vermittlung*, den Texte innerhalb einer Kultur haben, und damit der interpretativen und produktiven Praktiken, die sie bestimmen.« Auf diese Weise wird das Gedächtnis nicht nur in Texten *gespeichert*, sondern gleichzeitig durch sie *konstruiert* (VIOLI 2014a: 27). Ein externalisiertes Gedächtnis unterscheidet sich also nicht von einem Gedächtnis, das einen Prozess der Textualisierung durchlaufen hat. Dieser Prozess besteht in der Herstellung einer Beziehung zwischen einer Inhalts- und einer Ausdrucksebene (MARRONE 2011; FLOCH 1990). Deshalb muss man akzeptieren, dass das Gedächtnis »nicht *in* den Trägern liegt, in die es eingeschrieben ist; es ist nicht in Texten *hinterlegt*, sondern in den Prozessen der Konstruktion, Interpretation und Übersetzung von Bedeutung, die es aufrechterhalten« (VIOLI 2014a: 27). VIOLI (2014a: 28) kommt zu dem Schluss, dass »das externalisierte Gedächtnis nichts anderes ist als ein *semiotisiertes* Gedächtnis, d. h., es ist textualisiert und in ein System eingeschrieben, das mit Ausdruck und Inhalt ausgestattet ist.« Aus diesem Grund muss »das Gedächtnissystem als eine Semiosphäre oder lokale Enzyklopädie analysiert werden« (VIOLI 2014a: 30).

In diesen Rahmen fügt sich der Sinnvorschlag von Gustavo Germano und danach der von Amnesty International Uruguay ein: Ein Zusammenhang, der im argentinischen Fall durch einen Kampf zwischen verschiedenen Diskursen über die Art und Weise des Erinnerns gekennzeichnet ist (vgl. DA SILVA CATELA 2015), »in dem sich verschiedene politische Projekte gegenüberstehen, die unterschiedliche Versionen der Erinnerung bestreiten« (DEL CASTILLO TRONCOSO 2017: 16). Laut DA SILVA CATELA (2012: 157):

»Die materielle Dimension des Erinnerns, die fotografische Bilder mit den Körpern der Ermordeten und Verschwundenen verbindet, ermöglicht es uns, Spuren und Markierungen zu verfolgen, soziale, politische und religiöse Handlungen zu verstehen, die mit konkreten Objekten verbunden sind, die als aktive Symbole definiert und bezeichnet werden, die in verschiedenen Kontexten gelesen und interpretiert werden können.«

Vor dem Hintergrund des in diesem Abschnitt vorgestellten theoretischen Rahmens gehen wir zur Untersuchung des ausgewählten Textes über. Nach einem traditionellen semiotischen Ansatz wird bei der Analyse des Korpus von zwei Ebenen ausgegangen: der *Inhalts-* und der *Ausdrucksebene*.

3. Die Verschwundenen: eine zentrale kulturelle Einheit im post-diktatorischen Diskurs

Bevor analysiert wird, was in der Werbeanzeige zu sehen ist (die Ausdrucksebene), muss man zunächst verstehen, wie die Inhaltsebene, auf die sich der Text bezieht, auf kultureller Ebene strukturiert ist. Dann schließt eine Analyse dessen an, wie die Ausdrucksebene organisiert ist, um die Bedeutung zu verstehen. Daher sollte die Aufmerksamkeit zunächst auf drei Dimensionen gelenkt werden: das Thema, die Konnotationen und die sogenannte Aktoralisierung.

Für den enzyklopädisch bewanderten Leser bzw. die enzyklopädisch bewanderte Leserin ist das Thema der Werbeanzeige leicht zu erkennen: Es handelt sich um die Verschwundenen während der (argentinischen) Diktatur. Das Thema ist - zumindest dem lateinamerikanischen - Publikum vertraut. Doch selbst wenn der Leser bzw. die Leserin die spezifischen Einzelheiten der Situation in Argentinien nicht kennt, kann er bzw. sie erkennen, dass das Thema mit der *Diktatur* zusammenhängt. Die Härten der besonderen Situation in Argentinien drücken sich darin aus, wie die zivil-militärische Diktatur sich gegenüber denjenigen, die sie als Gegner sah, verhielt: Während dieser Zeit gab es etwa 2.300 nachgewiesene politische

Morde sowie etwa 30.000 Verschwundenen (VIOLI 2014a: 283), d.h. Menschen, die inhaftiert und nie gefunden wurden. Darüber hinaus gab es rund 340 geheime Haftanstalten [*centros clandestinos de detención*] (ESCUDERO CHAUVEL 2011: 46). Im Gegensatz zu anderen diktatorischen Regimen in der Region zeichnet sich die Situation in Argentinien durch »die totale Geheimhaltung der Aktionen und ihre Kontinuität in Zeit und Raum« aus (ESCUDERO CHAUVEL 2002: 188).

Die Auseinandersetzung mit den Verschwundenen ist inhaltlich gesehen ein klares Beispiel für eine Segmentierung von Bedeutungseinheiten, wie es Eco (1976) mit Blick auf die Organisation einer Kultur aufzeigte, die auf der Schaffung von Unterschieden beruhen: Obwohl die Verschwundenen politische Gefangene waren, gibt es wesentliche Unterschiede zwischen ihnen und normalen politischen Gefangenen. Wenn bedacht wird, dass »eine kulturelle Einheit nur in dem Maße 'existiert', in dem eine andere in Opposition zu ihr definiert wird« (ECO 1976: 121), gibt es in der Entstehung des Konzepts der *Verschwundenen* einen besonderen Faktor, der ihn spezifisch macht: die - noch nicht behobene - Abwesenheit der Opfer.

Dominick LACAPRA (1999: 697) weist auf die Bedeutung der Unterscheidung zwischen *Verlust* und *Abwesenheit* hin, da beide Konzepte unterschiedliche ethische und politische Dimensionen haben. In diesem Sinne war die argentinische Militärdiktatur nicht nur ein Erzeuger von Verlusten, sondern auch ein Erzeuger von Abwesenheiten - so der Name von Germanos Originalarbeit: *Ausencias*. Diese war eine Operation, die in einer doppelten Dimension stattfand: einerseits auf der politisch-rechtlichen Ebene (das physische Verschwinden von Menschen) und andererseits auf der Ebene der Repräsentationen. Mehrere Autoren, die mit einer semiotischen Perspektive arbeiten, erkennen die *Strategie der Unsichtbarkeit* des argentinischen Militärregimes an (VIOLI 2014a; 2014b; ESCUDERO CHAUVEL 2002; 2011; DEL CASTILLO TRONCOSO 2015). Nach VIOLI (2014a: 283):

»Die argentinische Diktatur [...] arbeitete nach einem Regime der Unsichtbarkeit, das darauf abzielte, jede Spur zu beseitigen, von der Verschleierung der Haftorte bis zum Verschwinden der Gefangenen, die lange vor der physischen Vernichtung ihrer Körper schon *Verschwundene* wurden. Schon bei der Verhaftung eliminierte das Militär Namen und ‚Rückverfolgbarkeit‘: Die Verhafteten, die in der Regel nachts entführt wurden, verschwanden buchstäblich, ohne die Möglichkeit, sie ausfindig zu machen; ihr Namen tauchten in keinem Register auf, und die Gefangenen hörten auf, als juristische Person zu existieren.«

Die Strategie, keine Spuren zu hinterlassen, ist eine semiotische Operation, die indirekt von Eco (1976) Klassifizierung der Modi der Zeichenproduktion erfasst wird. Einer dieser Modi beruht auf der kognitiven Operation des *Wiedererkennens*, die darin besteht, ein bestimmtes Zeichen als das Produkt eines früheren Ereignisses zu erkennen. Die Beseitigung von Spuren ist ebenfalls ein semiotischer Produktionsprozess, allerdings in umgekehrter Richtung: ein Zerstörungsprozess, der darauf abzielt, etwas zu verbergen (in diesem Fall, die Wahrheit), um die Erzählung über die Vergangenheit zu beeinflussen. ESCUDERO CHAUVEL (2002: 198) schrieb:

»Die Beseitigung der Spuren, der Dokumente, der Leichen und Orte, der NN-Gräber, die Unmöglichkeit für die Entführten, ihre Häftlinge zu erkennen, ist gleichzeitig eine Operation, die alle Spuren der Erzählung verschwinden lässt, jede Möglichkeit, eine Beziehung zwischen den Fakten herzustellen.«

ESCUDERO CHAUVEL (2011: 45) behauptet, dass »der Fall der Verschwundenen ein *echtes diskursives Dispositif* ist,« das aus einer Reihe von semiotischen Strategien besteht, die den gesellschaftlichen Diskurs über die Ereignisse zu gestalten versuchen. VIOLI (2014a) spricht von einer *semiotischen Strategie der Kontrolle*, deren Hauptmerkmale Eliminierung und Unsichtbarkeit sind. Es überrascht nicht, dass die meisten Festnahmen nachts oder in der Wohnung des Opfers stattfanden: Beide sind Umstände, in denen die Sichtbarkeit - zum einen wegen der Beleuchtung, zum anderen wegen der Unterscheidung zwischen öffentlichem und privatem Raum - eingeschränkt ist.

Eine solche Strategie des *Unsichtbarmachens* (DEL CASTILLO TRONCOSO 2015) fand also nicht nur bei Personen statt, die vom diktatorischen Regime als Gegner betrachtet wurden, sondern auch auf der Ebene der visuellen Darstellungen der historischen Periode, so dass »die argentinische Gesellschaft nach dem Konflikt ihre eigene Vergangenheit auch visuell wiederherstellen und rekonstruieren muss« (VIOLI 2014a: 285).

In diesem Sinne lässt sich aus semiotischer Perspektive behaupten, dass dem Diskurs über die argentinische Diktatur und ihre Verschwundenen eine *Ikonosphäre* (VIOLI 2014b)⁷ fehlt, d.h. »ein Teil einer gemeinsamen lokalen Enzyklopädie, der auf verschiedenen Ebenen in die Dynamik der kulturellen Bedeutungsproduktion einwirkt.« Eine solche Enzyklopädie, die von den Mitgliedern einer Kultur geteilt wird, sollte normalerweise aus Bildern bestehen, die von der Gruppe als Teil von ihr anerkannt werden. Aber das ist im postdiktatorischen Argentinien nicht der Fall: Aufgrund der vom Militärregime durchgeführten Strategie der Unsichtbarkeit gibt es keine Bilder, die eine solche Ikonosphäre bilden können.

Daher lässt sich mit VIOLI (2014b) von einem »echten Mittel zur Eliminierung jedes möglichen visuellen Repertoires sprechen, einer Strategie der Unsichtbarkeit, die darauf abzielt, jedes zukünftige Archiv, das von den Schrecken der begangenen Verbrechen zeugt, unmöglich zu machen.« Wenn ASSMANN (2008) Idee des kulturellen Gedächtnisses als etwas, das auf der Grundlage spezifischer materieller Träger beruht, aufgegriffen wird, dann ist die Bedeutung der visuellen Rekonstruktion der Vergangenheit - und damit der kollektiven Identität - bei der Aufarbeitung der traumatischen Vergangenheit wesentlich. In diesem Sinne spielt die Fotografie, wie es später argumentiert wird, eine zentrale Rolle bei der »Gestaltung der sozialen Vorstellungen und einer visuellen Kultur« (DEL CASTILLO TRONCOSO 2017: 16) über die Vergangenheit. Unsichtbarkeit ist also ein erstes wesentliches Merkmal der Kategorie der ‚*detenidos-desaparecidos*‘ [Verhaftete-Verschwundene], eine kulturelle Einheit, die sich aus der Aggregation der unzähligen Einzelfälle zusammensetzt und als solche zu einem zentralen Begriff im gesellschaftlichen Diskurs über die Diktatur wird, und zwar als einer ihrer *Hauptakteure*.

Nach dem Ende der Diktatur konnte sich die Kategorie der *desaparecidos* dank der Arbeit verschiedener zivilgesellschaftlicher Organisationen und Akteure als zentrale Bedeutungskategorie im gesellschaftlichen Diskurs über diese Zeit durchsetzen (ESCUADERO CHAUVEL 2002: 188). Zuvor existierte ein solcher Akteur nicht als zentrale diskursive Kategorie, da es »eine komplizierte Reihe von Operationen der Vertreibung und Verleugnung ihrer Identitäten durch den vom Militär aufrechterhaltenen hegemonialen Diskurs« gab (ESCUADERO CHAUVEL 2011: 41). Erst später, nach dem Malvinas-Krieg (ESCUADERO CHAUVEL 2002: 189), konnte die Kategorie der *desaparecidos* »ausschließlich als Kollektiv konstruiert werden, das in einer Art akkumulativer sozialer Semiose zusammen mit anderen Diskursen, die sich gegenseitig erneut senden, ständig neu präsentiert wird« (ESCUADERO CHAUVEL 2011: 51).

Wenn diese Aushandlung stattfindet, lässt sich von *Aktorialisierung* als einem Prozess sprechen, der in der diskursiven Schaffung eines Subjekts im Rahmen einer bestimmten Erzählung entsteht. Mit Bezug auf die Verschwundenen geschieht dies auf eine interessante Weise, denn es findet eine *Umkehrung* der Bedeutung statt, die dieser Gruppe im offiziellen Diskurs ursprünglich zugeschrieben wurde: Während für das Militärregime die Personen, die später als ‚Verschwundene‘ bezeichnet werden sollten, *Feinde* und damit das »Antisubjekt *par excellence*« (ESCUADERO CHAUVEL 2002: 188) waren, waren sie für ihre Angehörigen *Opfer*. Wie ESCUADERO CHAUVEL (2002: 188) vorschlägt, handelt es sich dabei um »zwei gegensätzliche und unvereinbare Identifikationsprogramme.« In Bezug auf die Rolle des Feindes stellt die Autorin fest, dass »es keinen militärischen Diskurs in jener Zeit gab, der nicht gleichzeitig die Verschwundenen aus dem offiziellen Narrativ ausschloss und die Schlussfolgerung ihrer impliziten Integration in das ‚terroristische‘ oder ‚subversive‘ Identifikationskollektiv zuließ« (2002: 192). Dann wird durch eine Reihe von diskursiven Operationen und spezifischen Äußerungsstrategien, auf die weiter unten Bezug genommen wird, versucht,

⁷ Die in diesem Aufsatz verwendeten Textzitate aus Violi (2014b) wurden dem Originalmanuskript entnommen, das die Autorin im Oktober 2017 im Rahmen des Kurses »Semiotica delle Scienze Sociali« an der Universität Bologna ausgeteilt hat. Die bibliografischen Daten der in der Zeitschrift *Lexia* veröffentlichten Version, die nicht online verfügbar ist, sind im Literaturverzeichnis enthalten.

den kollektiven Akteur der ‚Verschwundenen‘ neu zu positionieren, indem die Konnotationen des Begriffs und damit auch sein Wert innerhalb der Erzählung verändert werden.

Daher hat die kulturelle Bedeutungseinheit der ‚Verschwundene‘ nicht nur Denotationen - das Kollektiv der während der Diktatur spurlos verschwundenen Personen -, sondern auch eine Reihe von Konnotationen, aus denen sich der Wert des Akteurs im gesellschaftlichen Diskurs ergibt. Während die Verschwundenen im militärischen Diskurs mit Feindschaft, Terrorismus und Umsturz assoziiert werden, werden sie im Diskurs der Angehörigen mit Ungerechtigkeit, Menschenrechtsverletzungen, Leiden und Ungewissheit assoziiert, da die Verschwundenen einen unklaren existenziellen Status haben: Es ist bekannt, dass sie verschwunden sind, so können sie aus rechtlicher Sicht nicht als tot betrachtet werden (VIOLI 2014b).

Auf einer tieferen konnotativen Ebene liegt der Aspekt der Straflosigkeit, d.h. des ungesühnten Verbrechens. Hiervon ausgehend wählt Amnesty International Uruguay das Werk von Germano als Werkzeug zur institutionellen Kommunikation aus. Warum? Um was geht es Amnesty? Was wollte Amnesty beim Leser bzw. bei der Leserin auslösen, sowohl auf kognitiver als auch auf emotionaler Ebene? Amnesty International ist eine Menschenrechts-NGO. Offensichtlich ist, indem die Organisation Germanos Kunstwerk aufgreift und es im diskursiven Genre der Werbung rekontextualisiert, erzeugt sie eine neue Bedeutung, in der bestimmte Merkmale des ursprünglichen Werks (z. B. sein autobiografischer Charakter) verloren gegangen sind. Es kommen jedoch neue Konnotationen auf. Zweifellos wählt Amnesty diese Ausdrucksform, um bei den Leserinnen bzw. Lesern bestimmte Emotionen zu wecken, die durch den kognitiven Prozess der Textdekodierung, den die Anzeige vorschlägt, ausgelöst werden.

Auf diese Weise erhalten die Verschwundenen als kulturelle Einheit, die eine zentrale Rolle im Diskurs über die argentinische Diktatur spielt, einen *pathemischen* Wert (ESCUADERO CHAUVEL 2002), der sich an den Emotionen orientiert. Die Ankündigung zielt also nicht nur darauf ab, dass wir etwas *wissen*, sondern auch, dass wir etwas *fühlen* und dass wir etwas *tun* (VIOLI 2014b). Laut ESCUDERO CHAUVEL (2002: 189) »scheint die leidenschaftliche Dimension untrennbar mit der sozialen Semiose verbunden zu sein.« Wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird, spielt die Archivfotografie bei einer solchen Äusserungsstrategie eine Schlüsselrolle.

4. Der semiotische Wert des Archivfotos

In nachfolgenden Abschnitt soll herausgearbeitet werden, wie die Ausdrucksebene der Werbeanzeige organisiert wurde, um die Transformation hin zu einer neuen Bedeutung zu ermöglichen. Sie beruht vor allem auf der Auswahl bestimmter gestalterischer und sprachlicher Elemente. Auf der topologischen Ebene, d. h. in Bezug auf die Anordnung des Raums, erscheinen zwei Fotografien zusammenhängend auf einer horizontalen Achse angeordnet. Bei der Durchsicht der Originalarbeit von Germano zeigt sich, dass die eine aus dem Jahr 1969 und die andere aus dem Jahr 2006 stammt. Diese zwei Daten wurden in der Neubearbeitung von Amnesty International Uruguay nicht berücksichtigt. Von diesen beiden Fotografien ist die eine ein Original und die andere eine Variante, die auf ihr basiert. Ohne das Original gäbe es also das neue Foto nicht: Beide sind miteinander verbunden.

Die visuelle Semiotik interessiert sich bei der Analyse der Bedeutung für die Funktion, die die Fotografie im Prozess der Bedeutungsproduktion erfüllt, sowie für ihre Beziehung zur Wirklichkeit. JEAN-MARIE FLOCH (1986) entwickelte eine Typologie der Fotografien nach verschiedenen Kriterien. Eines ist ihre Beziehung zum ‚Realen‘. Nach Floch ist eine Fotografie *referenziell*, wenn sie die Wirklichkeit so wiedergibt, wie sie ist, als eine Art Zeugnis. In den Worten des Autors ist es »eine Fotografie, die darauf ausgerichtet ist, der Welt eine Stimme zu geben, Zeugnis von einer Lebensweise abzulegen oder den Lesern die ‚Realitäten‘ dieses oder jenes menschlichen Zustands vor Augen zu führen« (FLOCH 1986: 20). Dies ist zweifellos der Fall bei dem Foto von 1969, einem alltäglichen Foto einer Gruppe von Kindern, das visuell Zeugnis von dieser Gruppe zu einem bestimmten Zeitpunkt ablegt. In Anlehnung an ASSMANN (2008) kann dieses Foto als

ein Beispiel für einen *Gedächtnisträger* angesehen werden, da es ursprünglich als Dokument für ein privates Archiv, und nicht für den öffentlichen Gebrauch, gedacht war.

Der Status des zweiten Fotos ist ein anderer. Obwohl es ebenfalls einen referenziellen Wert hat, da es versucht, die Wirklichkeit so wie sie ist wiederzugeben, erhält es in Verbindung mit dem Originalfoto von 1969 einen *mythischen* Charakter. Nach FLOCH (1986: 22) verfügt die mythische Fotografie über einen *zweiten Diskurs*, der über die erkennbaren Elemente, aus denen das Bild besteht, hinausgeht. Der Wert dieses Bildes liegt in der Tatsache, dass es auf einem Originalfoto basiert, das zwar den Kontext rekonstruiert, in dem es aufgenommen wurde, aber auf die Abwesenheit einer der Personen hinweist. Obwohl ebenfalls referenziell, wurde dieses Foto zu einem strategischen Zweck aufgenommen, um ein bestimmter Sinn zu erzeugen. Seine mythische Prägung ist unbestreitbar: Sein Wert ist nicht derselbe, wenn es isoliert betrachtet wird und die systemische Beziehung zum Originalfoto unberücksichtigt lässt.

Die *Desaparecidos*-Kampagne basiert auf Fotografien, die dem Genre des Archivs zuzuordnen sind: dabei handelt es sich um Fotografien, die von Einzelpersonen in privaten Kontexten und für den privaten Gebrauch aufgenommen wurden, um die Vergangenheit lebendig zu halten. Eine solche Auswahl hat zweifellos einen wichtigen symbolischen Wert: Es handelt sich um Fotos von anonymen Personen, die, bevor sie »Verschwundene« oder Familienmitglieder wurden, ganz normale Menschen mit einem »normalen« Leben waren. Durch die Gegenüberstellung der zwei Fotografien - die eine referenziell, die andere referenziell-mythisch - wird deutlich, wie die Anonymität und das Alltäglich-Bedeutungslose durch die politischen Umstände unterminiert wurden.

Indem sie in einem anderen Kontext als dem ursprünglichen präsentiert werden, erhalten die ursprünglich für den Privatgebrauch konzipierten Archivbilder einen neuen Wert. Aus diesem Grund argumentiert VIOLI (2014b), dass Archivfotografien eine *migratorische 'Fähigkeit'* haben: Bilder, die ursprünglich für einen dokumentarischen Zweck konzipiert wurden, werden nun verwendet, um einen fiktionalen, mythischen Zweck zu vermitteln. Laut der Autorin erzwingt der Übergang von der privaten zur öffentlichen Sphäre eine erste Ebene der Sichtbarkeit, da Bilder, die eigentlich nicht öffentlich sein sollten, nun öffentlich sind. In diesem Sinne wird das private Archiv zu einer *produktiven Vorrichtung*, die »neue diskursive Formen hervorbringt und Aktionen und Praktiken mobilisiert.« Diese Funktion ist komplementär zur Hauptfunktion eines Archivs, die darin besteht, ein »gemeinsames Repertoire einer lokalen visuellen Enzyklopädie zu sein, die mit bestimmten Ereignissen verbunden sind, auf denen das visuelle kulturelle Gedächtnis aufgebaut.« In den gesellschaftlichen und mit der Vergangenheit verknüpften Diskursen des postdiktatorischen Argentiniens basiert der Diskurs gegen die Straflosigkeit (den Amnesty-Ankündigung eröffnete) genau auf einer solchen semiotischen Strategie, die das Gegenteil jener ist, die von der Militärdiktatur verwendet wurde: Herausgelöst aus dem privaten Fotoarchiv werden die Verschwundenen im öffentlichen Diskurs sichtbar.

Auf diese Weise wird das für die Öffentlichkeit unbedeutende Alltagsleben zu einem wichtigen Instrument der Bedeutungsgebung, um den Diskurs über die Verschwundenen ein Gesicht zu geben. Laut DA SILVA CATELA (2002: 158) »stellt die Verwendung der Fotografie als Instrument der Erinnerung an einen abwesenden ‚Verwandten‘ eine Präsenz wieder her, symbolisiert sie und stellt Verbindungen zwischen Leben und Tod, dem Erklärbaren und dem Unerklärlichen her; Fotos ‚beleben‘.« So ging in Argentinien, nach DEL CASTILLO TRONCOSO (2017: 16), »die Verwendung von Bildern über ihre traditionelle Funktion der Aufzeichnung hinaus und wurde Teil des politischen, sozialen und kulturellen Prozesses, der andere Formen der Erinnerung ermöglichte.« Diese Eigenschaft ist charakteristisch für den gesellschaftlichen Diskurs nach der Diktatur, in dem, wie ESCUDERO CHAUVEL (2002: 195) feststellt, »es keine Reaktion seitens der Angehörigen gab, die nicht systematisch und verzweifelt versuchten, das durch den militärischen Diskurs konstruierte Kollektiv der Identifikation ‚Verschwundener‘ durch eine Aktion zu durchbrechen, die darauf abzielte, soziale Identitäten sichtbar zu machen, zu identifizieren und zu definieren.« Die Autorin beschreibt dies wie folgt:

»Während die Produktion des militärischen Diskurses die Verschwundenen ausschloss, indem sie versuchte, sie aus dem Instrumentarium der Äußerungen [*dispositivo de la enunciación*] durch

unmögliche Aussagen zu entfernen, weil sie nicht identifiziert werden konnten, so bewirkte die Operation aus der Sicht der Angehörigen das Gegenteil: sie verwies auf die systematische E-Vokation, die In-Vokation der Anwesenheit, die Kon-Vokation der Abwesenden in der Raum-Zeit-Äußerung, die detaillierte Bestimmung ihrer Identität mittels riesiger Fotos und bestätigte, dass sie nicht tot sind« (ESCUDERO CHAUVEL 2002: 195).

Auf diese Weise gewinnt das 1969 aufgenommene Foto als Gedächtnisträger einen neuen Wert, wenn es in einem neuen Kontext präsentiert wird: Es erhält eine neue *Agency*, eine Kraft zur Sinn- und Bedeutungsproduktion. Laut VIOLI (2014b) handelt es sich um ein Verfahren der Rekontextualisierung, indem die Fotos »die einem anderen diskursiven Bereich angehören, in eine alternative Erzählung eingebettet werden.« Das erfolgt nicht nur, um sie aus dem dokumentarischen Zusammenhang zu lösen, sondern auch, weil sie eine leidenschaftliche Dimension in den Lesern wecken können. VIOLI (2014b) zufolge verändern diese privaten Fotos »in der neuen diskursiven Form, in die sie eingefügt werden, [...] ihre Zeichenstatus und werden durch ihre Verortung in der öffentlichen Sphäre resemantisiert: von einfachen Familienfotos oder Fotos aus Ausweispapieren werden sie zu Zeugnisfotos, Dokumenten, Denunziationen.« Indem das ursprünglich Private öffentlich gemacht wird, wird das Unsichtbare sichtbar, und sei es durch die Betonung der Abwesenheit, wie im Fall der hier analysierten Werbung.

Amnesty International Uruguays Werbeanzeige schließt mit dem Wort »*Recordamos*« [»Wir erinnern uns«], einem Verb ab, das im Indikativ Präsens konjugiert ist. Es ist eine Beschreibung und kein Vorschlag (»*Recordemos*«, im Imperativ, in der ersten Person Plural). *Wir* erinnern uns, wer auch immer dieses »wir« bildet, was eine Aktoralisierung der Gruppe auslöst, die das kollektive Gedächtnis darstellt. Solange es ein kollektives Gedächtnis gibt, wird es keinen Raum für Straffreiheit geben. Es gibt hier eine klare Anspielung auf die emotionale Dimension, die im Einklang mit den Leidenschaften derjenigen steht, die in die Geschichte der Verschwundenen verwickelt waren und sind. Ursprünglich handelt es sich nach ESCUDERO CHAUVEL (2002: 195) um Emotionen des Zweifels - Hoffnung, Erwartung, Furcht, Angst - und später um solche des Scheiterns - Enttäuschung, Bitterkeit, Verzweiflung, Trauer.

Die auf den Fotos abgebildeten Menschen sind dem Leser bzw. der Leserin unbekannt. Gerade wegen ihrer Anonymität werden sie zu einer wertvollen semiotischen Ressource, da sie das Kollektiv der »Verschwundenen« und damit auch diejenigen, die gegen die Straflosigkeit kämpfen, verankern und personifizieren. In diesem Sinne ist die denotativ-referentielle Dimension der Fotografien, d.h. die Antwort auf die Frage, wer die gerahmten Personen sind (ihre Namen, ihre Rolle in der Gesellschaft), irrelevant, denn zentral ist ihre Zugehörigkeit zum Kollektiv derjenigen, die in irgendeiner Weise von der Repression während der Diktatur betroffen waren, einschließlich der »Verschwundenen«, aber auch deren engeren Kreisen. Die Personen auf dem Foto sind also Repräsentanten der *imaginierten Gemeinschaft* (ANDERSON 1983) der Opfer der Militärdiktatur, und damit Teile einer Gemeinschaft, die ihre Identität als *kollektive* Akteure (VERÓN 1989) im gesellschaftlichen Diskurs auf der Grundlage einer Assoziation mit der traumatischen Erinnerung an die jüngste Vergangenheit definieren. Es ist diese Gemeinsamkeit, die den Verschwundenen und ihren Angehörigen einen Platz vor der Kameralinse zugesteht.

Fazit

In diesem Aufsatz wurde ein spezifisches fotografisches Genre analysiert: die Archivfotografie. Ziel war es, auf der Grundlage der Semiotik einen Beitrag zur Diskussion über die Prozesse der Aushandlung von sozialem Sinn und sozialer Bedeutung zu leisten. Gerade das Beispiel der Verschwundenen in Argentinien ermöglicht darüber nachzudenken, wie die Archivfotografie im Rahmen des kulturellen Gedächtnisses und des kollektiven Traumas zu einer wertvollen semiotischen Ressource werden kann, wenn es darum geht, die Bedeutung der Vergangenheit in einem sozialen Kollektiv zu verhandeln. Wie DA SILVA CATELA (2012: 173) feststellt, ist im Fall des postdiktatorischen Argentinien »die fotografische Aufzeichnung nichts weniger als

eine fast verzweifelte Suche nach der Aufrechterhaltung des sozialen Bandes, das die Verschwundenen mit den Lebenden verbindet und immer wieder die Frage hervorruft: ‚Wie war das möglich?‘«

In diesem Sinn ist die Arbeit an einem aktuellen Bild aus der Werbefotografie - auch wenn es von einem Künstler geschaffen wurde - geeignet, um die Prozesse der Sinn- und Bedeutungsproduktion aufzuzeigen, die sich hinter einer scheinbar einfachen Werbeanzeige verbergen, deren strategisches Ziel es ist, nicht nur eine kognitive, sondern auch eine emotionale und insofern politische Wirkung auf die Rezipienten auszuüben.

Die Analyse der Inhaltsebene und der Ausdrucksebene sollte zeigen, wie eine bestimmte - in diesem Fall, traumatische, kulturelle Erfahrung - durch eine einfache Werbeanzeige hervorgerufen werden kann. Möglich ist das dadurch, dass auf Themen Bezug genommen wird, die im gesellschaftlichen Diskurs eines bestimmten Kollektivs präsent sind. Sie sind es die aktiviert werden und Sinn- und Interpretationsräume entstehen lassen. Als eine an Bedeutungsprozessen interessierte Disziplin kann die Semiotik eine Schlüsselrolle bei der analytischen Aufarbeitung zur Aushandlung der Vergangenheit spielen.

Die Arbeit »Eduardo« von Amnesty International Uruguay erlaubte zudem über die Macht von Archivfotografie nachzudenken, deren migratorische Fähigkeit (VIOLI 2014b) als zentrales Vehikel im Diskurs nach der Diktatur insbesondere für die Rekonstruktion der fehlenden Ikonosphäre genutzt wurde. Laut VIOLI (2014a: 138), "habe das traumatische Gedächtnis viel mit Polaroidaufnahmen gemeinsam, die einen Moment für immer festhält und ihn vom linearen Fluss der Zeit isoliert.«

Literatur

- ALEXANDER, JEFFREY C.: Toward a Theory of Cultural Trauma. In: ALEXANDER, J. C.; EYERMAN, R.; GIESEN, B.; SMELSER, N. J.; SZTOMPK, P.: *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley, CA [University of California Press] 2004, S. 1-30
- ANDERSON, BENEDICT: *Imagined Communities*. London [Verso] 1983
- ASSMANN, JAN: Communicative and Cultural Memory. In: ERLI, A.; NÜNNING, A. (Hrsg.): *Cultural Memory Studies*. Berlin/New York [De Gruyter] 2008, S. 109-118
- BELLENTANI, FEDERICO; PANICO, MARIO: The meaning of monument and memorials: toward a semiotic approach. In: *Punctum* 2(1), 2016, S. 28-46
- BERGER, PETER; LUCKMANN, THOMAS: *The Social Construction of Reality*. London [Penguin] 1966
- BLEJMAR, JORDANA; FORTUNY, NATALIA; GARCÍA, LUIS I. (Hrsg.): *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires [Librería] 2013
- DA SILVA CATELA, LUDMILA: Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re)presentación de la desaparición de personas en Argentina. In: FELD, C.; STITES MOR, J. (Hrsg.): *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires [Paidós], 2002, S. 337-361
- DA SILVA CATELA, LUDMILA: Re-velar el horror. Fotografía, archivos y memoria frente a la desaparición de personas. In: PIPER, I.; ROJAS, B. (Hrsg.): *Memorias, historia y derechos humanos*. Santiago de Chile [Universidad de Chile] 2012, S. 157-175
- DA SILVA CATELA, LUDMILA: Staged memories: Conflicts and tensions in Argentine public memory sites. In: *Memory Studies* 8(1), 2015, S. 9-21
- DEL CASTILLO TRONCOSO, ALBERTO: Representaciones fotográficas en torno a la dictadura en la historiografía argentina reciente. In: *Revue ORDA* 219, 2015. <https://journals.openedition.org/orda/2077> [letzter Zugriff 29.07.2022]
- DEL CASTILLO TRONCOSO, ALBERTO: Fotografía y memoria en la dictadura argentina (1976-1983). In: *Secuencia* 95, 2016, S. 215-258
- DEL CASTILLO TRONCOSO, ALBERTO: *Fotografía y memoria*. Buenos Aires [Fondo de Cultura Económica] 2017
- DEMARIA, CRISTINA: *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*. Rom [Carocci] 2006
- DEMARIA, CRISTINA: *Il trauma, l'archivio, il testimone*. Bologna [Bononia University Press] 2012

- DEMARIA, CRISTINA; VIOLI, PATRIZIA: *Arte e memoria. Il Parque de la Memoria y de los derechos humanos di Buenos Aires*. In: *Storicamente* 13, 2017, S. 1-23
- ECO, Umberto: *A Theory of Semiotics*. Bloomington [Indiana University Press] 1976
- ESCUADERO CHAUVEL, LUCRECIA: Un sujeto patémico: los desaparecidos en la prensa argentina. In: *DeSignis* 2, 2002, S. 187-202
- ESCUADERO CHAUVEL, LUCRECIA: Desaparecidos, pasiones e identidades discursivas en la prensa argentina (1976-1983). In: *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada* 6/7, 2011, S. 41-56
- FELD, CLAUDIA: Imagen, memoria y desaparición: una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. In: *Aletheia* 1(1), 2010, S. 1-16
- FELD, CLAUDIA: ¿Hacer visible la desaparición? Las fotografías de detenidos-desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Bastera. In: *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 1, 2014, S. 28-51
- FELD, CLAUDIA, Y STITES MOR, J. (Hrsg.): *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires [Paidós] 2009
- FLOCH, JEAN-MARIE: *Les formes de l'empreinte*. Perigoux [Pierre Fanlac] 1986
- FLOCH, JEAN-MARIE: *Sémiotique, marketing et communication*. Paris [Presses Universitaires de France] 1990
- FLOCH, JEAN-MARIE: *Identités visuelles*. Paris [Presses Universitaires de France] 1995
- FONTANILLE, JACQUES: *Pratiques sémiotiques*. Paris [Presses Universitaires de France] 2008
- FORTUNY, NATALIA: *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires [La Luminosa] 2014
- GAMARNIK, CORA: La imagen de la "subversión": cómo se construyó la imagen del enemigo (1976-1979). In: *Sudamérica* 7, 2017, S. 19-52
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR: *La globalización imaginada*. Buenos Aires [Paidós] 1999
- GEERTZ, CLIFFORD: *The Interpretation of Cultures*. New York [Basic Books] 1973
- GREIMAS, ALGIRDAS J.: Sémiotique figurative et sémiotique plastique. In: *Actes sémiotiques* 6(60), 1984
- HJELMSLEV, LOUIS: *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison [The University of Wisconsin Press] 1961
- LACAPRA, DOMINICK: Trauma, Absence, Loss. In: *Critical Inquiry* 25(4), 1999, S. 696-727
- LORUSSO, ANNA MARIA: *Semiotica della cultura*. Bari/Rom [Laterza] 2010
- MARRONE, GIANFRANCO: *Introduzione alla semiotica del testo*. Bari/Rom [Laterza] 2011
- MARRONE, GIANFRANCO: *Prima lezione di semiotica*. Bari/Rom [Laterza] 2018
- MAZZUCHELLI, FRANCESCO: *Urbicidio. Il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni in ex Jugoslavia*. Bolonia [Bononia University Press] 2010
- MAZZUCHELLI, FRANCESCO; VAN DER LARSE, R.; REJNEN, C. (Hrsg): Introduction. In: *Versus*, 119, 2014, S. 3-15
- NORA, PIERRE (Dir.): *Les lieux de mémoire*. Paris [Gallimard] 1997
- POZZATO, MARIA PIA: *Capire la semiotica*. Rom [Carocci] 2013
- SEARLE, JOHN: *The Construction of Social Reality*. London [Penguin] 1995
- SOZZI, PAOLA: Tracciare la memoria: come funzionano le tracce spaziali. In: *E|C* 1-7, 2017
- TAMM, MAREK: Semiotic Theory of Cultural Memory: In the Company of Juri Lotman. In: KATTAGO, S. (Hrsg.): *The Ashgate Research Companion to Memory Studies*. New York [Routledge] 2015, S. 127-141
- VERÓN, ELISEO: Semiótica y teoría de la democracia. In: *Revista de Occidente* 92, 1989, S. 130-142
- VIOLI, PATRIZIA: *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*. Mailand [Bompiani] 2014a
- VIOLI, PATRIZIA: Immagini per ricordare, immagini per agire. Il caso della Guerra Sucia argentina. In: *Lexia* 17-18, 2014b, S. 619-649

Biografische Notiz

Sebastián Moreno Barreneche ist Lehrbeauftragter an der Fakultät für Management und Sozialwissenschaften der Universidad ORT Uruguay. Kontakt: morenobarreneche@gmail.com

Was ist eine Kinderzeichnung? - Erkenntnistheoretische Herausforderungen und bildtheoretische Leerstellen

Abstract

Current social-scientific image analysis methods are essentially based on the art-historical approaches of IMDAHL and PANOFKY. Against this background, it will be critically discussed to what extent these methodological approaches are suitable for an analysis of children's drawings and which epistemological as well as image-methodological challenges are associated with them. Inspired by these art-historical methods, the article poses the question to what extent a reconstruction of children's artistic activity could contribute towards a further development of the topic of »children's drawing« in terms of picture theory as well as on its reflection in terms of educational theory.

Aktuelle sozialwissenschaftliche Bildanalyseverfahren sind wesentlich durch die kunsthistorischen Zugänge IMDAHLS und PANOFSKYS fundiert. Vor diesem Hintergrund wird kritisch diskutiert, inwiefern sich diese methodischen Zugänge für eine Analyse von Kinderzeichnungen eignen und welche erkenntnistheoretischen sowie bildmethodologischen Herausforderungen damit verbunden sind. Angeregt durch die kunsthistorischen Methoden wird darüber hinaus danach gefragt, inwiefern eine Rekonstruktion bildnerischer Tätigkeit von Kindern dazu beitragen könnte, den Gegenstand »Kinderzeichnung« bildtheoretisch zu erschließen und bildungstheoretisch zu reflektieren.

Einleitung

Mit dem iconic turn, der insbesondere in den 90er Jahren mit BOEHM im deutschsprachig sozial- und erziehungswissenschaftlichen Diskurs sichtbar und aufgegriffen wurde (BOEHM 1994/2006, 2010), vertiefte und reaktualisierte sich die sozialwissenschaftliche Debatte um das Medium Bild. Doch trotz der Thematisierung einer »Wiederkehr der Bilder« (BOEHM 1994/2006a) und der Forderung, das Paradigma Bild ernst zu nehmen und im Diskurs zu etablieren, kann man nach wie vor davon sprechen, dass »[d]ie Frage, was das Bildnerische als eine spezifische Repräsentationsform eigentlich ausmacht, [...] noch weitgehend unerforscht ist, vergleicht man den Erkenntnisstand mit demjenigen zur Sprache« (SCHEID 2013: 1; vgl. hierzu auch BOEHM 1994/2006).¹ Und dennoch, von einer Wiederkehr oder auch Präsenz der Bilder kann im sozialwissenschaftlichen Diskurs durchaus die Rede sein. So gerieten seit Mitte der 90er Jahre Bilder als visuelle Datensorte (wieder) stärker in den Blick auch empirischer Forschungsbemühungen sowie methodologisch-methodischer

¹ So kann bspw. aus einer bildungstheoretisch interessierten Perspektive konstatiert werden, dass eine bildtheoretisch fundierte Bildungstheorie bisher nicht vorliegt.

Diskussionen und Reflexionen². Die mit BOEHM (1994/2006) prominent gewordene Frage »Was ist ein Bild?« soll hier im Folgenden zum Anlass genommen werden, das Verhältnis von Theorie, Methodologie und Methode bezüglich des Gegenstandes »Kinderzeichnung« in den Blick zu nehmen. Denn aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive kann konstatiert werden, dass dieses Verhältnis im Diskurs kaum bis wenig systematisch diskutiert und reflektiert wird.³ Dies ist sicherlich nicht nur dem Umstand geschuldet, dass sprachwissenschaftliche Fundierungen und sprachanalytische Verfahren die Analyse und Rekonstruktion sozialer Wirklichkeit dominieren, sondern auch dem Spezifikum Kinderzeichnung.

Interessiert man sich dafür, was Kinder mit Stiften und Farben sowie anderen Materialien hervorbringen, und ist weiterhin ein Interesse damit verbunden den Sinn oder Gehalt des Hervorgebrachten zu rekonstruieren, scheint neben der Rekonstruktion damit einhergehender Praktiken, die Frage nach der theoretischen Gegenstandskonstitution »Kinderzeichnung«⁴ nicht einfach ausgeblendet werden zu können. Denn sondiert man den aktuellen Diskurs, wenn es um die Sinnrekonstruktion von Kinderzeichnungen geht, scheint man aufgrund der Tatsache, dass die methodologisch-methodischen Zugänge zum Bild überwiegend kunsthistorisch fundiert sind, nicht an der Frage vorbeizukommen, inwiefern man bei Kinderzeichnungen von Bildern sprechen und ob bzw. inwiefern mit den vorliegenden Methoden und Methodologien der Gegenstand Kinderzeichnung (theoretisch wie empirisch) überhaupt in den Blick geraten kann.

Auch wenn bildmethodologische Überlegungen und Bildanalyseverfahren für Kunstwerke und transformiert für Fotografien, Werbebilder etc. systematisiert und theoretisch fundiert vor allem mit der Dokumentarischen Methode und der Objektiven Hermeneutik vorliegen (vgl. Fußnote 2), wurde dies bisher nur vereinzelt auch auf Kinderzeichnungen übertragen bzw. angewandt⁵. Eine kontroverse Diskussion dieser Zugänge hinsichtlich des Gegenstandes »Kinderzeichnung« ist im Diskurs bisher nicht auszumachen.

Und so kann zur Diskussion gestellt werden, ob und inwiefern bspw. die von BOHNSACK (vgl. z. B. 2017, 2014, 2011) (weiter) entwickelte Dokumentarische Bildinterpretation, welche auf MANNHEIM (z. B. 1923), PANOFSKY (z. B. 1978b) und IMDAHL (z. B. 1980/1996) aufbaut, so ohne Weiteres auf Kinderzeichnungen

² Für die Dokumentarische Methode liegen auf einer metatheoretischen Ebene für Bilder Fotos und Videos vor allem folgende Arbeiten vor: BOHNSACK 2017, 2013, 2011, 2010; BOHNSACK et al. 2015; DÖRNER 2013; EHRENSPECK/SCHÄFFER 2003. Empirische Arbeiten, die mit der Dokumentarischen Methode arbeiten, liegen vor allem für Fotografien (BOHNSACK 2006; DÖRNER et al. 2011; HURMACI 2015; MASCHKE 2015; MICHEL 2006, 2015; SCHREIBER 2015; von SICHART 2015; STAEGE 2015; STÜTZEL 2015), Werbefotografien (BOHNSACK 2013a; BOHNSACK/PRZYBORSKI 2015), Film stills (BALTRUSCHAT/HAMPL 2013) und mediale Selbstdarstellungen von politischen Parteien/Firmenzeichen (Schäffer 2015) vor. Für die Objektive Hermeneutik liegen Arbeiten vor, die neben metatheoretischen Fragen und Reflexionen empirisch vor allem Filmplakate (ENGLISCH 1991; ACKERMANN 1994), Fotografien (FEHLHABER/KIRSCH 2014; FISCHER 2017; HAUPERT 1994; OEVERMANN 2013; PEEZ 2006; 2006a), Ölgemälde (LOER 1994) und Werbeplakate (Oevermann 2014) auswerten. Neben den bereits benannten methodologisch-methodischen Zugängen, welche den Diskurs zur Bildinterpretation dominieren, seien noch Ansätze mit (kunst)hermeneutischem Charakter zu nennen, welche metatheoretische Überlegungen oder Fotoanalysen präsentieren (BÄTSCHMANN 2016; HOLZBRECHER/TELL 2006; MÜLLER 2012; MÜLLER-DOHM 1997; SOWA/UHLIG 2006). Neben den bereits benannten Zugängen liegen weitere vor, wie die seriell-ikonografische Fotoanalyse (PILARCZYK/MIETZNER 2005), die Segmentanalyse (BRECKNER 2010; JORNITZ 2017), die visuelle Grounded Theory (vgl. MEY/DIETRICH 2016) sowie Verfahren, die sich überwiegend an Panofsky orientieren (HOLZWARTH 2006; MOLLENHAUER 1983; MAROTZKI/STOETZER 2006; SCHULZE 2013). Bei den hier zuletzt genannten Arbeiten stehen vor allem Fotografien im Vordergrund.

³ Als Ausnahme seien hier die angestoßenen Überlegungen insbesondere von SCHEID (2013) zu nennen sowie Aspekte aus WOPFNER (2012).

⁴ Mit der singulären Bezeichnung des Gegenstandes »Kinderzeichnung« soll nicht suggeriert werden, dass es DIE Kinderzeichnung gibt. In Anlehnung an BELTING (2007) wird davon ausgegangen, dass es DIE Kinderzeichnung ebenso wenig gibt, wie es »DAS BILD« (BELTING 2007: 11) oder »DEN TEXT« (BELTING 2007: 11) gibt und man ebenso wie beim Bild aufpassen muss, dass die Kinderzeichnung nicht zu einem Diskursfetisch mutiert. Dennoch wird hier bewusst von »Kinderzeichnung« gesprochen, auch wenn damit ein enges Verständnis dessen transportiert werden könnte, was Kinder mit diversen Materialien auf diversen Untergründen hervorbringen (können).

⁵ Aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive liegen für die Analyse von Kinderzeichnungen mit der dokumentarischen Methode einzig die Studie von WOPFNER (2012) sowie ein Aufsatz von KLEEBERG-NIEPAGE (2016) vor. In diesen Studien wurden Zeichnungen 6-16- und 11-12-jähriger Kinder analysiert. Für die Objektive Hermeneutik liegen Aufsätze von RITTER/ZIZEK (2014), SCHEID (2013), SCHEID/RITTER (2015) sowie SCHEID/ZIZEK (2017) vor, im Rahmen derer Zeichnungen von 5-6-jährigen Kindern analysiert werden. Für die Segmentanalyse liegt ein Aufsatz von KOGLER (2022) vor, im Rahmen dessen eine Zeichnung eines Fünfjährigen analysiert wird.

übertragen werden kann. Denn sowohl MANNHEIM als auch PANOFKY und IMDAHL haben ihre kunstwissenschaftlichen und analytischen Überlegungen vor allem an Werken der Bildenden Kunst entwickelt und entfaltet. Bedenkt man also den kunsthistorischen und bildmethodologischen Hintergrund der Dokumentarischen Methode, ist damit nicht nur die erkenntnistheoretische und bildmethodologische Frage angesprochen, inwiefern Kinderzeichnungen mit diesen Methoden analysiert werden können, sondern auch die bildtheoretische Frage, was eine Kinderzeichnung ist und was diese von einem Kunstwerk unterscheidet.

Das Ziel des Beitrags ist also, aus der Perspektive kunsthistorisch entwickelter und fundierter Methoden, zum einen die Analyse von Kinderzeichnungen einer erkenntnistheoretischen und bildmethodologischen Reflexion zu unterziehen sowie damit verbundene Herausforderungen herauszuarbeiten. Zum anderen soll diskutiert werden, inwiefern der Gegenstand »Kinderzeichnung« bildtheoretisch konturiert werden könnte.

Der Beitrag nähert sich daher in einem ersten Schritt kunsthistorischen Perspektiven von PANOFKY und IMDAHL an, welche im aktuellen sozialwissenschaftlichen Diskurs systematisch erarbeitete bildanalytische Verfahren wesentlich fundieren (1). In einem zweiten Schritt werden dann Aspekte dieser klassisch und prominent gewordenen kunsthistorischen Zugänge, die immer auch bildtheoretische Implikationen enthalten, am Beispiel »Kinderzeichnung« diskutiert und vor allem Herausforderungen hinsichtlich eines analytischen Umgangs mit Kinderzeichnungen thematisiert (2). Daran anschließend werden Überlegungen präsentiert, inwiefern Aspekte der kunsthistorischen Methoden vor dem Hintergrund bildnerischer Tätigkeit von Kindern den Gegenstand »Kinderzeichnung« auch bildtheoretisch zu erhellen und bildungstheoretisch zu reflektieren vermag (3). Der Beitrag endet mit einem Resümee (4).

1. Kunsthistorische Zugänge zur gegenständlichen Kunst

In den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelt PANOFKY seine Ikonologie (vgl. PANOFKY 1978, 1978a, 1978b, 1980), im Rahmen derer mithilfe eines dreistufigen Verfahrens unterschiedliche Ebenen von Bedeutung erfasst werden können. Dieses Analysemodell macht er zugleich für Kunstwerke (der Renaissance) fruchtbar (vgl. PANOFKY 1978b). IMDAHL entwickelt in Abgrenzung, aber auch in Ergänzung dazu, seine Überlegungen zur ikonischen Sinnstruktur von Bildern (vgl. IMDAHL 1979/1996, 1980/1996, 1996, 1996a, 1996b).

Im aktuellen Diskurs zu bildanalytischen Verfahren werden beide Zugänge vielfach aufgegriffen und bilden systematisch oder teilweise bspw. in der Dokumentarischen Methode, der Objektiven Hermeneutik, der Segmentanalyse und der visuellen Grounded Theory einen Bezugsrahmen (vgl. Fußnote 2). Auch wenn also PANOFKY und IMDAHL vielfach rezipiert und im Diskurs aufgegriffen wurden, soll im Folgenden dennoch auf zentrale Überlegungen eingegangen werden, da diese vor dem Hintergrund einer Analyse von Kinderzeichnungen bislang wenig kritisch diskutiert wurden.

Dabei werden zunächst die von PANOFKY entwickelten drei Bedeutungsebenen der Vorikonographie, Ikono-graphie und Ikonologie dargestellt (1.1). Anschließend wird unter Berücksichtigung der Kritik von IMDAHL an PANOFKY auf die relevanten formalen Aspekte der ikonischen Sinnstruktur eingegangen (1.2.) (vgl. hierzu ausführlicher BORG-TIBURCY 2022).

1.1 Erwin Panofsky: Zur Ikonologie des Bildes

Auf der ersten Ebene der *primären oder auch natürlichen Bedeutungen* werden nach PANOFKY Konfigurationen, also eine bestimmte Anordnung von Linien, Farben und Körpermustern als Objekt bzw. Gegenstand oder Veränderungen bzw. gegenseitige Beziehungen von Details oder Elementen als Ereignis *identifiziert*. Am Beispiel des Bildes »Judaskuss« von GIOTTO können auf dieser Ebene verschiedene Personen, Lanzen und

Keulen als Objekte und Gegenstände sowie diverse Zeigegesten und eine Umarmung zweier Personen identifiziert werden. Hier geht es also um die Darstellung von etwas. Die mit dem Identifizieren sichtbarer Formen als Objekte und Ereignisse einhergehende Bedeutung wird von PANOFSKY »Tatsachenbedeutung« genannt. Diese unterscheidet er auf der Ebene primärer und natürlicher Bedeutungen von der »Ausdrucksbedeutung«. Mit dem Ausdruckhaften sind psychologische Nuancen angesprochen, die nicht identifiziert, sondern die »durch ‚Einführung‘ erfaßt [sic] werden« (PANOFSKY 1978b: 37, Hervorh. K.B.-T.). Im Vordergrund steht hier also die Art und Weise, wie das Ereignis vollzogen wird oder der Gegenstand/das Objekt dargestellt ist. Es geht darum, dass das Dargestellte »auf natürliche Weise Stimmungen oder Gefühle anzeigt« (PANOFSKY 1978b: 37). In diesem Zusammenhang stellt sich bspw. die Frage, ob die abgebildeten Personen eine freundliche, ängstliche oder feindselige Mimik aufweisen, ob die Umarmung zärtlich oder distanziert wirkt etc. Das Erfassen sowohl der Ausdrucks- als auch der Tatsachenbedeutung wird nach PANOFSKY ermöglicht durch praktische Erfahrungen, also des »alltäglichen Vertrautseins mit Gegenständen und Ereignissen« (PANOFSKY 1978b: 37). So sind die Gegenstände, die identifiziert werden, bereits bekannt. Ebenso ist auch die Sensibilität, die das Einfühlen in Stimmungen und ins Ausdruckhafte ermöglicht, Bestandteil der praktischen Erfahrung und - so könnte man sagen -, immer schon kulturell, historisch und gesellschaftlich präformiert. Die von PANOFSKY benannten reinen Formen, »die dergestalt als Träger primärer oder natürlicher Bedeutungen erkannt werden« (PANOFSKY 1978b: 39), nennt er dann »künstlerische Motive«. Das Identifizieren und Aufzählen solcher Motive wäre dementsprechend »eine vorikonographische Beschreibung des Kunstwerkes« (PANOFSKY 1978b: 39, Hervorh. K.B.-T.). Die tatsächliche Darstellung von etwas impliziert dabei »die bewußte [sic] Absicht des Künstlers« (PANOFSKY 1978b: 40), wohingegen »die ausdruckshaften Eigenschaften [...] sehr wohl unbeabsichtigt sein mögen« (PANOFSKY 1978b: 40).

Auf der zweiten Ebene der *konventionellen oder auch sekundären Bedeutungen*, geht es um die *Repräsentation* von etwas durch die (Art und Weise der) Darstellung der Gegenstände und Ereignisse. Das hieße auf das Beispiel bezogen, dass die beiden Personen in der Umarmung als Jesus und Judas *erkannt* werden können und der sie umgebende Tumult insgesamt die Gefangennahme Jesu repräsentiert. Wenn also »künstlerische Motive und Kombinationen künstlerischer Motive (Kompositionen) mit Themen oder Konzepten« (PANOFSKY 1978b: 39) verknüpft werden, werden solche Motive zu Trägern »einer sekundären oder konventionellen Bedeutung« (PANOFSKY 1978b: 39) und von PANOFSKY »Bilder« (images) genannt. Neben der Identifizierung von Gegenständen und Ereignissen und dem Einfühlen ins Ausdruckhafte, was diesem Schritt notwendigerweise vorhergeht, ist es hier unabdingbar, neben praktischen Erfahrungen auch Kenntnisse »von Bräuchen und kulturellen Traditionen, die einer bestimmten Zivilisation eigentümlich sind« (PANOFSKY 1978b: 37) zu haben, um also bspw. spezifische Ereignisse als Gefangennahme oder aber spezifische Personenkonstellationen als Jünger Jesu etc. zu erkennen. Die konventionelle Bedeutung ist also nicht sinnlich, sondern intellektuell vermittelt. Diese Ebene der Interpretation nennt Panofsky ikonographisch. Damit wird eine deskriptive Verfahrensweise zur »Beschreibung und Klassifizierung von Bildern (images)« (PANOFSKY 1978b: 41) angesprochen.

Bei der von PANOFSKY beschriebenen dritten Ebene von Bedeutungen wird das Ziel verfolgt, den Gehalt der des Bildes bzw. die *wesentliche Bedeutung zu ermitteln*. Bezogen auf Kunstwerke kann hier festgehalten werden, dass die schon benannten künstlerischen Motive und deren Verknüpfung mit Konzepten oder Themen *als Dokument* für bspw. religiöse Einstellungen, kulturelle und gesellschaftliche Phänomene etc. stehen können. Im Zuge dieser ikonologischen Bedeutungsebene geht es um die Ermittlung

jene[r] zugrunde liegende[r] Prinzipien [...], die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk. Selbstredend manifestieren sich diese Prinzipien sowohl durch ‚Kompositionsmethoden‘ wie durch ‚ikonographische Bedeutung‘ und werfen daher auch ein Licht auf sie (PANOFSKY 1978b: 40).

Werden also im Zuge dieses dritten Schrittes die sekundären und konventionellen Bedeutungen *als Dokument für etwas* betrachtet/analysiert, wird das Kunstwerk zu einem symbolischen Wert, der, wenn man ihn interpretiert und entdeckt, der Gegenstand der Ikonologie ist. Dabei merkt PANOFKY an, dass diese symbolischen Werte »dem Künstler selbst häufig unbekannt sind und [...] sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewußt [sic] auszudrücken suchte« (PANOFKY 1978b: 41).

Im Zuge der knappen Darstellung der drei von PANOFKY entwickelten Interpretationsschritte wird bereits deutlich, dass mit seinem kunsthistorischen Zugang nur spezifische, seinem Bildverständnis entsprechende Bilder in den Blick geraten können. Dabei sei vor allem die gegenständliche Konzeption des Bildes angesprochen sowie die damit einhergehende Notwendigkeit, Dargestelltes nicht nur identifizieren, sondern auch mit Themen und Konzepten verknüpfen zu können.

1.2 Max Imdahl: Zur Ikonik des Bildes

IMDAHL kritisiert an PANOFKYS Interpretationsmodell neben dem Kompositionsbegriff (vgl. hierzu ausführlicher IMDAHL 1980/1996: 90ff. und SCHULZ 2009: 60ff.) vor allem den verwendeten Formbegriff, welcher auf »gewisse Konfigurationen von Linien und Farbe oder gewisse eigentümlich geformte Bronze- oder Steinstücke als Darstellungen natürlicher Gegenstände [verweist]« (IMDAHL 1979/1996: 431). IMDAHL zufolge ist damit lediglich ein wiedererkennendes Sehen angesprochen, also ein »gegenstandsidentifizierendes Sehen[s]« (IMDAHL 1979/1996: 431). Mit diesem Reduktionismus gerät - im wahrsten Sinne des Wortes etwas aus dem Blick - was Imdahl sehendes Sehen nennt und mit dem er insbesondere auf formale Relationen im Bild verweist und dessen ikonische Sinnstruktur begründet (vgl. IMDAHL 1979/1996: 431-432).

Um die Ikonik des Bildes rekonstruieren zu können, gilt es nach IMDAHL drei formale Regelungen des Bildes zu analysieren. Mit der *perspektivischen Projektion* ist »die Verbildlichung von Körper und Raum« (IMDAHL 1980/1996: 18) angesprochen, die sich in der Art und Weise ihrer Umsetzung bzw. Darstellung im historischen Verlauf verändert hat und so auch in ihrem je ikonologischen Gehalt rekonstruierbar ist. So beschreibt IMDAHL bspw. unter Bezugnahme auf PANOFKY, dass zu Beginn der Renaissance zwar noch nicht von einer Zentralperspektive mit einem Fluchtpunkt gesprochen werden kann, sondern eher von einer Fluchtachse; damit aber das Bild von der materiellen Malfläche des Mittelalters zu einem Fenster wurde, »»durch das wir in den Raum hindurchzublicken glauben sollen«« (PANOFKY, zitiert nach IMDAHL 1980/1996: 18). Unter der *szenischen Choreographie* wird »die szenische Konstellation der in bestimmter Weise handelnden oder sich verhaltenden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander« (IMDAHL 1980/1996: 19) verstanden. Hier geht es also um aktionale Relationen und ihre visuelle Systematisierung. IMDAHL geht davon aus, dass sowohl die szenische Choreographie als auch die perspektivische Projektion in der *planimetrischen Ordnung* »aufgehoben enthalten sind« (IMDAHL 1980/1996: 17). Dabei hält IMDAHL fest, dass »die planimetrische Ganzheitsstruktur des Bildes« (IMDAHL 1980/1996: 21), bezogen auf die Ereignisbilder GIOTTOS, nicht nur »systematisierte Zusammenhänge von Körper und Raum« (IMDAHL 1980/1996: 21) sowie szenische Konstellationen betrifft, sondern »zugleich ‚Kompositionen‘, das heißt solche ganzheitlichen Systeme, in denen die einzelnen Bildwerte durch Größe, Form, Richtung und Lokalisierung im Bildfeld auf das Bildformat Bezug nehmen und dessen Organisationsform bilden« (IMDAHL 1980/1996: 21). Im Zuge einer ikonischen Betrachtungsweise stellt er vor allem die *Planimetrie* in den Vordergrund und erarbeitet bspw. am Werk »Judaskuss« von GIOTTO die Bedeutung einer planimetrisch rekonstruierbaren Schräge, welche er als »eine der wichtigsten, szenischen Sinn ergebenden Erfindungen in GIOTTOS Bilder der Gefangennahme [bezeichnet], [...] [da] in ihr [...] offensichtliche Daten der Unterlegenheit und der Überlegenheit Jesu wechselseitig ineinander transformiert [sind]« (IMDAHL 1979/1996: 433, Hervorh. K.B.-T.). Diese ikonische Leistung wird von IMDAHL Übergegensätzlichkeit genannt und in ihrer ikonischen Dichte als etwas beschrieben, was »außerhalb der Malerei als unmittelbare Evidenzerfahrung unvorstellbar [ist]« (IMDAHL 1979/1996: 437).

Neben dem wiedererkennenden Sehen wird somit auch ein sehendes Sehen angesprochen, welches IMDAHL systematisch vor allem an Werken von CÉZANNE und BRAQUE erläutert. So beschreibt er, dass es dieser Art von Malerei zum einen

um die Verwirklichung einer optisch autonomen Bildkonstruktion [geht], die sich allein nach der Evidenz ihrer rein immanenten formalen Regelung bestimmt [und demnach] [...] nicht mehr eingeschränkt [ist] durch Gegenstandsabbildung, das heißt [...] unabhängig von solchen Repräsentationssystemen [besteht], die an der Norm gewohnter Gegenstandswahrnehmung orientiert sind (IMDAHL 1974/1996: 303).

Zum anderen »bleibt die autonome, ein autonomes Sehen veranlassende und organisierende Bildkonstruktion sowohl bei CÉZANNE als auch bei BRAQUE mit dem Gegenstande verbunden, und zwar unter der notwendigen Bedingung prinzipiell neuartiger Modalitäten der Gegenstandsrepräsentation« (IMDAHL 1974/1996: 303-304). Orientierte man sich also nur an der Beschreibung der Tatsachenbedeutung im Sinne PANOFSKYS, würde man nach IMDAHL entweder nichts erkennen oder eben nur bereits Bekanntes. »[S]ämtliche visuelle Evidenzen« (IMDAHL 1979/1996: 432) würden entfallen und so setzt sich IMDAHL für eine ikonische Betrachtungsweise ein, im Rahmen derer

das Bild zugänglich [wird] als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinnkomplexität. Gerade darin unterscheidet sich die Ikonik von der Interpretationsmethode Panofskys, daß [sic] sie nämlich den eigentlichen Gehalt des Bildes nicht im ‚symbolischen Wert‘ eines zugrundeliegenden allgemeinen und auch sonst in anderen Medien formulierbaren Prinzips erblickt, sondern vielmehr - gegebenenfalls - im Bild als einem Sehangebot, das alle mitgebrachten Seherwartungen oder auch alle sprachlich mitzuteilenden Ereignisvorstellungen im Ausdruck einer anschaulichen und nur der Anschauung möglichen Evidenz übersteigt (IMDAHL 1979/1996: 432).

Im Vergleich zu PANOFSKY wird deutlich, dass IMDAHL'S Zugang anders gelagert ist und sein Bildverständnis nicht von einer gegenstandsorientierten Konzeption abhängig ist, auch wenn die hier vom ihm rezipierten Überlegungen an den Ereignisbildern GIOTTO'S entwickelt wurden. Was bei beiden allerdings deutlich wird, ist, dass sowohl die dargestellten Motive als auch die formalen Kriterien des Bildes von einer Darstellungskompetenz, Kompositionsleistung und Gestaltungsabsicht der Künstler geprägt sind. Im Hinblick auf Kinderzeichnungen stellt sich diesem Verständnis nach die Frage, inwiefern von diesen auch bei Kinderzeichnungen ausgegangen werden kann. So ist bspw. diskussionswürdig, ob bzw. ab wann Kinder in der Lage sind, das Bildfeld als einen spannungsvollen Bewegungsraum zu konzipieren oder inwiefern dieser (zunächst) als »ein statischer Träger der Bildzeichen« (IMDAHL 1980/1996: 10) fungiert. Implizit ist damit auch die Frage angesprochen, was Kunst ist und inwiefern sich diese von Kinderzeichnungen unterscheidet. Es wird deutlich, dass die ikonische Sinndichte eines Bildes nach IMDAHL wesentlich von den Künstlern abzuhängen scheint. Dies wird nicht nur deutlich, wenn er bezüglich der Ereignisbilder von GIOTTO von einer Kompositionskunst spricht (vgl. IMDAHL 1979/1996: 442; 1980/1996: 23), sondern auch dann, wenn er bei der Analyse des Werkes »Akkord in Rot und Blau« von Ernst Wilhelm NAY dessen Strukturskizzen heranzieht (vgl. IMDAHL 1958/1996).

2. Erkenntnistheoretische Herausforderungen bei der Analyse von Kinderzeichnungen unter Berücksichtigung der kunsthistorischen Zugänge

Auf der Grundlage der skizzierten Überlegungen PANOFKYS und IMDAHLs lassen sich nun Herausforderungen hinsichtlich einer Analyse von Kinderzeichnungen formulieren, und zwar zum einen, wenn bei der Analyse auf (Teil-)Aspekte der kunsthistorischen Zugänge zurückgegriffen wird. Zum anderen bieten die kunsthistorischen Zugänge darüber hinaus das Potenzial, über grundlegende (erkenntnis-)theoretische und methodologische Herausforderungen und Grenzen zu diskutieren.

So lässt sich erstens eine (erkenntnistheoretische) Problematik bezüglich des wiedererkennenden Sehens und des Ausdruckhaften auf der vorikonographischen und ikonographischen Ebene beschreiben. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwiefern Kinderzeichnungen analysiert werden können, die als (teil-) gegenstandslos bezeichnet werden können oder bei denen man Schwierigkeiten hat, das Dargestellte - auch in seinem Ausdruck - zu identifizieren (vgl. Punkt 2.1). Zweitens lässt sich eine Problematik bei der Rekonstruktion bildimmanenter formaler Regelungen in Kinderzeichnungen benennen. Damit verbunden ist die Frage, inwiefern man IMDAHLs ikonische Betrachtungsweise bei der Analyse von (teilgegenstandslosen) Kinderzeichnungen heranziehen kann, vor allem wenn er von einer (bewussten) Kompositionsleistung und Gestaltungsabsicht ausging, die mit spezifischen Fähigkeiten einhergehen (vgl. Punkt 2.2).

2.1 Zur (erkenntnistheoretischen) Problematik des (ausschließlich) wiedererkennenden Sehens und des Ausdruckhaften auf der vorikonographischen und ikonographischen Ebene⁶

Auch wenn auf der *vorikonographischen Ebene* zunächst nur bereits Bekanntes bzw. Identifizierbares in den Blick gerät, scheint das Beschreiben von Tatsachenbedeutungen für einen Einstieg ins Bild ein erster, intuitiv sinnvoller Schritt zu sein. Im Zuge der zweiten Hälfte seines Aufsatzes »Ikonographie und Ikonologie« thematisiert und diskutiert PANOFKYS (1978b) allerdings die Möglichkeit und auch Notwendigkeit einer Korrektheit der Interpretationen je nach Bedeutungsebene bzw. mögliche Herausforderungen bei der korrekten Interpretation, die er von einer unterschiedslosen und unkritischen Anwendung praktischer Erfahrung und von Wissen abgrenzt. Mit dem Vokabular aktueller Methodologie- und Methodendiskurse qualitativer Forschung könnte man auch sagen, dass PANOFKYS hier den Weg des Erkennens und Verstehens sowie die Funktion theoretischer Sensibilität für den Erkenntnisprozess reflektiert. So problematisiert PANOFKYS für die Tatsachenbedeutung auf der *vorikonographischen Ebene* den Fall, dass etwas Dargestelltes nicht identifiziert werden kann. Sollte man aufgrund historischer Unkenntnis mit bestimmten Gegenständen nicht vertraut sein, könne man das eigene »Spektrum [...] [der] praktischen Erfahrung dadurch erweitern, daß [sic] wir ein Buch oder einen Fachmann befragen; doch wir verlassen nicht den Bereich praktischer Erfahrung als solcher, die uns - selbstredend - sagt, welcher Fachmann zu befragen ist« (PANOFKYS 1978b: 43). Deutet sich hier ein Argument dafür an, Kinder zu ihren Zeichnungen zu befragen oder Gespräche während des Zeichnens aufzuzeichnen?

Das von PANOFKYS nur kurz besprochene *Ausdruckshafte des Dargestellten auf der vorikonographischen Ebene* wird im Diskurs kaum aufgegriffen. Anhand PANOFKYSs kurzer Beschreibung erscheint es zunächst gut und nachvollziehbar möglich zu sein, im Zuge eines Einfühlens in das Ausdruckhafte aufgrund praktischer Erfahrung bspw. über eingängige Merkmale der Mimik oder Körperhaltung den Ausdruck einer Person zu entschlüsseln. Doch kommt man hier auch schnell an die Grenzen der methodisch gesicherten Interpretierbarkeit hinsichtlich der Art und Weise der Darstellung von Linien, Formen, Farben oder Motiven. Denn wann bzw. inwiefern kann man davon sprechen, dass die dargestellte Person oder der Kopffüßler ohne piktogramatisch nachvollziehbare Mimik traurig oder fröhlich ist? Dass die dargestellten Gestirne, Linien und Formen einen Eindruck der Bedrohung vermitteln? Kann man sich beim Identifizieren von Formen, die

⁶ Diese Problematik wird in BORG-TIBURCY (2022) am Beispiel einer von SCHEID (2013) mit der objektiven Hermeneutik durchgeführten Analyse einer Kinderzeichnung kritisch diskutiert.

auf bekannte Gegenstände verweisen, ziemlich sicher sein, das Richtige identifiziert zu haben, scheint der Ausdruck, dem PANOFsky eine psychologische Nuance zuschreibt, zwar auch durch und in praktischen Erfahrungen fundiert und plausibilisiert werden zu können; hier scheint man jedoch methodisch schneller an Grenzen zu stoßen. Diskutiert PANOFsky hinsichtlich einer vorikonographischen Beschreibung noch Fallstricke bezüglich einer korrekten Identifizierung von Gegenständen und Ereignissen, wird ein korrektes Einfühlen ins Ausdruckshafte nicht besprochen. Der Aspekt des Ausdruckhaften scheint ein grundlegendes Moment für die Interpretation von Bildern zu sein, insbesondere, wenn neben gegenständlichen Darstellungen auch formale Relationen verstärkt in den Blick geraten sollen. Zugleich scheint es am schwierigsten und herausforderndsten zu sein, das Ausdruckshafte theoretisch und methodisch gut fundieren und begründen zu können. Um den Ausdruck von Personen, Gegenständen, Ereignissen oder auch bildimmanenter formaler Regelungen beschreiben zu können, bedarf es einer theoretischen Begründung, wie von einer spezifischen Farbgebung, einer spezifischen Linienführung oder auch einer spezifischen Anordnung von Bildmotiven auf deren spezifischen Ausdruck geschlossen werden kann, vor allem dann, wenn sich der Sinn der planimetrischen Ordnung nicht »durch einen thematischen Bezug auf die Szene« (IMDAHL 1979/1996: 447) ergibt, sondern »ein Gebilde aus Linien mit dem Anspruch auf autonome Geltung« (IMDAHL 1979/1996: 447) verbunden ist, wie dies bei einem abstrakten Bild oder ggfs. bei einer gegenstandslosen Kinderzeichnung der Fall wäre (vgl. IMDAHL 1979/1996).

Im Zuge der *ikonographischen Ebene* geht PANOFsky (dann) nicht nur auf ein theoretisches Vorwissen ein, mithilfe dessen Themen und Konzepte mit dem Dargestellten verknüpft werden, sondern reflektiert gewissermaßen auch eine (damit verbundene) Standortgebundenheit. Die ikonographische Analyse

setzt [demnach] eine Vertrautheit mit bestimmten Themen oder Vorstellungen voraus, wie sie durch literarische Quellen vermittelt wird, sei es durch zielbewusstes Lesen oder durch mündliche Tradition. Unser australischer Buschmann wäre außerstande, das Sujet des letzten Abendmahls zu erkennen; ihm würde es nur die Vorstellung einer erregten Tischgesellschaft vermitteln (PANOFsky 1978b: 45).

In dem Fall, in dem »wir alle australische Buschleute [wären], [...] müssten auch wir versuchen, uns mit dem vertraut zu machen, was die Urheber jener Darstellungen gelesen hatten oder sonstwie wußten [sic]« (PANOFsky 1978b: 45). Und dennoch gilt es auch hier - wie bereits angedeutet - die eigene Standortgebundenheit zu reflektieren und bekanntes Wissen nicht einfach deduktiv auf die Motive anzuwenden. In diesem Zusammenhang betont PANOFsky die Bedeutung der Typengeschichte, die darauf verweist, dass »unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden« (PANOFsky 1978b: 46).⁷

Bezogen auf Kinderzeichnungen (aus dem 21. Jahrhundert) stellt sich das Problem historischer Unkenntnis eher nicht, allerdings könnte man hier von einer kulturellen, generationalen oder milieuspezifischen Unkenntnis - mit dokumentarischem Vokabular von einem Nicht-Teilen des konjunktiven Erfahrungsraumes - sprechen, der nicht mit dem Rückgriff auf eine wie immer geartete Stilgeschichte

⁷ Die Korrektheit der *ikonologischen Interpretation* wird hier in die Diskussion nicht mit aufgenommen, da die Grundproblematik im Hinblick auf Kinderzeichnungen exemplarisch an der vor- und ikonographischen Ebene deutlich gemacht werden soll. Dennoch soll hier kurz angerissen werden, was es nach PANOFsky auf der ikonologischen Ebene zu beachten gilt. Um im Rahmen der ikonologischen Interpretation die von ihm benannten Grundprinzipien oder auch Symptome einer Epoche ermitteln zu können, ohne dabei »einfach unserer Intuition zu vertrauen« (PANOFsky 1978b: 48), ist es unerlässlich »unsere *synthetische Intuition* durch eine Einsicht in die Art und Weise zu korrigieren, wie unter wechselnden historischen Bedingungen die allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden« (PANOFsky 1978b: 48, Hervorh.i.O.). Diesen Aspekt veranschaulicht IMDAHL bei der Interpretation und beim Vergleich zweier Bilder, die den Judaskuss darstellen und einmal der »italo-byzantinischen Bildtradition« (IMDAHL 1979/1996: 427) und einmal einem Bild GIOTTOS zur Zeit der beginnenden Renaissance entstammen. »Das Bild der Gefangennahme [von Giotto] ist eine ganz der Einfühlung geöffnete Szene, es ist ein Appell an die Emotion des Bildbeschauers [...]. In der Darstellung in Assisi [...] ist Jesu vermöge seiner Frontalstellung kaum oder, kunstgeschichtlich gesprochen, gerade noch nicht in den Vorgang involviert: Von einer sympathetischen Anteilnahme des Beschauers ist nicht zu sprechen. In Giottos Bild der Gefangennahme ist die ikonologische Sinnebene gekennzeichnet durch die Öffnung auf ein emotionales Miterleben des Beschauers« (IMDAHL 1979/1996: 429).

geholfen ist.⁸ Gleiches gilt in ähnlicher Weise für die ikonographische Ebene. Es wird deutlich, dass die von PANOFSKY entwickelten Sinnebenen an einem ganz spezifischen Genre der Kunst entwickelt wurden und es ließe sich fragen, wie das, was in Kinderzeichnungen dargestellt ist, unter Umständen zu identifizieren und mit welchen Themen und Konzepten dies zu verknüpfen wäre. Auf diese Herausforderung macht auch WOPFNER (2012) aufmerksam:

Die Schwierigkeit, die sich im Rahmen von Kinderzeichnungen in diesem Zusammenhang stellt, ist, das Zeichnungsprodukt möglichst detailliert zu beschreiben, ohne es aus der Erwachsenenperspektive oder schon funktionalisiert zu deuten. [...] Im Gegensatz zu kunstgeschichtlichen Bildern und Fotografien ist eine Auseinandersetzung mit dem Sujet der Zeichnung (›Typengeschichte‹) oder der ‚Stilgeschichte‘ (Stilelemente von Gegenständen auf den Bildern, welche diese einer bestimmten Epoche zuordnen) bei Kinderzeichnungen [...] nur punktuell möglich bzw. zeigt sie sich auf andere Art und Weise (WOPFNER 2012: 73- 74).⁹

Neben der Herausforderung, das Dargestellte korrekt zu identifizieren und der Frage, wie mit (teil)gegenstandlosen Bildelementen hinsichtlich des spezifisch bildnerischen oder ikonischen umgegangen werden kann, birgt insbesondere ein Verknüpfen von Motiven mit Themen/Konzepten die Gefahr einer Reifizierung von bspw. kulturell-, milieu- und/oder generationspezifischen Vorannahmen derjenigen, die das Bild deuten. Zum einen ist damit implizit die Debatte um Darstellungskompetenz angesprochen, zum anderen verweist dies auf grundlegende erkenntnistheoretische Herausforderungen, wenn es darum geht, den Sinn oder die Bedeutungen von Äußerungen anderer, hier im Medium der Zeichnung, zu rekonstruieren.

2.2 Zur Problematik einer Rekonstruktion bildimmanenter formaler Regelungen bei Kinderzeichnungen

IMDAHLS Kritik an PANOFSKYS »engem« Formbegriff zieht die Entwicklung und Begründung einer ikonischen Sinnstruktur des Bildes nach sich. Die von ihm konzipierten formalen Kriterien wurden bereits skizziert. Hier soll nun unter Berücksichtigung der Studie von WOPFNER (2012) exemplarisch problematisiert werden, dass man im Zuge einer Analyse von Kinderzeichnungen bei der Rekonstruktion formaler Kriterien an Grenzen kommt. WOPFNER (2012) analysiert in ihrer Studie Zeichnungen und Gruppendiskussionen mithilfe der dokumentarischen Methode nach BOHNSACK, um Geschlechterorientierungen zwischen Kindheit und Jugend zu rekonstruieren. Damit ist das Ziel verbunden, eine soziogenetische Typenbildung zu erstellen, »die auf das Verstehen und Erklären der habitualisierten Geschlechts- und Beziehungsorientierungen der Mädchen und Jungen am Übergang von der Kindheit zur Jugend ausgerichtet sind« (WOPFNER 2012: 21). Unter Bezugnahme auf die praxeologische Wissenssoziologie¹⁰ wird also danach gefragt, »was sich über die Kinder und ihre konjunktiven Erfahrungsräume (...) durch die Zeichnung dokumentiert« (WOPFNER 2012: 20, Hervorh. i.O.).

Im Zuge der Rekonstruktion der perspektivischen Projektion problematisiert WOPFNER dann am Gegenstand »Kinderzeichnung« und hinsichtlich der spezifischen Akteur*innengruppe, dass sich in den Zeichnungen der Kinder selten eine eindeutige Perspektivität zeigt und erkennen lässt. Mit einer entwicklungs-

⁸ Vgl. hierzu bspw. den Beitrag »Betrachtungen zu Kinderzeichnungen als Artefakte. Zeichnungen aus dem Projekt »Bridging the Gap« von HIEMESCH (2021), in welchem sie Kinderzeichnungen, die zum Zeitpunkt des Gazakonfliktes 2008/2009 entstanden sind, aus einer artefakttheoretischen Perspektive betrachtet und unter anderem der Frage nachgeht, welches Erkenntnispotenzial diese für die (historische) Kindheitsforschung innehaben.

⁹ WOPFNER geht in diesem Zusammenhang bspw. auf die Filmserie »Pinky and the Brain« ein, auf die in einer der von WOPFNER analysierten Zeichnungen verwiesen wird (vgl. WOPFNER 2012: 74).

¹⁰ BOHNSACK verknüpft in der dokumentarischen Bildinterpretation die Arbeiten PANOFSKYS zur Ikonologie, insbesondere hinsichtlich der drei Bedeutungsebenen, welche auf die sozialwissenschaftliche Methodologie von MANNHEIM aufbauen mit den Arbeiten von IMDAHL zur Ikonik. Damit versucht er nicht nur der Eigengesetzlichkeit des Bildes gerecht zu werden, sondern auch mithilfe des Bildes und im Sinne der Ikonologie Symbole oder auch Repräsentationen kultureller, historischer oder milieuspezifischer Strukturen zu ermitteln (vgl. WOPFNER 2012: 70ff. und BOHNSACK 2017, 2014, 2011).

psychologischen Perspektive ließe sich dies mit der zeichnerischen Entwicklung begründen. Unter Berücksichtigung von MEYERS (1971, 1968) referiert sie, dass »Versuche, die dritte Dimension auf der Fläche darzustellen, [...] als typische Phänomene des visuellen Realismus verstanden [werden], der sich ab dem 09./10. Lebensjahr in den Zeichnungen zu zeigen beginnt und ab dem 12./13. Lebensjahr in den Zeichnungen verstärkt einsetzt« (WOPFNER 2012: 79). WOPFNER resümiert, dass sich in den Zeichnungen der Kinder ihrer empirischen Studie sowohl perspektivische Darstellungsformen der Renaissance, der Antike, des Mittelalters und der antiken Kunst Roms und Griechenlands finden lassen und diskutiert, inwiefern »Parallelen von Phylogenese und Ontogenese« (WOPFNER 2012: 79)¹¹ wahrscheinlich erscheinen. So schreibt WOPFNER bezugnehmend auf EDGERTON (1975/2002):

Während Kinder, die sich [...] wie die Künstler/innen des Mittelalters, als ganz und gar in der Welt, die sie malen wollen, enthalten [begreifen]‘ [Edgerton 1975/2002: 25], werden die ersten Anzeichen einer perspektivischen Darstellung in einer Kinderzeichnung als subjektive Wahl des Blickpunktes betrachtet, die den Betrachtern/-inne/n Einblick in ein ‚aktuelles Eben-Hier‘ geben (WOPFNER 2012: 79).

Unter Berücksichtigung der von MOLLENHAUER (1996) durchgeführten Studie kann laut WOPFNER diese These in Frage gestellt werden, da MOLLENHAUER bei den ästhetischen Produkten von Kindern im Alter zwischen 10 und 14 Jahren »eine hohe intraindividuelle Stilpluralität innerhalb der ästhetischen Produkte der einzelnen Kinder feststellen konnte« (WOPFNER 2012: 80). WOPFNERs Diskussion endet allerdings damit, dass sie die Bedeutung der Rekonstruktion der Perspektive für die Dokumentarische Methode nochmals betont und zugleich festhält, dass sich aufgrund der Schwierigkeit, diese bei Kindern zu rekonstruieren auf andere Zugänge (Kunsterziehung, Psychologie) zurückgegriffen wird, um die Fokussierung auf Personen oder Szenarien in den Zeichnungen identifizieren und begründen zu können. Die Problematik, die sich hier also stellt, wird zwar benannt und angerissen, jedoch für eine Modifikation des bildanalytischen Zugangs und für eine theoretische Konzeption des Gegenstandes »Kinderzeichnung« nicht fruchtbar gemacht. Und so kann teilweise bei den dargestellten Interpretationen kritisch nachgefragt werden, welchen Mehrwert es bringt, bei der empirischen Analyse festzuhalten, dass die Perspektive derjenigen aus der Antike gleicht. Es scheint, dass es WOPFNER auf dieser Ebene vordergründig darum geht, Ansätze einer Perspektive als der Antike oder einem bestimmten Stil ähnlich zu identifizieren. Diese Klassifizierungen hinsichtlich der perspektivischen Projektion verwundern hier, da sich WOPFNER selbst kritisch dazu geäußert hat, vor allem wenn dies in einen phylogenetisch-ontogenetischen Argumentationszusammenhang gebracht wird. Insgesamt scheint hier die Gefahr einer Reifizierung groß, wenn Kategorien sozusagen von außen an die Zeichnung herangetragen werden, obwohl diese den vorliegenden zu analysierenden Gegenstand »Kinderzeichnung« theoretisch und methodisch möglicherweise verfehlt. Es wird exemplarisch deutlich, dass die von IMDAHL bezeichnete perspektivische Projektion nicht ohne Weiteres auf Kinderzeichnungen übertragen werden kann und sich auch - bezogen auf die Szenische Choreographie - hier die Problematik bezüglich gegenstandsloser Zeichnungen nochmal ganz anders zeigt.

3. Was ist eine Kinderzeichnung? - erkenntnistheoretische Herausforderungen und bildtheoretische Leerstellen

Es lässt sich bis hierhin festhalten, dass für eine Analyse von Kinderzeichnungen aus einer sozial- und erziehungswissenschaftlichen Perspektive zum einen erkenntnistheoretische Herausforderungen ausgemacht werden können. Diese betreffen Kinderzeichnungen allgemein und verweisen auf eine momentan noch nicht systematisch geführte Debatte zum Verhältnis zwischen Erkenntnisinteresse, Methodologie und

¹¹ Vergleiche zu dieser These auch RICCI (1897/1906) und LEVINSTEIN (1905).

Methode.¹² Es betrifft darüber hinaus aber insbesondere solche Kinderzeichnungen, welche als (teil)gegenstandslos bzw. mit den Worten MAURER und RIBONI (2010) als sowohl graphisch wie auch nicht-graphisch beschrieben werden können. Damit zusammenhängend und zugleich auf einer anderen Ebene liegend, können zum anderen bildtheoretische Leerstellen hinsichtlich des Gegenstandes Kinderzeichnungen identifiziert werden. Dies ist vor allem über die Passungsschwierigkeiten der kunsthistorischen Zugänge deutlich geworden. Es scheint also für eine Weiterentwicklung des Methodologie-Methoden- und Bildtheorie-Diskurses lohnenswert zu sein, (teil)gegenstandslose Zeichnungen und deren Genese stärker in den Blick zu nehmen. Im Folgenden wird diese Möglichkeit unter Berücksichtigung der kunsthistorischen Zugänge getan, um Herausforderungen und auch Potenziale am empirischen Beispiel zu diskutieren.



Abb. 1: von einem fünfjährigen Kind: o. T., Archiv der Autorin

Schaut man sich nun dieses empirische Beispiel an (s. Abb. 1), würde man sich in Anlehnung an PANOFSKY in einem ersten Schritt darauf konzentrieren, die visuell wahrnehmbaren Elemente bzw. dargestellten Formen und Linien zu beschreiben, auch wenn auf den ersten Blick schon deutlich wird, dass es dabei nicht um das Identifizieren von etwas gehen kann.

Das Bild wird dominiert durch verschiedentlich angeordnete vertikale und horizontale Bildelemente. Die im oberen und mittleren Bildbereich dargestellten horizontalen Linien nehmen ihren Ausgangspunkt je am linken Bildrand und verlaufen leicht abfallend über den rechten Bildrand hinaus. [...]

¹² Vor dem Hintergrund dieses Desiderates wurde 2020 von BORG-TIBURCY, KEKERITZ, KUBANDT und SCHEID ein von der DFG gefördertes Netzwerk zum Thema »Methodologisch-methodische Zugänge zu Kinderzeichnungen in der qualitativen Forschung« gegründet, welches diesen Fragestellungen systematisch nachgeht (Laufzeit 04/2020-04/2023).

Eine Beschreibung der Bildelemente wäre also prinzipiell möglich, auch wenn ziemlich schnell deutlich würde, dass man an die Grenzen eines adäquaten Vokabulars stieße.¹³ Ähnliches gilt für das Einfühlen ins Ausdruckshafte. Auf der Grundlage welcher praktischen Erfahrungen kann hier eine Einfühlung ins Ausdruckshafte vollzogen werden? Welchen Ausdruck vermitteln bspw. die roten, horizontal verlaufenden Linien in der unteren Hälfte, welche in ihrer Bewegung nach rechts etwas abfallend verlaufen und im Kontrast zu den sich eher im Bildhintergrund dargestellten vertikalen, blauen Bildelementen stehen? Könnte man hier ähnlich wie es IMDAHL für das Werk »Akkord in Rot und Blau« von NAY thematisiert, davon sprechen, dass es insbesondere durch das nicht komplementäre Verhältnis von Rot und Blau zu einer Spannung kommt, da dieser »Kontrast [...] eine spannungsvolle Erregung des Auges [darstellt]« (IMDAHL 1958/1996: 59), welcher partiell durch kleine, grüne geschwungene Linien im oberen Drittel des Bildes aufgelöst zu werden scheint?

Schwierig bliebe es auch bei der Frage, mit welchen Themen oder Konzepten die hier dargestellten Motive oder Motivkombinationen - oder sollte man lieber von Konfigurationen sprechen? - verknüpft werden könnten. Exemplarisch können mit dem Hervorgebrachten des Kindes die schon benannten Grenzen des Panofskyschen Modells veranschaulicht werden, die auch von PANOFSKY problematisiert wurden. Da sein Analysemodell stark an gegenständlicher Kunst orientiert ist, merkt er selbst an, dass dieses modifiziert bzw. der zweite Schritt der sekundären und konventionellen Bedeutung übersprungen werden müsste, wenn andere Kunstwerke in den Blick gerieten. Denn

die korrekte Analyse von Bildern [...], [welche als] Voraussetzung für ihre korrekte ikonologische Interpretation [gilt, wäre hinfällig, wenn wir] [...] es mit Kunstwerken zu tun [hätten], in denen der ganze Bereich des sekundären oder konventionalen Sujets ausgeschaltet und ein unmittelbarer Übergang von Motiven zum Gehalt bewirkt [...] [wäre], wie es bei der europäischen Landschaftsmalerei, bei Stilleben und Genremalerei der Fall ist, gar nicht zu reden von ‚nicht-gegenständlicher‘ Kunst (PANOFSKY 1978b: 42-43).

Auf einen solchen Fall geht PANOFSKY jedoch in seiner Arbeit zur Ikonographie und Ikonologie nicht ein. Panofskys »Bild-Definition«, die sozusagen erst auf der ikonographischen Ebene greift, würde für gegenstandslose Bilder in dem Sinne also nicht gelten. So wird exemplarisch deutlich, dass ein stark gegenständlich bzw. identifizierend ausgerichtetes Erkennen andere Arten von Darstellung so nicht in den Blick bekäme.

Es stellt sich also die Frage, ob und inwiefern man hier mit IMDAHL weiterkäme. Lassen sich die kunst- bzw. bildtheoretischen Überlegungen von IMDAHL auf Kinderzeichnungen bzw. auf das von dem fünfjährigen Kind Hervorgebrachte übertragen? Hinsichtlich der szenischen Choreografie wird es eher schwierig, es sei denn man betrachtet die Relationen der einzelnen Bildelemente zueinander. Dies wäre allerdings eine weite Interpretation dessen, worauf die szenische Choreografie eigentlich verweist. Eine eindeutige Perspektivität lässt sich ebenfalls nicht ausmachen, auch wenn sich durch das Darstellen und Verschränken horizontaler und vertikaler Bildelemente von einer Zweidimensionalität und durch die sich überlappenden, farblich geschichteten vertikalen Bildelemente sogar von einer Dreidimensionalität sprechen lässt. Käme man mit der Planimetrie weiter und könnte das Konzept des sehenden Sehens für dieses Bild und insgesamt für Kinderzeichnungen fruchtbar gemacht werden?

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwiefern von einer »optisch autonomen Bildkonstruktion« (IMDAHL 1979/1996: 432) oder einer »anschaulichen Sinnselbstbegründung« (VOLKENANDT 2010: 406) gesprochen werden kann. Bezogen auf das Bild lassen sich zumindest Iterationswerte bildimmanenter Elemente benennen, die sich im Sinne eines sehenden Sehens als Farb-, Linien-, Form- und Größenmerkmale beschreiben lassen, welche in spezifischen (An)ordnungsrelationen zueinanderstehen bzw. in Bezug gesetzt werden (können). Aufgrund der schon benannten Iterationswerte lässt sich vermuten, dass sich das Kind im Sinne eines sehenden Sehens auf die von ihm in Formen, Farben, Richtungen und Größen hervorgebrachten

¹³ In diesem Zusammenhang muss allerdings kritisch angemerkt werden, dass im Zuge der umfangreichen Studien von MAURER und RIBONI (z. B. 2010 und 2010a) ein solches ausdifferenziertes Vokabular entwickelt wurde und für weitere Forschung verwendet und/oder modifiziert werden könnte.

Bildelemente wiederum mimetisch selbst bezogen, diese aufgegriffen und modifiziert hat, bspw. durch einen Farb-, Form-, Größen- und/oder Richtungswechsel. So würde man hier nicht von einem lediglich motorischen Ausdruck sprechen, sondern von einer Sinnerzeugung, deren (ikonische) Sinnstruktur und inhärenten Ausdruckskräfte es noch zu rekonstruieren gälte.

Dabei bleibt allerdings offen, wie das Sinnhafte entstanden ist, also an welchen Stellen das Kind aufmerksam wurde auf das von ihm Hervorgebrachte, wie mimetische Bezugnahmen hinsichtlich der Farb-, Form- und Größenänderungen vollzogen wurden. Die Rekonstruktion dieser Genese könnte einen Aufschluss darüber geben, wie Bilder in ihrer Sinnhaftigkeit von Kindern konzipiert werden und ob es eine implizite, praktische Theorie bei Kindern gibt, die zwischen Bildidee und Bildautonomie bildnerischen Sinn entstehen lässt, der sich nicht allein über Gegenstandsrepräsentationen darstellt. Damit zusammen hängt ebenfalls die Frage bzw. die These, dass sich eine ursprüngliche Gestaltungsabsicht des Kindes im Verlauf des Prozesses aufgrund eines sehenden Sehens auch verändern kann. Schließt man sich hier einem Ergebnis von MAURER und RIBONI (2010) an, müsste vor allem der Begriff der Intentionalität (auf der Grundlage empirischer Beobachtungen) ausdifferenziert werden. Diese formulieren ein Verständnis graphischer Intention im Zuge der Bildentstehung nämlich so, dass diese

dem konkreten Akt des Zeichnens oder Malens nicht immer vorausgehen muss, - nicht immer „bewusst“ sein muss, - nicht immer alles Sichtbare auf einem Bild betreffen muss, - nicht immer erkennbar (nachvollziehbar) ist. Für Intentionen, welche frühe graphische Äusserungen prägen, kann vermutet werden, dass sie - zu einem wesentlichen Teil erst während der konkreten Äusserung selbst entstehen und in ihnen zugleich graphisch ausformuliert werden, - von den Kindern zum Teil nicht verbal bezeichnet und differenziert werden können, - oft Anteile enthalten, welche zufällig oder unkontrolliert entstehen (MAURER/RIBONI 2010: 46).

Dass sich bildnerische, gestalterische, schöpferisch-ästhetische Tätigkeiten als ein Vollzug zwischen Spontaneität und Kontrolle (vgl. MOLLENHAUER 1996: 213) zwischen Stoff- und Formtrieb (vgl. SCHILLER 1795/2000; RITTELMAYER 2005) beschreiben lassen, ist aus der Perspektive eines lange bestehenden Ästhetik-Diskurses nicht neu. Insbesondere mit SCHILLER kommt in der »lebendigen Gestalt« eben jenes zum Ausdruck: Die Wechselwirkung zwischen einer Gestaltungsidee (Form) und einem Sich-affizieren-lassen vom Material (Stoff), welches die Gestaltungsidee wiederum verändert und letztendlich im Spieltrieb als diese Verschränkung zum Ausdruck kommt. Das, was IMDAHL mit Gestaltungsabsicht und Kompositionsleistung anspricht, scheint dennoch auf einer anderen Ebene zu liegen und verweist möglicherweise auf eine anders gelagerte Gestaltungsidee zu Beginn einer Werkproduktion, auf breiter ausgebildete Fähigkeiten, auf eine Reflexion, die sich nicht nur auf praktischer Ebene im Vollzug der Bildproduktion zeigt - denn dies wäre dann auch bei Kindern der Fall -, sondern die der Bildproduktion auch auf einer Metaebene vor- und zwischengelagert ist. Denn würde man nicht sonst Kinderzeichnungen als Kunstwerke bezeichnen müssen? Die Frage, die hier mitschwingt, ist nicht nur die, was eine Kinderzeichnung ist, was ein Bild ist, sondern auch, was Kunst ist. Vor diesem Hintergrund kann erneut in Frage gestellt werden, inwiefern die formalen Regelungen der Planimetrie, Perspektive und Szenischen Choreografie nur auf Kunst oder allgemein auf Bilder übertragen werden können. Die Dokumentarische Methode nach BOHNSACK würde Letzteres bejahen, auch wenn SCHEID (2013) auf nachvollziehbare Weise auf Passungsschwierigkeiten zwischen gemaltem Bild und Fotografie hinweist und diese kritisch diskutiert. Hier scheint es bspw. mehr als diskussionswürdig zu sein, inwiefern Kategorien, die an gemalten Bildern entwickelt wurden, auf eine andere Art visuellen Materials ohne Weiteres übertragen werden können. In ähnlicher Weise stellt sich diese Frage dann auch für Kinderzeichnungen, wenn man diese nicht mit Kunstwerken gleichsetzen möchte.

Mit welchen Methoden das Material Kinderzeichnungen analysiert wird, hängt natürlich eng mit dem Erkenntnisinteresse und dem Forschungsgegenstand zusammen. Dennoch ist es in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass sowohl die Dokumentarische Methode, die Objektive Hermeneutik und auch die Visuelle Grounded Theory mit (Teil)aspekten der kunsthistorischen Methoden arbeiten, obwohl allein aus

methodologischer und erkenntnistheoretischer Perspektive von unterschiedlichen Erkenntnisinteressen ausgegangen werden muss. Es scheint daher notwendig zu sein, das Material »Kinderzeichnung« auch - jeweils eingebettet in die entsprechende Erkenntnistheorie - aus einer bildtheoretischen Perspektive zu betrachten, um (theoretisch) zu verstehen und zu begründen, welcher Gegenstand vorliegt und warum man annehmen kann, dass spezifisch ausgerichtete Fragen mithilfe dieses empirischen Materials beantwortet werden können.

In diesem Zusammenhang könnte es daher von Interesse sein, die bildnerische Tätigkeit von Kindern in den Blick zu nehmen, und zwar nicht, um dann besser identifizieren zu können, was das Kind da zeichnet, weil es seine Bildelemente benennt, oder wir den wie auch immer zu bewertenden Kontext miterheben können. Es ginge auch nicht um eine Erfassung der wie immer gearteten Stadien oder Phasen, in denen spezifische Bildelemente auftauchen und kombiniert werden, wie es bei der Rekonstruktion der bildnerischen Entwicklung von Kindern der Fall wäre. Es ginge vielmehr darum, die graphischen Artikulationen, bezogen auf ihre autonomen und selbstbezüglichen Sinnzusammenhänge, in ihrer Genese zu verstehen, also bspw. wann und wie ein Kind nicht nur auf eine von ihm produzierte Linie, eine Form etc. aufmerksam wird, sondern auch zeichnerisch oder bildnerisch darauf Bezug nimmt. Damit muss nicht zwangsläufig die Überführung des Gezeichneten in etwas Gegenständliches gemeint sein, sondern kann sich sozusagen auch auf einen dem Gezeichneten oder Hervorgebrachten inhärenten Sinn beziehen. Dies wäre besonders erhellend, da der Fokus bei der Bildentstehung und -analyse auf das sehende Sehen und die »anschauliche[n] Selbstbegründung des Bildsinns« (VOLKENANDT 2010: 407) konzentriert wäre. Damit wären dann auch praktische Reflexionsprozesse angesprochen, die im Vollzug entstehen und im bildnerischen Sinn zum Ausdruck kommen (vgl. BORG-TIBURCY 2019; BERTRAM 2014). Allerdings würde die Frage, wie das Hervorbringen/das Hervorgebrachte Sinn erzeugt, dann nicht nur nach dem reflexiv-praktischen Sinn des bildnerischen Hervorbringens fragen und somit auch die bildungstheoretische Relevanz dessen thematisieren, sondern ebenso eine spezifische ikonische Sinnhaftigkeit in den Blick nehmen. Dies würde bedeuten, den (spezifischen) Bildbegriff vor allem auch über eine produktive Bildpraxis zu entfalten.¹⁴

4. Fazit

Ausgehend von einer Problematisierung hinsichtlich des Passungsverhältnisses zwischen den kunsthistorischen Ansätzen und dem Gegenstand »Kinderzeichnung« konnte zum einen auf erkenntnistheoretische und bildmethodologische Herausforderungen aufmerksam gemacht werden. Zum anderen wurde deutlich, dass es aus bildtheoretischer Sicht noch erhebliche Leerstellen hinsichtlich der Frage gibt, was eine Kinderzeichnung ist. Angeregt durch die kunsthistorischen Zugänge wurde danach gefragt, inwiefern eine Rekonstruktion der bildnerischen Tätigkeit von Kindern dazu beitragen könnte, mehr über den Entstehungsprozess bildnerischen Sinns als autonome Selbstbegründung zu erfahren. Vor dem Hintergrund der formulierten Herausforderungen und Leerstellen kann festgehalten werden, dass es neben einer gegenstandsspezifischen Modifikation der kunsthistorisch fundierten Interpretationsmethoden insbesondere einer theoretischen Fun-

¹⁴ Studien, welche den bildnerischen Prozess systematisch in den Blick nehmen, sind noch kaum auszumachen. Als Ausnahme seien hier die aus dem kunstpädagogischen Kontext stammende, ethnographisch angelegte, phänomenologische Einzelfallstudie »Scribbling Notions« von BAUM und KUNZ (2007) zu nennen sowie die groß angelegte (vorwiegend) quantitative Studie »Wie Bilder entstehen« von MAURER und RIBONI (2010, 2010a, 2010b, 2013, 2018). Ohne hier jetzt im Einzelnen näher auf die herausragenden Studien eingehen zu können, kann im Hinblick auf die zeichentheoretisch und bildwissenschaftlich angelegte Studie von MAURER und RIBONI bspw. festgehalten werden, dass es neben dem Desiderat den bildnerischen Prozess (auch in seinem je spezifischen Kontext) systematischer zu untersuchen, vor allem auch in weiteren Forschungen darum gehen sollte, das Verhältnis von Graphischem zu Nicht-Graphischem differenzierter zu untersuchen. Auch wenn sich bei »Scribbling Notions« viele Anregungen und vor allem auch erste Ansätze eines aufmerksam-Werdens auf das eigene Tun rekonstruieren lassen, liegt hier der Fokus stark auf den Anfängen bildnerischer Prozesse. Beiden Studien ist gemeinsam, dass eine explizit bildungstheoretische Perspektive nicht ausgemacht werden kann.

dierung der Rekonstruktion des Ausdruckhaften bedarf sowie der Umgang mit gegenstandslosen Kinderzeichnungen noch zu bearbeitende Themenfelder markiert. Neben einer kritischen Revision der im Kontext der Kunstwissenschaft entstandenen Interpretationsmethoden hinsichtlich des Gegenstandes »Kinderzeichnung«, also einer Neurezeption von PANOFSKY und IMDAHL, scheint die wechselseitige Verknüpfung einer Rekonstruktion des Entstehungsprozesses bildnerischen Sinns sowie einer Reflexion der schon angesprochenen und (noch) zu entwickelnden sowie modifizierenden theoretischen Aspekte grundlegend zu sein.

Literatur

- ACKERMANN, FRIEDHELM: Die Modellierung des Grauens. Exemplarische Interpretation eines Werbeplakats zum Film »Schlafwandler« unter Anwendung der »objektiven Hermeneutik« und Begründung einer kultursoziologischen Bildhermeneutik. In: GARZ, DETLEF; KRAMER, KLAUS (Hrsg.): *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1994, S. 195-226
- BALTRUSCHAT, ASTRID; HAMPL, STEFAN: Das Bild im Film - der Film im Bild. Zur Interpretation von Filmen und Videos nach der dokumentarischen Methode. In: LOOS, PETER; NOHL, ARND-MICHAEL; PRZYBORSKI, AGLAJA; SCHÄFFER, BURKHARD (Hrsg.): *Dokumentarische Methode. Grundlagen - Entwicklungen - Anwendungen*. Opladen; Berlin; Toronto [Barbara Budrich Verlag] 2013, S. 243-268
- BÄTSCHMANN, OSKAR: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. 6. Aufl. Darmstadt: [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 2016
- BAUM, JACQUELINE; KUNZ, RUTH: *Scribbling Notions. Bildnerische Prozesse in der frühen Kindheit*. Zürich [Verlag Pestalozzianum] 2007
- BELTING, HANS: Die Herausforderungen der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung. In: BELTING, HANS (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München [Wilhelm Fink Verlag] 2007, S. 11-23
- BERTRAM, GEORG W.: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin [Suhrkamp] 2014
- BOEHM, GOTTFRIED: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. 3. Aufl. Berlin [Berlin University Press] 2010
- BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild? 4.*, unveränd. Aufl. München [Wilhelm Fink Verlag] 1994/2006
- BOEHM, GOTTFRIED: Die Wiederkehr der Bilder. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild? 4.*, unveränd. Aufl. München [Wilhelm Fink Verlag] 1994/2006a, S. 11-38
- BOHNSACK, RALF: Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis. In: MAROTZKI, WINFRIED; NIESYTO, HORST (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2006, S. 45-75
- BOHNSACK, RALF: Zugänge zur Eigenlogik des Visuellen und die dokumentarische Videointerpretation, in: CORSTEN, MICHAEL; KRUG, MELANIE; MORITZ, CHRISTINE (Hrsg.): *Videographie praktizieren*. Wiesbaden [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2010, 271-294
- BOHNSACK, RALF: *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. 2., aktual. Aufl. Opladen und Farmington Hills [Barbara Budrich Verlag] 2011
- BOHNSACK, RALF: Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: BOHNSACK, RALF; NENTWIG-GESEMANN, IRIS; NOHL, ARND-MICHAEL (Hrsg.): *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis*. Bd. 3. Opladen [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2013, S. 75-98
- BOHNSACK, RALF: „Heidi“: Eine exemplarische Bildinterpretation auf der Basis der dokumentarischen Methode. In: BOHNSACK, RALF; NENTWIG-GESEMANN, IRIS; NOHL, ARND-MICHAEL (Hrsg.): *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Bd. 3. Opladen [Leske und Budrich] 2013a, S. 323-337.
- BOHNSACK, RALF: *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*. 9., überarb. und erweit. Aufl. Opladen, Toronto [Barbara Budrich Verlag] 2014

- BOHNSACK, RALF; MICHEL, BURKARD; PRZYBORSKI, AGLAJA (Hrsg.): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 2015
- BOHNSACK, RALF: *Praxeologische Wissenssoziologie*. Opladen, Toronto [Barbara Budrich Verlag] 2017
- BORG-TIBURCY, KATHRIN: *Die ästhetische Dimension kindlicher Tätigkeit. Eine Rekonstruktion gemeinschaftlicher Herstellungsprozesse ästhetischen Sinns*. Wiesbaden [Springer] 2019
- BORG-TIBURCY, KATHRIN: Herausforderungen und Grenzen bei der Analyse von Kinderzeichnungen. Ein Problemaufriss aus kunsthistorischer und bildmethodologischer Perspektive. In: KEKERITZ, MIRJA; KUBANDT, MELANIE (Hrsg.): *Kinderzeichnungen in der qualitativen Forschung. Herangehensweisen, Potenziale, Grenzen*. Wiesbaden [Springer] 2022, S. 21-56
- BRECKNER, ROSWITHA: *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografie*. Bielefeld [transcript] 2010
- DÖRNER, OLAF; LOOS, PETER; SCHÄFFER, BURKHARD; WILKE, CHRISTOPH: Die Macht der Bilder. Zum Umgang mit Altersbildern im Kontext lebenslangen Lernens. In: *Magazin erwachsenenbildung.at*, 13, 2011, S. 08/1-11.
https://www.pedocs.de/volltexte/2013/7429/pdf/Erwachsenenbildung_13_2011_Doerner_ua_Macht_der_Bilder.pdf [letzter Zugriff: 29.03.2022]
- DÖRNER, OLAF: Orte des Bildes. Überlegungen zur Topologie und Ikonotopie dokumentarischer Bildinterpretationen. In: LOOS, PETER; NOHL, ARND-MICHAEL; PRZYBORSKI, AGLAJA; SCHÄFFER, BURKHARD (Hrsg.): *Dokumentarische Methode. Grundlagen - Entwicklungen - Anwendungen*. Opladen; Berlin; Toronto [Barbara Budrich Verlag] 2013, S. 213-224
- EDGERTON, SAMUEL Y.: *Die Entdeckung der Perspektive (Bild und Text)*. München [Fink] 1975/2002
- EHRENSPECK, YVONNE; SCHÄFFER, BURKHARD (Hrsg.): *Film und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*. Opladen [Leske+Budrich] 2003
- ENGLISCH, FELICITAS: Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung. Methodische Überlegungen und Analysebeispiele. In: GARZ, DETLEF; KRAIMER, KRAIMER (Hrsg.): *Qualitativ-empirische Sozialforschung. Konzepte, Methoden, Analysen*. Opladen [Westdeutscher Verlag] 1991, S. 133-176
- FEHLHABER, AXEL; KIRSCH, SANDRA: Fotografien als Quelle der Rekonstruktion von Entwicklungsprozessen. Ein Beispiel aus der Lehre. In: KRAIMER, KLAUS (Hrsg.): *Aus Bildern lernen. Optionen einer sozialwissenschaftlichen Bild-Hermeneutik*. Ibbenbüren [Münstermann] 2014
- FISCHER, FELIX: Der Junge und das Reh oder: Was uns Fotografien auf sozialen Netzwerkseiten über Identitätskonstruktion verraten - Ein objektiv-hermeneutischer Ansatz zur Bildinterpretation. In: KNAUS, THOMAS (Hrsg.): *Projekt - Theorie - Methode*. München [Kopaed] 2017, S. 209-252
- HAUPERT, BERNHARD: Objektiv-hermeneutische Fotoanalyse am Beispiel von Soldatenfotos aus dem Zweiten Weltkrieg. In: GARZ, DETLEF; KRAIMER, KLAUS (Hrsg.): *Die Welt als Text Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1994, S. 281-314
- HIEMESCH, WIEBKE: Betrachtungen zu Kinderzeichnungen als Artefakte. Zeichnungen aus dem Projekt »Bridging the Gap«. In: WABURG, WIEBKE; GÖTTE, PETRA (Hrsg.): *Den Dingen auf der Spur*. Wiesbaden [VS Springer Verlag] 2021, S. 17-41
- HOLZBRECHER, ALFRED; TELL, SANDRA: Jugendfotos verstehen. Bildhermeneutik in der medienpädagogischen Arbeit. In: MAROTZKI, WINFRIED; NIESYTO, HORST (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2006, S. 107-119
- HOLZWARTH, PETER: Fotografie als visueller Zugang zu Lebenswelten von Kindern und Jugendlichen mit Migrationshintergrund. In: MAROTZKI, WINFRIED; NIESYTO, HORST (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2006, S. 175-205
- HURMACI, ADELIN: Privatfotografien und ihre Rezeption als Dokumente der Sozialisation in der DDR. Eine Retrospektive auf der Grundlage der Triangulation von Foto und Fotointerview. In: BOHNSACK, RALF; MICHEL, BURKARD; PRZYBORSKI, AGLAJA (Hrsg.): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 2015, S. 195-216

- IMDAHL, MAX: Ernst Wilhelm Nay, » Akkord in Rot und Blau«. In: JANHSEN-VUKIĆEVIĆ, ANGELI (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Band 1. Zur Kunst der Moderne*. Frankfurt/ M. [Suhrkamp] 1958/1996, S. 48-80
- IMDAHL, MAX: Cézanne - Braque - Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Bd. 36. Köln [Du Mont Schauberg] 1974/1996, S. 325-365
- IMDAHL, MAX: Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften. Bd. 3: Reflexion - Theorie - Methode*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1979/1996, S. 424-455
- IMDAHL, MAX: *Giotto. Arenafresken; Ikonik. 3. Aufl.* München [Fink] 1980/1996
- IMDAHL, MAX: *Gesammelte Schriften. Bd. 1. Zur Kunst der Moderne*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1996
- IMDAHL, MAX: *Gesammelte Schriften. Bd. 2. Zur Kunst der Tradition*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1996a
- IMDAHL, MAX: *Gesammelte Schriften. Bd. 3. Reflexion - Theorie - Methode*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1996b
- JORNITZ, SIEGLINDE: Der Ausdruck eines Kindes. Erschließung einer Portraitfotografie von Hermine Koelbl. In: *Sozialer Sinn*, 2016, 17. Jg., Nr.2, 2017, S. 289-306
- KLEEBERG-NIEPAGE, ANDREA: Zukunft zeichnen. Zur Analyse von Zeichnungen in der kulturvergleichenden Kindheits- und Jugendforschung. In: *Sozialer Sinn*, (17). Oldenbourg [De Gruyter] 2016, S. 197-232
- KOGLER, RAPHAELA: Raumbilder interpretieren. Visuelle Segmentanalyse von Kinderzeichnungen. In: KEKERITZ, MIRJA; KUBANDT, MELANIE (Hrsg.): *Kinderzeichnungen in der qualitativen Forschung. Herangehensweisen, Potenziale, Grenzen*. Wiesbaden [Springer] 2022, S. 239-262
- LEVINSTEIN, SIEGFRIED: *Untersuchungen über das Zeichen der Kinder bis zum 14. Lebensjahr. Mit Parallelen aus der Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde*. Leipzig [Voigtländer] 1905
- LOER, THOMAS: Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes » Montagne Sainte-Victoire« (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblicke auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung. In: GARZ, DETLEF; KRAMER, KLAUS (Hrsg.): *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1994, S. 341-383
- MANNHEIM, KARL: *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation*. Wien [Österreichische Verlagsgesellschaft Eduard Hölzel & Co] 1923
- MAROTZKI, WINFRIED; STOETZER, KATJA: Die Geschichten hinter den Bildern. Annäherung an eine Methode und Methodologie der Bildinterpretation in biografie- und bildungstheoretischer Absicht. In: MAROTZKI, WINFRIED; NIESYTO, HORST (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2006, S. 15-44
- MASCHKE, SABINE: Zur Triangulation der Interpretation von Interview und Porträtfoto: Spannungskonfigurationen im Habitus am Übergang zum Lehramtsstudium. In: BOHNSACK, RALF; MICHEL, BURKARD; PRZYBORSKI, AGLAJA (Hrsg.): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 2015, S. 217-238
- MAURER, DIETER; RIBONI, CLAUDIA: *Wie Bilder entstehen. Eigenschaften und Entwicklung*. (Bd. 1). Zürich [Pestalozzianum] 2010
- MAURER, DIETER; RIBONI, CLAUDIA: *Wie Bilder entstehen. Bildarchiv Europa und Materialien*. (Bd. 2). Zürich [Pestalozzianum] 2010a
- MAURER, DIETER; RIBONI, CLAUDIA: *Wie Bilder entstehen. Beschreibende Methode*. (Bd. 3). Zürich [Pestalozzianum] 2010b
- MAURER, DIETER; RIBONI, CLAUDIA & GUHL, XENIA & SCHWARZ, NICOLE & STETTLER, REGULA: *Wie Bilder »entstehen«. Prozess und Produkt*. (Bd. 4). Bern [Peter Lang] 2013
- MAURER, DIETER; RIBONI, CLAUDIA, & GUJER, BIRUTE: *Wie Bilder entstehen. Produkt und Kode*. (Bd. 5). Bern [Peter Lang] 2018

- MEY, GÜNTER; DIETRICH, MARC: Vom Text zum Bild - Überlegungen zu einer visuellen Grounded-Theory-Methodologie. In: *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum Qualitative Social Research*, 17 (2), Art. 2 2016
- MEYERS, HANS: *Kind und bildnerisches Gestalten. Psychologische Voraussetzungen der Kunsterziehung in der Volksschule*. München [Kösel] 1968
- MEYERS, HANS: *Die Welt der kindlichen Bildnerie*. 4. Aufl. Witten [Luther] 1971
- MICHEL, BURKARD: *Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien*. Wiesbaden [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2006
- MICHEL, BURKARD: Orientierungsdilemmata einer korporativen Bildpraxis - Analyse der Vorstandsporträts der Deutschen Bank von 1998 bis 2012. In: BOHNSACK, RALF; MICHEL, BURKARD; PRZYBORSKI, AGLAJA (Hrsg.): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 2015, S. 107-146
- MOLLENHAUER, KLAUS: Streifzug durch fremdes Terrain. Interpretation eines Bildes aus dem Quattrocento in bildungstheoretischer Absicht. In: *Zeitschrift für Pädagogik* 30. Jg. Heft 2, 1983, S. 173-194
- MOLLENHAUER, KLAUS: *Grundfragen ästhetischer Bildung. Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern*. Weinheim und München [Juventa] 1996
- MÜLLER, MICHAEL R.: Figurative Hermeneutik. Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes. In: *Sozialer Sinn*, 2012, 13. Jg., Nr. 1, 2012, S. 129-161
- MÜLLER-DOHM, STEFAN: Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: HITZLER, RONALD; HONER, ANNE (Hrsg.): *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 1997, S. 81-108
- OEVERMANN, ULRICH: Ein Pressefoto als Ausdrucksgestalt der archaischen Rachelogik eines Hegemons. Bildanalyse mit den Verfahren der objektiven Hermeneutik. In: KAUPPERT, MICHAEL; LESER, IRENE (Hrsg.): *Hillarys Hand Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*. Bielefeld [transcript] 2013, S. 31-59
- OEVERMANN, ULRICH: »Get closer«. Bildanalyse mit den Verfahren der objektiven Hermeneutik am Beispiel einer Google Earth-Werbung. In: KRAIMER, KLAUS (Hrsg.): *Aus Bildern lernen. Optionen einer sozialwissenschaftlichen Bild-Hermeneutik*. Ibbenbüren [Münstermann] 2014, S. 38-75
- PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln [Dumont] 1978
- PANOFSKY, ERWIN: Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin. Aus: PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln [Dumont] 1978a, S. 7-35
- PANOFSKY, ERWIN: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. Aus: PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln [Dumont] 1978b, S. 36-67
- PANOFSKY, ERWIN: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. Köln [DuMont] 1980
- PEEZ, GEORG: Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der objektiven Hermeneutik. In: MAROTZKI, WINFRIED; NIESYTO, HORST (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden [Verlag für Sozialwissenschaft] 2006, S. 121-142
- PEEZ, GEORG: *Fotografien in pädagogischen Fallstudien. Sieben qualitativ-empirische Analyseverfahren zur ästhetischen Bildung*. München [Kopaed] 2006a
- PILARCZYK, ULRIKE; MIETZNER, ULRIKE: *Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften*. Bad Heilbrunn [Klinkhardt] 2005
- RICCI, C.: *Kinderkunst*. Leipzig [Voigtländer] 1897/1906
- RITTELMAYER, CHRISTIAN: »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«. Eine Einführung in Friedrich Schillers pädagogische Anthropologie. Weinheim und München [Juventa Verlag] 2005
- RITTER, BERTRAM; ZIZEK, BORIS: Aufschlusspotentiale - Zur schöpferisch-ausdruckshaften Aneignung der Primärgruppe und der eigenen Positionalität in Kinderzeichnungen. In: KRAIMER, KLAUS (Hrsg.): *Aus Bildern lernen. Optionen einer sozialwissenschaftlichen Bild-Hermeneutik*. Ibbenbüren [Münstermann] 2014, S. 107-165

- SCHÄFFER, BURKHARD: Bildlichkeit und Organisation. Die mediale Selbstdarstellung der Piratenpartei als Ausdruck ihres organisationskulturellen Milieus. In: BOHNSACK, RALF; MICHEL, BURKARD; PRZYBORSKI, AGLAJA (Hrsg.): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 2015, S. 37-56
- SCHEID, CLAUDIA: Eine Erkundung zur Methodologie sozialwissenschaftlicher Analysen von gezeichneten und gemalten Bildern anhand der Analyse zweier Kinderzeichnungen. In: *Forum qualitative Sozialforschung / Forum Qualitative Social Research*, 14 (1), Art. 3, 2013
<https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/35713> [letzter Zugriff: 29.03.2022]
- SCHEID, CLAUDIA; RITTER, BERTRAM: Mikes Lösung - Rekonstruktion eines Bildungsprozesses in einer Kinderzeichnung. In: *Zeitschrift für Qualitative Sozialforschung*, 14 (1-2), 2015, S. 181-206
- SCHEID, CLAUDIA; ZIZEK, BORIS: Methodische und konstitutionstheoretische Aspekte einer rekonstruktiven Kindheitsforschung. In: *Sozialer Sinn. Visuelle Daten in der Kindheits- und Jugendforschung II*. 18(1). Oldenbourg [De Gruyter] 2017, S. 1-26
- SCHILLER, FRIEDRICH: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Mit den Augustenburger Briefen herausgegeben von Klaus L. Berghahn*. Stuttgart [Reclam] 1795/2000
- SCHREIBER, MARIA: Freundschaftsbilder - Bilder von Freundschaft. Zur körperlich In: BOHNSACK, RALF; MICHEL, BURKARD; PRZYBORSKI, AGLAJA (Hrsg.): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 2015, S 241-260
- SCHULZ, MARTIN: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft. 2. überarb. und erweiterte Aufl.* München [Wilhelm Fink] 2009
- SCHULZE, THEODOR: Bildinterpretation in der Erziehungswissenschaft. In Gedenken an Klaus Mollenhauer. In: FRIEBERTSHÄUSER, BARBARA; LANGER, ANTJE; PRENGEL, ANNELORE (Hrsg.): *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft*. Weinheim/München [Beltz Juventa] 2013, S.529-546
- SICHART, ASTRID VON: Paarbeziehung und Resilienz. Eine Triangulation von Paarinterview und Paarfoto mit der Dokumentarischen Methode. In: BOHNSACK, RALF; MICHEL, BURKARD; PRZYBORSKI, AGLAJA (Hrsg.): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 2015, S 261-280
- SOWA, HUBERT; UHLIG, BETTINA: Bildhandlungen und ihr Sinn. Methodenfragen einer kunstpädagogischen Bildhermeneutik. In: MAROTZKI, WINFRIED; NIESYTO, HORST (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden [VS Verlag für Sozialwissenschaften] 2006, S. 77-106
- STAEGE, ROSWITHA: Bilder früher Bildung. Fotografische Darstellungen Bildungsprogrammen für den Elementarbereich. In: BOHNSACK, RALF; MICHEL, BURKARD; PRZYBORSKI, AGLAJA (Hrsg.): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 2015
- STÜTZEL, KEVIN: Dokumentarische Bildinterpretation als empirischer Zugang zu pädagogischen Handlungspraxen. In: BOHNSACK, RALF; MICHEL, BURKARD; PRZYBORSKI, AGLAJA (Hrsg.): *Dokumentarische Bildinterpretation. Methodologie und Forschungspraxis*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 2015, S. 305-223
- VOLKENANDT, CLAUS: Bildfeld und Feldlinien. Formen des vergleichenden Sehens bei Max Imdahl, Theodor Hetzer und Dagobert Frey. In: BADER, LENA; GAUER, MARTIN; WOLF, FALK (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*. München [Paderborn] 2010, S. 407-430
- WOPFNER, GABRIELE: *Geschlechterorientierungen zwischen Kindheit und Jugend. Dokumentarische Interpretation von Kinderzeichnungen und Gruppendiskussionen*. Opladen [Barbara Budrich Verlag] 2012

Biografische Notiz

Kathrin Borg-Tiburcy vertritt seit Oktober 2020 die Professur für Allgemeine Pädagogik am Institut für Erziehungswissenschaft an der Universität Osnabrück. Kontakt: Kathrin.Borg-Tiburcy@uni-osnabrueck.de

Da - Eine Zwischenbemerkung zur Frage der Bildbeziehungen

Abstract

It was the catalogue of the double exhibition *I'm a Painting* and *Blue Lagoon* in the *Kumu kunstimuseum* in Tallinn that motivated to propose the 'Dazwischen' as a guiding principle in discussions. The 'Dazwischen' gains its relevance for the relations between 'Bildern' through two channels, as discussed using the example of Eveline Cioflec: it is a phenomenon as much as an enabler of phenomena. This functional character of enablement is explained by means of three dimensions: the enablement of the 'Bild' as an object, as a 'Bild', and as 'Malerei'. On the basis of these observations, the essay finally seeks to introduce the 'Dazwischen' as 'Da-zwischen' and thereby as a constitutive moment of 'Bildlichkeit'.

Es war der Katalog der Doppelausstellung *I'm a Painting* und *Blue Lagoon* des *Kumu kunstimuseums*, der mich zur Einführung des *Dazwischen* als Denkfigur motivierte. Die Bedeutung des *Dazwischen* für die Beziehung von Bildern liegt, wie in Anlehnung an Eveline Cioflec erläutert werden soll, in seiner Doppelstruktur: Es ist sowohl Phänomen als auch Ermöglichung von Phänomenen. Diese Ermöglichungsfunktion wird erörtert anhand von drei Dimensionen: die Ermöglichung des Bildes *als Objekt*, *als Bild* und *als Malerei*. Auf der Basis dieser Beobachtungen soll das *Dazwischen* als *Da-zwischen* und damit als konstitutives Moment von Bildlichkeit vorgestellt werden.

Einleitung

Sie ist merkwürdig, wortwörtlich merk-würdig, jene Sache, die mich dieser Tage erreichte. Per Post empfang ich ein kleines Paket aus Tallinn. Durch den weiten Weg hatte es etliche Blessuren an den Ecken und Kanten davongetragen. Doch der (offenbar) strapaziöse Lieferweg hatte dem fragilen Versandgut wohl nur zusätzlich zugesetzt. Buchumschlag wie Buchrücken waren gezeichnet durch einen gelegentlichen Gebrauch. Insbesondere die Klebebindung war durch die lange - womöglich unsachgemäße - Lagerung angegriffen. So kamen mir die ersten Seiten bereits entgegen, als ich das Buch bloß aufschlug. Was sich aus dem eigentümlichen Band vor mir auf dem Boden verteilte, machte mich neugierig.

1. Gebannt auf der Schwelle stehen

Jener Ausstellungskatalog bezieht sich auf ein Ausstellungsprojekt, das vom 25. Juni bis zum 2. November 2014 im *Kumu kunstimuseum* in Tallinn stattgefunden hatte. Im Obergeschoss wurden unter dem Projekttitel *Merike Estna and I'm a Painting* zwei Ausstellungen bewusst zusammengeführt. Als »closely connected«

(ILVES 2014: 254) beschreibt die Kuratorin Kati Ilves das Ergebnis. Dabei handelt es sich um die Einzelausstellung *Blue Lagoon* und die Gruppenausstellung *I'm a Painting*. Erstere wurde durch die estnische Künstlerin Merike Estna und zweitere durch 15 internationale zeitgenössische Positionen bespielt (vgl. ILVES 2014: 254). Die Doppelausstellung wurde durch den estnischen Grafiker Indrek Sirkel für den Katalog aufgearbeitet, dessen Umsetzung auf eine bemerkenswerte Weise eine eigenständige künstlerische Qualität erlangt. Grundlage dafür ist, dass die jeweiligen aufeinanderfolgenden Doppelseiten die gleichen Aufnahmen zeigen, wobei auf der ersten die Bilder freigestellt und auf der zweiten die Bilder ausgeschnitten sind - oder anders gewendet: Es wird in der Gestaltung des Katalogs das hier zum Thema werdende *Dazwischen* der Bilder aufgearbeitet (Abb. 2-4). Damit wird eine interessante Instanz zur Disposition gestellt, deren Wirkung André Vladimir Heiz wie folgt beschreibt: »Indem wir [nämlich] das mutmassliche Dazwischen ins Spiel bringen, rennen wir weniger offene Türen ein, als dass wir gebannt auf der Schwelle stehen« (HEIZ 1998: 19-20).

Möchte man aus dieser Lage heraus produktiv agieren, so wäre zunächst anzuerkennen, dass sich das bildliche *Dazwischen* einer ontologischen Definition widersetzt (vgl. WIHSTUTZ 2011: 93; vgl. SOMBROEK 2005: 23). »Die sich aus dem Problem, das Dazwischen zu denken und zu beschreiben, ergebenden Paradoxien müssen bewusst reflektiert werden«, wenn über es »mehr als ein beliebiges Etikett für die Theoriedebatte geschaffen werden soll« (SOMBROEK 2005: 23). Jenseits des Labels einen Reflexionsversuch für die Bildzusammenhänge der Ausstellungssituation zu unternehmen, mache ich mir in dieser Abhandlung zur Aufgabe. Dabei soll *eine* Antwort auf jene so reizvolle wie unscharfe Frage von André Vladimir Heiz zum »Dazwischen« gefunden werden: »Was fangen wir damit an?« (HEIZ 1998: 17).



Abb. 1: Einband des Ausstellungskatalogs *Dear I'm a Painting*. *Always Yours, Blue Lagoon*. Zu sehen sind: Merike Estna, *Afterparty*, 2014, Spiegelkugel; Nicolas Party, *Blakam's Stone*, 2014, Acryl auf Stein; Merike Estna, *Camouflage Painting Show*, 2014, haushaltsüblicher Lack auf bereitgestelltem Raum und Bildern (AUSST. KAT. TALLINN 2014: Einband vorne und Einband hinten)

Um sich der Konstitution des *Dazwischen* anzunähern, erscheint es mir sinnvoll, die Überlegungen von Eveline Cioflec heranzuziehen. Cioflec beschäftigt sich in ihrer Dissertation mit dem Begriff des »Zwischen« bei Martin Heidegger. In der Lektüre des Philosophen identifiziert sie für das (*Da*-)Zwischen eine »doppelte [] Struktur«. ¹ So zeichne es das (*Da*-)Zwischen aus, sowohl Figuration zu *sein* als auch Figurationen zu *ermöglichen* (vgl. CIOFLEC 2012: 77). Übertragen auf Bildzusammenhänge ist das *Dazwischen* also einerseits eine abstrakte Bedingung für Bildlichkeit und andererseits als ein konkretes, figuratives Element zwischen Bildern begreifbar und beschreibbar.

¹ Im Verlauf der Argumentation wird der Begriff des *Dazwischen* zunehmend synonym zur Bezeichnung des *Zwischen* verwendet.

Das *Dazwischen* im letzteren Sinn brachte bereits Maurice Merleau-Ponty in einem Gedankenspiel auf:

»Der Kranke, der die Tapete seines Zimmers betrachtet, sieht sie plötzlich sich verändern, wie wenn das Muster und die Figur zum Hintergrund werden, während das, was für gewöhnlich als Hintergrund angesehen wird, zur Figur wird. Das Aussehen der Welt wäre für uns erschüttert, wenn es uns gelänge, die Zwischenräume zwischen den Dingen als *Dinge* zu sehen - zum Beispiel den Raum zwischen den Bäumen auf der Straße - und umgekehrt die Dinge selbst - die Straßenbäume - als Hintergrund.«
(MERLEAU-PONTY 1947: 30)

Als eine solche Figuration hat das *Dazwischen*, so schließe ich, bestimmte Eigenschaften, mitunter eine Kontur oder Struktur, und eine spezifische Affordanz bzw. Performanz (vgl. GIBSON 1982: 137-158; vgl. FISCHER-LICHTE 2012: 37-44). So zeigt der Einband des Ausstellungskatalogs vorderseitig eine Spiegelkugel - Merike Estnas *Afterparty* (2014) - und einen in Form eines rohen Steaks bemalten Steinbrocken, den Nicolas Party als *Blakam's Stone* (2014) betitelt. Auf der Rückseite ist Merike Estnas *Camouflage Painting Show*, ebenso von 2014, zu sehen (Abb. 1). Sie bilden gemeinsam ein weißes *Dazwischen* aus. Diese Konstellation wird nun - bemerkenswerterweise - haptisch variiert. Während auf dem Buchdeckel vorne die Arbeiten glänzend und ihr *Dazwischen* matt ausgeführt sind, ist auf dem Buchdeckel hinten die Arbeit matt und ihr *Dazwischen* glänzend umgesetzt. Die inneren Doppelseiten des Katalogteils weisen nun auf weitere Aspekte der figurativen Dimension des *Dazwischen* (Abb. 2). Es lässt sich in seiner Form erfassen und weist materielle Strukturen, wie steinerne Säulen, auf. Dadurch legt es einige Handlungen wie das Hindurchgehen oder Stehenbleiben nahe und unterbindet andere. Es besitzt offenbar eine Affordanz. Zugleich implizieren die unscharfen Konturen der ausgeschnittenen Objekte eine Eigentätigkeit des *Dazwischen*: indem es sich dazwischenschiebt oder aber im Sinne einer »Performanz [] des Nichttuns« (GRONAU/LAGAAY 2008: 13), die Barbara Gronay und Alice Lagaay als Modus des Tuns ausarbeiten, dazwischenliegt.

Im ersteren Sinne der ermöglichenden Dimension scheint das *Dazwischen* - so jedenfalls das vorweggenommene Ergebnis der Analysebemühungen am Ausstellungskatalog - eine Bedingung des Bildlichen in dreifacher Hinsicht zu sein: Es ermöglicht das Bild *als Objekt*, das Bild *als Bild* und das Bild *als Malerei*.

2. Wie das *Dazwischen* bei der Ermöglichung des Bildes *als Objekt* mitmisch

Auf den jeweils ersten Doppelseiten wird sinnfällig, dass die Bilder für ihren Bestand als Objekte des artikulierten Zusammenspiels zweier Dynamiken bedürfen. Beide Dynamiken lassen sich am Beispiel von Samara Scotts *Still Life* von 2014 nachvollziehen (Abb. 2). Die erste Dynamik möchte ich mit Ludger Schwarte als aggregative Dynamik beschreiben: »Verschiedene Komponenten fügen sich in einem Prozess zu einem Bildaggregat zusammen« (SCHWARTE 2015: 62). Dieser Aggregationsmechanismus erschließt sich über die mittels Aquarelltechnik aufgebrauchten ausfransenden Formen auf dem Toilettenpapier unmittelbar. Jede dieser Markierungen inklusive der Zitrone kann aggregative Beziehungen zu weiteren eingehen und aufbauen (vgl. GRAVE 2016: 151). Entscheidend ist hierbei allerdings, dass jene Markierungen weder eindeutig abgrenzbar noch vorgängig existent sind. Daher ist die Rede von »Komponenten«, wie Ludger Schwarte sie nennt, aber auch »Elementen« oder »Bestandteilen« in diesem Zusammenhang voraussetzungsreicher als der Verweis auf graphische Markierungen - Punkte, Linien, Flächen etc. - glauben macht. Bei genauerer Betrachtung scheint nämlich jeder Versuch, eine Identifikation von vermeintlichen Grundelementen vorzunehmen, zusehends problematisch (vgl. GRAVE 2016: 156f.). Könnte der Punkt nicht auch eine kreisförmige Fläche sein? Ist die Schraffur nicht eine Ansammlung von Linien und wenn ja, unter welchen Bedingungen verdichten sich diese zu einer Fläche? Sieht eine kurze Linie eher wie eine Fläche aus als eine lange Linie? Um solchen Uneindeutigkeiten aktiv zu begegnen, lässt sich der Terminus der »Intraaktion« von Karen Barad nutzen. Die »Intraaktion« setzt im Unterschied zur »Interaktion« laut Barad eine vorgängige Existenz von Entitäten innerhalb von Phänomenen nicht voraus, sondern: »Die Grenzen und Eigenschaften der Bestandteile von Phänomenen erlangen durch spezifische agentielle Intraaktionen Bestimmtheit« (BARAD

2017: 38). Das bedeutet, dass die mal mehr mal weniger ausgefransten Farbformen des *Stills Lives* nicht als solche gegeben sind, sondern in ihrer Beschaffenheit und Begrenzung über deren wechselseitige Beziehung intraaktiv hergestellt werden. Damit lässt sich die erste der beiden Dynamiken wie folgt zusammenfassen: Indem intraaktiv hergestellte Bildmarkierungen zusammentreten, werden Bildaggregate konstituiert.

Nicolas Party
 5 Blakemi kivi. 2014
 Akriüül kividel
 5 Blakam's Stone. 2014
 Acrylic on stones



140

James Ferris
 6 Iksita maibelt, naerata ulakait. Ta ajas varju taga. 2008–2014
 Käsnad
 6 Titter Coyly, Smile Archly: He Was Chasing a Shadow. 2008–2014
 Sponges



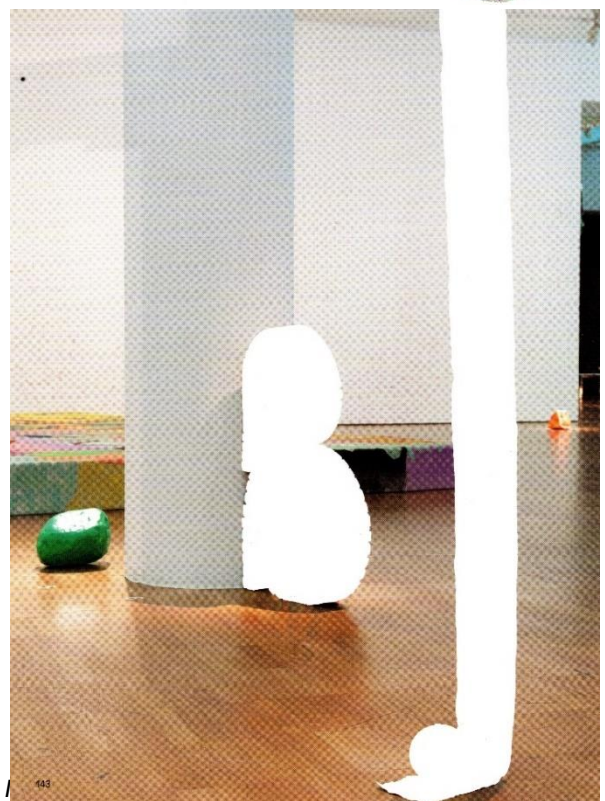
Samara Scott
 7 Väiketu. 2011
 Tuiettpabritüül, akvarell
 7 Still Life. 2014
 Toilet roll, watercolour



141



142



143

log Dear I
 sind: Nicolas Party, *Blakam's Stone*, 2014, Acryl auf Stein; James Ferris, *Titter Coyly, Smile Archly: He Was Chasing a Shadow*, 2008-2014, Spülschwämme; Samara Scott, *Still Life*, 2014, Aquarell auf Toilettenpapier, Zitrone (Ausst. KAT. TALLINN 2014: 140-143)

Konsolidiert werden diese Bildaggregate wiederum durch das *Dazwischen*. Jenes möchte ich als die zweite Dynamik markieren. Als solche ist dem » ›Zwischen‹«, hier übertrage ich Hans-Joachim Lengers Überlegungen, »die bemerkenswerte Kraft inhärent«, den »Abstand« zwischen den Bildaggregaten »herzustellen und aufrechtzuerhalten.« (LENGER 2011: 39). Indem also das *Dazwischen* Samara Scotts *Still Life* auf Abstand zu Nicolas Partys und James Ferris Arbeit bringt und hält, kann das Stillleben seinen Bestand als Bildaggregat festigen. Um sich als Bildaggregat in einem visuellen Kontinuum mittelfristig behaupten zu können, bedarf es eines Distanzstückes - namentlich: des *Dazwischen*. In diesem Sinne wirkt das *Dazwischen* in die gleiche Richtung wie die aggregative Dynamik, übersteigt diese allerdings insofern, als dass es dem Bild einen dauerhaften Bestand ermöglicht.

3. Wie das *Dazwischen* bei der Ermöglichung des Bildes *als Bild* mitmischt

Beim Durchblättern des Ausstellungskatalogs werden vielgestaltige Erscheinungsqualitäten von Bildern offenbart. Es werden zahlreiche Motive, Techniken, Oberflächenstrukturen, Farbkombinationen, Trägermaterialien und -formate vorgeführt, die wiederum unterschiedlich gehängt, gestellt oder gelegt sind. Oder anders gesprochen: »Das, was wir ›Bilder‹ nennen, ist keine sehr einheitliche Gemeinschaft«. Es wird überaus deutlich, dass Bilder »nicht immer auf die gleiche Art und Weise Bilder [sind]« (REICHLÉ/SIEGEL/SPELTEN 2017: 8). Daher lässt sich schwerlich eine Eigenschaft bestimmen, die allen Bildern gemeinsam ist. So ist eine Definition des Bildes über eine *differentia specifica*, die auf die *eine* Erscheinungsqualität oder die *eine* Funktion des Bildes zielt, nicht gangbar (vgl. *IBID.*: 8).

Stattdessen lässt sich das Bild mit Ludwig Wittgensteins Überlegungen zur Familienähnlichkeit in Verbindung bringen. Bildlichkeit erscheint demnach als unbeständiger Faden, dessen Struktur nicht darin besteht, dass eine Faser über die ganze Länge verläuft, sondern zu Stande kommt, weil viele Fasern ständig ineinander übergreifen. Bildlichkeit ist nicht durch ein gemeinsames Merkmal abschließend hergestellt (und in diesem Sinne *de-finiert*), sondern durch stetige Überlagerungsprozesse von mehreren Eigenschaften vorläufig festgelegt (und in diesem Sinne *ko-ordiniert*) (vgl. WITTGENSTEIN 1984: § 67). In der Konsequenz handelt es sich bei Bildlichkeit weniger um ein *begrenztes* Gebiet denn um ein *strukturiertes, offenes* Feld.

Hierauf jedenfalls verweist eine Konstellation um Nicolas Partys *Blakam's Stone* (2014) (Abb. 2). Es handelt sich um einen unregelmäßigen Gesteinsbrocken, der als Limette gefasst ist. Sicherlich lässt dieses Objekt allererst an Plastiken der Pop Art, allen voran Claes Oldenburgs *Soft Sculptures*, denken. Vielleicht eine Parodie? Aus »Soft« wird Stein? Nun ist *Blakam's Stone* allerdings gleichzeitig in unmittelbarer Nähe zum *Still Life* von Samara Scott platziert. Der Titel und das Motiv der Zitrone ermöglichen es, die Arbeit an die (barocke) Stilllebenmalerei anzuknüpfen, während sich in der Gestaltung des Toilettenpapiers moderne Bildästhetiken eines Kandinsky oder Delaunay andeuten. Fundiert in diesen bildhistorischen Zusammenhängen bauen die Unkonventionalität des Trägermaterials sowie die echte, reale Zitrusfrucht eine Beziehung zur steinernen Limette in ihrer direkten Nachbarschaft auf. Dies lässt das *Bildliche* in Nicolas Partys *Blakam's Stone* aufscheinen. Ähnliches gilt für die Doppelspirale aus Haushaltsschwämmen von James Ferris. Im Lichte des *Still Lifes* kann die ungewöhnliche Form mit der Vorliebe der Stilllebenmalerei für Schnecken und Muscheln assoziiert werden. Auch das Motiv des Aufwickelns bzw. Abrollens lässt in Anbetracht von Samara Scotts Arbeit an jene Zitronen denken, die sich mit spiralförmig gewundener Schale über das ein oder andere Stillleben ranken. Die Wickelthematik ist überdies wiederzufinden im Umgang mit der Toilettenpapierrolle. Zuletzt sind die Reinigungsschwämme über ihre Funktion als Haushaltsgegenstand mit dem Trägermaterial des *Still Lifes* - dem Toilettenpapier - verbunden. Obwohl also »[in] the disappearance of boundaries [...] the media [...] constantly overlapping« (ESTNA 2014: 52), wie Merike Estna in ihrem Beitrag feststellt, ist über die Familienähnlichkeit für die Bilder fortwährend eine Restspezifik im Horizont des Postmedialen ausgebildet.

Dass diese restspezifische Familienähnlichkeit insbesondere durch das *Dazwischen* getragen wird, darauf weist die Aufbereitung der Bildkonstellation für den Ausstellungskatalog hin. Hier wird das *Dazwischen* entweder durch ein Freistellen oder durch ein Ausschneiden herausgehoben. In diesem abgesteckten Element scheinen die Eigenschaften der einzelnen Arbeiten zusammenzufließen bzw. sich miteinander zu verwirbeln. Darüber wird das *Dazwischen* als Aushandlungsort für die Übereinstimmungen und Unterschiede der Arbeiten erkennbar. Dies erkennen auch David Ganz und Felix Thürlemann, die erklären, dass es der »Zwischenraum [ist], der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Bildern hervortreten lässt« (GANZ/THÜRLEMANN 2010: 17). Und als ein solcher Aushandlungsraum ist das *Dazwischen* zugleich ein Integrationsraum, in dem die entsprechenden Arbeiten in die »Bilderfamilie« aufgenommen werden.

4. Wie das *Dazwischen* bei der Ermöglichung des Bildes als Malerei mitmischt

Im Ausstellungskatalog ist ein fiktiver Brief von Merike Estna abgedruckt, in dem *Blue Lagoon* sich an *I'm a Painting* wendet. In ihm beschreibt es »*Blue Lagoon*« als die Hauptaufgabe der »two exhibitions«, »to communicate ideas about painting, about what it is and what it could be«: »Is it a painting because it involves paint? Or is it a painting when it looks like a painting, even if no paint has been used? Or is it the artist's own interest in positioning it in a certain way that actually makes a painting or a painter?« (ESTNA 2014: 49, 52). Vor dem Hintergrund dieser Erklärung sowie der Gestaltung des Katalogs schließe ich mich der Einschätzung von Dominic E. Delarue, Thomas Kaffenberger und Christian Nille zum Leitmotiv der Ausstellung an. Sie bestimmen es in der »(An)Ordnung« von Malerei als Malerei« (DELARUE/KAFFENBERGER/NILLE 2017: 12).

In diesem Zusammenhang beschreibt sich »*Blue Lagoon*« programmatisch selbst: »My way may be to dissolve into paint, to become a self-contained liquid lagoon of paint that touches everything while changing my shape and volume in flows of tidal energy. [...] Everything is amphibious, phosphorescent, full of its own life« und die »limits of my own free movements« werden als »always renegotiable« verhandelbar (ESTNA 2014: 49, 50). Diese Vorstellung lässt sich mit dem zusammenbringen, was Jean-François Lyotard in seinen *Essays zu einer affirmativen Ästhetik* entwickelt. »Das Wichtigste«, so erklärt er, »ist die Energie«, die den neuralgischen Punkt der »chromatischen Einschreibung« darstellt (LYOTARD 1982: 49, 56). Er beschreibt die Energie »wie sie plötzlich eine Gebärde in Farbe umsetzt, die auf eine bestimmte Weise auf einen bestimmten Untergrund aufgetragen wird, oder umgekehrt, wie eine Farbe, die da ist, die man angeschaut hat, von neuem Energie bei demjenigen in Gang bringt, der sie betrachtet [...].« Ähnlich versteht sich *Blue Lagoon* wortwörtlich als lebendige Lagune aus Farbe (»self-contained liquid lagoon of paint«), die durch die Energie der Gezeiten angetrieben wird. Durch diese »tidal energy« wird sie derartig bewegt, dass sich ihre Grenze variabel und ihre Form »amphibisch« bzw. polymorph verhält. Auch Lyotard spricht von einer »Polymorphie dieser Energie«. Durch die polymorphen Energien werden die chromatischen Einschreibungen »umgewandelt, beeinflusst, verkettet, entstellt, zerstückelt, neuzusammengesetzt, zersetzt, geglättet« (LYOTARD 1982: 51, 49).

Merike Estna
 K. Klaser koostatud Nr 2, 4, 5, 6, 7 (il. 72-84)
 Acryl paperi lühedele memooridele
 K. Pattern Books, Nr 2, 4, 5, 6, 7 and 8 (il. 81-84)
 Acryl on paperi, bound into books



76

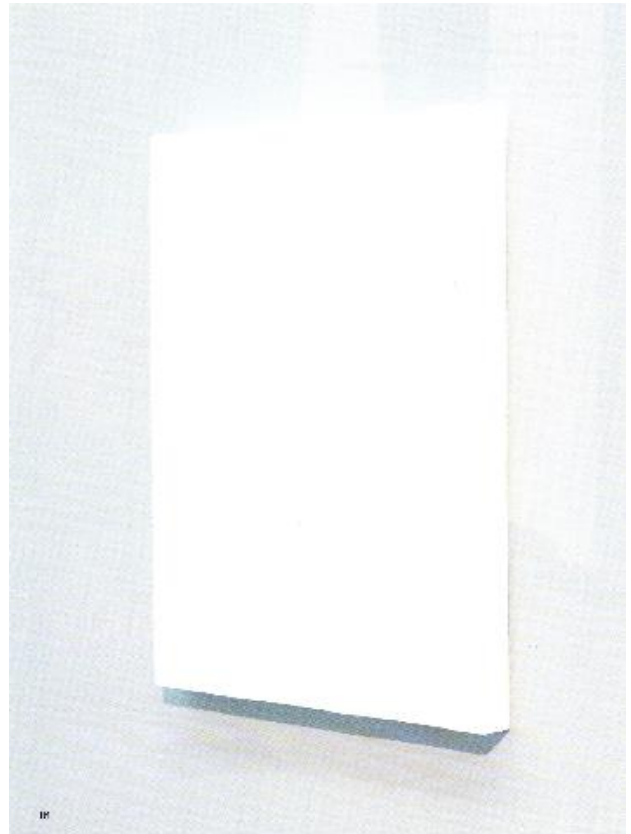


Merike Estna
 B. *Õli maalimise meetodid* nr 2, 1992
 Õli maalimise
 B. *A Small Dark Painting with Turquoise and Red*, 2012
 Õli maalimise

78



87



88

Abb. 3: Zwei Doppelseiten aus dem Ausstellungskatalog *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. Zu sehen sind: Merike Estna, *Pattern Books*, 2014, Acryl auf Papier, gebunden in einem Buch; Merike Estna, *A Small Dark Painting with Turquoise and Red*, 2012, Öl auf Leinwand (AUSST. KAT. TALLINN 2014: 78-81)

Diese vielgesichtigen, energetischen Prozesse werden nach Lyotard durch das Dispositiv strukturiert. »Das Dispositiv« nämlich, so schreibt er an entscheidender Stelle, sei »ein Schaltplan, der die Energie, ihre Zufuhr und ihre Abfuhr, als chromatische Einschreibung kanalisiert und reguliert« (LYOTARD 1982: 56). Diesen Gedanken lässt er anhand verschiedener Beispiele konkret werden. Sie spiegeln ebenso wie die Tallinner Ausstellung eine »expansion of the medium of painting« (ESTNA 2014: 51). Genannt werden von Lyotard die Höhlenmalerei, das Action Painting, aber auch das Auftragen von Nagellack oder eben von Lippenstift:

»Es gibt Energiebesetzungen, Energiestaus, die die Energie leiten und ihre Umwandlung über gewisse Kanäle sicherstellen. Die Hand nimmt den Farbstift und verstreicht die Farbe auf den Lippen. Das ist piktorale Einschreibung, Malerei. Offensichtlich haben wir es mit einem Energiedispositiv zu tun: die Kanalisierung der Energie in die Hand, den Arm, die Weise, wie die Farbe auf die Lippen aufgetragen wird, all das ist geregelt« (LYOTARD 1982: 55f.).

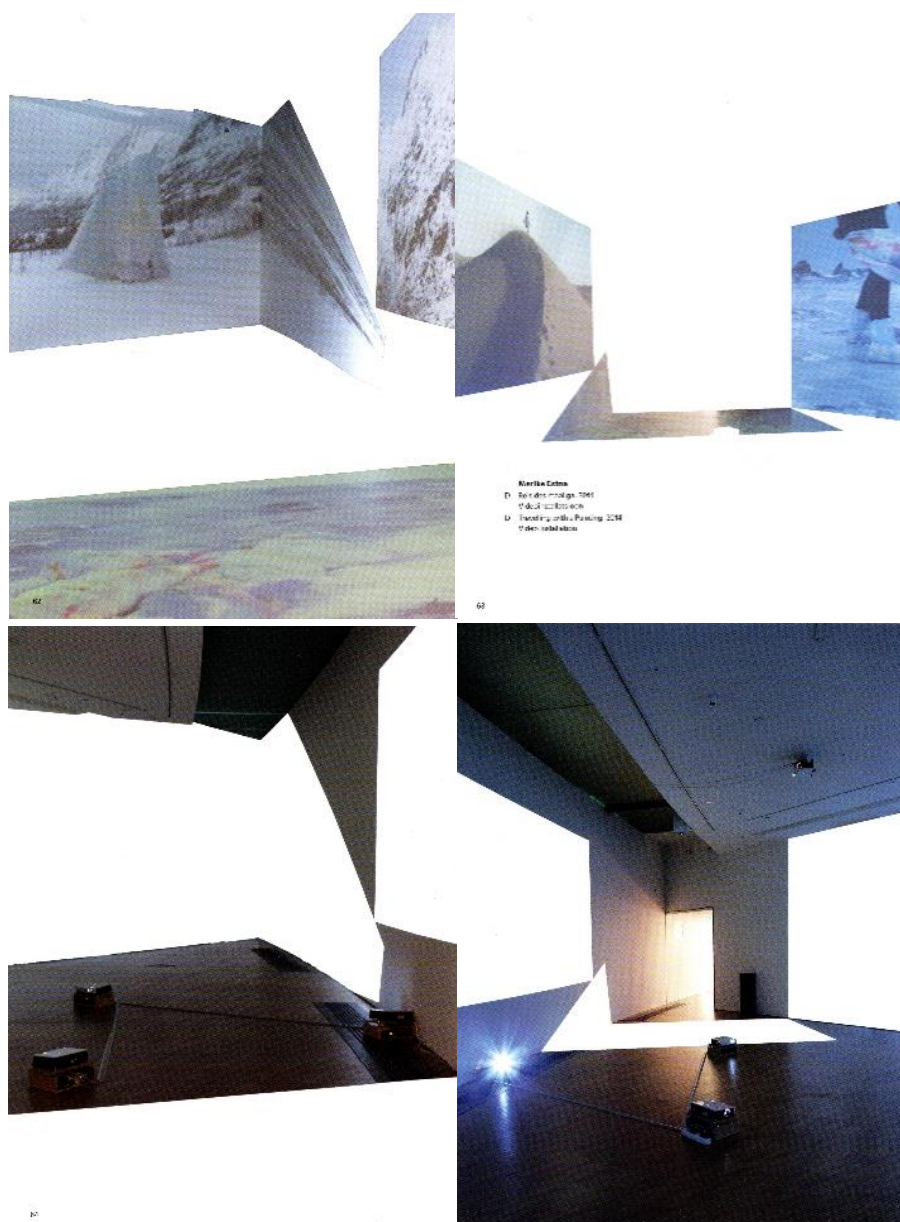


Abb. 4: Zwei Doppelseiten aus dem Ausstellungskatalog *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. Zu sehen ist: Merike Estna, *Travelling with a Painting*, 2014, Videoinstallation (AUSST. KAT. TALLINN 2014: 62-65)

- Dan Rees**
 11 Vaakumaal, 2014
 Õli lõuendil, vaakumkott, Perspex
 11 Vacuum Painting, 2014
 Oil on canvas, Vacuum bag, Perspex



128

Abb. 5: Eine Seite aus dem Ausstellungskatalog *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. Zu sehen ist: Dan Rees, *Vacuum Painting*, 2014, Öl auf Leinwand, Vakuumbutel, Kunststoff (AUSST. KAT. TALLINN 2014: 128)

freigibt (Abb. 3). Aufgrund dieser gestalterischen Entscheidungen wird das *Dazwischen* von einigen Malereien durch andere Malereien teilweise eingenommen. Dies wirkt wie ein choreografiertes Ein- und Ausblenden der Malereien. Dadurch erscheinen sie in unterschiedlichen (Un-)Ordnungen. Außerdem wurden durch Indrek Sirkel - zweitens - auf einer Doppelseite stets zwei Aufnahmestandorte zusammengenommen. Deutlich wird dies zum Beispiel anhand der Doppelseite von *Travelling with a Painting* (Abb. 4). Hier wurden im Zuge der Aufnahme und Auswahl der Fotos die Perspektiven innerhalb der Installation variiert. Diese wurden anschließend auf einer Doppelseite gesetzt, sodass die einzelnen Projektionen (Un-)Ordnungen eingehen, die zu denen in der Ausstellungssituation alternativ sind. Schlussendlich handelt es sich im besagten Ausstellungskatalog also um die Vorführung von wandelnden Ordnungen bzw. ordnenden Wandlungen - kurzum: um Anordnung *als* Umwandlung.

Dass nun in diesen dynamischen Verhältnissen auch stabilisierende Kräfte walten, dafür stehen Dan Rees *Vacuum Paintings* ein (Abb. 5). Sie bestehen aus zwei Leinwänden von quadratischem Format, die mit bunten Flecken aus Ölfarbe bemalt sind. Beide sind durch einen Vakuumbutel miteinander verbunden. So ist das *Dazwischen* der Bilder durch eine Vakuumfolie besetzt, welche die beiden Bilder in einer bestimmten Position zueinander fixiert. Gesorgt ist damit für eine gewisse Beständigkeit der Bildbeziehung. Dieses auf

Diese Überlegungen von Lyotard lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Energie »verflüssigt und vermischt [...] alles«, während dem Dispositiv eine regulatorische Funktion zukommt. Durch dieses Gegeneinander entsteht - und das ist die Konsequenz - ein piktorales Gefüge, das »Ordnung und Unordnung zugleich« ist (LYOTARD 1982: 49). Es entsteht also eine pikurale Struktur, die sowohl Ordnung als auch Unordnung ist und im Zusammentreffen von ungestümer Energie und steuerndem/lenkendem Dispositiv begründet ist. Bei diesem Prozess mischt - so verrät eine Einsicht in den Katalog - das *Dazwischen* kräftig mit. Es erweist sich als dispositive Struktur, welche durch ihren Bestand wie durch ihre Gestalt die pikurale Energie zu einer (Un-)Ordnung führt (vgl. PICHLER 2010: 121). Während etwa steinerne Säulen oder Lüftungsgitter entsprechende Malereien voneinander trennen, verbindet eine geringe Ausdehnung des *Dazwischen* entsprechende Malereien miteinander. Hinzu kommt, dass die Arbeiten allein durch den Bestand des *Dazwischen* in ein Verhältnis gebracht werden. So nimmt der estnische Grafiker Indrek Sirkel - erstens - in seinem gestalterischen Zugriff auf die fotografischen Aufnahmen manche Bilder heraus und lässt andere Bilder stehen. Dementsprechend ist etwa auf einer Doppelseite eines der *Pattern Books* (2014) und *A Small Dark Painting with Turquoise and Red* (2012) von Merike Estna *ordnungsgemäß* ausgeschnitten. Allerdings liegt vorne links ein weiteres *Pattern Book* auf dem Tisch; und *Blow My Tie Day* ist hinten links durch den Ausstellungsraum gespannt wie eine Fadengardine, die als solche wiederum partiell den Blick auf weitere Arbeiten

Dauer gesetzte Verhältnis wiederum wird durch einen Plexiglastasten im Hochformat von den anderen Bildern abgeschirmt, sodass sie diese spezielle Anordnung nicht zerlegen können.

Letztlich, so lässt sich hierzu abschließend festhalten, werden sowohl die Bewegung als auch die Beruhigung der Bildordnung durch Verschiebungen bzw. Verfestigungen des *Dazwischen* mitbegründet. Indem es sich entweder in einem »Aktivitätszustand« oder in einem »Ruhezustand« befindet, hält es die pikurale (Un-)Ordnung bewegt oder auch statisch (LYOTARD 1982: 49).

5. Überlegt über die Schwelle gehen - oder: der Versuch eines systematischen Aufschlusses

Es ist eine Binsenweisheit, dass die Beziehungen in oder zwischen Bildern eine Bedingung von Bildlichkeit sind. Darauf weist bereits die etymologische Herkunft des Bildbegriffs. Zurückzuführen ist er auf das germanische *bilapja*, dessen Wurzel *bila-* eine Unterschieds- bzw. Ähnlichkeitsbeziehung anzeigt. Diese Unterschieds- bzw. Ähnlichkeitsbeziehung wird jedoch auf eine spezifische - ja, durch und durch bemerkenswerte - Weise aufgelöst. Tatsächlich adressiert das im *bila-* enthaltene *bil-* einen Zwischenraum (vgl. BRUHN 2009: 13). Damit erfährt die selbstverständliche Vorstellung von der konstitutiven bildlichen Beziehungsdimension eine bedeutende Umstellung. Sie entfaltet eine neue und andere, reizvolle Wendung, wenn anerkannt wird, dass sie kraft eines *Dazwischen* von Bildern ausgebildet wird. Für diese Denkfigur ist es nun entscheidend, das *Dazwischen* als *Da*-zwischen wahr- und ernstzunehmen. Das »*Da*« nämlich impliziert (mindestens) drei Punkte, die ich abschließend vorbringen möchte.

Zum Ersten verschafft das »*Da*« der Denkfigur eine deiktische Dimension. Immerhin ist das Nachdenken über Bilder in weiten Teilen durch die Frage nach dem Zeigen strukturiert, ja davon zumeist sogar dominiert (vgl. SCHÜRMAN 2015: 59). Einen solchen Zeigegestus reklamiert nun auch das »*Da*« für das Zwischen von Bildern. In diesem Sinne zeigen Bilder nicht nur sich und etwas, sondern auch aufeinander, sie referenzieren einander auf eine deiktische Weise. Sie verweisen aufeinander in einem deiktischen Modus und bilden darüber weitverzweigte Beziehungen aus.

Für den zweiten und den dritten Punkt ist es entscheidend zu erkennen, dass das *Da*-zwischen impliziert: Etwas ist *da*. »Etwas ist *da*« kann zum einen bedeuten, dass etwas grundsätzlich gegeben ist. Das *Dazwischen* ist dementsprechend ein eigenes Phänomen mit einer eigenen Präsenz. Dies wiederum ist die Voraussetzung für die zweite Bedeutung. Denn »etwas ist *da*« kann auch bedeuten, dass etwas an einer bestimmten Stelle gelegen ist. Es ist eben genau *da* und nicht dort oder hier. Durch seine spezifische Lage ermöglicht das *Dazwischen*, dass Bilder als solche und nicht als andere zu Bildaggregaten zusammentreten können. Es ermöglicht ferner - so die beiden weiteren Ergebnisse der vorangegangenen Untersuchung - sowohl Bilder *als* Bilder als auch Bilder *als* Malereien im Sinne pikuraler, dispositiver Un- und Umordnungen.

Indem das *Dazwischen* auf so vielfältige Weise an der Hervorbringung von (gemalten) Bildern mitmisch, sich regelrecht einbringt und einsetzt, lässt es sich abschließend als konstitutives Element von Bildlichkeit herausstellen.

Literatur

- AUSST. KAT. TALLIN: *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. KATI ILVES; MERIKE ESTNA (Hrsg.), *Ausst. Kat. Kumu kunstimuseum, Tallinn 2014*. Tallinn [Väljaandja Eesti Kunstimuseum - Kumu kunstimuseum] 2014
- ²BARAD, KAREN: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken* (2012). Berlin [Suhrkamp] 2017
- BRUHN, MATTHIAS: *Das Bild. Theorie - Geschichte - Praxis*. Berlin [Akademie] 2009
- CIOFLEC, EVELINE: *Der Begriff des »Zwischen« bei Martin Heidegger: eine Erörterung ausgehend von Sein und Zeit*. Freiburg im Breisgau [Karl Alber] 2012
- DELARUE, DOMINIC E.; KAFFENBERGER, THOMAS; NILLE, CHRISTIAN: *Bildräume | Raumbilder*. Einleitung der Herausgeber. In: DELARUE, DOMINIC E.; KAFFENBERGER, THOMAS; NILLE, CHRISTIAN (Hrsg.): *Bildräume | Raumbilder. Studien aus dem Grenzbereich von Bild und Raum*. Regensburg [Schnell & Steiner] 2017, S. 9-39
- ESTNA, MERIKE: *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon*. In: ILVES, KATI; ESTNA, MERIKE (Hrsg.): *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon, Ausst. Kat. Kumu kunstimuseum, Tallinn 2014*. Tallinn [Väljaandja Eesti Kunstimuseum - Kumu kunstimuseum] 2014, S. 49-56
- ³FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld [transcript] 2016
- GANZ, DAVID; THÜRLEMANN, FELIX: *Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder*. In: GANZ, DAVID; THÜRLEMANN, FELIX (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer] 2010, S. 7-38
- GIBSON, JAMES J.: *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München [Urban & Schwarzenberg] 1982
- GRAVE, JOHANNES: *Form, Struktur und Zeit. Bildliche Formkonstellationen und ihre rezeptionsästhetische Temporalität*. In: GAMPER, MICHAEL; GEULEN, EVA; GRAVE, JOHANNES; LANGENOHL, ANDREAS; SIMON, RALF; ZUBARIK, SABINE (Hrsg.): *Zeiten der Form - Formen der Zeit*. Hannover [Wehrhahn] 2016, S. 139-162
- GRONAU, BARBARA; LAGAAY, ALICE: *Einleitung*. In: GRONAU, BARBARA; LAGAAY, ALICE (Hrsg.): *Performanzen des Nichttuns*. Wien [Passagen] 2008, S. 11-19
- HEIZ, ANDRÉ VLADIMIR: *Etwas kommt dazwischen*. In: HEIZ, ANDRÉ VLADIMIR; PFISTER, MICHAEL (Hrsg.): *Dazwischen. Beobachten und Unterscheiden, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung, Zürich 1998*. Zürich [Museum für Gestaltung] 1998, S. 11-20
- ILVES, KATI: *What this is*. In: ILVES, KATI; ESTNA, MERIKE (Hrsg.): *Dear I'm a Painting. Always Yours, Blue Lagoon, Ausst. Kat. Kumu kunstimuseum, Tallinn 2014*. Tallinn [Väljaandja Eesti Kunstimuseum - Kumu kunstimuseum] 2014, S. 254
- LENGER, HANS-JOACHIM: *Die Sache des Inmitten*. In: HEILMANN, TILL A.; VON DER HEIDEN, ANNE; TUSCHLING, ANNA (Hrsg.): *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Bielefeld [transcript] 2011, S. 39-52
- LYOTARD, JEAN-FRANCOIS: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin [Merve] 1982
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Kino und die neue Psychologie [1947]*. In: BERMES, CHRISTIAN (Hrsg.): *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg [Meiner] 2003, S. 29-46
- PICHLER, WOLFRAM: *Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular*. In: GANZ, DAVID; THÜRLEMANN, FELIX (Hrsg.): *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*. Berlin [Reimer] 2010, S. 111-132
- REICHLER, INGEBORG; SIEGEL, STEFFEN; SPELTEN, ACHIM: *Die Familienähnlichkeit der Bilder*. In: REICHLER, INGEBORG; SIEGEL, STEFFEN; SPELTEN, ACHIM (Hrsg.): *Verwandte Bilder. Die Fragen der Bildwissenschaft*. Berlin [Kadmos] 2008, S. 7-11
- SCHÜRMMANN, EVA: *Sagen, Zeigen, Handeln*. In: FEIGE, DANIEL MARTIN; SIEGMUND, JUDITH (Hrsg.): *Kunst und Handlung. Ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*. Bielefeld [transcript] 2015, S. 53-72
- SCHWARTE, LUDGER: *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*. Paderborn [Wilhelm Fink] 2015

- SOMBROEK, ANDREAS: *Eine Poetik des Dazwischen. Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge*. Bielefeld [transcript] 2005
- ²WIHSTUTZ, BENJAMIN: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers* (2007). Berlin [Theater der Zeit] 2011
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: Philosophische Untersuchungen. In: *Werkausgabe*. Bd. 1. Frankfurt/M [transcript] 1984, § 67

Biografische Notiz

Manuela Bünzow ist seit Frühjahr 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg. Kontakt: buenzow@adbk-nuernberg.de

Bildmuster populärer Musik - Analyse von Schallplattencovern aus den 1950er bis 1990er Jahren

Abstract

Long-playing records were a central medium of popular music from the 1960s to the 1990s. In the course of this, the designed LP covers of long-playing records were a decisive component of the multimodal experience of popular music. Nevertheless, they have not yet been systematically studied in terms of their genre-specific visual languages or visual discourses. In an exploratory corpus study, the front covers of 797 LP covers from about a dozen different genres of popular music were coded with respect to a variety of criteria and then quantitatively evaluated with respect to visual patterns, regularities, and differences. Some results of this explorative evaluation are presented and discussed, and conclusions are drawn with regard to both genre-specific and encompassing visual languages of popular music.

Langspielplatten waren von den 1960er bis 1990er Jahren die zentralen Tonträger populärer Musik. Während dieser Phase waren die gestalteten LP-Cover maßgeblicher Bestandteil des multimodalen Erlebens von populärer Musik. Dennoch wurden sie bislang nicht systematisch hinsichtlich ihrer genrespezifischen Bildersprachen oder visuellen Diskurse untersucht. In einer explorativen Korpusstudie wurden die Vorderseiten von 797 LP-Covern aus rund einem Dutzend unterschiedlichen Genres populärer Musik unter Berücksichtigung zahlreicher Kriterien kodiert und hinsichtlich visueller Muster, Regelmäßigkeiten und Unterschiede quantitativ ausgewertet. Ergebnisse dieser explorativen Auswertung werden dargestellt, diskutiert und Schlussfolgerungen in Hinsicht auf genrespezifische bzw. übergreifende Bildmuster der populären Musik gezogen.

Einleitung

Im Kontext der populären Musik - also jener Musik, deren Produktion und Rezeption durch moderne Medientechnologien geprägt ist und die in einem marktorientierten ökonomischen Verwertungskontext steht - kommen Tonträgern, deren Produktion, Vermarktung und Rezeption eine entscheidende Rolle zu. Während Schallplattencover ursprünglich als Transport- und Aufbewahrungsschutz dienen (DÖRFLING 2021: 111-119), vollzog sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts eine visuelle Ausdifferenzierung, die in eigenen Bildsprachen resultierte (vgl. SCHMITZ 1987). Damit ging eine Funktionsverschiebung der Plattenhülle einher: Covers weisen seither auf die Musik des Tonträgers und das Image der Künstler*innen, werben für das Produkt und bilden künstlerische Intentionen ab. Damit begleiten sie das Hörerlebnis nicht nur, sondern formen und präkonfigurieren es. Bisherige Studien zu Plattencovern haben das zum Anlass genommen, gestaltete Hüllen bestimmter Künstler (vgl. ALLEYNE 2014; GIER 2001; SCHMITZ 1987), Musikgruppen (vgl. GRASSKAMP 2004; INGLIS 2001) oder Musikgenres (vgl. BURKHART 2019; GRØNSTAD UND VÅGNES 2010; MCCORMACK UND SWAN 2019; WRIGHT 2013) zu untersuchen. Darüber hinaus erfuhren Schallplattencover auch in historischen Forschungskontexten einen Bedeutungswandel, indem sie als Bildspeicher verstanden wurden (LAAR 2014: 361-365), die mittels ihrer Visualität Aufschlüsse etwa über eine bestimmte Zeit und deren gesellschaftliche Konventionen geben

können (vgl. DÖRFLING und PFLIEDERER 2022; BORGERSON UND SCHROEDER 2017; DE VILLE 2003). Wenn nach diesen Wissensbeständen gefragt wird, rücken die diskursiven Rahmen in den Blick, d. h. die spezifischen Denk- und Handlungsweisen einer Zeit (u. a. FOUCAULT 1969/1994: 48-103), in der sich die Produktion und Rezeption der Cover als Bildspeicher jeweils bewegen.

Für viele dieser Studien sind die Hüllen unverzichtbarer Bestandteil der Tonträger, d. h. das Visuelle wird nicht nur als Rahmen oder Dekoration verstanden, sondern als konstitutives Merkmal des Musikobjekts Album. In Anlehnung an Jacques Derrida (1992), der in seinen bildtheoretischen Überlegungen das »Parergon« (griech. für: Ergänzung, Zusatz, Verzierung oder Verschönerung eines Werkes) aus seiner ursprünglichen Bedeutung als rein zierenden Rahmen löst und es weitergefasst als werkkonstituierendes Mittel begreift, haben poptheoretische Studien den Versuch unternommen, das Plattencover als »parergonales« Ding zu verstehen, das gleichermaßen einen innenliegenden Tonträger indiziert wie auch als eigenständiges Bild Wirkung erzeugen kann. Zum einen weist das Cover der Ware (und auch dem Objekt) Musik einen eigenen Raum zu, indem es durch seine spezifische Visualität ermöglicht, sie von anderer Musik in anderen Covers zu unterscheiden und als eigenständiges Werk nach außen abzugrenzen (vgl. BEHRENS 2001: 123-125; LICHT 2002). Zum anderen konstituiert sich durch das Cover eine paratextuelle Beziehung von Text, Bild und Musik, sodass es als genuiner Zeichenträger verstanden, entschlüsselt und auf seine narrativen und konnotativen Potentiale hin analysiert werden kann (vgl. ARVIDSON 2007; SILVERMAN 2010). Das Cover rahmt nicht nur das Hörerlebnis, sondern ist darüber hinaus Teil eines Geflechts aus (Selbst-)Referenzen, Ornamenten, Symbolen, Zeichen, Stereotypen, Erwartungen usw. Die Entschlüsselung dieses Geflechts kann im Kleinen etwas über die Beziehung zwischen Musikschaffenden und ihren Hörer*innen, im Großen etwas über die Darstellungskonventionen einer bestimmten Zeit, eines bestimmten Ortes oder eines bestimmten Musikgenres zu wissen geben.

Populäre Musik steht generell in enger Verbindung mit sozialen und kulturellen Transformationsprozessen, etwa der Industrialisierung, Urbanisierung und Globalisierung. Insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war sie eng mit Jugendkulturen verknüpft und nicht selten sogar explizit politisch aufgeladen, so in den Gegenkulturen der 1960er und 1970er Jahre, in denen Rockmusik (aber auch andere populäre Musikgenres) zu einer Art emotionalem Motor für gesellschaftliche Veränderungen wurde. Vor allem in dieser Zeit vollzog sich eine starke Binnendifferenzierung in verschiedene Genres, die sich sowohl hinsichtlich der klanglich-musikalischen Gestaltung als auch ihrer Genreästhetiken unterscheiden - also der Art und Weise, wie in der betreffenden Musikszene über Musik gesprochen wird und wie Künstler*innen, Alben und Musikstücke bewertet werden. Der Kulturosoziologe Rainer Diaz-Bone spricht in diesem Zusammenhang von »Genrewelten« als Sets von kulturellen Praktiken und Objekten, und unterscheidet dabei zwischen »ästhetischen Formen« und »ästhetischen Schemata«, die in genrespezifischen Diskursen greifbar werden (DIAZ-BONE 2010: 162-173). Diese Diskurse drehen sich um Fragen der genrespezifischen Art der Produktion, Rezeption und ästhetischen Erfahrung sowie des Lebensstils und der genretypischen Lebensführung, die sich mit einem bestimmten Genre verbinden. Unsere Untersuchung schließt an die Beobachtung an, dass die »ästhetischen Formen« im Falle von (populärer) Musik nicht nur Klänge und musikalische Strukturen umfassen, sondern ebenso Bilder: Visuelle Aspekte der Performance der Künstler auf der Bühne, die visuelle Gestaltung von Video-Clips, Plakaten, Musikerfotos in Zeitschriften und eben auch die visuelle Gestaltung der Plattencover. Diese Bilder regen die Imagination der Hörer*innen an und verstärken deren Bindung an Musik und Künstler*innen.

Zwar gibt es viele Studien zu einzelnen Covern und deren künstlerischen Gestaltung, jedoch bislang kaum systematische, geschweige denn genreübergreifende Untersuchungen von Plattencovern hinsichtlich der in ihnen auftretenden visuellen Muster und Gestaltungsregeln.¹ Im Anschluss an den Ansatz der visuellen Diskursanalyse (BETSCHER 2013), nach dem visuelle Muster und Regelmäßigkeiten Bedeutungspotentiale aufweisen, stellen wir im Folgenden die explorative Auswertung eines größeren Korpus von Vorderseiten von

¹ Ausnahmen sind die Studien von BURKHART (2019) und MACHIN (2010). Zur Bildersprache des Jazz vgl. auch PFLIEDERER (2011).

LP-Covern aus fünf Jahrzehnten populärer Musik vor. Ausgangspunkt war dabei die Frage, ob die Gestaltung von Plattencovern aus verschiedenen populären Musikgenres Regelhaftigkeiten im Sinne bestimmter visueller Schemata aufweist und in welchem Verhältnis diese zu den jeweiligen Genreästhetiken stehen. Dafür wurde ein Korpus von 797 Vinylschallplatten unterschiedlicher Genres nach einheitlichen Kriterien kodiert, sodass Vergleiche zwischen den genrespezifischen Eigenheiten visueller Gestaltung von den 1950er bis in die 1990er Jahre möglich wurden. Im Hintergrund stehen die Fragen: Wie grenzen sich einzelne Genre in ihren Bildsprachen voneinander ab? Gibt es Eigenschaften der Covergestaltung, die genre- und zeitenübergreifend sind? Gibt es einen genrespezifischen Zusammenhang zwischen Musikästhetik und Bildästhetik?

1. Methodische Zugänge: Visuelle Diskursanalyse und soziale Semiotik

Wie eine diskursive Bildanalyse strukturiert sein kann, zeigt die Historikerin Silke Betscher in ihrer Studie über visuelle Diskurse im Kalten Krieg (BETSCHER 2013). Anhand von west- und ostdeutschen Illustrierten untersucht sie, inwieweit diese auf bildlicher Ebene an der Neuordnung der Welt nach dem zweiten Weltkrieg teilhatten. Wenn auch ihre Fragestellung der Erforschung von Plattencovern auf den ersten Blick fern zu sein scheint, sind ihre grundsätzlichen Überlegungen und die von ihr verwendete Methodologie einer visuellen Diskursanalyse auch auf andere Disziplinen übertragbar. FOUCAULT (1994) zufolge formieren Aussagen Diskurse, indem sie durch ständige Wiederholung den Bereich des Sagbaren abstecken. Dem folgend geht Betscher davon aus, dass auch Bilder in »ihrem Zusammenspiel, ihrer Anordnung sowie der Reihenfolge der Rezeption [...] eigene assoziative Wirkungen und Erzählstränge« entfalten (BETSCHER 2013: 286). Analysegrundlage sind dabei nicht die individuellen Effekte von Bildern auf einzelne Betrachtende, sondern die »Wirkungs- und Bedeutungspotentiale, [...] die sich aus dem Zusammenspiel von Bildern ergeben« (EBD.), also jene Zeichen, die an einem (visuellen) Diskurs teilhaben bzw. ihn konstituieren. Dies geschieht zum einen durch spezifische Ikonographien. Zum anderen wird der Diskurs jedoch auch durch solche Darstellungen und Motive geformt, die weniger einschlägig sind, sich aber stetig wiederholen, »visuelle Aussagen entstehen dann, wenn sich Motive zu Bildreihen und -gruppen verdichten« (EBD.: 287). Demzufolge besteht, nach Betscher, das methodologische Programm einer visuellen Diskursanalyse darin, »Bildgruppen zu bestimmen und miteinander in Beziehung zu setzen, um die Bedeutung, die aus diesem Beziehungsgeflecht entstehen, zu analysieren« (EBD.: 288).

Die visuelle Diskursanalyse basiert auf dem Suchen nach ähnlichen Motiven und Darstellungsweisen innerhalb eines zuvor angelegten Korpus von Bildern. Wie Betscher betont, setzt dieser Ansatz voraus, dass der Korpus an zu untersuchenden Bildern ausreichend groß sein muss. Denn es geht gerade nicht um Aussagen, die anhand besonders herausragender, in ihrer Einzigartigkeit prägenden Bildern gewonnen werden, sondern um Serien von historischen, motivischen oder genrespezifischen Ähnlichkeiten (EBD.: 289-290; 307). Die so gefundenen »Diskursmuster« (EBD.: 313) stellen ein eigenes Wissenssystem dar, indem sie auf Diskurs-traditionen oder Darstellungskonventionen, also vorhandene Wirkungs- und Bedeutungspotentiale verweisen, die unter Berücksichtigung der strukturellen Bedingungen der Bildzirkulation, dem Mediendispositiv, analysierbar sind (EBD.: 286-287). Mit Blick auf die vorliegende Studie gilt es demnach, eine große Auswahl an Covern zusammenzustellen und in diesem Bildkorpus Muster zu identifizieren und zu quantifizieren, z. B. die relative Häufigkeit von Covern, die bestimmte Objekte oder Personen zeigen. Dies könnte über den Kontext populärer Musik hinaus zu empirisch begründeten Schlussfolgerungen möglicher Bildpolitiken führen, also darüber, was in einer bestimmten Zeit gezeigt werden kann und was nicht.

In seinem 2010 veröffentlichten Handbuch *Analyzing Popular Music* stellt der britische Sozialsemiotiker David Machin verschiedene Analyseansätze vor, mit denen die verschiedenen Dimensionen populärer Musik (Klang, Text, Bild) untersucht werden können. Indem er populäre Musik als ein diskursives System versteht, das durch multimodale Kommunikationsstrategien gekennzeichnet ist, schlägt er ausgehend vom sozialsemiotischen Ansatz nach Michael Halliday, Theo van Leeuwen und Gunther Kress vor (vgl. VAN LEEUWEN

1999, VAN LEEUWEN 2005, KRESS & VAN LEEUWEN 2006), ihre genuinen semiotischen Mittel und Muster zu analysieren. Dieser Ansatz hat einige Vorzüge (vgl. hierzu MEIER 2011: 512-520, STÖCKL 2014a/b): Sozialesemiotiker sprechen von den Bedeutungsressourcen (oder Affordanzen) bestimmter Zeichenelemente, die in der konkreten Kommunikation realisiert werden können - aber nicht müssen. Grundsätzlich wird von einem Zusammenwirken zwischen den verschiedenen Sinnesmodalitäten ausgegangen. Die konkrete Beschreibung und Analyse orientiert sich systematisch an den drei Dimensionen der Semiotik: der Repräsentation (Semantik), also dem, was im Bild dargestellt wird; der Bildkomposition (Syntax) sowie dem kommunikativen Gebrauch der Bilder (Pragmatik), also dem Verhältnis zwischen Bild und Betrachter*in. Dieser letzte Aspekt wird insbesondere dann wichtig, wenn auf Bildern Menschen dargestellt sind, die mit den potenziellen Betrachtenden Blickkontakt aufnehmen und somit ›interagieren‹ (vgl. MACHIN 2010: 39-43).

Machin versucht nun, diesen sozialesemiotischen Ansatz auf die multimodale Analyse populärer Musik zu übertragen. In seinem Buch geht es sowohl um die klangliche Gestaltung und die Lyrics von populärer Musik, um deren Verknüpfung mit den visuellen Dimensionen in Musik-Clips und Filmen, als auch um die visuelle Gestaltung von Plattencovern inkl. deren Bild- und Schriftgestaltung. Während uns diese Analysestruktur grundsätzlich sinnvoll erscheint, um Cover in ihren multimodalen Bezügen untersuchen zu können, fehlt bei Machin allerdings eine explizite Zusammenführung der Analysedimensionen. Die Verknüpfung der verschiedenen Erlebnismodalitäten ist generell eine methodologische Herausforderung, nicht nur der Popmusikforschung. Zudem geht Machins Studie meist von Einzelbeobachtungen aus, die er anhand bestimmter Plattencover vornimmt, von denen er dann jedoch Verallgemeinerungen hinsichtlich visueller Gestaltungsmuster ableitet, die zwar zunächst einleuchten, jedoch streng genommen die Untersuchung eines größeren Korpus an Plattencovern voraussetzen.

Die aufgezeigten Aspekte erfordern eine Ausweitung des Analyseverfahrens mit einer weit größeren Datengrundlage. Dementsprechend verknüpfen wir in unserer Studie den Ansatz der visuellen Diskursanalyse nach Bertsch, also der Analyse einer großen Anzahl von Bildern, mit einer Reihe der von Machin für die Untersuchung von Plattencovern vorgeschlagenen Kategorien. So wurden alle Cover hinsichtlich der Dimensionen Repräsentation von Personen, Objekten und Settings; Interaktionsangebote an die Betrachtenden; Bildkomposition und Schriftgestaltung kodiert. Diese Kodierungen wurden sodann mit quantitativen und qualitativen Methoden ausgewertet.

2. Der Korpus - Auswahl und Kodierung

Die Untersuchung eines größeren Korpus an Plattencovern erfordert einen hohen zeitlichen und personellen Aufwand.² Zugleich ist es notwendig, die Cover nach einheitlichen Kriterien zu untersuchen, um eine Vergleichbarkeit untereinander zu ermöglichen und auf dieser Grundlage visuelle Muster und Regelmäßigkeiten verlässlich zu bestimmen. Zudem muss die Auswahl der Cover nach vorab definierten Kriterien erfolgen. Die Festlegung eines bestimmten Zeitraums sowie bestimmter Genres und Herkunftsländer erlaubt eine Auswertung in Hinblick auf verschiedene Fragestellungen.

Der Untersuchungszeitraum unserer Studie reicht von den (späten) 1950er bis in die 1990er Jahre und orientiert sich an der kommerziellen Bedeutung der Vinyl-Langspielplatte. Während der Materialwechsel von Schellack zu Polyvinylchlorid Ende der 1940er Jahre die weitreichende Verbreitung von Vinyl-Platten seit den 1950er Jahren ermöglichte, führte der Formatwechsel vom analogen Schallspeicher zum digitalen optischen Massenspeicher durch die Markteinführung der Compact Disc 1982 mittelfristig zu einem starken Rückgang der Absatzzahlen von Schallplatten. Die flächendeckende Verbreitung der CD als bevorzugtes

² Die Studie wurde im Rahmen des Forschungsprojektes »Musikobjekte der populären Kultur - Funktion und Bedeutung von Instrumententechnologie und Audiomedien im gesellschaftlichen Wandel« (September 2018 bis Dezember 2021) durchgeführt, gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Förderrichtlinie »Sprache der Objekte«.

Medium populärer Musik markiert somit den Endpunkt unseres Untersuchungszeitraums. Dem Phänomen des Vinyl-Revivals seit ca. 2010 wird in der vorliegenden Studie nicht weiter nachgegangen, da mit ihm ein womöglich veränderter Bedeutungshorizont von Schallplattencovern einhergeht.

Innerhalb des Untersuchungszeitraums wurden zunächst eine Reihe von Musikgenres ausgewählt, die jeweils mit ca. 40 Covern vertreten sein sollten: Rock 'n' Roll, Jazz und Deutscher Schlager (ab den 1950er Jahren), Rock, Rhythm & Blues (R&B) und Folk (ab den 1960er Jahren), Disco, Heavy Metal, Krautrock, Liedermacher, Punk und Pop (ab den 1970er Jahren), Alternative Rock, New Wave, Neue Deutsche Welle (NDW) und Electronic Music (ab den 1980er Jahren) sowie Hip-Hop und Euro Dance (ab den 1980er Jahren). Die konkrete Zusammenstellung der LP-Cover erfolgte sodann auf Grundlage einer umfassenden Sichtung verschiedenartiger Schrift- und Internetquellen, Bestenlisten und Verkaufstatistiken. Diese wurden hinsichtlich der genannten Musikgenres und Jahrzehnte ausgewertet, um eine Auswahl besonders weit verbreiteter, also gemeinhin ›kommerziell erfolgreicher‹, darüber hinaus aber auch zeit- und genrespezifischer Cover zu generieren. Hinsichtlich der Zugehörigkeit einer Platte zu einem bestimmten Genre sind wir ebenfalls den Angaben dieser Quellen gefolgt. Da unser Forschungsprojekt auf die Popmusikrezeption in Deutschland konzentriert war, haben wir nur Platten berücksichtigt, die auch in (West-)Deutschland veröffentlicht worden sind. Besondere Berücksichtigung fanden dementsprechend spezielle Genres in der BRD (Krautrock, NDW, Schlager) sowie Plattenveröffentlichungen aus der DDR. Auf diese Weise entstand ein Korpus von insgesamt 797 Covern, die 18 Musikgenres zugerechnet werden können (vgl. Abb. 1).

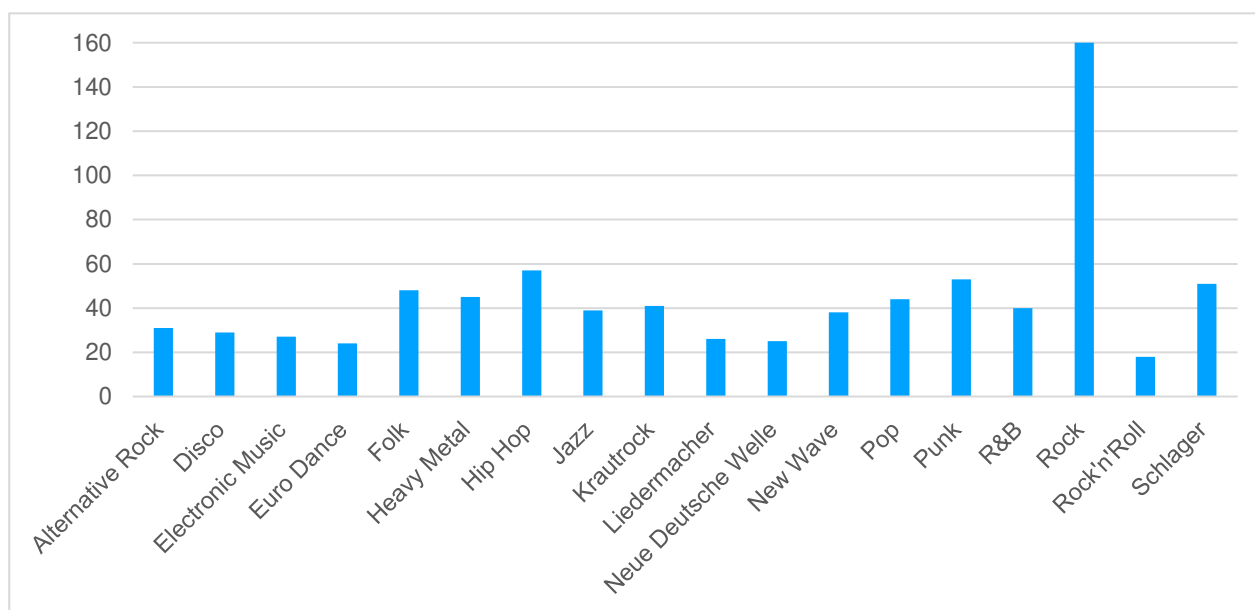


Abb. 1: Der Korpus - Anzahl der Plattencover pro Musikgenre, n=797 (eigene Darstellung)

Der anfangs angestrebte Richtwert von ca. 40 Covern pro Genre wurde weitgehend eingehalten, jedoch aufgrund verschiedener Faktoren des Auswahlprozesses teils unter-, teils überschritten. So liegen die Kategorien NDW und Liedermacher sowie Disco und Electronic Music, die als Tonträger das 12Inch-Format bevorzugten, sowie Rock 'n' Roll unter diesem Richtwert. Dagegen wurden für das umfangreiche Genre Rock mit 158 deutlich mehr Cover ausgewählt, das hängt mit der großen Popularität des Genres vor allem in den 1960er und 1970er Jahren zusammen, aber auch mit der weit verzweigten Binnendifferenzierung in verschiedene Subgenres (Blues-Rock, Psychedelic-Rock, Hardrock), die jedoch mitunter mehrdeutig ist. Nur Heavy Metal und Alternative Rock wurden als klar abgrenzbare Rock-Genres in separaten Kategorien erfasst.

Entsprechend des Booms an LP-Veröffentlichungen nach der Hochzeit des Rock in den späten 1960er und 1970er Jahren, liegt der Schwerpunkt des Korpus auf den 1970er und 1980er Jahren (mit 253 bzw. 247 Covern); die 1950er Jahre sind mit nur 18 Covern vertreten, die 1960er Jahre mit 93 und die 1990er Jahre mit 130 Covern (vgl. Abb. 2).

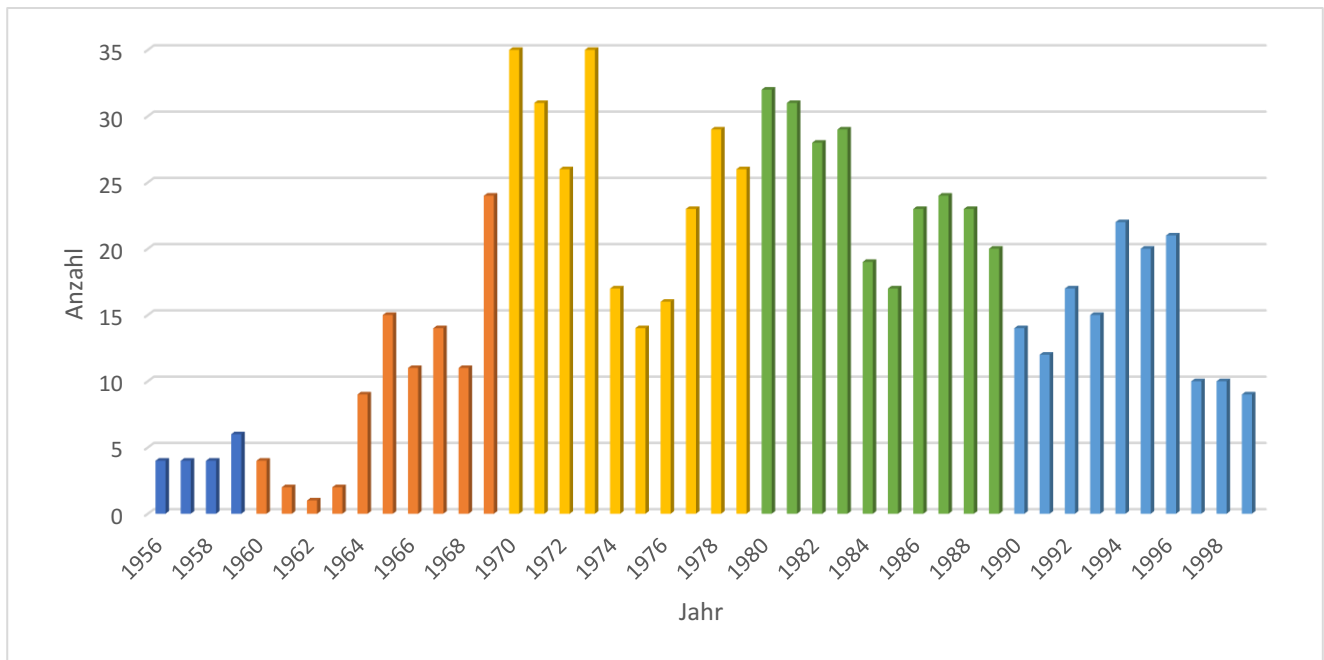


Abb. 2: Anzahl der Plattencover aller Genres pro Jahr und Dekade, n= 797 (eigene Darstellung)

Das häufigste Herkunftsland der entsprechenden Künstler*innen - und damit zumeist auch der Sitz der Plattenfirma und der Produktionsort - ist mit 294 Covern die USA, gefolgt von Großbritannien (149), der BRD (198 Cover) und der DDR (105 Cover) sowie insgesamt 51 Cover aus weiteren Ländern.

Die systematische Erfassung und Untersuchung eines so großen Datensatzes ist nur durch ein klares und eindeutiges Erfassungs- und Kategoriensystem möglich, das allerdings auch Platz für unerwartete Beobachtungen bieten sollte. Um das zu gewährleisten, sollten die einzelnen Variablen möglichst mit denselben Ausprägungen bzw. mit immer wiederkehrenden Schlagworten beschrieben werden, um Muster und Regelmäßigkeiten zu erkennen und die Daten einer quantitativen inhaltsanalytischen Auswertung zugänglich zu machen. In vier Fällen wurden sechsstufige Ratingskalen verwendet. Das Kategoriensystem sollte zudem von verschiedenen Personen verlässlich anwendbar sein, was nur durch ein klares und eindeutiges Erfassungssystem gewährleistet werden kann. Der erste Entwurf des Kategoriensystems wurde in einer Pilotstudie anhand einer kleinen Auswahl von Plattencovern erprobt, evaluiert und daraufhin weiter modifiziert. Diese Cover wurden parallel von drei Mitarbeiterinnen kodiert, um mögliche Schwierigkeiten, Schwächen und Unklarheiten festzustellen und das System anschließend zu optimieren. Um die Kodier- und Beschreibungsregeln verbindlich und nachvollziehbar festzulegen, wurde ein Kodierleitfaden formuliert, in dem alle 94 Kategorien erläutert werden. Jedes Cover wurde sodann von zwei studentischen Hilfskräften unter Anleitung hinsichtlich möglichst aller Kategorien untersucht und entsprechend kodiert. Das Kategoriensystem umfasst fünf Blöcke:

1. Metadaten: Die allgemeinen Angaben umfassen den/die auf dem Cover genannte Künstler*in oder Band und dessen/deren Herkunft, den Plattentitel, das Plattenlabel, die Zuordnung zu einem Musikgenre, das Aufnahme- und Veröffentlichungsjahr der Platte und ihrer deutschen Lizenz, Label (Original und deutsche Lizenz), den Cover-Designer (falls bekannt) sowie Besonderheiten der Veröffentlichung.

2. Repräsentation: Welche Personen, Objekte und Settings werden dargestellt? Insofern auf dem Cover der/die Künstler*innen oder andere Personen dargestellt sind, wurde u. a. deren Frisur, Kleidung, Accessoires usw. sowie deren Gesten, Posen und Mimik beschrieben.

3. Interaktion (insofern Personen dargestellt sind): Der Bezug der Personen (zumeist der Künstler*innen) zu den potenziellen Betrachtenden. Erfasst wurde, ob der Blick auf die betrachtende Person, auf ein Objekt im Bild oder aus dem Bild hinaus gerichtet ist, außerdem die vertikale und horizontale Blickrichtung(en) der dargestellten Person(en). Darüber hinaus wurde abhängig von der Kameraeinstellung (nah, mittel, weit) und damit verbunden der Größe des Kopfes der Person im Bild der jeweilige Grad der sozialen Distanz bzw. Intimität erfasst (sechsstufige Skala).

4. Bildkomposition: Hier wurde der vorherrschende Darstellungstyp (Fotografie, Zeichnung etc.) und der daraus resultierende Gesamteindruck der »modality«, also der Realitätsnähe (vgl. MACHIN 2010: 50-57), auf einer sechsstufigen Skala eingeschätzt.

5. Schriftgestaltung: Getrennt nach Künstler*in und Titel wurden das Buchstabenformat (Großbuchstaben, Kleinbuchstaben, gemischt), die Schriftart (Serifenschrift, Groteskschrift, Schreibschrift, Handschrift, Stempel, Faktur, gemischt), die Farbe, Platzierung und Ausrichtung der Schrift, deren Ausdehnung auf dem Cover sowie der Abstand zwischen den Buchstaben erfasst. Zusätzlich wurde die Platzierung des Logos der Plattenfirma auf dem Cover festgehalten.

Ziel der Studie ist es, die Regelmäßigkeiten und Muster in der visuellen Gestaltung von Plattencovern innerhalb bestimmter Dekaden, geografischer Kontexte sowie bestimmter Genres zu beschreiben und miteinander zu vergleichen. Die Auswertung erfolgte zunächst offen und explorativ, wobei der Fokus auf Regelmäßigkeiten der Covergestaltung hinsichtlich der Dimensionen Repräsentation, Interaktion, Bildkomposition und Schriftgestaltung gelegt wurde. In einem zweiten Schritt wurden Fragestellungen und Hypothesen, die von verschiedenen Autoren und Autorinnen vertreten werden, mit den Daten unseres Korpus verglichen. Beispiele für solche Thesen zur genretypischen Visualität sind: die Gestaltung von R&B- und Disco-Covern mit zahlreichen Tanzposen (SEIM 2009: 405, 408); der Bezug im Alternative Rock und Punk auf die Philosophie des Do-It-Yourself (DIY) mit »boxing style« und collage- bzw. holzschnittartiger Gestaltung (SEIM 2009: 409); die Darstellung überhöhter Männlichkeit, Makabres sowie Sexismen (CHAPMAN: 139), aber auch eines Fantasy- oder Comic-Stils (FRELİK 2013: 290) im Heavy Metal; oder die Annahme, Hip-Hop-Cover würden vorwiegend »muskulöse Oberkörper, Tattoos, halbnackte Frauen, Goldketten, teure Uhren, »fette« Autos« zeigen, die »finster dreinblicken und posen« (SEIM 2009: 414).³ Wenn die Annahme zutrifft, dass bestimmte musikbezogene (Sub-)Kulturen visuelle Regelmäßigkeiten und Codes ausbilden, mittels derer es zu einer Verdichtung von Musik- und Bildästhetik zu genretypischen Ästhetiken kommt, so müsste sich dies auch in der Gestaltung von Plattencovern zeigen. Inwieweit dies tatsächlich der Fall ist, diskutieren wir im Ausblick.

3. Regelmäßigkeiten und genretypische Muster der Cover-Gestaltung

Repräsentation. Was wird auf den LP-Covern gezeigt? In den meisten Genres zieren ein oder mehrere männliche Künstler, die zumeist posierend, stehend oder sitzend dargestellt sind, die Vorderseite der Plattenhüllen. Musikgenres, in denen meist gar keine Musiker*innen gezeigt werden, sind Alternative Rock, Disco, Punk, Krautrock und Heavy Metal, wobei die letzten beiden besonders herausstechen: 90 % der Coverbilder aus Krautrock und Heavy Metal kommen gänzlich ohne Künstler*innen aus, wobei diese beiden Genres am ehesten andere Personen zeigen (ca. 40 %). Dagegen sind Jazz, Pop, R&B sowie Schlager Genres, die scheinbar besonders von der Identifikationskraft mit den Musizierenden leben und dementsprechend einen Anteil

³ Ein weiterer Schwerpunkt lag in der vergleichenden historisch-geografischen Auswertung, der von uns hinsichtlich einer spezifischen Bildersprache von Plattencovern aus der DDR durchgeführt wurde (vgl. DÖRFLING und PFLEIDERER 2022).

von 10 % oder weniger an anderen Personen aufweisen (vgl. Abb. 3). Erstaunlicherweise blicken die Abgebildeten zumeist ernst. Nur im Rock 'n' Roll und Schlager lächeln die Gezeigten überwiegend. Die Daten zu Personen bilden auch die Gender-Gap im Musikgeschäft eindrücklich ab: Pop ist das einzige Genre, in dem weibliche Musikerinnen auf Covern dominieren (46 %), bei Schlager, Disco und R&B sind sie auf rund 30 % der Hüllen zu sehen, ansonsten liegt ihr Anteil im niedrigen einstelligen Prozentbereich oder bei null (Punk, Rock 'n' Roll, Krautrock).

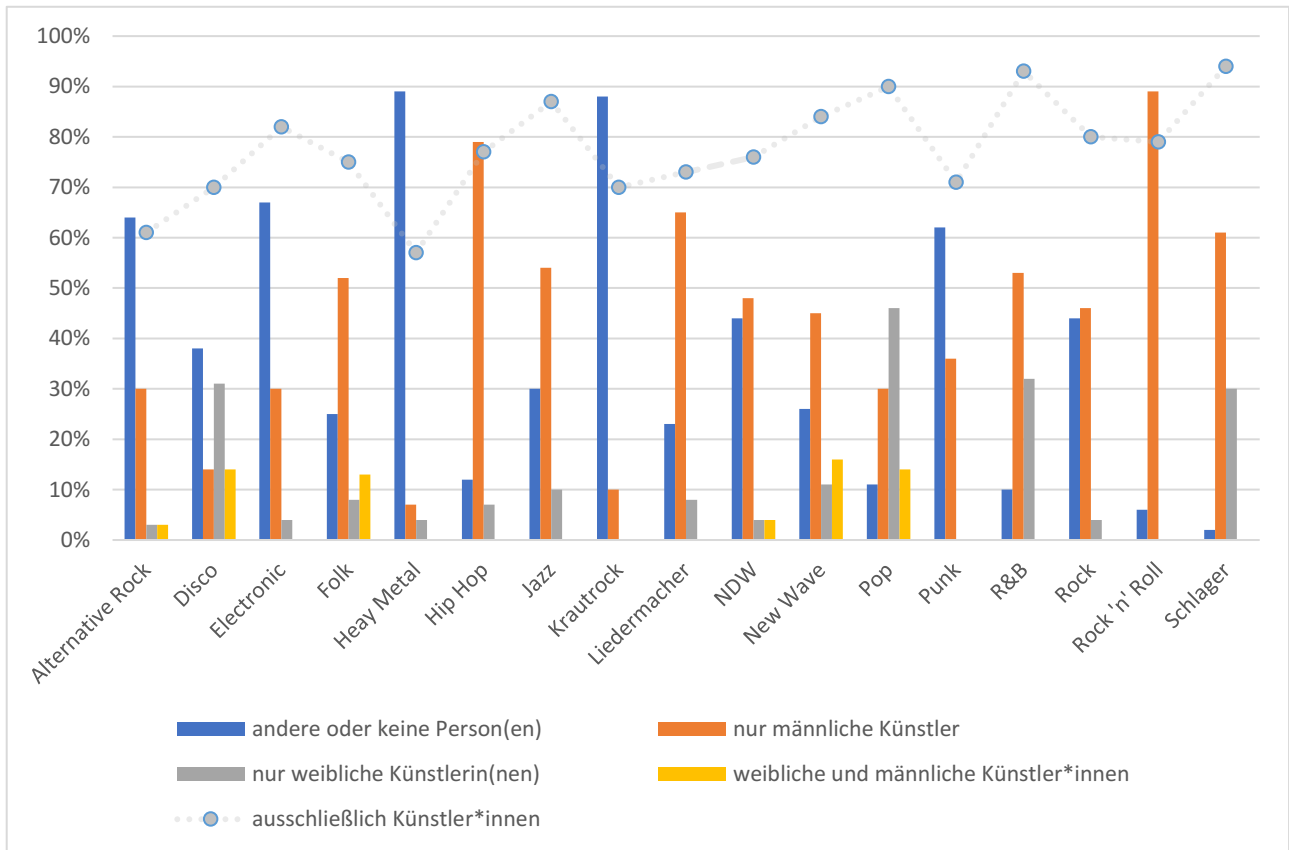


Abb. 3: Dargestellte Personen, prozentualer Anteil pro Musikgenre (Balken). Die Punkte geben pro Musikgenre den Anteil an Covern mit Darstellung an, auf denen ausschließlich Künstler*innen und keine weiteren Personen abgebildet sind (eigene Darstellung)

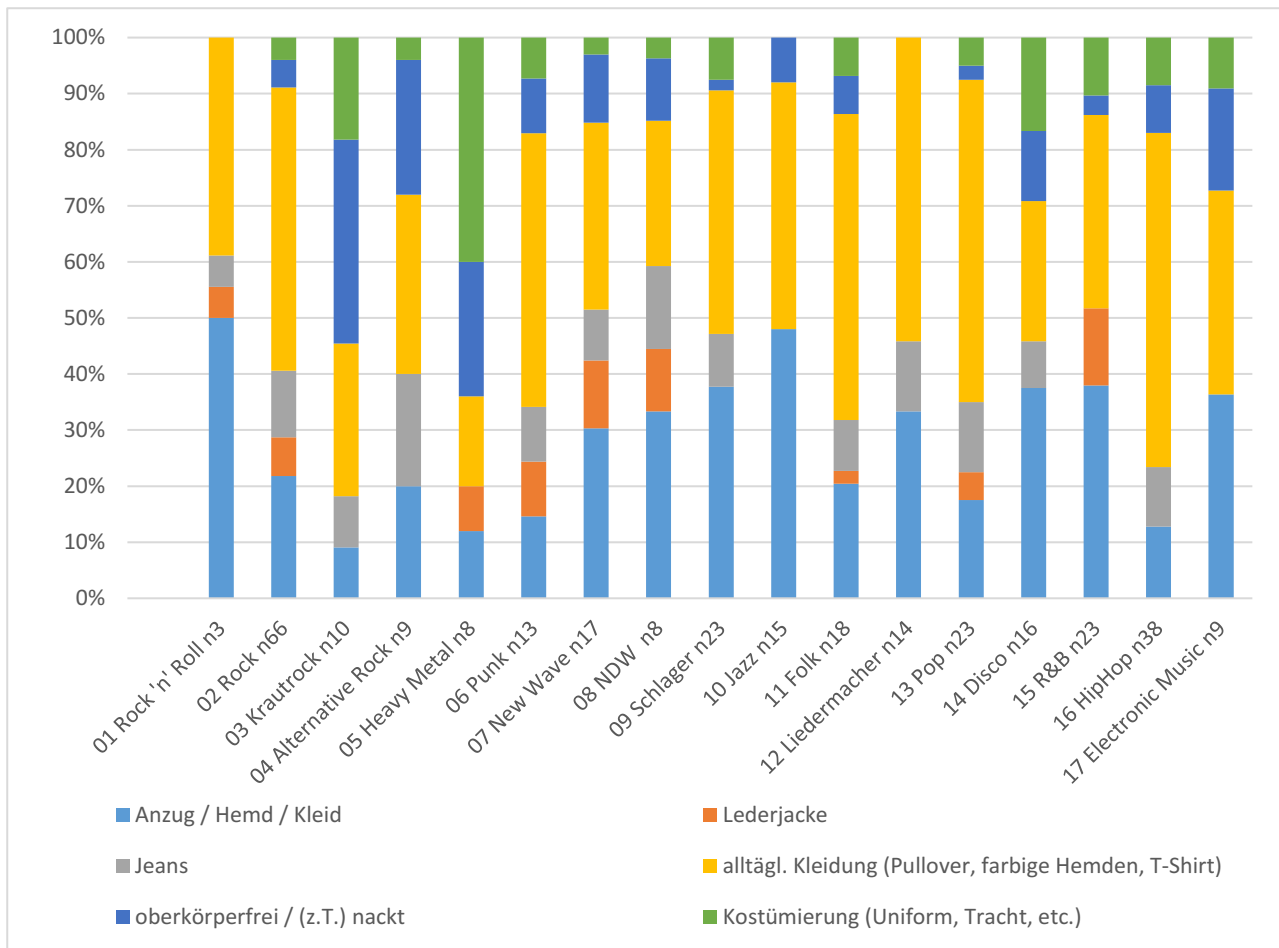


Abb.4: Anteil verschiedener Kleidungstypen pro Musikgenre, Gesamtzahl: 552 Cover (eigene Darstellung)

Die auf Covern abgebildeten Personen tragen, insofern sie im Bildausschnitt zu sehen sind (bei 69 % aller Cover), meist alltägliche Kleidung wie T-Shirts, Jeans und Lederjacken (60 %). Ein Viertel der Dargestellten wird in eher schicker Kleidung wie Anzug, Hemd und Abendkleidern gezeigt. Knapp jede zehnte Person ist (teilweise) nackt. Bei Heavy-Metal-Covern liegt der Anteil von Kostümierung mit 40 % deutlich über dem Durchschnitt (7 %). Im Alternative Rock ist der Anteil von Nacktheit mit knapp 20 % ebenfalls auffällig hoch. Rock 'n' Roll, NDW, Schlager, Jazz, Disco und R&B zeigen überdurchschnittlich oft Menschen in Abendkleidung (vgl. Abb. 4).

Der Anteil von Kurzhaarfrisuren dominiert insgesamt mit 38 %. Nur auf jedem fünften Cover tragen Personen lange Haare. Bei Pop-Covern ist dieser Wert überdurchschnittlich hoch, was wohl damit zusammenhängt, dass hier der Frauenanteil am höchsten ist. Im Rock hingegen, wo lange Haare in den 1960er und 1970er Jahren stark mit männlichen Künstlern und ihren Formen des Protests gegen das Establishment assoziiert werden, ist der Anteil mit ca. 25 % überraschend gering. Höher ist er hingegen im Heavy Metal (45 %) und Alternative Rock (30 %) (vgl. Abb. 5). Bei 552 Covern, die Personen in Kleidung zeigen, finden sich auf lediglich 312 (56 %) auch Accessoires. Am häufigsten tragen Personen dann Schmuck (36 %), Kopfbedeckungen (23 %), Brillen/Sonnenbrillen (22 %), Schal/Tuch (10 %), Armbanduhren (8 %), aber nur sehr selten ein Tattoo (1 %). Die Genres mit den meisten Accessoire-Abbildungen sind Pop und Disco. Ein hoher Anteil von Brillenträger*innen findet sich im New Wave, NDW, Jazz und Liedermacher (vgl. Abb. 6).

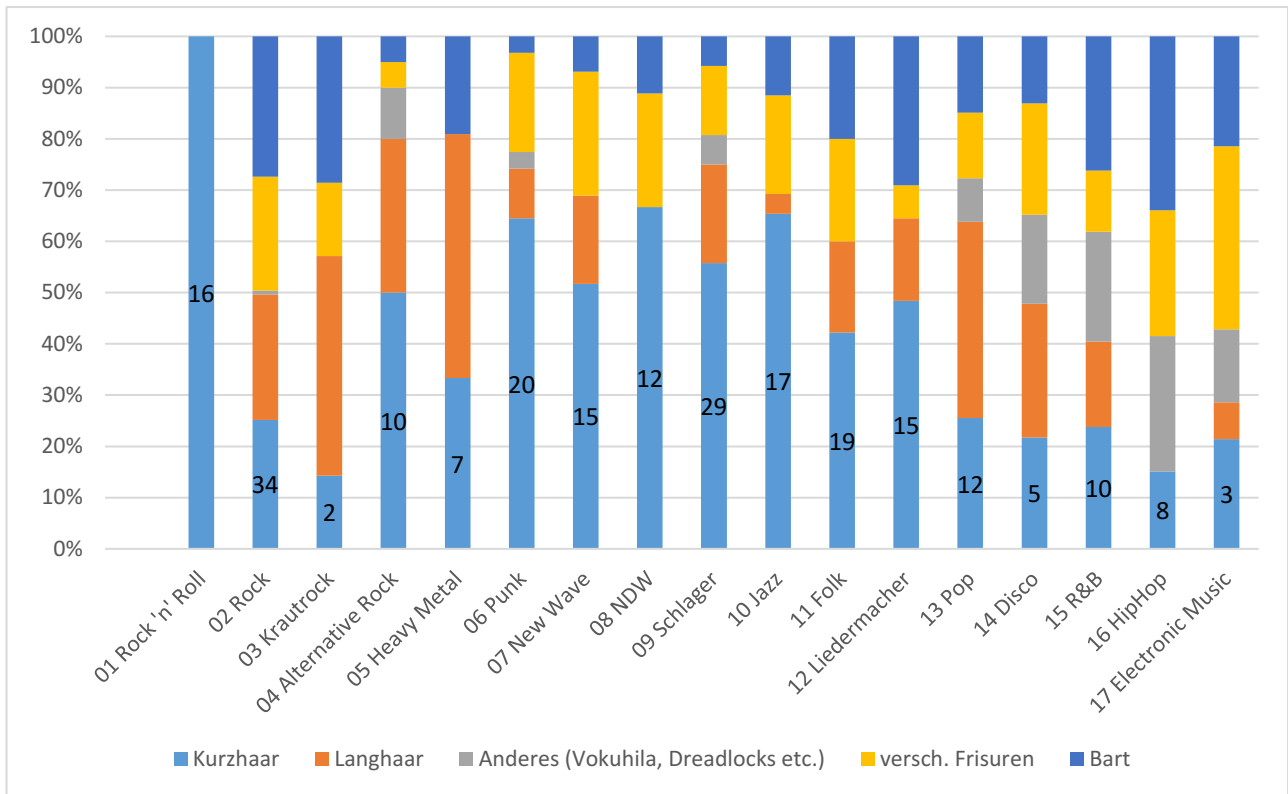


Abb. 5: Anteil verschiedener Frisurtypen pro Musikgenre, Gesamtzahl: 500 Cover (eigene Darstellung)

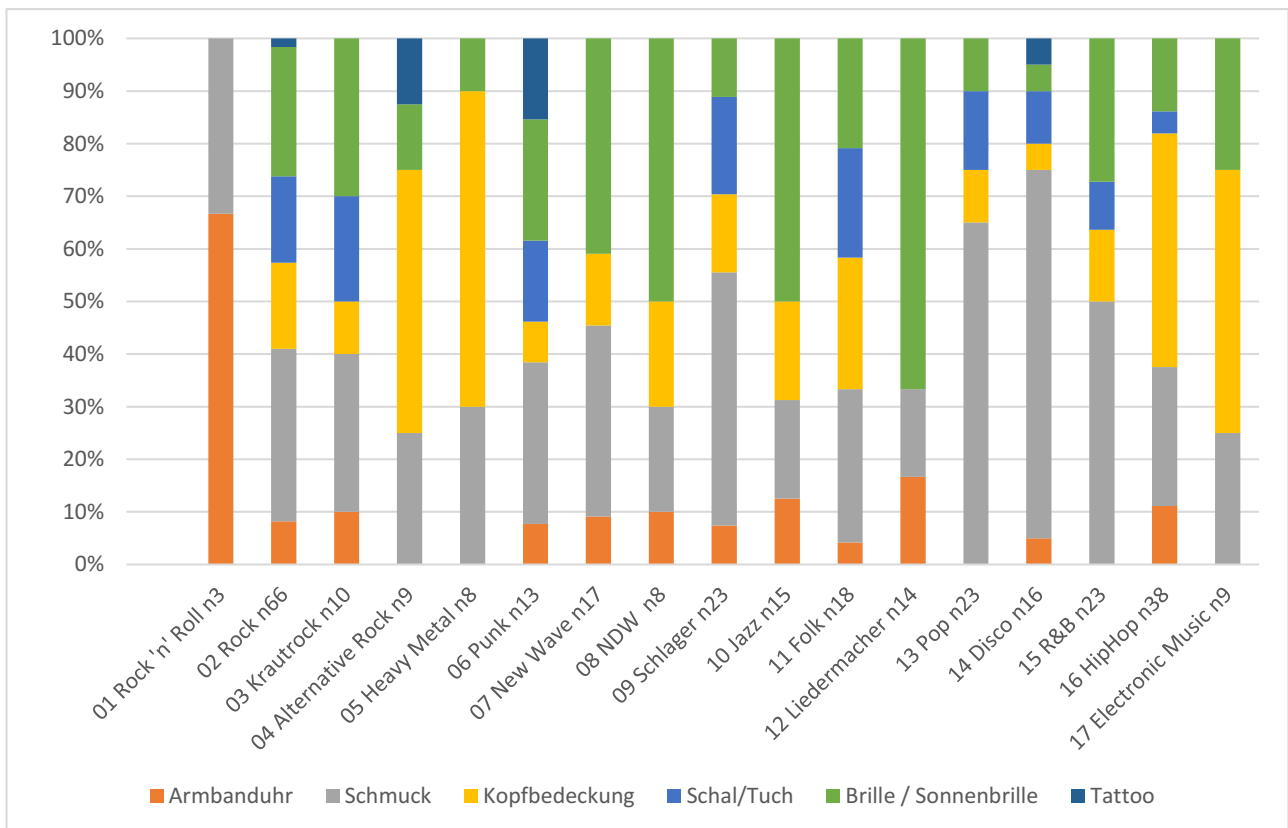


Abb. 6: Anteil verschiedener Accessoires pro Musikgenre, Gesamtzahl: 312 Cover (eigene Darstellung)

Die oben zitierten Annahmen zur Darstellung von Hip-Hop-Künstler*innen (SEIM 2009: 414) müssen angesichts unserer Auswertung relativiert werden. So ist ein ernster Blick kein Alleinstellungsmerkmal des Hip-Hops, da die meisten Personen auf Plattencovern ernst schauen (vgl. Abb. 7). Außerdem lag der Anteil von Covern mit Nacktheit im Hip-Hop mit 9 % in unserer Auswertung nur unwesentlich über dem Gesamtschnitt (7 %). Die Behauptung, Hip-Hop-Künstler*innen bevorzugen teure Accessoires, konnte anhand unserer Daten ebenfalls nicht belegt werden: Schmuck und Tattoos sind leicht unterdurchschnittlich, Armbanduhren hingegen leicht überdurchschnittlich vertreten. Allerdings sind Kopfbedeckungen auf Hip-Hop-Covern mit 44 % deutlich höher vertreten als im Gesamtdurchschnitt (23 %). Zudem tragen 54 % der Personen auf den untersuchten Hip-Hop-Covern einen Bart - das ist der höchste Wert aller Genres, höher als bei den Liedmachern (41 %) und im Rock (40 %) (vgl. Abb. 5).

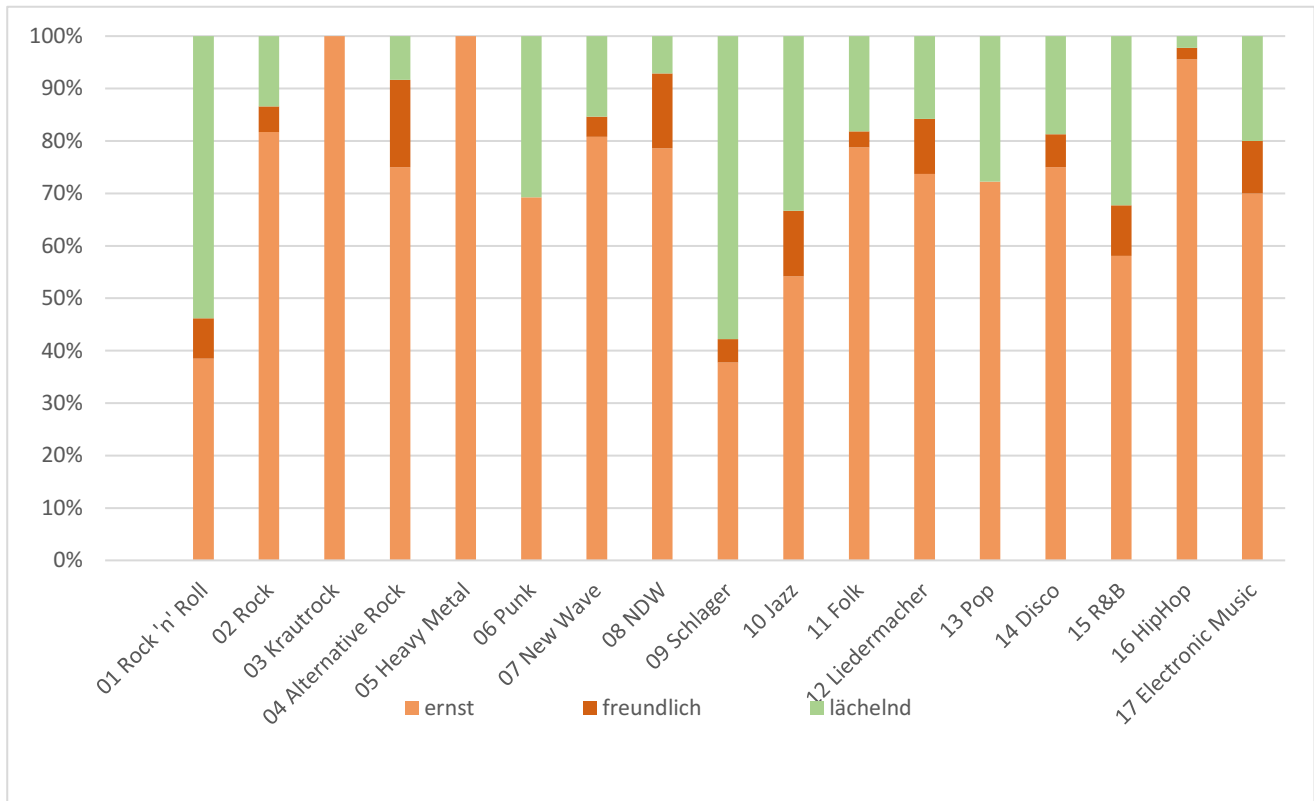


Abb. 7: Anteil von ernster, freundlicher und lächelnder Mimik je Musikgenre, Gesamtzahl: 503 Cover (eigene Darstellung)

Als Umgebung (bzw. Setting, vgl. Abb. 8) werden auf den Covern meist Innenräumen gezeigt (42 %), gefolgt von Außenräumen (30 %). Auf lediglich 100 der Cover war das Setting nicht erkennbar. In der Feinanalyse dominiert das zeit- und kostengünstige Fotostudio (24 %) vor urbanen Szenen (18 %) und Natur/Landschaft (16 %). Nur jedes zehnte Cover zeigt eine Bühnensituation. Letzteres ist insofern erstaunlich, da die am häufigsten gezeigten Objekte aus dem Bereich der Musikinstrumente und -technik stammen (37 %). Offenbar dienen Musikobjekte auch in musikfernen Settings der Indizierung der Profession der Abgebildeten (vgl. Abb. 9). Während Pflanzen (9 %), Fahrzeuge (6 %) und Waffen (4 %) eher selten gezeigt werden, ist auf jedem fünften Cover ein Möbelstück oder Einrichtungsgegenstand zu sehen und das obwohl nur 8 % der Cover in einem privaten Setting spielen. Diese Beobachtung deckt sich mit der Studie von Borgerson und Schröder über Midcentury Cover, nach der LP-Hüllen auch als Anleitung für zeitgemäße Lebensführung, vor allem Wohnungseinrichtung, verstanden werden können (BORGERSON UND SCHRÖDER 2017: 17-19, 59f., 125f.).

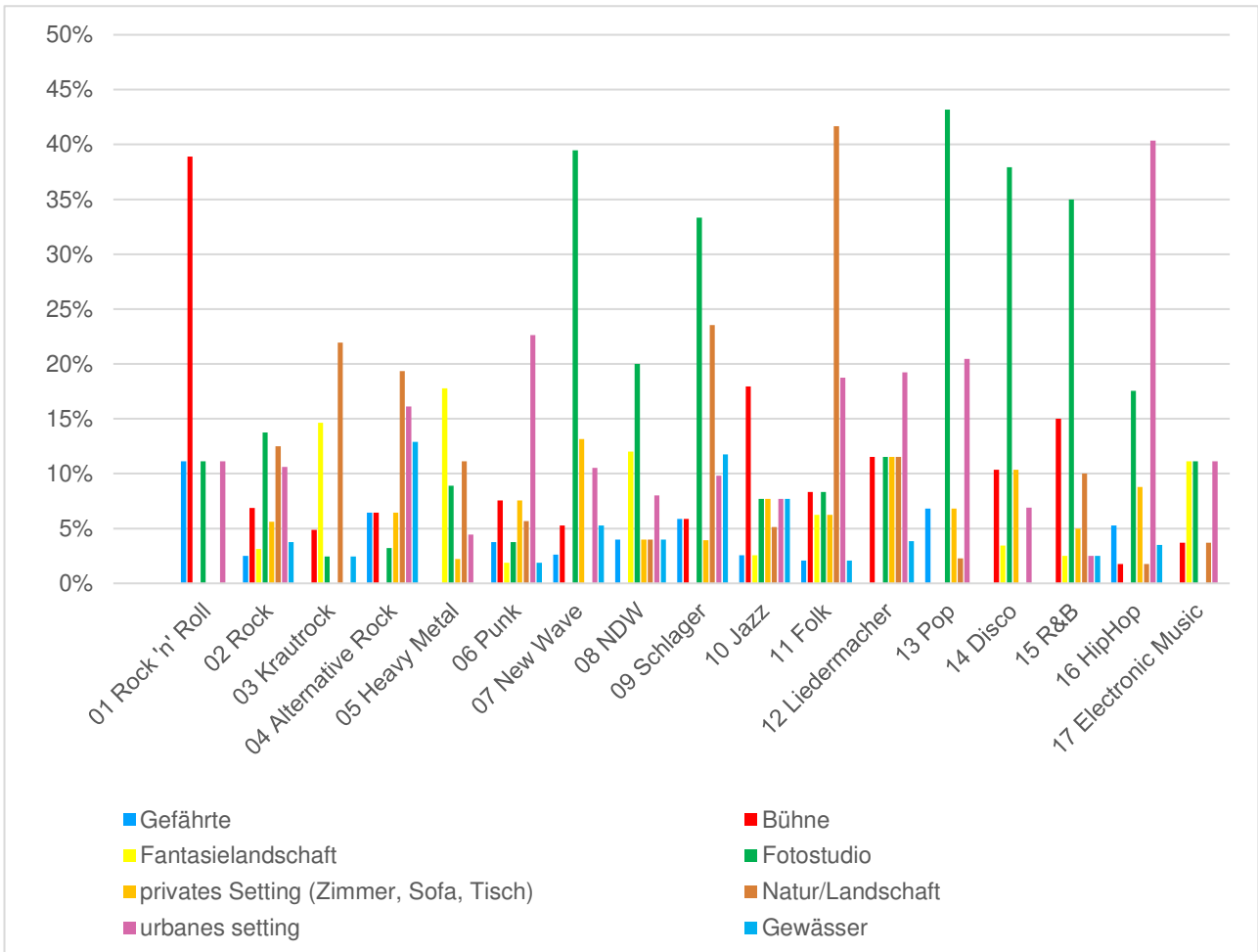


Abb. 8: Anteil verschiedener Settings pro Musikgenre, Gesamtzahl: 797 Cover (eigene Darstellung)

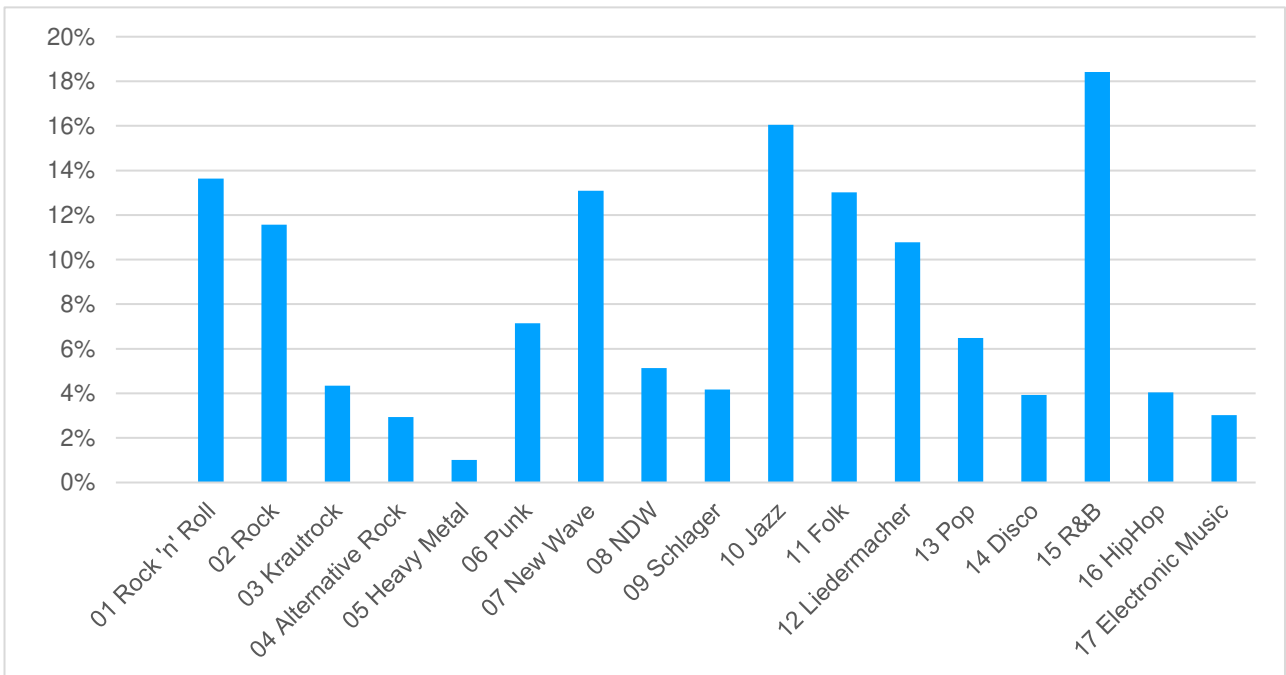


Abb. 9: Anteil abgebildeter Musikinstrumente bzw. Musiktechnik je Musikgenre, Gesamtzahl: 237 Cover (eigene Darstellung)

Laut David Machin herrschen bei Hip-Hop-Covern urbane Settings vor, bspw. werden Straßenschilder oder Mülleimer gezeigt (MACHIN 2010: 46). Diese urbanen Settings können als visuelle Indikatoren der ›Realness‹ oder ›Street Credibility‹ der Künstler*innen - also als zentrale ästhetische Werte in der Genreästhetik des Hip-Hops - verstanden werden. Diese Annahme deckt sich mit unseren Ergebnissen: 66 % der Cover zeigen eindeutig Städte oder urban konnotierte Elemente wie Hochhäuser, Straßenschluchten etc. Allerdings ist Hip-Hop nicht das einzige Genre, in dem Plattencover mit urbanen Settings eine Rolle spielen. Auch im Punk überwiegt der Anteil städtischer Settings deutlich, wobei die von Machin genannten Gründe (MACHIN 2010: 34) hier wohl ebenfalls greifen. Warum hingegen auch auf den Covern des Genres Liedermacher zumeist urbane Settings gezeigt werden, ist erklärungsbedürftig. Hängt das eventuell mit dem Wunsch zusammen, sich gegen die Bildwelten des Folk abzugrenzen?

Platten, die über die visuelle Darstellung eine Geschichte erzählen, finden sich vor allem im Heavy Metal, New Wave, Jazz, Liedermacher und Disco. Die meisten Cover zeigen jedoch keine narrativen Darstellungen, sondern sind eher konzeptuell gestaltet; sie bilden also bestimmte Konzepte oder Haltungen ab. Auffällig viele konzeptionelle Cover finden sich im Rock, Krautrock, Schlager, Pop und in der Electronic Music (≥ 65 %).

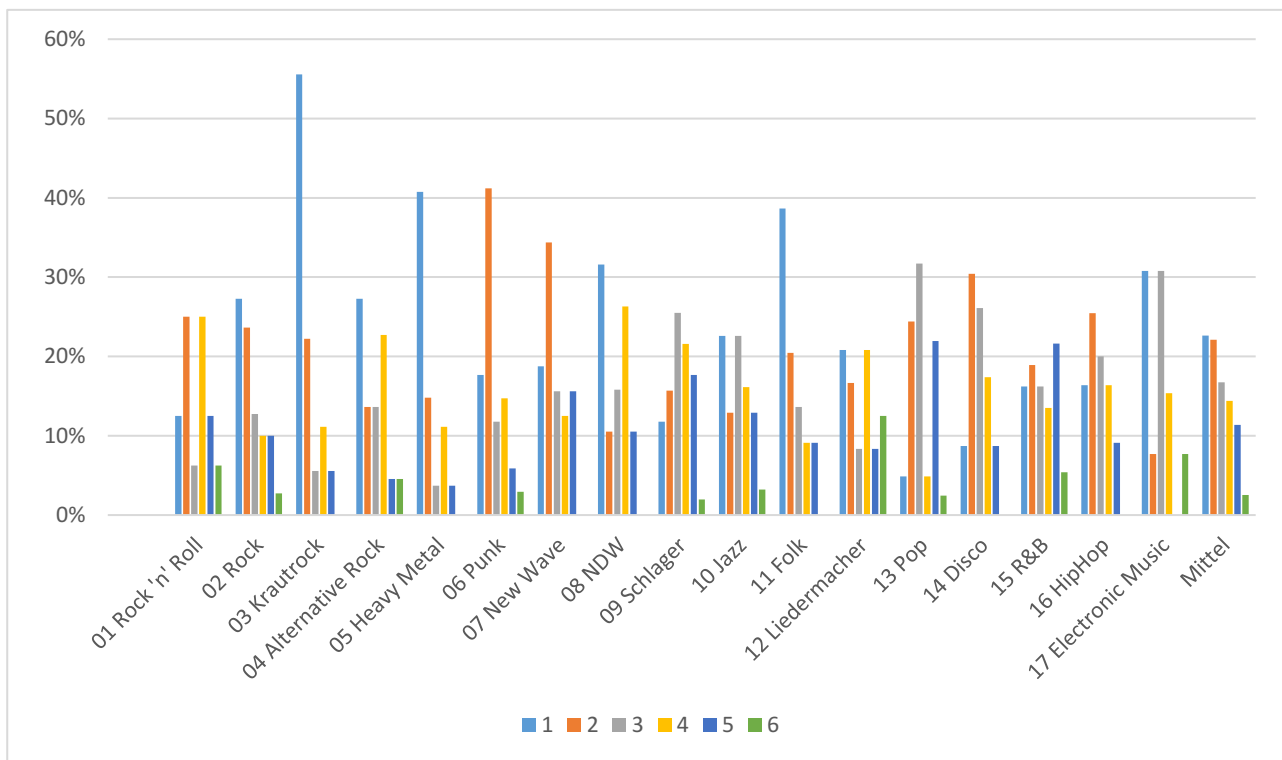


Abb. 10: Anteil der sechs Grade sozialen Distanz pro Musikgenre; von 1 = große Distanz bis 6 = große Nähe, Gesamtzahl: 597 Cover (eigene Darstellung)

Interaktion. Die zweite Auswertungsdimension fragt nach dem Verhältnis der dargestellten Personen zu den Betrachtenden. Die sechsstufige Kategorie der sozialen Distanz (von 1 = große Ferne zu 6 = große Nähe), die anhand der Größe des dargestellten Körperrausschnitts der gezeigten Personen erhoben wurde,⁴ vermittelt einen ersten Eindruck der Interaktionspotentiale einer Coverdarstellung. Bezogen auf den Gesamtkorpus ergaben die Mittelwerte hier eher eine große Distanziertheit: 1 (23 %), 2 (22 %), 3 (17 %), 4 (14 %), 5 (11 %) und 6 (3 %). Dies entspricht der Analyse der dargestellten Körperrausschnitte der Personen, die meist den ganzen oder halben Körper zeigen. Portraitfotografien finden sich dabei bei mindestens 25 %

⁴ Dieser Bewertungsmaßstab sollte in Folgestudien differenzierter betrachtet werden. Neben der sozialen Distanz, die vor allem an Hand des gezeigten Körperrausschnitts ermittelt wurde, könnten zukünftig andere Faktoren, wie bspw. Nacktheit als Indikator körperlicher Nähe mit einbezogen werden.

oder mehr der Cover von Pop, R&B, Schlager oder Rock 'n' Roll. Disco, Heavy Metal, Jazz und Rock verwenden seltener Portraits, sondern eher Close-Ups einzelner Körperteile, die nicht unbedingt eine persönliche Nähe vermitteln müssen (z. B. eine einzelne Hand). In Hinblick auf die soziale Distanz kristallisieren sich Krautrock, Heavy Metal und Folk als besonders distanziert heraus (am häufigsten 1 auf mindestens 40 % der Cover), gefolgt von Rock-, Punk-, New Wave- und Electronic-Music-Cover (mindestens 50 % mit Werten von 1 oder 2). Nähe vermitteln am ehesten Pop- und R&B-Hüllen (ca. 25 % mit Werten von 5 oder 6) (vgl. Abb. 10).

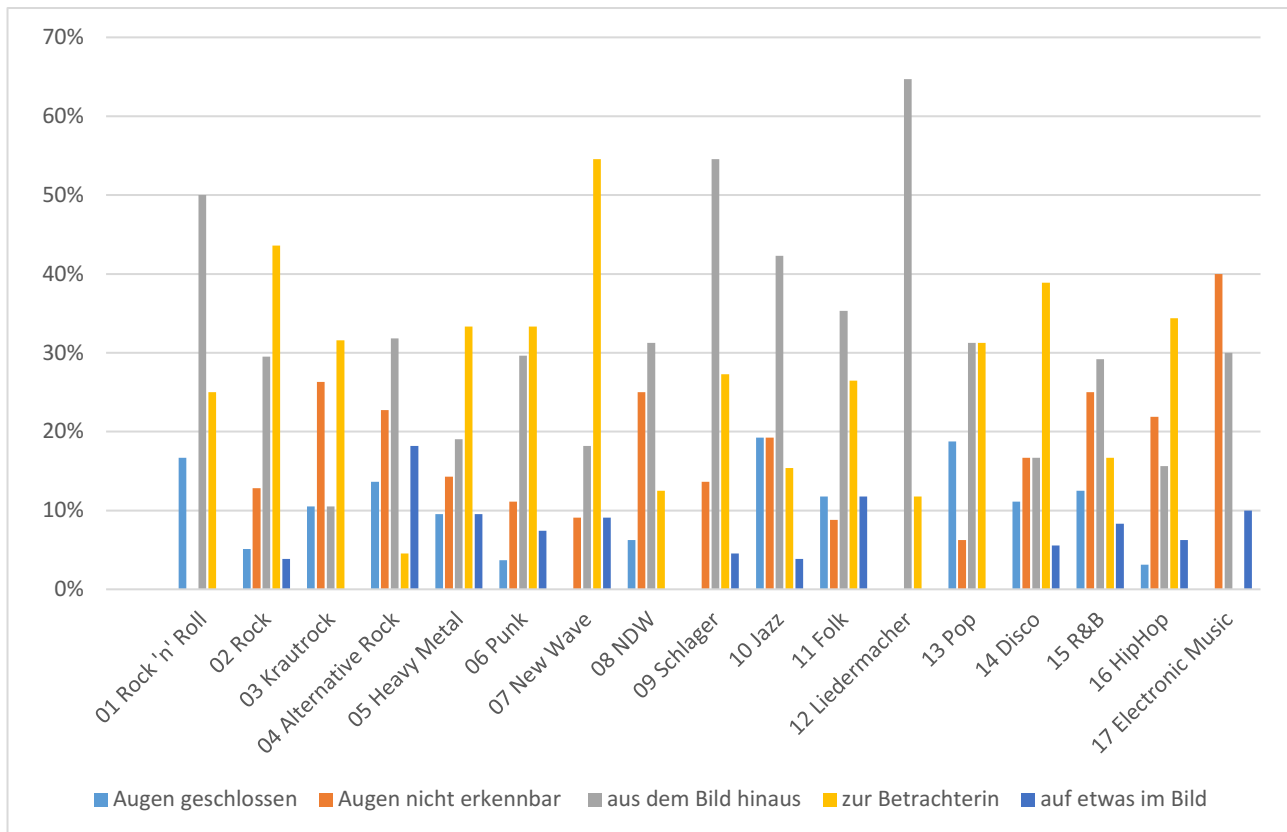


Abb. 11: Blickziel der Hauptperson auf dem Plattencover pro je Musikgenre, Gesamtzahl: 547 Cover (eigene Darstellung)

Die nach David Machin zentrale Frage nach der Blickrichtung dargestellter Personen, bestätigt dieses überraschende Ergebnis einer Distanz zur betrachtenden Person (vgl. Abb. 11). So sehen abgebildete Personen auf LP-Covern meist nicht die Betrachtenden an, außer im New Wave, Schlager, Pop und Hip-Hop. Insbesondere im Rock 'n' Roll, Krautrock, Alternative Rock, NDW, Jazz, Folk, R&B, Liedermacher und Electronic Music ignorieren 50 % oder mehr Coverpersonen die Betrachtenden. Hier schauen die Gezeigten eher aus dem Bild heraus. Die Blickrichtung der gezeigten Person ist hingegen bei nahezu allen Covers auf Augenhöhe mit der betrachtenden Person, wobei die körperliche Zuwendung meist frontal ist. Einzig im Alternative Rock schauen die Dargestellten eher auch einmal hinauf, im Hip-Hop eher auch einmal hinab. Nicht von vorn, sondern eher seitlich werden Personen im Punk, Schlager und in der elektronischen Musik gezeigt.

Bildkomposition. Die Verpackung einer Vinyl-Schallplatte gibt als Industrieprodukt mit ihren standardisierten Maßen von 31,5 cm mal 31,5 cm einen festen Gestaltungsrahmen vor. Die Analyse der Bildkomposition kann dabei allgemeine Regeln der Covergestaltung ermitteln, wobei sich die explorative Auswertung der vorherrschenden Farben, der Darstellungstypen und der Realitätsnähe (modality) als besonders gewinnbringend erweisen. Mit Blick auf die verwendeten Farben zeigt sich bspw., dass eher gedeckte Töne

bevorzugt Verwendung finden. Auf rund 200 der 800 erfassten Cover ist die vorherrschende Farbe Schwarz, gefolgt von Grau, Braun und Blau (je 11 %) (vgl. Abb. 12). Sonderfarben (z. B. Magenta, Türkis, Gold) dominieren 10 % der Hüllen, gefolgt von Weiß und Rot mit je 8 %. Gelbe, orangene, grüne oder auch bunte, also nicht auf einen Farbton festlegbare Hüllen bewegen sich im unteren einstelligen Prozentbereich. Diese Werte bleiben bei der Sekundärfarbe (der zweitwichtigsten Farbe auf dem Cover) annähernd gleich, wobei einzig der Anteil von Schwarz (12 %) zu Gunsten von Weiß (15 %) absinkt (vgl. Abb. 13).

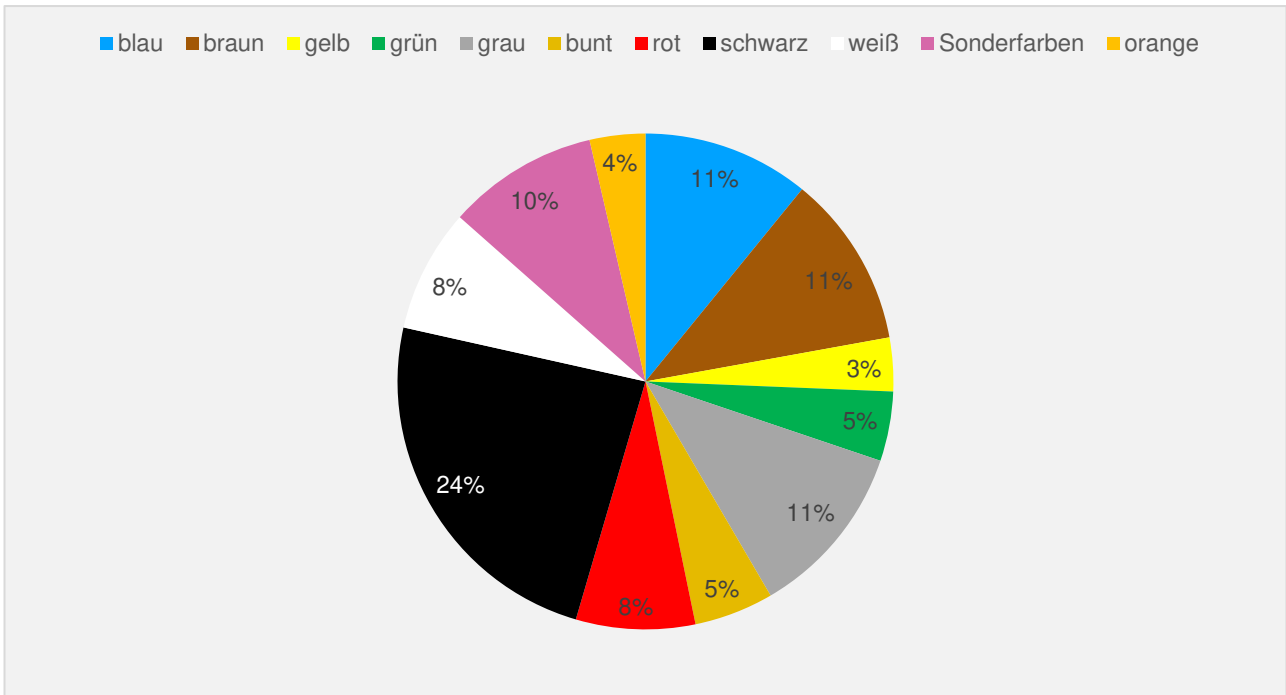


Abb. 12: Verteilung der Primärfarben bei allen Plattencovern, Gesamtzahl:797 (eigene Darstellung)

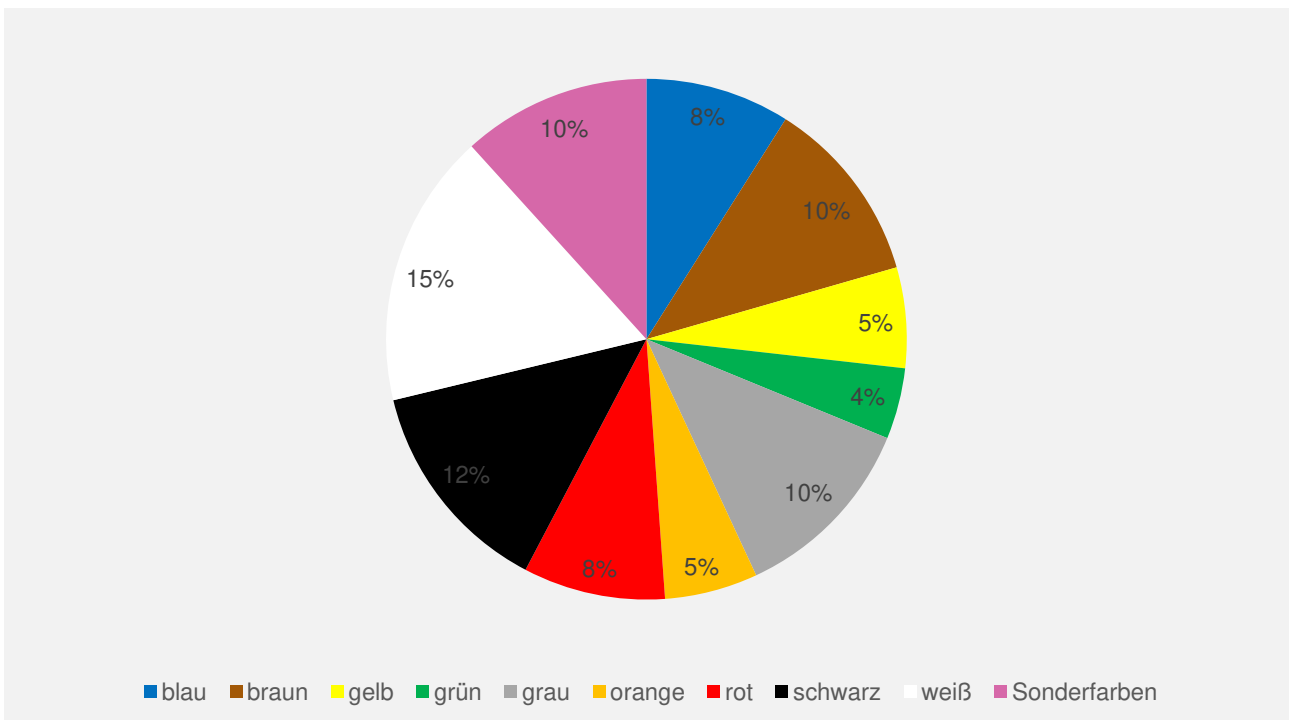


Abb. 13: Verteilung der Sekundärfarben bei allen Plattencovern, Gesamtzahl:797 (eigene Darstellung)

Das am häufigsten verwendete Darstellungsmittel ist die Fotografie, die auf 65 % der von uns analysierten LP-Cover dominiert (vgl. Abb. 14). Aus der Perspektive der Gestaltung scheint dies eine pragmatische Lösung zu sein, die bspw. entgegen von Künstlern und Künstlerinnen aufwändig gestalteter Cover zeit- und kostengünstig realisierbar ist und Bedürfnisse der Fans, ihren Idolen durch deren realitätsnahe Abbildung nahe zu sein, entgegenkommt. Das verbleibende Drittel setzt sich aus 18 % grafischen Darstellungen/Zeichnungen/Malereien, 12 % experimentelleren Formen wie Collagen, Comics oder Filmstills und 5 % rein typographischen Darstellungen zusammen. Von den 463 Fotocovern weisen rund 300 ein Farbfoto auf, ca. 100 sind in Schwarzweiß gehalten, ein Zehntel ist offensichtlich bearbeitet. Der hohe Anteil von Fotodarstellungen hat somit direkte Auswirkungen auf den von Covern vermittelten hohen Grad der Realitätsnähe.

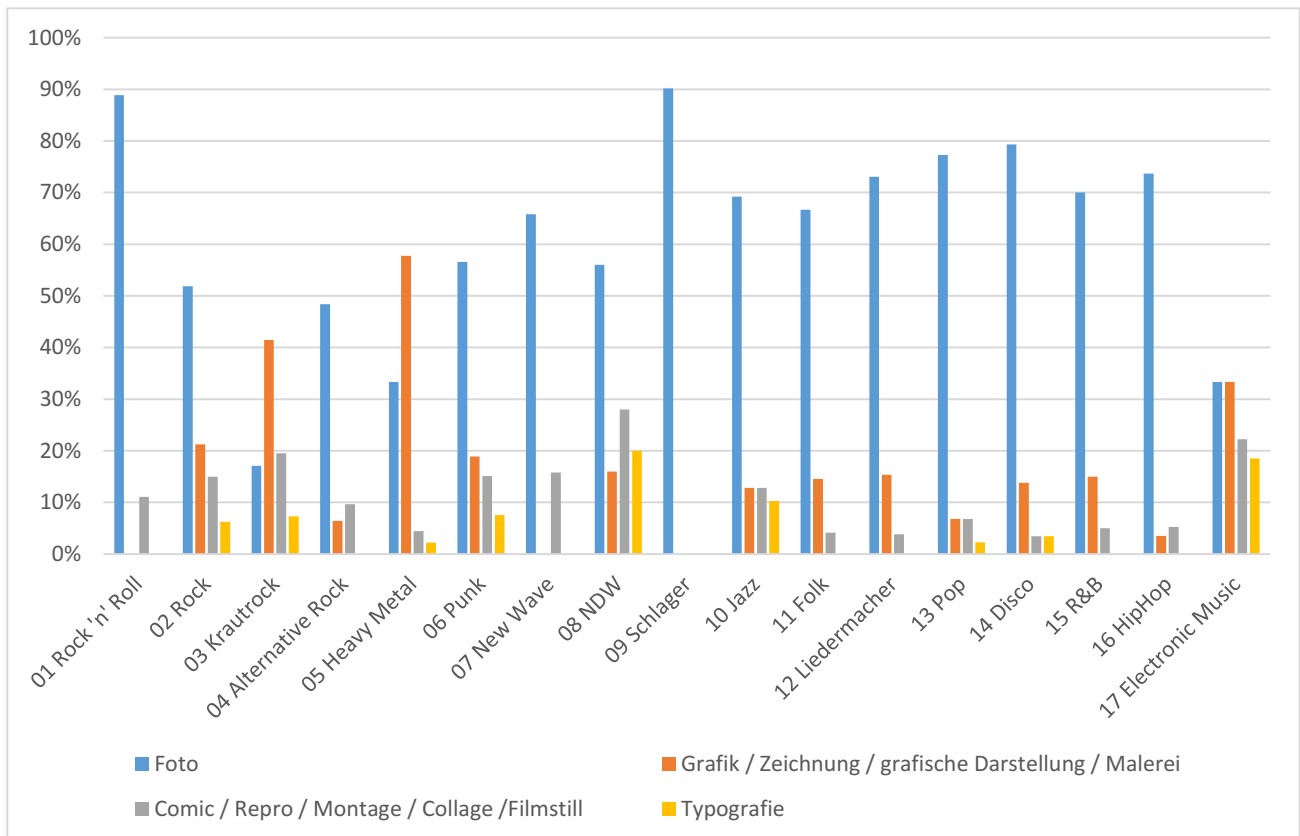


Abb. 14: Vorherrschender Darstellungstyp bei verschiedenen Musikgenres, Gesamtzahl: 772 Cover (eigene Darstellung)

Mit Rock 'n' Roll, Schlager, Pop, Liedermacher, Disco und Hip-Hop haben all jene Genres einen Grad der Realitätsnähe (modality) von 4 oder größer, deren Cover zu mindestens 70 % auf Fotos basieren. Schlager-Cover führen beide Werte jeweils an: 90 % nutzen Fotografien bei einem durchschnittlichen Wert von 5, d. h. fotorealistische Realitätsnähe (Abb. 15). Bei Krautrock und Heavy Metal gibt es den umgekehrten Effekt: Während beide Genres als einzige als häufigstes Darstellungsmittel Grafik oder Malerei nutzen, ist ihre Realitätsnähe auffällig gering (Heavy Metal ca. 60 %/2,7; Krautrock ca. 40 %/2). Electronic Music fällt hier allerdings etwas heraus. Bei einer gleichmäßigen Verteilung des Darstellungsmittels Foto und grafischer Mittel (je ca. 30 %) ist die Realitätsnähe insgesamt mit ca. 2,5 vergleichsweise niedrig.⁵

⁵ Vermutlich gibt es einen Zusammenhang zwischen Farbwahl, Darstellungstyp und dem Grad der Realitätsnähe. Vergleichsweise bunte Genre wie Rock 'n' Roll, Krautrock, Alternative Rock, Schlager und Pop, die eine unterdurchschnittliche Verwendung von Schwarz als Primärfarbe (< 17 %) zu Gunsten einer breiteren Farbvarianz aufweisen, verwenden, bis auf Krautrock, am ehesten Fotografien und besitzen eine Realitätsnähe, die mit Werten größer als 4 relativ hoch ist.

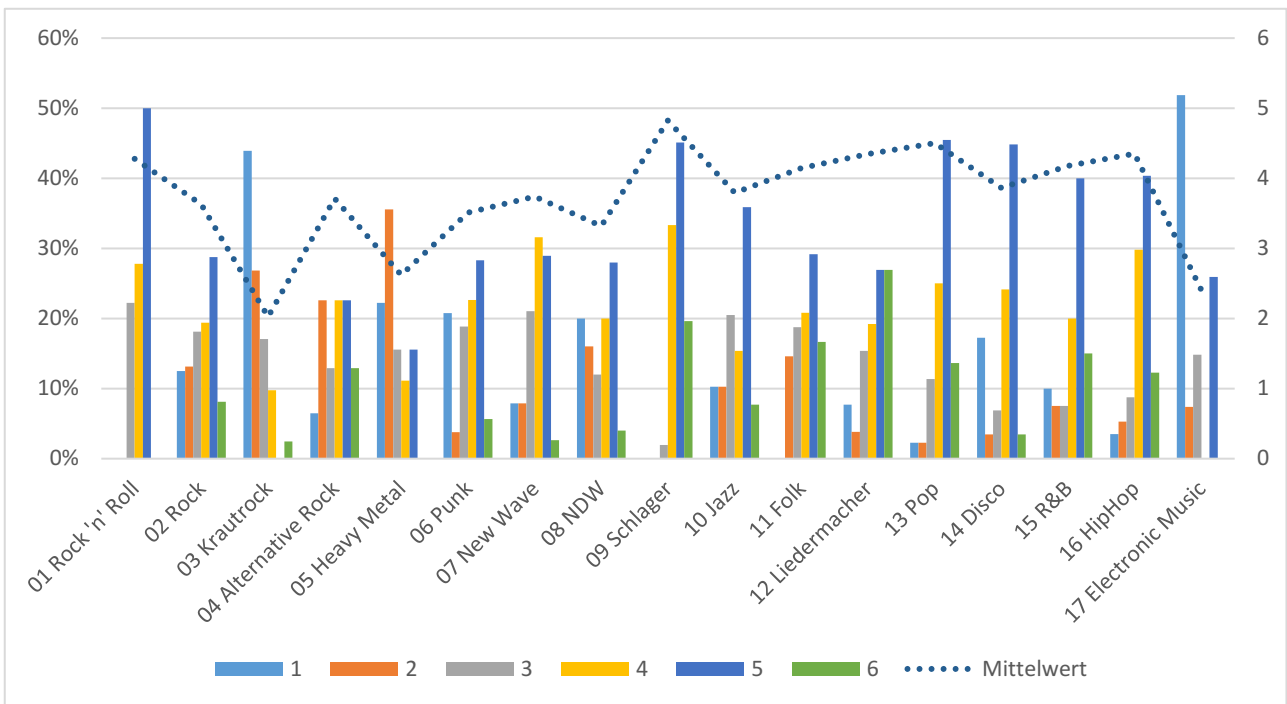


Abb.15: Einschätzungen der graduellen Realitätsnähe (modality) pro Musikgenre nach Graden: 1 = sehr realitätsfern bis 6 = sehr realitätsnah, Gesamtzahl: 797 Cover (eigene Darstellung)

Schriftgestaltung. Die Auswahl, Gestaltung, Farbigkeit und Platzierung typografischer Elemente ist auf Plattencovern recht einheitlich. 99 % der untersuchten Cover zeigen den Namen des/der Künstlers*in oder Band, wobei der entsprechende Schriftzug in 75 % der Fälle im oberen Bildbereich platziert ist. Weiß, Schwarz und Rot sind die dominierenden Schriftfarben auf 70 % der untersuchten Bilder (vgl. Abb. 16). Dass Weiß in dieser Trias mit etwas mehr als 200 Cover am häufigsten verwendet wird, kann erklären, warum es bei der oben besprochenen Gesamtfarbigkeit nur im unteren Prozentbereich vertreten ist. Insgesamt wiesen nur 176 der fast 800 Cover mehr als eine Farbe bei der Künstler*innentypografie auf.

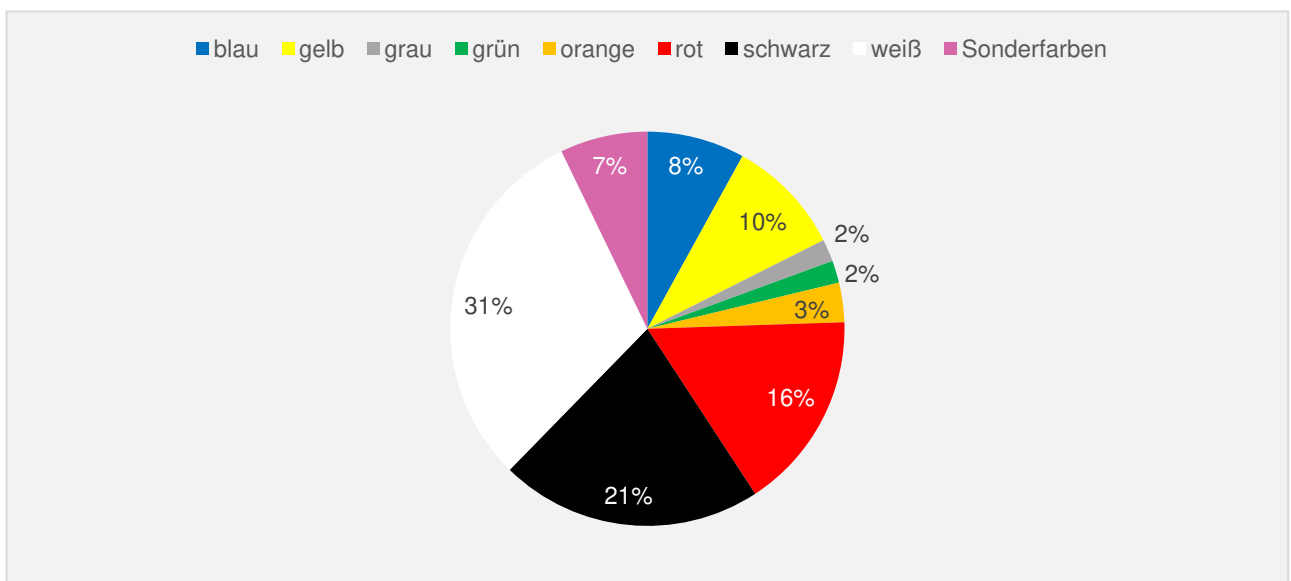


Abb. 16: Primärfarbe der Schriftgestaltung (Namen des/der Künstlers*in/Band), Gesamtzahl: 734 Cover (eigene Darstellung)

Die Gestaltung der Titelschriften ist ähnlich markant. Allerdings besitzen mit 93 % etwas weniger Cover einen Titelschriftzug, der zudem nur auf der Hälfte der Taschen oben platziert ist, zu 25 % befindet er sich im unteren Bereich. Das deutet darauf hin, dass Alben sich vor allem über die Musiker*innen und Bands verkaufen. Die Farbverteilung entspricht dabei ebenso der Künstler*innentypografie, wie auch hier serifenlose Fonts bevorzugt werden (ca. 55 %). Einen besonders hohen Anteil von Schreibschrift, die nach Machin in der Wirkung durch ihren persönlichen Charakter eine Nähe vermitteln kann (vgl. MACHIN 2010: 70), findet sich auf Covern der Neuen Deutschen Welle (40 %) und des Alternative Rocks (30 %), während sie ansonsten eher marginal (Disco 18 %; Pop und R&B je 16 %) oder gar nicht zu finden ist (Rock 'n' Roll, Heavy Metal, Electronic Music) (vgl. Abb. 17).

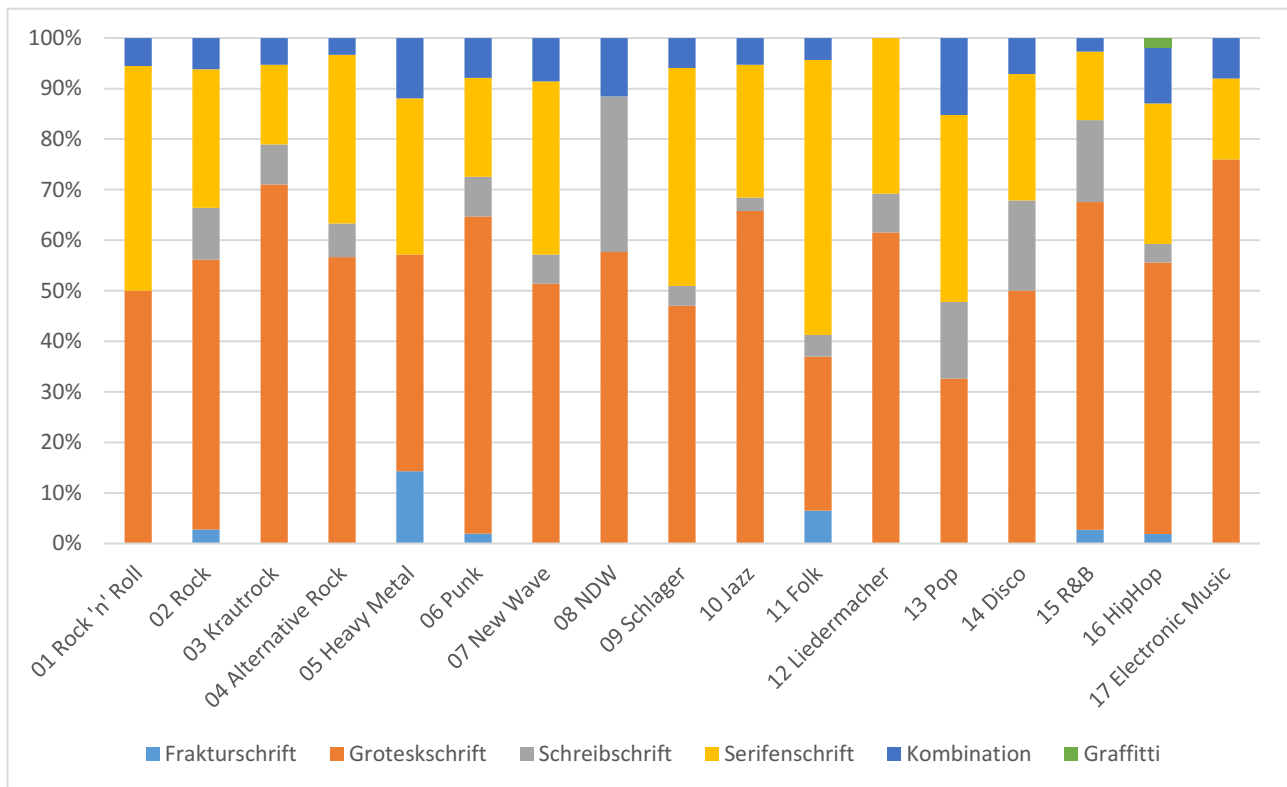


Abb. 17: Anteil verschiedener Schriftarten (Namen der Künstler*in/Band), Gesamtzahl: 734 Cover (eigene Darstellung)

Die typografischen Gestaltungsregeln, die sich hier zeigen, hängen vermutlich mit der Verkaufsform von Schallplatten zusammen. Indem diese zu mehreren in Selbstbedienungskisten offeriert und von Kundenschaft durchgeblättert werden, ist meist nur das obere Bilddrittel im Auswahlprozess erfassbar. Dass der Name der Musiker*innen nicht nur oben, sondern auch in eindeutigen Farben und Fonts platziert wird, scheint eher dazu einzuladen, dass die LP herausgenommen und bestenfalls gekauft wird.

5. Fazit und Ausblick

Ausgangspunkt unserer Studie war die Einschätzung, dass Musik nicht nur als Klang, sondern auch in ihrer visuellen Dimension erlebt wird und dass die Bildsprache von Plattencovern eine entscheidende Rolle bei der multimodalen Rezeption populärer Musik spielt. Mit Hilfe der Ansätze der visuellen Diskursanalyse und der sozialen Semiotik sollte die visuelle Sprache der Plattencover durch die Untersuchung einer großen Anzahl von Coverabbildungen erfasst und beschrieben werden. Was folgt nun aus den vielen Einzelbefunden, die im vorherigen Abschnitt vorgestellt wurden? Lässt sich ein spezifischer visueller Diskurs der populären Musik oder einzelner Musikgenres zwischen 1950 bis 1990 erkennen?

Zunächst einmal gibt es bei der visuellen Gestaltung von Plattencovern durchaus zahlreiche übergreifende und einige genrespezifische Gestaltungsmerkmale. Dies betrifft einerseits allgemeine Regeln der typografischen Gestaltung, der Platzierung der Schrift und der Farbigkeit. Andererseits finden sich zahlreiche genreübergreifende Gemeinsamkeiten hinsichtlich des auf Covern Dargestellten: Wenig überraschend ist, dass vorwiegend die Künstler*innen und Bands abgebildet werden und dass hierbei Männer weit häufiger vertreten sind als Frauen. Schon eher überrascht der vorwiegend ernste Blick der Künstler*innen und ihre alltägliche Kleidung. Dass zudem musiknahe Settings nicht so häufig vertreten sind, hängt vermutlich damit zusammen, dass viele der verwendeten Fotografien im Fotostudio gemacht wurden. Interessant sind zahlreiche genreübergreifend vertretene Objekte und Settings, die jedoch gesondert untersucht werden müssten, da die Anzahl von nur 40 untersuchten Cover pro Genre verlässliche Aussagen nur bedingt zulässt. Narrativ gestaltete Cover kommen relativ selten vor. Das weist darauf hin, dass mit der Gestaltung nicht einfach nur die Handlungen der Songs oder die Plattentitel nacherzählt werden. Überraschend ist, dass die Mehrzahl der abgebildeten Künstler*innen keinen Blickkontakt mit den Betrachtenden aufnehmen - genrespezifische Ausnahmen wie im New Wave, Schlager, Pop und Hip-Hop bestätigen die Regel. Gerade in Genres wie Alternative Rock, Liedermacher oder Folk, in denen der authentische Ausdruck der Künstler*innen wichtig ist, wird der Bezug und die Interaktion mit dem/der Betrachter*in bzw. Hörer*in visuell nicht gesucht; vielmehr scheinen die Künstler*innen auch hier in ihrer autarken künstlerischen Welten zu ruhen. Zudem werden die Gesichter eher verhältnismäßig klein dargestellt, was für die Wahrung einer gewissen sozialen Distanz sprechen könnte.

Mit der Herausarbeitung übergreifender Regelmäßigkeiten und Bildmuster erzielt die Korpusanalyse einen deutlichen Mehrwert gegenüber der Analyse einzelner, ausgewählter Plattencover - nicht zuletzt, indem Behauptungen zu angeblich typischen Bildelementen und Gestaltungsweisen auf einer größeren Datenbasis überprüft und in manchen Fällen widerlegt werden konnten. Wie oben angemerkt, sollte jedoch einer Überprüfung der genrespezifischen Ergebnisse in nachfolgenden Studien eine größere Auswahl als nur ca. 40 Plattencover pro Genre zugrunde gelegt werden. Denn erst auf einer solchermaßen erweiterten Datengrundlage werden Aussagen zu einer genretypischen Bildersprache möglich, die sich in manchen Genres zudem über die Jahrzehnte hinweg wandeln kann. Sinnvoll wäre daher, sich auf einzelne Genres zu konzentrieren und hier jeweils einen weit größeren Korpus von Plattencovern auszuwerten. Da eine solche Auswertung sehr zeitaufwändig ist, können eventuell automatisierte Methoden der computergestützten Bilderkennung (Stichwort: content-based visual information retrieval) weiterhelfen. Ob das möglich ist, muss sich in Zukunft zeigen. Für zukünftige Studien kann die methodologische Erkenntnis unserer explorativen Untersuchung auch in der Hinsicht gewinnbringend sein, dass nicht alle verwendeten 94 Variablen zu Ergebnissen führen, sondern bereits eine begrenzte Anzahl von Kategorien durchaus zielführend sind, sodass in Folgestudien eine kleinere Auswahl der Kategorien verwendet werden können.

Die Studie steht im Kontext einer übergreifenden Aufgabe der Popmusikanalyse: der Verknüpfung der drei Dimensionen Klang/musikalische Gestaltung, Text/sprachlicher Diskurs und Bild/visueller Gestaltung. Alle drei Dimensionen sind für das Erleben und die Wirkung von populärer Musik wichtig und sollten in ihrem Zusammenwirken erschlossen werden. In der Forschung zu populären Musikgenres gibt es zwar inzwischen zahlreiche Untersuchungen zu genrespezifischen Diskursen sowie zur Verknüpfung der

Diskurse (»ästhetischen Schemata«) mit Aspekten der musikalischen Gestaltung (»ästhetische Formen«), dabei wurde jedoch bislang nur in seltenen Fällen die visuelle Gestaltung von Bildserien wie etwa die Cover von Langspielplatten miteinbezogen. Die Herausforderung besteht darin, die Beziehungen zwischen einem Musikgenre und seinen visuellen Bildern sowie dem damit verbundenen Diskurs, wie er in musikbegleitenden Texten, z. B. in Musikmagazinen oder sozialen Medien, zum Ausdruck kommt, zu untersuchen und, insofern eine Beziehung erkennbar ist, zu rekonstruieren und darzustellen (vgl. ARVIDSON 2007, BURKHART 2019). Ob sich eine Genreästhetik auch in der visuellen Gestaltung der Plattencover abbildet oder eher einer übergreifenden Bildersprache populärer Musik folgt, kann nur durch die empirisch vergleichende Untersuchung von Bildkorpora entschieden werden. Ergebnisse aus der Analyse von Plattencovern müssten dabei allerdings durch Studien zur Bildsprache populärer Musik in anderen Medien, insbesondere in Musikzeitschriften, Konzertplakaten, Musikfilmen und Videoclips, ergänzt werden. Erst wenn Klang, Bild und Text zueinander in Beziehung gesetzt werden, wird es möglich, die multimodale Sprache der populären Musik zu rekonstruieren - innerhalb bestimmter regionaler, historischer, sozialer, wirtschaftlicher und technologischer Kontexte.

Literatur

- ALLEYNE, MIKE: After the Storm: Hipgnosis, Storm Thorgerson, and the Rock Album Cover. In: *Rock Music Studies* 1/3, 2014, S. 251-267
- ARVIDSON, JENS: »To Stitch the Cut...« The Record Sleeve and its Intermedial Status. In: ARVIDSON, JENS ET.AL. (Hrsg.): *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund [Intermedia Studies Press] 2007, S. 55-83
- BEHRENS, ROGER: Parergon, Etui, Cover. Verhüllung des Klangs: zur kritischen Theorie der Warenästhetik von Tonträgern. In: RAULET, GÉRARD; SCHMIDT, BURGHART (Hrsg.): *Vom Parergon zum Labyrinth. Zur kritischen Theorie des Ornaments*, Wien [Böhlau] 2001, S. 111-132
- BETSCHER, SILKE: Bildmuster - Wissensmuster. Ansätze einer korpusbasierten Visuellen Diskursanalyse. In: *Zeitschrift für Semiotik*, 2013, 35/3-4, S. 285-320
- BORGERSON, JANET; JONATHAN SCHRODER: *Designed for Hi-Fi Living. The Vinyl LP in Midcentury America*, Cambridge MA [MIT Press] 2017
- BURKHART, BENJAMIN: *Genre im Diskurs. Integrative Musikanalyse zu Reggae und Dancehall* (= Populäre Kultur und Musik, Band 25). Münster [Waxmann] 2019
- CHAPMAN, IAN: Kiss: Alive! An Iconographical Approach. In: VÅGNES, GRØNSTAD, ØYVIND; ASBJØRN (Hrsg.), *Coverscaping: Discovering Album Aesthetics*, Kopenhagen [Museum Tusulanum Press] 2010, S. 133-143
- DERRIDA, JACQUES: Das Parergon. In: DERS.: *Die Wahrheit in der Malerei*. Wien [Passagen] 1992, S. 56-104
- DE VILLE, N.: *Album. Style and Image in Sleeve Design*. London [Mitchell Beazley] 2003
- DIAZ-BONE, RAINER: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie*. 2. Aufl. Wiesbaden [VS] 2010
- DÖRFLING, CHRISTINA: Cover - Album - Patent. Schutzhüllen und ihre Schutzrechte (1903-1946). In: DIES.; JOST, CHRISTOFER; PFLEIDERER, MARTIN (Hrsg.): *Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur*, Münster [Waxmann] 2021, S. 141-171
- DÖRFLING, CHRISTINA; PFLEIDERER, MARTIN: Patterns of Pop. The Visual Design of Amiga Record Covers as a Source for GDR Pop Music Historiography. In: *Popular Music History*, 14/2 (2021), S. 133-149.
- FOUCAULT, MICHEL: *Archäologie des Wissens*, 6. Aufl., Frankfurt [Suhrkamp] 1994
- FRELIK, PAWEL: Dark Matters: Mapping Science Fiction on the Extreme Metal Continuum. In: *Journal of the Fantastic in the Arts*, 24/2 (88), 2013, S. 289 - 309
- GIER, KLAUS: *Andy Warhols Record- und Cover Design: Studien zur grafischen und formgegenständlichen Gestaltung von Schallplatten und Schallplattenverpackungen durch Andy Warhol; am Beispiel von »The Velvet Underground & Nico« and »Sticky fingers«*. Frankfurt a. M. u. a. [Lang] 2001

- GRASSKAMP, WALTER: *Das Cover von Sgt. Pepper: eine Momentaufnahme der Popkultur*. 2. Aufl., Berlin [Wagenbach] 2004
- GRØNSTAD, VÅGNES; ASBJØRN; ØYVIND (Hrsg.): *Coverscaping: Discovering Album Aesthetics*. Kopenhagen [Museum Tusulanum Press] 2010
- INGLIS, IAN: ›Nothing You Can See That Isn't Shown‹: The Album Covers of the Beatles. In: *Popular Music* 20/1, 2001, S. 83-97
- JONES, STEVE; SORGER, MARTIN: Covering Music: A Brief History and Analysis of Album Cover Design. In: *Journal of Popular Music Studies* 11-12/1, 1999, S. 68-102
- KRESS, GUNTHER; VAN LEEUWEN, THEO: *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, 2. Aufl. London [Routledge] 2006
- LAAR, KALLE: Vinyl Culture und Zeitgeschichte. Schallplattencover als Quelle der visual history. In: BODO MROZEK; GEISTHÖVEL, ALEXA; DANYEL, JÜRGEN (Hrsg.): *Popgeschichte. Band 2: Zeithistorische Fallstudien 1958-1988*. Bielefeld [transcript] 2014, S. 361-371
- LICHT, ALLAN: Record Covers as Parerga. In: MILLROTH, THOMAS ET. AL. (Hrsg.): *Look at the Music/SeeSound. A Sound Art Anthology*, Ystad [Ystad Art Museum] 2002, S. 54-58
- MCCORMACK, N.; SWAN, C.: Myth, Meaning, and Modernity: Printed Record Sleeves and Visual Representation of Irish Music, 1958-8. In: *Éire-Ireland* 54/1+2, 2019, S. 46-81
- MACHIN, DAVID: *Analysing Popular Music. Image, Sound, Text*. Los Angeles [SAGE] 2010
- MEIER, STEFAN: Multimodalität im Diskurs. Konzept und Methode einer multimodalen Diskursanalyse. In: KELLER, REINER (Hrsg.), *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden*, 3. Aufl. Wiesbaden [VS] 2011, S. 499-532
- PFLEIDERER, MARTIN: Jazzbilder. Zu einer Ikonographie populärer Musik. In: JOST, CHRISTOFER; KLUG, DANIEL; NEUMANN-BRAUN, KLAUS; SCHMIDT, AXEL (Hrsg.): *Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik*. Baden-Baden [Nomos] 2011, S. 87-104
- SCHMITZ, MARTINA: *Album Cover. Geschichte und Ästhetik einer Schallplattenverpackung in den USA nach 1940. Designer - Stile - Inhalte*, München [Scaneg] 1987
- SEIM, ROLAND: Plattencover und Konzertplakate. In: SCHRAMM, HOLGER (Hrsg.): *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz [UVK], S. 397-438
- SILVERMAN, JONATHAN: Frame or be Framed: This is not De La Soul. In: VÅGNES, ØYVIND; GRØNSTAD, ASBJØRN (Hrsg.): *Coverscaping: Discovering Album Aesthetics*, ed., S. 119-131. Kopenhagen [Museum Tusulanum Press] 2010
- STÖCKL, HARTMUT: Sozialemiotik. In: MEIER, STEFAN, SACHS-HOMBACH, KLAUS; TROTZKE, RAINER (Hrsg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*. Köln [Herbert von Halem] 2014a, S. 155-162
- STÖCKL, HARTMUT: Sozialemiotische Bildanalyse. In: MEIER, STEFAN; SACHS-HOMBACH, KLAUS; TROTZKE, RAINER (Hrsg.): *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*. Köln [Herbert von Halem] 2014b, S. 393-402
- VAN LEEUWEN, THEO: *Speech, Music, Sound*. London [Macmillan] 1999
- VAN LEEUWEN, THEO: *Introducing Social Semiotics*. London [Routledge] 2005
- WRIGHT, AMY NATHAN: Exploring Funcadelic Aesthetic: Intertextuality and Cosmic Philosophizing in Funcadelic's Album Covers and Liner Notes, In: *American Studies* 52/4, 2013, S. 141-169

Biografische Notiz

Christina Dörfling ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMBF-Projekt ›Musikobjekte der populären Kultur‹ an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar. Kontakt: christina.doerfling@hfm-weimar.de

Martin Pfeleiderer ist seit 2009 Professor für Geschichte des Jazz und der populären Musik an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar. Kontakt: martin.pfleiderer@hfm-weimar.de

Das Anthropozän in seiner Darstellung - Transmediation von Narrativen und Wahrheitswerten zwischen Wissenschaft und Spielfilm

Abstract

The aim of this paper is to investigate the transmediation of scientific articles to very different media types, meaning that the form and content of scientific communication is transformed into other forms of communication - more precisely works of art or entertainment, as exemplified by the media type feature film. The focus is on transmediation of narratives and truthfulness. Specifically, the discussions centre around narratives of human actions changing the environment on a global scale. Such narratives are vital to scrutinize because they concern the conditions of future human existence. To make the discussions truly relevant, the complex issue of truthfulness in communication is also included. Different media types can be, and are often expected to be, truthful in different ways, and because of media differences it may well be the case that narratives and their truthfulness are corrupted in transmediation. Whereas communication in general has many widely different purposes, its function is sometimes essentially to get things right - to represent certain things truthfully. Therefore, it is imperative to explore the capacities of different media types to narrate truthfully. The paper starts with explications of some of the core concepts of the investigation - transmediation, narration and truthfulness - and continues with a discussion of general media differences between scientific articles and feature films. This is followed by a brief analysis of a scientific article (*The 'Anthropocene'*, published by PAUL J. CRUTZEN and EUGENE F. STOERMER, 2000), a somewhat longer examination of the transmediation of this article to a feature film (*The Day after Tomorrow*, directed by ROLAND EMMERICH, 2004) and a conclusion.

Die vorliegende Arbeit untersucht die Transmediation wissenschaftlicher Beiträge in sehr unterschiedlichen Medientypen. Gegenstand der Betrachtung ist also die Übertragung von Form und Inhalt wissenschaftlicher Kommunikation in andere Kommunikationsformen, genauer in die Werke von Kunst oder Entertainment, exemplifiziert am Medientypus Spielfilm. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Transmediation von Narrativen und Wahrheitswerten (*truthfulness*), namentlich auf den Narrativen menschlicher Handlungen, die die Umwelt im globalen Maßstab verändern. Es ist sehr wichtig, diese Narrative genauer zu untersuchen, weil sie die zukünftigen Bedingungen menschlicher Existenz betreffen. Der Relevanz solcher Diskussionen entsprechend wird überdies eingegangen auf das komplexe Thema der Zuverlässigkeit in der Kommunikation. Unterschiedliche Medientypen können auf unterschiedliche Weise zuverlässig sein, was auch oft schon erwartet wird und wegen der Unterschiede von Medien mag es sehr wohl der Fall sein, dass Narrative und deren Zuverlässigkeit in der Transmediation korrumpiert werden. Während die Kommunikation im Allgemeinen vielen und mitunter sehr verschiedenen Zwecken dient, ist ihre Funktion manchmal entscheidend dafür, ob gewisse Dinge richtig beziehungsweise wahrheitsgemäß repräsentiert werden oder nicht. Darum kommt es darauf an, zu untersuchen, inwieweit es bestimmten Medientypen möglich ist, wahrheitsgetreu zu erzählen. Zu Anfang sollen einige Schlüsselbegriffe der Untersuchung erklärt werden - Transmediation, Narration und Zuverlässigkeit; daran schließt sich eine Diskussion der medialen Unterschiede zwischen wissenschaftlichen Artikeln und Spielfilmen an. Es folgen eine kurze Analyse eines wissenschaftlichen Artikels (*The 'Anthropocene'*, herausgegeben von PAUL J. CRUTZEN und EUGENE F. STOERMER in 2000) sowie eine

ausführlichere Untersuchung der Transmediation dieses Artikels in einen Spielfilm (*The Day after Tomorrow* von ROLAND EMMERICH, 2004) und eine Schlussbetrachtung.

Einleitung

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Untersuchung dessen, was folgen kann, wenn wissenschaftliche Artikel in sehr unterschiedlichen Medientypen transmedial nacherzählt werden, wenn also Form und Inhalt wissenschaftlicher Kommunikation übertragen werden auf andere Formen der Kommunikation, speziell auf Werke der Kunst oder Unterhaltung, exemplifiziert am Medientypus Spielfilm. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Transmediation von Narrativen und dem Wahrheitswert, nicht auf der Transmediation von medialen Charakteristiken im Allgemeinen, namentlich auf den Narrativen menschlicher Handlungen, die die Umwelt im globalen Maßstab verändern. Es ist sehr wichtig, diese Narrative genauer zu untersuchen, weil sie die zukünftigen Bedingungen menschlicher Existenz betreffen. Der Relevanz solcher Diskussionen entsprechend wird überdies auf das komplexe Thema der Zuverlässigkeit in der Kommunikation eingegangen. Unterschiedliche Medientypen können auf unterschiedliche Weise zuverlässig sein, was auch oft schon erwartet wird, und wegen der Unterschiede von Medien mag es sehr wohl der Fall sein, dass Narrative und deren Zuverlässigkeit in der Transmediation korrumpiert werden. Während Kommunikation im Allgemeinen vielen und mitunter sehr verschiedenen Zwecken dient, ist ihre Funktion manchmal entscheidend dafür, ob gewisse Dinge richtig beziehungsweise wahrheitsgemäß repräsentiert werden oder nicht. Darum kommt es darauf an zu untersuchen, inwieweit es bestimmten Medientypen möglich ist, wahrheitsgetreu zu erzählen.

Um diese komplexen Themen auf möglichst verständliche Weise zu fassen, vergleiche ich zwei spezifische Medienprodukte. Das Paper besteht aus einer kurzen Analyse eines wissenschaftlichen Artikels, einer etwas längeren Untersuchung der Transmediation dieses Artikels in einen Spielfilm sowie einer Schlussbetrachtung. Bevor ich zur Analyse komme, seien allerdings einige Schlüsselbegriffe definiert und erklärt.

Ich skizzierte bereits *Transmediation* als mediale Charakteristiken, die durch ein anderes Medium neu repräsentiert werden (ELLESTRÖM 2014: 11-35). Beispiel: Personen, die auf einer Zeitungsfotografie oder in einem Film dargestellt werden, lassen sich in Worten beschreiben; ein Notenblatt kann von einem Musiker zum Klingen gebracht werden; eine gesprochene Zeugenaussage kann niedergeschrieben werden; eine Geschichte und die Personage eines Theaterstücks können für einen Film adaptiert werden; die Kernaussage einer wissenschaftlichen Abhandlung kann in einem Diagramm dargestellt werden und ein geschriebener alphabetischer Text lässt sich in Brailleschrift übersetzen. Sogar das Rezept aus einem Kochbuch, realisiert als Mahlzeit, Zuneigungsbekundungen, Kontraste oder der Sinn für eine bestimmte Jahreszeit können in den Begriffen der Transmediation verstanden werden. Transmediation vollzieht sich jedoch nicht nur zwischen spezifischen Medienprodukten, sondern auch zwischen qualifizierten Medientypen und zwischen Medienprodukten und qualifizierten Medientypen (vgl. TORNBORG 2020; SALMOSE 2020). Ein qualifizierter Medientypus wird gebildet durch seine kontextuelle Existenz (bestimmte Zeiten, Orte und Kulturen) und erwarteten Funktionen (welche Art von Kommunikation soll erzielt werden?). Denkt man in einem geschriebenen Zeitschriftenartikel in den Begriffen allgemein filmischer Qualitäten, vollzieht man eine Transmediation von dem qualifizierten Medium Film zu einem spezifischen Medienprodukt.

Eine *Narration* entsteht in bzw. durch Kommunikation, wenn ein Medienprodukt Ereignisse repräsentiert, die zeitlich auf bedeutungsvolle Weise miteinander in Verbindung stehen. Normalerweise repräsentieren Narrative nicht nur Ereignisse, sondern darüber hinaus eine Fülle anderer Dinge, die diese Ereignisse in einen größeren Kontext stellen. Der Kern einer Narration, den man auch Story nennen könnte, ist allerdings genau dies: *repräsentierte Ereignisse, die zeitlich auf bedeutungsvolle Weise miteinander in Verbindung stehen* (vgl. ELLESTRÖM 2019: 35-44; vgl. ähnliche unbekannte, aber weniger transmediale Definitionen zum Beispiel in CHATMAN 1978 und BAL 2009). Im Unterschied zu manchen enger gefassten Definitionen von Narration auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Kommunikation (DAHLSTROM; SCHEUFELE 2018: 1) versteht

mein Ansatz Narration nicht eingeschränkt auf die Repräsentation von Personen (Charakteren), die in den Ereignissen eine Rolle spielen; Repräsentationen bedeutungsvoll aufeinander bezogener Ereignisse, die nicht aus menschlichen Handlungen resultieren, sind ebenfalls Narrative.

Meine Definition von *Wahrheitswert* (*truthfulness*) bezieht sich auf den von Charles Sanders Peirce entwickelten Index. Nach Peirce sind indize Zeichen, die auf Kontiguität, sprich realen Verbindungen basieren (siehe zum Beispiel: PEIRCE 1932: CP2.303-304 [1902], CP2.247-249 [c.1903]). Es sind diese medialen Eigenschaften, die in ihren realen Beziehungen zur extrakommunikativen Domäne (verstanden als Welt außerhalb der unmittelbaren Domäne der Kommunikation) wahrgenommen werden, welche einen externen Wahrheitswert erzeugen (ELLESTRÖM 2018). Weil die Welt und unsere Erfahrungen von ihr äußerst facettenreich sind, lässt sich der Wahrheitswert im Allgemeinen nicht einfach bestimmen. Mediale Produkte können wahr sein, zum Beispiel bezüglich unserer direkten Wahrnehmungen und Erfahrungen der Umgebung oder bezüglich der Gegenstände, die universell sind, oder solchen, die etwas Besonderes sind; bezüglich der typischen oder atypischen Gegenstände; bezüglich ihrer Permanenz oder Zeitlichkeit und bezüglich ihrer Globalität oder Ortsgebundenheit. Kommunikation kann darüber hinaus solchen Objekten gegenüber wahrheitsgerecht sein, die in ihrer Gänze oder im Detail wahrgenommen werden; Objekten gegenüber, die bereits manifest waren, sich gegenwärtig manifestieren, die manifest sein müssen oder die sich manifestieren können.

Zum Hintergrund der Analyse sollte ich noch auf die Unterschiede zwischen den beiden qualifizierten Medientypen, wissenschaftliche Artikel und Spielfilme, eingehen, so wie sie sich in einer medialen Landschaft der sich verändernden oder teilweise überlappenden Medientypen und Subtypen darstellen. Auf einer basalen Ebene zeigen sich größere Unterschiede in den medialen Modalitäten (ELLESTRÖM 2010): Während wissenschaftliche Arbeiten unabhängig von zeitlichen Abläufen sind (obwohl sie natürlich sequenziell dekodiert werden), sind Spielfilme zeitlich begrenzt. Weil sie nur zu sehen und zu lesen sind, besitzen wissenschaftliche Artikel visuelle Qualität; Spielfilme hingegen sind visuell und auditiv. Wissenschaftliche Artikel sind voller Symbole, habitueller Zeichen (geschriebener Buchstaben und Wörter), häufig ergänzt durch Ikonen, also Zeichen, die auf Ähnlichkeit beruhen, in Form von visuellen Diagrammen, Fotografien und dergleichen mehr. Im Unterschied dazu werden Spielfilme von visuellen und auditiven Ikonen dominiert (Bildern im weitesten Sinne), normalerweise begleitet von visuellen und auditiven Symbolen, vor allem in Form von geschriebenen und gesprochenen Wörtern (zur Definition dieser Zeichentypen siehe PEIRCE 1932: CP2.303-304 [1902], CP2.247-249 [c.1903]).

Beide Medientypen sind ferner auf unterschiedliche Weise operativ qualifiziert. Während zum Beispiel von Medienprodukten, die als wissenschaftliche Artikel einzustufen sind, unbedingt zu erwarten ist, dass sie sich methodisch an andere Publikationen ihrer Art anschließen, erwartet man von Spielfilmen idealerweise, dass sie künstlerisch oder unterhaltend sind. In der vorliegenden Arbeit beschränke ich mich allerdings auf eine begrenzte Auswahl qualifizierter medialer Eigenschaften, die sich auf Narration und Wahrheitswert beziehen. Spielfilme lassen ein zumindest rudimentäres Narrativ erwarten; wenn gar nichts geschieht, ist das Publikum frustriert. Wenn auch nicht so evident, lassen auch wissenschaftliche Artikel eine erzählende Komponente erwarten, nämlich dass sie aus repräsentierten Ereignissen bestehen, die auf bedeutungsvolle Weise zeitlich miteinander in Beziehung stehen. Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, dass während bedeutungsvoll aufeinander bezogene Ereignisse in Spielfilmen normalerweise an dargestellte Personen geknüpft sind, die auf verschiedene Weise untereinander kommunizieren, sich bedeutungsvoll aufeinander bezogene Ereignisse in wissenschaftlichen Artikeln für gewöhnlich auf repräsentierte Phänomene beziehen, also nicht auf Individuen, was bedeutet, dass diese Ereignisse eher abstrakt als konkret sind. Nichtsdestotrotz wären Leser eines wissenschaftlichen Beitrags frustriert, wenn nichts geschähe, nicht einmal auf der begrifflichen Ebene.

Medientypen werden auch oft qualifiziert in Wahrheitsbegriffen. Es ist zu erwarten, dass unterschiedliche Medientypen auf unterschiedliche Weise wahrhaftig sind, und zwar aufgrund expliziter oder impliziter Übereinkunft. Mit anderen Worten: Zu behaupten, dass ein bestimmtes Medienprodukt zu einem

bestimmten Medientypen gehört, ist gleichbedeutend mit einer bestimmten Aussage bezüglich seines Wahrheitsgehaltes. Doch wegen der fließenden Grenzen der meisten qualifizierten Medientypen und weil es kaum Übereinkünfte bezüglich der genauen Natur von erwarteten Wahrheitswerten in den verschiedenen Medientypen gibt, ist es unmöglich, eine gewisse Unklarheit zu vermeiden, wenn man diese Unterschiede zu benennen versucht - obwohl mediale Unterschiede, wenn auch nicht in bestimmter Qualität, so doch graduell deutlich zu erkennen sind.

Anknüpfend an bereits erwähnte Formen von Wahrheit stelle ich also fest, dass von wissenschaftlichen Artikeln wie auch von Spielfilmen angenommen werden kann, dass sie sowohl ihren materiellen als auch mentalen Objekten gegenüber treu im Sinne von wahrhaftig sind. Dies hängt ab von den submedialen Typen oder Genres: Wissenschaftliche Disziplinen wie die Physik müssen auf einen Wahrheitswert abzielen, der im Verhältnis zur materiellen Welt steht; der angestrebte Wahrheitswert anderer wissenschaftlicher Zweige wie der Psychologie muss im Verhältnis zu unserem mentalen Leben stehen. Entsprechend gibt es Typen von Spielfilmen, für die die wahrheitsgemäße Repräsentation der Umwelt ganz wesentlich ist, während für andere psychologische Wahrheit Vorrang hat.

Es gibt wahrscheinlich weitere grundsätzliche Unterschiede zwischen diesen beiden Medientypen, wie wir sie heute verstehen, und zwar im Hinblick auf ihren erwarteten Wahrheitsgehalt bezüglich universeller versus partikularer Objekte und typischer versus atypischer Objekte. Zwar ist Wissenschaft häufig darum bemüht, allgemeine Regeln oder gar Gesetze zu formulieren, doch kann sie bestimmte oder atypische Phänomene nicht ignorieren. Wenn Abweichungen unterbewertet oder sogar unterschlagen werden, riskiert man, dass das ganze Bild Risse bekommt - dass sich Theorien als falsch erweisen. Wiederum abhängig von ihren submedialen Typen oder Genres wird von Spielfilmen hingegen nicht unbedingt erwartet, dass sie wahrheitsgemäß wiedergeben, was universell oder typisch ist. Doch selbst wenn dargestellte Personen und Ereignisse ungewöhnlich oder extrem erscheinen, wird erwartet, zumindest Eigenschaften in ihnen wiederzuerkennen, die mit den Bedingungen der Existenz im Allgemeinen und der Menschheit im Besonderen im Einklang stehen.

Ich vermute, dass es auch Unterschiede in den Erwartungen gibt, was die wahrheitsgetreue Abbildung von Details und großer Zusammenhänge betrifft. Für wissenschaftliche Präsentationen ist der Wahrheitswert einzelner Details wahrscheinlich besonders wichtig. Das ganze Bild kann gewissermaßen warten, bis genug wahrheitsgetreue Details gesammelt wurden. Dagegen wird von Spielfilmen und anderen Werken der Kunst und Unterhaltung die Kommunikation einer wahrheitsgetreuen Gesamtheit verlangt. Unwahre Details, die in der Wissenschaft nie akzeptiert werden würden, stellen den Wahrheitsgehalt des Ganzen nicht infrage. Andererseits garantieren wahre Details nicht den Wahrheitswert des Ganzen, vorausgesetzt es ist durchdacht komponiert worden.

Schließlich sei darauf hingewiesen, dass sowohl von wissenschaftlichen Artikeln als auch von Spielfilmen Glaubwürdigkeit erwartet wird hinsichtlich des Wahrheitsgehaltes von bereits bekannten Gegenständen, von denen, die gerade bekannt werden, solchen, die bekannt sein müssen, oder solchen, die bekannt sein können. Aus alledem folgt, dass trotz mehr oder weniger prägnanter medialer und submedialer Unterschiede hinsichtlich ihrer erwartbaren Wahrheitswerte - oder Wahrheitsansprüche - Glaubwürdigkeit in diesem Sinne beileibe nicht ausschließlich einigen wenigen exklusiven Medientypen wie wissenschaftlichen Publikationen, Nachrichtensendungen, Dokumentationen oder Zeugenaussagen zukommt. Ich halte es deshalb für irreführend, Medientypen als ›non-fictional‹ und ›fictional‹ zu kategorisieren, solange damit zwischen ›Tatsache‹ und ›Fälschung‹ oder ›real‹ und ›erfunden‹ unterschieden wird (für weitere Ausführungen siehe ELLESTRÖM 2018). Ich widerspreche auch der weit verbreiteten Ansicht, nach der es zwischen Narration und wissenschaftlicher Überlegung oder zwischen Narration und Wahrheitsansprüchen inhärente Ambiguitäten gibt, wie explizit vorgetragen von DAHLSTROM und SCHEUFELE (2018). Narration und Wahrheitswert werden sowohl von der Wissenschaft als auch von Kunst und Unterhaltung wie in Spielfilmen erwartet, so unterschiedlich sie auch dargestellt sein mögen. Darum können Narration und Wahrheit bis zu einem gewissen Ausmaß transmedial auf verschiedene Medientypen übertragen werden.

1. The ›Anthropocene‹

Ich möchte hier nun in aller Kürze den wissenschaftlichen Artikel *The ›Anthropocene‹* analysieren, verfasst von dem Atmosphärenchemiker Paul J. Crutzen und dem Ökologen Eugene F. Stoermer und veröffentlicht in der Zeitschrift *Global Change Newsletter* im Jahr 2000. Dieser Artikel ist nicht besonders umfangreich, enthält aber etliche Verweise auf andere wissenschaftliche Arbeiten und wurde von einer Zeitschrift publiziert, die als Forum für Forschung auf hohem Niveau angesehen ist. Ich habe diesen Artikel ausgewählt, weil in weiten Kreisen davon ausgegangen wird, dass er den gegenwärtig verwendeten Begriff des Anthropozäns eingeführt hat, der eine vom Menschen maßgeblich mitgestaltete geochronologische Epoche bezeichnet. Seit seinem Erscheinen ist der Artikel eine der wichtigsten Bezugsquellen bezüglich der Kommunikation über das sogenannte Anthropozän.

Der Artikel beruht auf einem Narrativ, das weniger abstrakte als konkrete Ereignisse nachvollzieht, die auch Laien recht leicht verständlich sind. Ein tieferes Verständnis der Story erfordert allerdings die Kenntnis über einige größere Hintergrund-Stories: die Geschichte des Universums, unseres Sonnensystems und des Planeten Erde.

Die Geschichten beginnen mit dem Hauptereignis schlechthin, das Physiker den Big Bang nennen, und fahren fort mit der Entstehung der Elemente und der Sterne (einschließlich unserer Sonne), der Formation und den wichtigsten Veränderungen der Erde und schließlich mit den Ereignissen, die zu den jeweiligen geologischen Epochen geführt haben. Eines der, gemessen an dem enormen Ausmaß geologischer Zeitabläufe, jüngsten Ereignisse ist der erhebliche Temperaturanstieg, der in der nacheiszeitlichen geologischen Epoche, dem sogenannten Holozän, stattgefunden hat. Dieses neue Kapitel der Geschichte der Erde reicht etwa 10.000-12.000 Jahre zurück.

Bis dahin können alle Ereignisse in der Geschichte des Planeten Erde und des Universums in Gänze als Vorkommnisse verstanden werden. Das Anthropozän jedoch liefert ein neues Narrativ, eine Geschichte, die weitgehend von einer anderen Art von Ereignissen geprägt ist, nämlich von Handlungen. Lassen Sie mich den Unterschied erklären (ELLESTRÖM 2019: 77-84).

Ich definiere Zustände (*states*) als relativ stabile, von Ereignissen flankierte Bedingungen im Unterschied zu Ereignissen (*events*), die sich durch plötzliche oder langsame Veränderungen ihrer Bedingungen auszeichnen. Zuständen ist ein Mangel an Entwicklung eigen, während Ereignisse Entwicklung voraussetzen. Im Kontext menschlicher Kommunikation ist es sinnvoll, zwischen den beiden zuvor erwähnten Formen von Ereignissen zu unterscheiden: zwischen *Handlungen* und *Vorkommnissen*. Handlungen sind Ereignisse, die willentlich herbeigeführt werden, Vorkommnisse sind Ereignisse, die sich unwillkürlich ergeben.

Narrative des Anthropozäns haben demnach ein zentrales Thema, bestehend aus repräsentierten Ereignissen, die nicht nur als natürliche Vorkommnisse verstanden werden können wie in den Narrativen früherer geologischer Epochen und all dessen, was der Entstehung der Erde voranging, sondern auch als Auswirkungen menschlichen Handelns, die die Entwicklung des Planeten auf breiter Linie beeinflussen. Crutzens und Stoermers Narrativ beginnt mit dem erwähnten Ereignis der Erderwärmung zu Beginn des Holozäns und berichtet im Anschluss von einer Reihe menschlicher Handlungen, deren Konsequenzen mit natürlichen Vorkommnissen in einem wechselseitigen Beziehungsverhältnis stehen. Laut Auskunft der Wissenschaftler führen all diese Handlungen und Vorkommnisse zu einem so erheblichen Wandel der Verfassung unseres Planeten, dass man zu Recht von einer neuen geologischen Epoche sprechen kann, die jetzt beginnt - das Anthropozän. Die in diesem Artikel repräsentierten Ereignisse sind unter anderem ein dramatischer Anstieg der Weltbevölkerung, begleitet von einer ebenso dramatisch zunehmenden Nutztierhaltung, Urbanisierung, Ausbeutung fossiler Brennstoffe, einem massiven Ausstoß von Schwefeldioxid (SO₂), gewaltigen Transformationen der Landfläche, enormen Mengen von gebundenem und als Dünger ausgebrachtem Stickstoff, einem riesigen Verbrauch an Trinkwasser sowie einer massiven Emission von Treibhausgasen und toxischen Substanzen in die Umwelt.

Die Story endet hier jedoch nicht. CRUTZEN und STOERMER betonen des Weiteren, dass »several climatically important ‚greenhouse‘ gases have substantially increased in the atmosphere« (2000: 17) [in der Atmosphäre mehrere entscheidend wichtige Treibhausgase in erheblichem Maße zugenommen haben], was wahrscheinlich folgende Konsequenzen nach sich ziehen wird: »Climate may depart significantly from natural behaviour over the next 50.000 years« (2000: 17) [Das Klima könnte im Verlauf der nächsten 50.000 Jahre von seinem natürlichen Verhalten signifikant abweichen]. Menschliches Handeln spielt offenbar eine zentrale Rolle in den aufgezeigten Ereignissen. Dieses Handeln und Vorkommnisse, die daraus resultieren und ihrerseits wiederum weitere Handlungen nach sich ziehen, führen zu akkumulierten anthropogenen Veränderungen unseres Planeten in großem Maßstab.

Über wissenschaftliche Artikel wie den von Crutzen und Stoermer, die hauptsächlich aus Wörtern und Zahlen bestehen, lässt sich nicht sagen, dass sie als solche und für sich genommen Wahrheit beanspruchen. Sie werden zum großen Teil von Symbolen - habituellen Zeichen - bestimmt, und ihr Wahrheitswert erfordert Indizes mit realen Bezügen zur extrakommunikativen Domäne. Im Prinzip kann ein Medienprodukt, das genauso aussieht wie ein wissenschaftlicher Artikel, Dinge behaupten, die völlig unwahr sind, was schon oft der Fall war und mitunter immer noch ist. Der Wahrheitswert vieler wissenschaftlicher Artikel hängt darum von den Bezügen zu anderen, angegliederten Medienprodukten ab, verbunden über Zeichenketten, die für Kohärenz unter den Medienprodukten sorgen, und zwar bis zu einem solchen Ausmaß, dass man schließlich von einem großen Medienprodukt sprechen könnte. Um Wahrheit beanspruchen zu können, müssen die assoziierten Medienprodukte schließlich in einer Kette von Zeichen starke Indizes enthalten, die wahrnehmbare reale Beziehungen zur extrakommunikativen Domäne erzeugen.

Ich behaupte, dass die Wahrheitsansprüche wissenschaftlicher Artikel wie dem von Crutzen und Stoermer vollkommen abhängen von erwarteten Indizes in assoziierten Medienprodukten, etwa anderen Publikationen, und im Besonderen den Daten, die diese Publikationen auf die eine oder andere Weise begleiten und wiederauffindbar sind: Repräsentationen wie Fotografien, Grafiken, Tabellen und Datenmengen, die von verschiedenen, indexikalisch wahrgenommenen Instrumenten generiert wurden. Im Fall der Geowissenschaft können diese notwendigen, zu starken extrakommunikativen Indizes führenden Zeichenketten zur Folge haben, dass der ganze Planet in die Kommunikation miteinbezogen und der Wahrheitsanspruch damit untermauert wird. Am Ende gelangt man zu den Indizes in den geologischen Schichten der Erde, in den Meeren und der Atmosphäre, und der ganze Planet Erde wird ein großes Medienprodukt!

2. The Day after Tomorrow

Verlassen wir für einen Moment das Gebiet wissenschaftlicher Publikationen und betreten die Domäne von Kunst und Unterhaltung, indem wir unser Augenmerk auf *The Day after Tomorrow* richten, einen Katastrophenfilm von Roland Emmerich, der 2004 in die Kinos kam. Michael Svoboda erklärte 2016, dass er immer noch »the most successful film explicitly devoted to climate change« (SVOBODA 2016: 48) [der erfolgreichste dem Klimawandel explizit gewidmete Film] und das Vorbild für andere Filme dieser Art sei. Für Maria Sakellari folgt seine Wirkung auf die Zuschauer bezüglich deren Wahrnehmung von Umweltthemen einem typischen Muster für Filme über den Klimawandel: »The film did increase awareness and concern about the potential effects of climate change and had positive, although short-lived, effects on willingness to act« (SAKELLARI 2015: 831) [Der Film hat das Bewusstsein und die Sorge um die potenziellen Auswirkungen des Klimawandels geschärft und hatte positive, wenngleich kurzlebige Effekte auf die Bereitschaft zu handeln]. Dass ich diesen besonderen Film für meine Analyse heranziehe, hat folgende Gründe: Er ist sehr bekannt, repräsentativ und bietet mir die Möglichkeit, eine Beziehung zum gegenwärtigen akademischen Diskurs herzustellen. Er ist auch eines der wichtigsten Zielmedienprodukte bezüglich der Transmediation zwischen wissenschaftlichen Konzepten des Anthropozäns und der globalen Erwärmung und künstlerisch oder unterhaltend qualifizierten Medientypen.

Den Film als wichtiges Medienprodukt zu bezeichnen, bedeutet nicht, dass ich seine künstlerischen, ethischen oder überzeugenden Qualitäten hervorhebe (oder infrage stelle). Nach einer eingehenden Analyse und Kritik von *The Day after Tomorrow* stellt Niklas Salmose fest: »[t]he blockbuster action-adventure narrative, despite its ability to create a sensation of the apocalyptic sublime - an experience of climate catastrophe - is not apt for creating either the urgency or the agency to change our current life styles and attitudes in order to salvage the planet« (SALMOSE 2018) [Der Blockbuster und seine Action-Abenteuer-Erzählung sind sehr wohl in der Lage, ein Gefühl für apokalyptische Erhabenheit - eine Erfahrung des katastrophalen Klimawandels - zu erzeugen, eignen sich aber nicht, die Dringlichkeit oder Notwendigkeit einer Änderung unserer gegenwärtigen Lebensstile und Verhaltensweisen aufzuzeigen, um den Planeten zu retten]. Die gebotene Frage, ob dieser spezielle Film oder irgendein anderes Medienprodukt einschließlich wissenschaftlicher Publikationen geeignet ist, Änderungen in der Lebensführung oder im Verhalten herbeizuführen, liegt jedoch jenseits des Ziels der vorliegenden Arbeit, die die Möglichkeit der Transmediation von Narrativen und Wahrheitswerten zwischen Wissenschaft und Kunst beziehungsweise Unterhaltung untersucht, unabhängig davon, ob diese Narrative einen wirksamen Einfluss auf unser Verhalten ausüben können oder nicht.

Wie bereits angekündigt, analysiere ich hier ein besonderes Quellenmedienprodukt und ein besonderes Zielmedienprodukt, um den Prozess der Transmediation zu verdeutlichen, obwohl mein eigentliches Anliegen darin besteht, die Transmediation von Umweltthemen zwischen den beiden qualifizierten Medientypen, wissenschaftlicher Artikel und Spielfilm, oder weiter gefasst zwischen Wissenschaft und Kunst im Allgemeinen, zu untersuchen. Die beiden ausgewählten Medienprodukte sind Beispiele für relevante Medienprodukte; der analysierte wissenschaftliche Artikel ist nur einer von vielen, die sich als Quelle eignen würden. Um der Intensität und Komplexität wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem Anthropozän gerecht zu werden (zum Beispiel ist die geologische Basis des Begriffs noch umstritten [vgl. BRUHN 2020: 218]), wäre es notwendig, weitere Medienprodukte als Quellen einzubeziehen. Es wäre außerdem möglich, die Analyse auf ein klarer umrissenes, wenn auch weniger wissenschaftliches Medienprodukt auszuweiten, das im Abspann des Films genannt wird: das Buch *The Coming Global Superstorm* von Art Bell und Whitley Strieber. Der Spielfilm *The Day after Tomorrow* ist außerdem nur eines von vielen Zielmedienprodukten. Ich behaupte nicht, dass zwischen ihm und dem Artikel *The ›Anthropocene‹* eine Eins-zu-eins-Transmediation bestünde. Teile der zentralen Thesen beider Narrative sind jedoch auffallend ähnlich.

Chase Hobbs-Morgan erklärt zutreffend, Emmerichs Film »compresses the slow violence of climate change into the span of a few days, rendering it spectacular« (HOBBS-MORGAN 2017: 86) [komprimiert die langsame Gewalt des Klimawandels in den Zeitablauf weniger Tage, was ihn spektakulär erscheinen lässt]. Ich werde zum einen auf die Zeitabläufe im Film, die globalen Ereignisse im Laufe Tausender von Jahren, eingehen und zum anderen auf die globalen und eher an Personen gebundenen Ereignisse während weniger Tage, als langzeitige respektive kurzzeitige Narrative. Eine sehr knappe Zusammenfassung des im Film erzählten kurzzeitigen Narrativs, die die für die vorliegende Arbeit relevanten Ereignisse thematisiert, liest sich wie folgt: Der Paläoklimatologe Jack Hall befindet sich auf einer Expedition in der Antarktis, sammelt Eisproben und präsentiert seine Erkenntnisse zur Erderwärmung während einer Konferenz einem mehrheitlich skeptischen Publikum. Nicht viel später zeigen sich dramatische Veränderungen im nordatlantischen Golfstrom und auf der ganzen Erde macht sich der Klimawandel negativ bemerkbar. Jack trifft den US-Präsidenten und erklärt ihm, dass eine neue Eiszeit nicht wie bislang angenommen in Jahren, sondern schon in wenigen Tagen über den Planeten hereinbrechen wird. Er rät ihm, die südlichen Staaten der USA bis an die Grenze Mexikos zu evakuieren, weil es schon zu spät sei, die Bevölkerung im Norden in Sicherheit zu bringen. Millionen von Menschen, der Präsident eingeschlossen, erfrieren. Jacks Sohn Sam hält sich zu einem akademischen Wettbewerb in New York City auf. Als ein Supersturm die Stadt heimsucht, suchen Sam und seine Freunde Zuflucht in der New York Public Library. Jack macht sich auf den Weg nach Manhattan, um seinen Sohn zu finden. Dank seiner Erfahrungen als Polarforscher führt seine Suche zum Erfolg und Soldaten der US-Armee retten die Gruppe um Sam mit Hubschraubern. Ihr Überleben lässt den

neuen Präsidenten hoffen, der von Mexiko aus Such- und Rettungsteams losschickt, um nach Überlebenden Ausschau zu halten.

Die kurzzeitigen Ereignisse aus dem Leben der Protagonisten werden eingebettet in kurzzeitige globale Ereignisse: Temperaturstürze über dem Nordatlantik, extreme Hagelstürme, Tornados, Überflutungen, sogenannte Superstürme etc. Nur wenige Details dieser kurzzeitigen Narrative sind relevant für die Analyse der Transmediation des Anthropozäns. Man beachte aber, dass die ersten signifikanten kurzzeitigen Ereignisse zu Beginn des Films, als Jack und seine Kollegen Proben aus der Eisschicht bohren, deutlich an Crutzen und Stoermers Artikel angelehnt sind. Die beiden Wissenschaftler legen den Beginn des Anthropozäns auf das Ende des 18. Jahrhunderts »because, during the past two centuries, the global effects of human activities have become clearly noticeable: This is the period when data retrieved from glacial ice cores show the beginning of a growth in the atmospheric concentrations of several ‘greenhouse gases’« (CRUTZEN/STOERMERS 2000: 17) [weil sich während der vergangenen zwei Jahrhunderte die globalen Auswirkungen menschlicher Aktivitäten deutlich abgezeichnet haben: Proben aus Gletschereis zeigen eine Zunahme der Konzentration mehrerer Treibhausgase in der Atmosphäre, die in dieser Zeit eingesetzt hat].

Wie Crutzens und Stoermers Narrativ die großen Narrative des Universums und des Planeten Erde einholt und fortführt, indem es den natürlichen Ereignissen vergangener Jahrmilliarden jüngste menschliche Eingriffe hinzufügt, holt auch das kurzzeitige Narrativ von Emmerichs Film Crutzens und Stoermers Narrativ vom Anthropozän, das mit einem möglichen Klimawandel endet, ein und führt es weiter aus. Diese Voraussage wird in *The Day after Tomorrow* zugespitzt: Der drastische Klimawandel liegt nicht mehr in der Zukunft, sondern findet bereits statt.

Der Film bezieht sich allerdings auch auf langzeitige globale Ereignisse und es ist hauptsächlich dieses Narrativ, das die Kernthesen von Crutzens und Stoermers Artikel transmedialisiert. Die in dem wissenschaftlichen Artikel beschriebenen Ereignisse werden auch hier dargestellt, wenn auch durch einen anderen Medientypen. In einer Szene zu Beginn des Films trägt Professor Jack Hall seine Forschungsergebnisse auf der UN-Klimakonferenz in Neu-Delhi mündlich vor (0:06:08-0:07:58). Er stellt fest, »that there is] evidence of a cataclysmic climate shift that occurred around 10,000 years ago. The concentration of [...] natural greenhouse gases in the ice cores indicates that runaway warming pushed the planet into an ice age which lasted two centuries“« [dass Beweise für einen kataklystischen Klimawandel vorliegen, der sich vor rund 10.000 Jahren vollzogen hat. Die Konzentration natürlicher Treibhausgase in Kernproben von Gletschereis weist auf sinkende Temperaturen hin, die zu einer 200 Jahre währenden Eiszeit geführt haben], weil die schmelzenden Polareiskappen den nordatlantischen Golfstrom durcheinandergebracht haben. Obwohl in Crutzens und Stoermers Artikel keine Details dieses Szenarios zu finden sind, schreiben sie über die ansteigenden Temperaturen jener Zeit. Auf der Konferenz erklärt Jack Hall des Weiteren: »At the rate we’re burning fossil fuels and polluting the environment, the ice caps will soon disappear“« [Wenn wir weiter wie bisher fossile Brennstoffe verbrauchen und die Umwelt kontaminieren, werden die Eiskappen bald verschwinden]. Gegen Ende des Films spricht der neue US-Präsident von den Konsequenzen des »consuming our planet’s natural resources« (1:47:07-1:47:40) [Konsumtion der natürlichen Ressourcen unseres Planeten].

Es dürfte kaum überraschen, dass große Teile der wissenschaftlichen Geschichte des Anthropozäns erfolgreich in Emmerichs Spielfilm transmedialisiert worden sind. Aber nicht alles in dem Film ist im Sinne von wissenschaftlich medientypischen Erwartungen korrekt wiedergegeben. Michael Svoboda bemerkt: »Due to its success, [The Day after Tomorrow] has elevated a lowprobability scenario into an iconic image for climate change« (SVOBODA 2016: 59) [Durch seinen Erfolg hat [The Day after Tomorrow] ein wenig wahrscheinliches Szenario in ein ikonisches Bild des Klimawandels erhoben]. Maria Sakellari attestiert dem Film »exaggerations and false scientific facts« (SAKELLARI 2015: 830) [Übertreibungen und falsche wissenschaftliche Fakten]. Dies ist aber für die Hauptpunkte der vorliegenden Arbeit nicht von Belang. Mein Begriff von Wahrheitswerten zielt auf einen anderen Aspekt ab, der nur wenig zu tun hat mit der Frage, ob verbale Aussagen oder andere Formen der Repräsentation wie solche, die von einem wissenschaftlichen Artikel oder einem Spielfilm angeboten werden, mit bereits bekannten Umständen *korrespondieren* oder

nicht (ELLESTRÖM 2018: 423). Mein Augenmerk gilt hier der umfänglicheren und fundamentaleren Frage, wie Wahrheitswerte *etabliert* sind. Im Unterschied zu anderen Zeichentypen, die mit extrakommunikativen Umständen korrekt korrespondieren, können Indizes Wahrheitswerte etablieren (ELLESTRÖM 2018: 444). Zwar mag *The Day after Tomorrow* Repräsentationen beinhalten, die bekannten Tatsachen nicht entsprechen (was auch in wissenschaftlichen Publikationen der Fall sein kann, die trotzdem nützliches Wissen bieten), doch kann der Film gleichzeitig Dinge repräsentieren, die sich zurückführen lassen auf Indizes, die wahrgenommene Wahrheit bereits etabliert haben.

Die Frage ist also, ob - und wenn ja, in welchem Ausmaß - von Indizes vermittelte Transmediation von Wahrheitswerten zwischen Wissenschaft, Kunst und Unterhaltung ohne Verfälschung möglich ist. Wegen der Variationsbreite basaler Eigenschaften von Medienprodukten, die als wissenschaftliche Artikel, unseren Quellmedientypus, einzuordnen sind, und weil Spielfilme nur ein Beispiel für qualifizierte Zielmedientypen sind, muss meine etwas mutlose allgemeine Antwort lauten, dass alles abhängt von den spezifischen Eigenschaften der involvierten Medienprodukten und Medientypen. Die für dieses Paper ausgewählten spezifischen Medienprodukte zeigen jedoch, dass sich eine solche Transmediation mitunter durchaus schlüssig realisieren lässt. Dazu eine Erklärung.

Wie erwähnt, hängt der Wahrheitswert verschiedener wissenschaftlicher Artikel, einschließlich Crutzens und Stoermers *The ‚Anthropocene‘*, von den Beziehungen zu nahestehenden Medienprodukten ab, Beziehungen über Ketten von Zeichen, die früher oder später starke Indizes enthalten und damit reale Verbindungen mit der extrakommunikativen Domäne ausbilden. Geschriebene Wörter in der wissenschaftlichen Kommunikation, im Wesentlichen konstituiert durch Symbole, die aufgrund habitueller Beziehungen zwischen Zeichen und Gegenständen verständlich sind, erzeugen aus sich heraus keinen Wahrheitswert. Wenn aber ein Wort solche Indizes erreicht, kann der in der Wissenschaft erwartete Wahrheitsgehalt tatsächlich in eine Vielzahl von Medientypen transmedialisiert werden, und zwar über Ketten von Symbolen und Ikonen, die sich schließlich zu Indizes verbinden, die die extrakommunikative Domäne repräsentieren.

Somit können einige Kernthemen im langzeitigen Narrativ von *The Day after Tomorrow* als ebenso wissenschaftlich wahr erachtet werden wie entsprechende Sätze in wissenschaftlichen Artikeln, weil sie wie viele wissenschaftliche Artikel abhängen von Indizes in assoziierten Medienprodukten, die wahrgenommene Wahrheitswerte etablieren. In einem solchen Fall besteht im Sinne möglichen Wahrheitsgewinns kein wesentlicher Unterschied zwischen der Anhörung einer mündlichen Präsentation eines Papers wie *The ‚Anthropocene‘* von Crutzen und Stoermer und des Vortrags von Jack Hall auf einer wissenschaftlichen Konferenz, wie im Film wiedergegeben. Zumindest in diesem speziellen Fall impliziert die Transmediation zwischen geschriebenen und gesprochenen Sprachsymbolen keine größeren Veränderungen. Noch ist das Übergewicht visueller und auditiver raumzeitlicher Ikonizität in Spielfilmen - obwohl zentral für die Transmediation von medialen Charakteristiken allgemein - essenziell für die Transmediation von Wahrheitsgehalten im Besonderen. Der Wahrheitswert hängt ab von der Indexikalität.

3. Fazit

Transmediation von Narrativen - oder spezieller von Narrativen menschlichen Handelns, die sich auf die Umwelt im globalen Maßstab auswirken - zwischen verschiedenen unähnlichen Medientypen ist zweifellos möglich. In Anbetracht der Tatsache, dass Narration schon lange als transmediales Phänomen anerkannt ist, liegt in dieser Feststellung nichts Neues. Ich will jedoch betonen, dass die transmediale Kapazität von Narration Medientypen wie wissenschaftliche Artikel miteinschließt, die normalerweise anders analysiert werden als künstlerische oder unterhaltsame Medientypen.

Es ließe sich daraus schließen, dass es möglich ist, erwartbare wissenschaftliche Wahrheit (hinsichtlich partikularer und atypischer Details) auf mindestens einige andere Medientypen (von denen

andere Arten von Wahrheit erwartet werden) zu transmedialisieren, doch ist dieses Thema sehr viel komplexer. Denn verglichen mit Narrativen begrenzter Medienprodukte, die im Allgemeinen direkter analysierbar sind, hängt der Wahrheitswert häufig von assoziierten Medienprodukten und zusammengesetzten Zeichenketten ab, die zu extrakommunikativen Indizes führen. In jedem Fall einer angenommenen Transmediation sind detaillierte Untersuchungen der Quell- und Zielmedienprodukte unerlässlich. Ich hoffe hinlänglich demonstriert zu haben, dass bei allen basalen wie qualifizierten medialen Unterschieden zwischen wissenschaftlichen Artikeln und Spielfilmen künstlerische und unterhaltende Medienprodukte sehr wohl so wahrheitsgetreu sein können wie vergleichbare wissenschaftliche Artikel.

Weil aber das Spektrum basaler und qualifizierter medialer Unterschiede so breit ist, lässt sich das Gesagte nicht ohne Weiteres auf alle Medientypen anwenden. Wenngleich durchaus zu erwarten ist, dass Spielfilme (und viele andere relativ schwach abgegrenzte Medientypen der Kunst und Unterhaltung) Eigenschaften eines Medientyps wie den des wissenschaftlichen Artikels inkorporieren, wäre die umgekehrte Richtung von Transmediation wegen der streng regulierten konventionellen Grenzen wissenschaftlicher Artikel wahrscheinlich sehr viel schwieriger.

Nichtsdestotrotz ließe sich darüber spekulieren, ob Werke der Kunst und Unterhaltung der Möglichkeit nach nicht sogar wissenschaftlich wahrheitsgetreuer sein können als wissenschaftliche Artikel wie der von Crutzen und Stoermer, die von nahestehenden Medienprodukten abhängen. Stark indexbasierte Medientypen wie verschiedene Formen von Film und Fotografie können für die Wissenschaft durchaus relevant sein und wahrheitsgetreuer jene Aspekte der extrakommunikativen Domäne repräsentieren, die zu erhellen man von wissenschaftlicher Kommunikation erwartet. Was im Fall von *The Day after Tomorrow* mit seinen computergenerierten Bildern katastrophaler Ereignisse kaum realisiert wird, leisten andere künstlerische Medienprodukte durchaus, so zum Beispiel James Balogs Zeitraffervideos von schwindenden Eismassen, die Teil eines Projekts mit dem Namen *Extreme Ice Survey* sind. Obwohl sichtlich Werke von künstlerischem Wert sind, lassen sich diese Videos gleichzeitig von den Wissenschaftlern, die an diesem Projekt mitarbeiten, als Beweismittel heranziehen (BRUHN und GJELSVIK: 129).

Literatur

- BAL, MIEKE: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Third edition, Toronto [Toronto UP], 2009
- BRUHN, JØRGEN: "We're Doomed - Now What?" Transmediating Temporality into Narrative Forms. In: ELLESTRÖM, LARS; NIKLAS SALMOSE (Hrsg.): *Transmediations: Communication Across Media Borders*. London, New York [Routledge] 2020, S. 217-234
- BRUHN, JØRGEN; ANNE GJELSVIK: *Cinema Between Media: An Intermediality Approach*. Edinburgh [Edinburgh UP] 2018
- CHATMAN, SEYMOUR: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY [Cornell UP] 1978
- CRUTZEN, PAUL J.; EUGENE F. STOERMER: The "Anthropocene". In: *Global Change Newsletter* 41, 2000, S. 16-18
- DAHLSTROM, MICHAEL F.; DIETRAM A. SCHEUFELE: (Escaping) the Paradox of Scientific Storytelling. In: *PLoS Biol*, 16(10), 2018, S. 1-4
- ELLESTRÖM, LARS: The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, LARS (Hrsg.): *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingstoke [Palgrave Macmillan] 2010, S. 11-48
- ELLESTRÖM, LARS: *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Basingstoke [Palgrave Macmillan] 2014
- ELLESTRÖM, LARS: Coherence and Truthfulness in Communication: Intracommunicational and Extracommunicational Indexicality. In: *Semiotica* 225, 2018, S. 423-446

- ELLESTRÖM, LARS: *Transmedial Narration: Narratives and Stories in Different Media*. Basingstoke [Palgrave Macmillan] 2019
- EMMERICH, ROLAND (director): *The Day After Tomorrow*. Story by Roland Emmerich, screenplay by Roland Emmerich and Jeffrey Nachmanoff, produced by Twentieth Century Fox, 2004
- HOBBS-MORGAN, CHASE: Climate Change, Violence, and Film. In: *Political Theory* 45, 2017, S. 76-96
- PEIRCE, CHARLES SANDERS: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* [CP], vol. II, Elements of Logic. Hartshorne, Charles und Paul Weiss (Hrsg.). Cambridge, MA [Harvard UP] 1932
- SAKELLARI, MARIA: Cinematic Climate Change, a Promising Perspective on Climate Change Communication. In: *Public Understanding of Science* 24, 2015, S. 827-841
- SALMOSE, NIKLAS: The Apocalyptic Sublime: Anthropocene Representation and Environmental Agency in Hollywood Action-Adventure Cli-Fi Films. In: *The Journal of Popular Culture* 51, 2018, S. 1415-1433
- SALMOSE, NIKLAS: Three Transmediations of the Anthropocene: An Intermedial Ecocritical Reading of Facts, Sci-Fi, PopSci and Eco-Horror. In: ELLESTRÖM, LARS; SALMOSE, NIKLAS (Hrsg.): *Transmediations: Communication Across Media Borders*. London, New York [Routledge] 2020, S. 254-273
- SVOBODA, MICHAEL: Cli-Fi on the Screen(s): Patterns in the Representations of Climate Change in Fictional Films. In: *WIRES Climate Change* 7, 2016, S. 43-64
- TORNBORG, EMMA: Transmediations of the Anthropocene: From Factual Media to Poetry. In: ELLESTRÖM, LARS; SALMOSE, NIKLAS (Hrsg.): *Transmediations: Communication Across Media Borders*. London, New York [Routledge] 2020, S. 236-253

Biografische Notiz

Lars Elleström (verstorben 05. Dezember 2021) war Professor am Department of Film and Literature der Linnaeus Universität, Schweden. Er leitete das Linnaeus University Center for Intermedial and Multimodal Studies und war Vorsitzender der International Society for Intermedial Studies.

Ikonografie der Vielfalt - Der Imagefilm der Stadt Ulm 2019 als postklassifikatorische Neuerzählung der Gesellschaft

Abstract

Starting with a brief sketch of the paradoxes of the visual representation of diversity, the article deals with the image film of the city of Ulm from 2019, which led to controversial debates shortly after its release. The multimodal based analysis is conducted from a semiotic-text stylistic perspective with a focus on narrative structures on the one hand and the multimodal generation of meaning on the other.

The analysis shows that the image film, due to its special way of making, succeeds in representing diversity in a way, which dissolves the above-mentioned paradoxes: Existing hegemonic-binary logics are replaced by deconstructivist-ternary ones and classificatory spatial boundaries are abolished. As a result, a utopia is drawn that equals a post-classificatory re-narration of society.

Ausgehend von einer kurzen Skizze der Paradoxien der bildlichen Darstellung der Vielfalt setzt sich der Beitrag mit dem Imagefilm der Stadt Ulm aus dem Jahr 2019 auseinander, der kurz nach seiner Veröffentlichung zu kontroversen Debatten führte. Die multimodal angelegte Analyse erfolgt aus einer semiotisch-textstilistischen Perspektive mit Fokus auf narrative Strukturen einerseits und die multimodale Sinn-generierung andererseits.

Die Analyse zeigt, dass es dem Ulmer Imagefilm durch seine besondere Machart gelingt, die Paradoxien der Aufgabe, »Vielfalt« ins Bild zu setzen, insofern aufzulösen, als bestehende hegemonial-binäre Logiken durch dekonstruktivistisch-ternäre ersetzt und klassifikatorische Raumgrenzen aufgehoben werden. Als Folge wird eine Utopie gezeichnet, die einer postklassifikatorischen Neuerzählung gesellschaftlicher Verhältnisse gleichkommt.

Einleitung

Im Herbst 2019 und im Frühjahr 2020 sorgte ein [kurzer Film der Stadt Ulm](https://www.youtube.com/watch?v=6Wu7uGXpd7Y)¹ für einige Monate für über-regional beachtete Diskussionen. Der Titel des 3'18"-langen Films lautet *Vielfalt leben in Deiner Stadt*, die Diskussionen drehten sich darum, wie die in der Stadt gelebte oder zu lebende Vielfalt dargestellt werden sollte und - im Wesentlichen - ob Nazis dazugehören oder nicht. Wir möchten im Folgenden zunächst die Problemlage skizzieren, die der Versuch, das Attribut »Vielfalt« bildlich umzusetzen, mit sich bringt, speziell im Bereich des Place Marketings oder Place Brandings und noch spezieller in der Textsorte des Imagefilms (Abschnitt 1). Nach einer kurzen Vorstellung des Films und der Resonanz, auf die er nach seiner Veröffentlichung stieß (Abschnitt 2), setzen wir uns im Rahmen einer multimodalen Analyse mit den narrativen Strukturen (Erzählstränge, Figurenkonzeption, Raumgestaltung und Symbolik) sowie dem Zusammenspiel

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=6Wu7uGXpd7Y>

von Bildern und Musik im Film auseinander (Abschnitte 3 u. 4). Dabei - und im abschließenden Fazit (Abschnitt 5) - stellen wir die Frage, inwieweit hier der Versuch einer Überwindung des Klassifikatorischen im Sinne LOTMANS (1993: 311ff.) unternommen wird, und weiten damit auch den Blick auf den Film, dessen öffentliche Rezeption sehr stark von einer Figur und einem Zeichen bestimmt war.

1. Das Problemfeld: Vielfalt leben, Vielfalt zeigen

Vielfalt hat Konjunktur, die von verschiedenen gesellschaftlichen Transformationsprozessen angetrieben wird: dem demografischen Wandel, der Globalisierung der Märkte, der Liberalisierung der Lebensstile (vgl. BECKER 2015: 1-3) und - wohl als wesentlicher Motor - der Migration (FOROUTAN/IKIZ 2016). Auf semiotischer Ebene lassen sich diese Transformationen erfassen als Wandel von einer Ikonografie des Anderen (vgl. ZIMMERMANN 2011) zu einer Ikonografie der Vielfalt. Die Pointe dieses ikonografischen Wandels liegt allerdings darin, dass er in einer Mehrheitsgesellschaft stattfindet, die sich von der Idee des »Anderen« noch nicht wirklich lösen kann. Damit ergibt sich ein grundlegendes Problem in der bildlichen Darstellung: Vielfalt muss sich in der Zugehörigkeit des Anderen zeigen, und um das Andere als zugehörig erscheinen zu lassen, muss es als Anderes identifizierbar bleiben. Wenn es um Zuwanderung und Integration geht, sieht man entsprechend häufig Bilder von Menschen, die als Zugewanderte lesbar sind, weil sie dem Bild, das sich die Mehrheitsgesellschaft von ihren autochthonen Angehörigen macht, nicht entsprechen. Ein Bericht auf Spiegel online über finanzielle Schwierigkeiten ausländischer Studierender in Deutschland beginnt mit einem entsprechendem »Symbolbild« und nicht etwa mit Abbildungen der Studierenden, von denen auch im Text die Rede ist (OLBRICH 2021). Hochschulen, die sich international präsentieren möchten, verwenden gerne Bilder von »international« aussehenden Studierenden und Mitarbeiter*innen - wofür das Arbeitsgericht Münster einer Mitarbeiterin im März 2021 5000 €, - Schadenersatz zugesprochen hat.² Eine Bildserie des österreichischen Fotografen Franz Pfluegl, die unter dem Titel »*We are Friends*«³ oder »*Multicultural Friends*«⁴ eine Gruppe junger Erwachsener zeigt, von denen zwei weiß, einer schwarz und zwei ostasiatisch lesbar sind, hat im deutschsprachigen Raum häufig Verwendung gefunden, und zwar meist, um für Deutschkurse, die Zusammenarbeit in internationalen Teams oder Anti-Vorurteils-Trainings zu werben (z. B. REDDIG-KORN/VELIMVASSAKIS 2019; SIR PETER USTINOV INSTITUT 2011), nur selten aber als Repräsentation der hiesigen Gesellschaft ohne Aktivierung der Differenz zwischen Eigenem und Fremdem. Man scheint sich nur die Falle aussuchen zu können, in die man tappt: Der Versuch, die Vielfalt der Gesellschaft über visuell verschiedene Typen zu repräsentieren, birgt die Gefahr von Stereotypisierung und ‚Rassen‘-Konfigurationen.⁵ Die Kinder-nachrichtensendung *logo!* hat dagegen seit einem optischen Relaunch im Juli 2021 die Figuren in ihren Erklärfilmen so weit abstrahiert, dass sie sich in der Regel nicht mehr auf Typen von Hautfarbe, Geschlecht oder Alter zurückführen lassen (ANONYM 2021). Hier dürfte aber das Markiertheitsprinzip der kommunikativen Pragmatik greifen (LEVINSON 2000): Was »normal« aussieht, wird auch »normal« verstanden. Zumindest für das Merkmal »Geschlecht« scheint belegt zu sein, dass merkmallose Figuren in dominant männlichen Gesellschaften dominant »männlich« gelesen werden (KOTTHOFF/NÜBLING 2018: 93-94), so dass auch bei anderen Parametern eine Dominanzkonforme Lesart erwartet werden kann: nichtbehindert, *weiß*,⁶ autochthon, heterosexuell...

Für Städte oder sonstige Orte, die sich als vielfältig präsentieren möchten, stellt die Ikonografie also eine gewisse Herausforderung dar. Zugleich spiegelt die Selbst- und Außendarstellung von Ländern, Städten und Regionen - man möchte fast sagen: natürlich - die jeweils dominierenden politischen Werte der Zeit (EISENSCHITZ 2018: 37). Beim Place Marketing und Place Branding spielt die Darstellung von Diversität

² ARBEITSGERICHT MÜNSTER, 3Ca 391/20, siehe

https://www.justiz.nrw.de/nrwe/arbgs/hamm/arbgs_muenster/j2021/3_Ca_391_20_Urteil_20210325.html .

³ https://stock.adobe.com/de/contributor/30251/franz-pfluegl?load_type=author&prev_url=detail&asset_id=842628

⁴ https://stock.adobe.com/de/contributor/30251/franz-pfluegl?load_type=author&prev_url=detail&asset_id=842631

⁵ s. hierzu bezogen auf die Globalkultur LEE 2020, v. a. S. 19-22 u. 46-53.

⁶ Im Kontext des Beitrags verstehen wir das Weißsein als diskursiv konstruierte Identitätskategorie; um es als solche zu markieren, schreiben wir das Wortfeld *weiß* kursiv.

eine immer größere Rolle (BELABAS ET AL. 2020). Wie in diesem Zusammenhang Vielfalt dargestellt und ausgehandelt wird, ist daher ein guter Indikator für den Stand der gesellschaftlichen Transformation.⁷ Für Imagefilme, die durch ihre im Vergleich hohen Produktionskosten eine herausgehobene Rolle in der Stadtwerbung haben (vgl. RAUNECKER 2019), lassen sich die folgenden Fragen identifizieren, die für den Produktionsprozess zu klären sind:

1. Wie zentral oder marginal soll das Thema Vielfalt und Diversität behandelt werden? (Es kann keine oder nur eine Nebenrolle spielen, es kann deutlich wahrnehmbar oder das Leitthema sein.)
2. Welche Dimensionen von Diversität werden sichtbar gemacht und welche nicht? (Ethnische, ökonomische, politische, Alter, Abilität, Autochthonie, Geschlecht und sexuelle Orientierung - um einige zu nennen.)
3. Wie wird die ausgewählte Diversität inszeniert?

Um in diesem Zusammenhang die Spezifik des Ulmer Films herausstellen zu können, werfen wir einen kurzen Blick auf zwei Imagefilme, die ebenfalls Vielfalt als Leitthema haben: die Stuttgarter Produktion *Die Vielfalt der Landeshauptstadt*⁸ (2020, 2'03"), die dies bereits im Titel markiert, und *We love Nürnberg*⁹ (2019, 3'14"). Im Stuttgarter Film wird die Stadt, durch Sonnenauf- und -untergang gerahmt, weitgehend menschenleer gezeigt. Es geht vor allem um die Vielfalt der Stadtlandschaft, um Ökonomie und Kultur. Die Migrationsgesellschaft ist am ehesten in der Kulinarik präsent, aber, da diese nur in wenigen Sekunden erscheint (0'45"-0'47"), eigentlich kein Thema. Auch *We love Nürnberg* beginnt mit einem Sonnenauf- und endet mit dem Sonnenuntergang, unterscheidet sich ansonsten aber deutlich. Hier spielen ethnische Vielfalt und Migrationsgesellschaft eine prominente Rolle, expliziert durch Testimonials von migrantisch identifizierten oder lesbaren Personen. Gezeigt werden fast ausschließlich junge Erwachsene; und Werbung für den Zuzug ist die zentrale Ausrichtung des Films. Vor der Folie dieser beiden recht unterschiedlichen Filme erscheint der Ulmer Film schon dadurch besonders und anders, dass er Geschichten erzählt - und nicht nur wegen des besonderen Aufsehens, den eine seiner Geschichten erregte.

2. Der Ulmer Imagefilm: Ereignis und Rezeption

Vielfalt leben in Deiner Stadt wurde von der in Ulm ansässigen Firma Cinematicz GmbH produziert, deren Geschäftsführer Hosam Sidou Abdulkader nicht nur das Drehbuch schrieb und Regie führte, sondern auch für Kamera und Schnitt verantwortlich war. Am 15.10.2019 wurde der Film in einem Ulmer Kino einer ausgewählten Öffentlichkeit vorgestellt, und die Reaktionen waren zunächst positiv, vielleicht auch weil der Ulmer Oberbürgermeister Gunter Czisch (CDU) eine der Hauptrollen spielt: »Drei Minuten, die unter die Haut gehen: Neuer Ulmer Image-Film hat eine klare Botschaft«, lautete am nächsten Tag eine Überschrift in der lokalen Presse (HELMSTÄDTER 2019). Der Film erzählt drei Geschichten, die reißverschlussartig ineinandergreifen: 1) Der rechtsextreme Vater eines kranken Kindes begegnet einem als praktizierenden Muslim markierten Arzt in einem Krankenhaus, 2) eine alte weiße Flaschensammlerin trifft einen schwarz gelesenen Basketballspieler in der Stadt und 3) der Ulmer Oberbürgermeister spielt mit einem jungen Mann mit Down-Syndrom Schach in einem Park. Verbunden werden die Erzählstränge durch kurze Sequenzen aus dem Individual- (dargestellt anhand einer Turnerin) und Mannschaftssport (Fußball und Basketball).¹⁰ Am 24.10.2019 wurde der Film von der Stadt Ulm online gestellt, und wenig später ging es eigentlich nur noch

⁷ Ein beinahe ebenso guter sind kommerzielle Werbekampagnen, wenn sie von Boris Palmer kritisiert werden (s. [WEISS 2019](#))

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=aTKepn8DjJ8>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=KbqasWr3ld0>

¹⁰ Bei dem Basketballspieler handelt es sich um Dwayne Evans, der in der Saison 2018/19 bei Ratiopharm Ulm spielte. Der junge Mann mit Down-Syndrom ist Paul Greulich, in Ulm bekannt als Ensemble-Mitglied des integrativen Heyoka-Theaters. Gezeigt als »sie selbst« werden außerdem die für Ulm startende Turnerin Janine Berger sowie die Männer-Mannschaften von Ratiopharm Ulm (Basketball) und SSV Ulm 1846 (Fußball).

um ein Thema, nämlich um, wie es beispielhaft in einem Tweet hieß, »Nazi-Symboliken in Marketing-Video der Universitätsstadt Ulm, die gleichzeitig für Vielfalt wirbt« (KROHA 2019; s. Abb. 1).

Gemeint ist die »Schwarze Sonne«, die der Vater des kranken Mädchens im Nacken tätowiert hat, ein nicht verbotenes, aber unter Rechtsextremisten und Neonazis als Kennzeichen verbreitetes Symbol (vgl. SÜNNER 1999). Unter dem [Video auf YouTube](#)¹¹ sammelten sich vor allem kritische Kommentare, die im Wesentlichen auf die Frage fokussierten, ob »Vielfalt« auch Neonazis einschließen solle. So Julia P., an chronologisch sechster Stelle:

»Unfassbar und das nachdem ein Neonazi in diesem Jahr den CDU-Politiker Walter Lübcke ermordet hat, ein rechtsextremer [sic!] vor zwei Wochen zwei Menschen erschoss, nachdem er vergblich [sic!] versuchte in eine Synagoge in Halle einzudringen. Ganz zu schweigen von den rassistischen Morden des „NSU“. Rechts-extreme als Teil einer vielfältigen Gesellschaft. Ernsthaft?!«



Abb. 1: nach KROHA 2019

Die Fokussierung auf die Figur des rechts-extremen Vaters und die Heftigkeit der Reaktionen erklären sich sicherlich zum Teil daraus, dass durch den Anschlag von Halle am 09.10.2019 der Rechtsterrorismus im öffentlichen Bewusstsein präsent war. Am 25.10. forderte die Ulmer SPD eine Überarbeitung des Films, was in einer Stellungnahme der Stadt aber abgelehnt wurde. Durch die »Schwarze Sonne« solle »ein ‚künstlerischer Spannungsbogen‘ geschaffen und deutlich gemacht werden, wie weit die beiden Protagonisten des Videos gesellschaftspolitisch voneinander entfernt sind« (KROHA 2019). Oberbürgermeister Czisch konnte außerdem darauf verweisen, dass es bei der nichtöffentlichen Erstaufführung des Films am 15.10. keine Einwände der anwesenden Stadträte gegeben hatte (ABOUL-KHEIR 2019). Am 28.10. verlangten auch die Ulmer Grünen die Löschung des Films. Am 29.10. stellte der Oberbürgermeister mit der Unterstützung der Mehrheit des Gemeinderats klar, dass der Film unverändert online bleibe und kündigte eine öffentliche Diskussions-

veranstaltung für den Dezember an (BÄBLER 2019), die allerdings erst im Februar 2020 stattfinden konnte (MANHALTER 2020). Zwischenzeitlich hatten u. a. die *Rhein-Neckar-Zeitung* (OVERSOHL 2019), *Bild* (CASTELL-RÜDENHAUSEN/SCHMATZ 2019), *Süddeutsche Zeitung* (HENZLER 2019), *Welt* (CROLLY 2019), *Stern* (MONTERO 2019) und der *SWR*¹² berichtet - wobei nur die *Süddeutsche Zeitung* auf das Wort (Neo-)Nazi in der Überschrift verzichteten und sich bis zum Lead gedulden konnte: »Die Stadt Ulm wird für ihren neuen Imagefilm kritisiert. Ein Neonazi trifft darin im Krankenhaus auf einen betenden Muslim.« (HENZLER 2019)

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=6Wu7uGXpd7Y>

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=gX0DUaMQeDQ>

3. Forschungsfrage und methodisches Vorgehen

Vor diesem Hintergrund und mit Blick auf den sinn- und deutungsleitenden Leitspruch des Imagefilms (»Weil Menschlichkeit verbindet. Vielfalt leben in deiner Stadt«), mit dem der Film schließt, fokussieren wir in unserer Auseinandersetzung zum einen die Modellierung des Motivs der Vielfalt im Zusammenhang mit dem vorliegenden Menschlichkeitsimperativ und zum anderen die Wechselwirkung zwischen Bild und Musik im Prozess der multimodalen Sinngenerierung im Sinne des Leitspruchs. Konkret stellen wir folgenden Fragen:

Fokus narrative Strukturen:

1. Wie wird Vielfalt im Imagefilm modelliert?
2. Welche Bedeutung kommt dieser Modellierung im Zusammenhang zum Motiv der Menschlichkeit zu?

Fokus multimodale Sinngenerierung:

Wie bedingen und unterstützen sich Narration und Musik im Zuge dieser Sinngenerierung?

Den methodischen Rahmen für unsere Auseinandersetzung bietet die Perspektive der semiotisch-textstilistischen Analyse (Fix 2011), innerhalb derer sich eine narratologische Textanalyse multimodal applizieren lässt. Die semiotisch-textstilistische Analyse plädiert für einen auf Nichtsprachliches erweiterten Zeichenbegriff und einen über das Sprachliche hinausgehenden semiotischen Textbegriff. Als »Leittheorie« (Fix 2011: 76) für das Herangehen an den auf diese Weise konstruierten »Filmtext« sieht sie die Semiotik, da diese »an allen Zeichen- und Kommunikationsphänomenen gleichermaßen interessiert ist und [...] es erlaubt, alle Zeichenprozesse gleichberechtigt zu beschreiben« (EBD.). Die Deklaration des Films als Text rückt diesen deutlich in die Nähe des sprachlichen Erzähltextes mit seinen narrativen Strukturen und seiner stilistischen und zeitlichen Dimension, selbst wenn im »Filmtext« nicht das sprachliche, sondern das bildliche Zeichen konstitutiv ist. Dies führt dazu, dass die Analyse von »Filmerzählungen« mit Blick auf ihre narrativen Strukturen unter Rückgriff auf narratologische Kategorien erfolgen kann. Ebendiese narrativen Strukturen stehen im Rahmen der vorliegenden Untersuchung im Fokus. Das bewegte Bild wird dabei zum »anchor mode« (SCHNEIDER/STÖCKL 2011: 30). Die Auseinandersetzung mit der Musik erfolgt vor diesem Hintergrund.

4. Aspekte der Analyse

4.1. Narrative Strukturen

Die narrativen Strukturen werden mit Blick auf die Figuren, die Gestaltung des diegetischen Raums sowie die eingebaute Symbolik analysiert. Zur besseren Einordnung wird zunächst kurz auf die Gesamtstruktur des »Filmtextes« eingegangen.

» Narrative Stränge

Wie oben beschrieben besteht der Imagefilm hauptsächlich aus drei narrativen Strängen, die reißverschlussartig ineinandergreifen, 1) in einer Klinik, 2) in der Stadt und 3) in einem Ulmer Park spielen und durch kurze Sportsequenzen verbunden werden.

Folgende Grafik veranschaulicht das vorliegende Reißverschlussprinzip, wobei die blauen Balken für den ersten (in der Klinik), die roten für den zweiten (in der Stadt, auf der Brücke) und die gelben für den

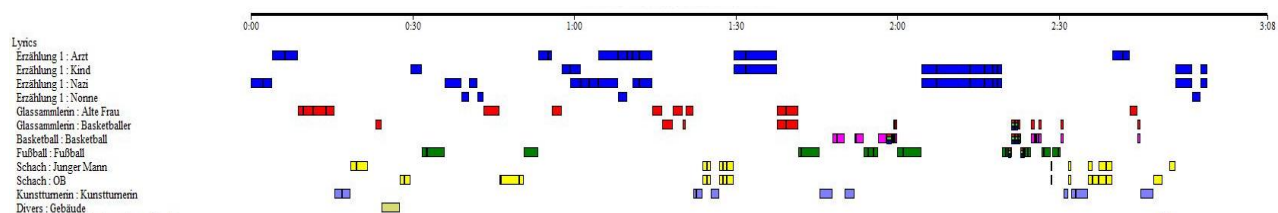


Abb. 2: Veranschaulichung des Reißverschlussprinzips der narrativen Stränge (eigene Darstellung)

dritten (im Park) Erzählstrang stehen. Weitere Balken (in Grün, Rosa und Lila) bilden die genannten Sport-szenen ab; gegen Ende des Films wird ganz kurz und scheinbar zufällig eine Regenbogenfamilie, bestehend aus zwei Vätern und einem Kind, eingeblendet.

Der erste Erzählstrang nimmt im Imagefilm eine prominente Stellung ein und kann somit als Haupterzählstrang deklariert werden. Er hat den längsten zeitlichen Anteil, rahmt den Imagefilm und trägt darüber hinaus eine Symbolik (s. u.), der für die Entfaltung der im Filmmotto explizierten Botschaft eine wesentliche Rolle zukommt.

» **Figurenkonzeption**

In Anlehnung an E. M. Forsters Unterscheidung zwischen flachen und runden Figuren (FORSTER 1949) interessiert sich die narratologische Analyse der Figurenkonzeption zum einen für die Komplexität und zum anderen für die Dynamik der Figuren. Erstere befasst sich mit der Frage, wie komplex eine Figur im Hinblick auf die Vielzahl und Vielfalt ihrer Wesenszüge beschaffen ist, Letztere fokussiert die Entwicklungs- und Veränderungsmöglichkeit einer Figur im Laufe der Erzählung, wobei beide Aspekte häufig miteinander verknüpft sind (MARTÍNEZ/SCHEFFEL 2019: 153; LAHN/MEISTER 2016: 234ff.).

Blickt man auf die Figurenkonzeption im Imagefilm, fällt auf, dass die Hauptfiguren der drei Erzählstränge (der Neonazi und der Arzt, die Flaschensammlerin und der Basketballer, der Oberbürgermeister und der junge Mann mit Down-Syndrom) (mindestens) zweidimensional konzipiert sind: Sie weisen hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Positionierung (auch mit Blick auf Differenzkategorien race, class, gender, disability) ausnahmslos sowohl eine im sozialen Hierarchiegefüge als unterprivilegiert bzw. nicht akzeptiert als auch eine als privilegiert bzw. akzeptiert konnotierte Dimension (COLLINS/BILGE 2016; ANDERSEN/COLLINS 2019) auf, wodurch eine eindeutige Hierarchisierung der Figuren unmöglich ist. So wird die Arztfigur im Haupterzählstrang einerseits als migrantisch-muslimisch (und somit als Person of Color unterprivilegiert) und andererseits als aktiv handelnder, rettender Experte dimensioniert, während die *weiße* Neonazifigur als hilfloser Laie dargestellt wird. Zweidimensional ist außerdem die Konzeption der als herz- und empathielos konnotierten Neonazifigur insofern, als diese sich doch als liebe- und sorgenvoller Vater entpuppt. Im zweiten Erzählstrang steht die *weiße* (und somit privilegierte) Flaschensammlerin als arme und alte Frau dem als schwarz gelesenen zwar unterprivilegierten, aber männlichen, jungen und erfolgreichen Basketballer entgegen. Der gesellschaftlich arrivierte Oberbürgermeister wiederum verliert im Schach gegen den jungen Mann mit der Chromosomenanomalie (s. hierzu auch die untenstehende Tabelle).

Narrativer Strang	In Reihenfolge des ersten Auftretens (s. Nummerierung)	
	Figur A	Figur B
Strang 1: Der Neonazi und der muslimische Arzt (Hauptstrang, Rahmung) Jeweils Hauptfigur mit weibl. Sidekick Öffentlicher Raum: Krankenhaus	1. <u>Neonazi</u> - autochthon - Anhänger rechter Ideologie - Laie - hilflos-passiv (als liebe- und sorgenvoller Vater d. Patientin)	2. <u>Arzt</u> - nicht autochthon - praktizierender Muslim - Experte - helfend-aktiv (der Tochter), tröstend (den Vater)
	. <u>Tochter</u> - autochthon - unschuldig? - hilflos/leidend (als Patientin)	10. <u>Nonne</u> (+ Sidekick ² Pfleger) - autochthon - religiös, Christin - hilflos/leidend (im Anblick schwindender Menschlichkeit)
Strang 2: Die Flaschensammlerin und der Sportstar Öffentlicher Raum: Straßen, Brücke	3. <u>Flaschensammlerin</u> - alt, gebrechlich - klein - arm - weiblich - autochthon - <i>weiß</i>	6. <u>Sportstar</u> - jung, gesund - groß - gut situiert (reich?) - männlich - nicht autochthon - schwarz

Strang 3: Der junge Mann mit Down-Syndrom und der Oberbürgermeister Öffentlicher Raum: Park	5. <u>Junger Mann mit Down-Syndrom</u> - sitzend, wartend - mit Behinderung - jung, gesellschaftliche Positionierung unklar - gewinnt beim Schach	7. <u>Bürgermeister</u> - mobil, ankommend - ohne Behinderung - alt, erfahren, in Führungsposition - verliert beim Schach
--	---	---

Tabelle 1: eigene Darstellung

Durch diese jeweils diametrale Positionierung werden im Imagefilm hybride (BHABHA 2000) Figuren konstruiert, die sich der binären Logik entziehen und aufgrund ihrer Mehrfachzugehörigkeit nicht eindeutig zuzuordnen sind. Diese *intrafigural* dichotom konstruierten Figuren widersetzen sich somit nicht nur der Reproduktion bestehender, diskursiv hergestellter gesellschaftlicher Dichotomien, vielmehr dekonstruieren sie die etablierten (hegemonialen) Diskurse sozialer Klassifizierungen. Im Zuge der genannten Verlagerung der Dichotomie von der *interfiguralen* auf die *intrafigurale* Ebene entsteht - im Sinne einer dekonstruktivistischen Analyse - eine »ternäre Logik« (LÜDEKE 2010: 160), die etwas Drittes möglich macht: ambivalente Figuren, die sich einer diskursiv hergestellten, binären und eindeutigen Zuordnung entziehen und somit - wenn auch äußerst plakativ - herkömmliche Stereotype zu race, gender, class oder disability ins Gegenteil verkehren.

» Konzeption des Raums

Vor diesem Hintergrund scheint es plausibel sowie konsequent, wenn die genannte Entdichotomisierung sich auch auf der Ebene der diegetischen Räume fortsetzt, handelt es sich doch bei diesen durchgehend um öffentliche Räume. Um dies näher zu erläutern, greifen wir auf Juri M. Lotmans Sujettheorie und sein damit verbundenes Konzept der Grenzüberschreitung zurück.

In seiner Sujettheorie (LOTMAN 1993) stellt Lotman eine direkte Verbindung zwischen diegetischen Räumen und der Struktur des narrativen Textes her. Dem russischen Literatur- und Kulturtheoretiker zufolge wird »die Struktur des Raumes eines Textes zum Modell der Struktur der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes - zur Sprache der räumlichen Modellierung« (LOTMAN 1993: 312). Daraus ergibt sich, so Lotman, »die Möglichkeit der Darstellung von Begriffen, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlichen Modellen« (EBD.: 313). So nimmt Lotman an, »dass die räumliche Ordnung der erzählten Welt ,zum organisierenden Element wird, um das herum auch die nicht räumlichen Charakteristika aufgebaut werden‘« (MARTÍNEZ/SCHEFFEL 2019: 162; vgl. auch LOTMAN 1993: 329ff.). In Lotmans Auseinandersetzung mit der »bedeutungstiftenden Funktion literarischer Raumgestaltung« (MARTÍNEZ/SCHEFFEL 2019: 160) kommt dichotomen Räumen (stellvertretend für »eine binäre semantische Opposition«; LOTMAN 1993: 337) mit einer klaren - klassifikatorischen - Grenze innerhalb der Diegesis eine tragende Bedeutung zu. Wird diese Grenze überschritten, ist der Text *revolutionär* (sujethaft, sujethaltig), wird die Grenze nicht überquert oder die Überschreitung rückgängig gemacht, spricht Lotman von *restitutiven* (sujetlosen) Texten (EBD.3: 337ff.; vgl. auch MARTÍNEZ/SCHEFFEL 2019: 163).

Eine wichtige Eigenschaft sujetloser Texte ist Lotman zufolge »die Bestätigung einer bestimmten Ordnung, der inneren Organisation ihrer Welt« (LOTMAN 1993: 337). Sie »begründen die Unverletzbarkeit [der im Text angelegten klassifikatorischen] Grenzen« (EBD.: 338), während der sujethaltige Text auf der Basis des sujetlosen und als dessen Negation errichtet wird (EBD.).

Befassen wir uns aus dieser Perspektive mit der Raumgestaltung im zu untersuchenden »Filmtext«, fällt zunächst auf, dass die räumliche Dichotomie, von der Lotman spricht, bereits aufgehoben ist. Es handelt sich bei den Räumen in der erzählten Welt durchgehend um öffentliche Räume (mit Symbolcharakter) ohne erkennbare klassifikatorische Grenzen: die Klinik (als Raum der Genesung), die Brücke (als Raum der Verbindung) und der Stadtpark (als Raum der Erholung). Die o. g. in der Figurenkonzeption angelegte Ambivalenz hat demnach Konsequenzen für die Raumgestaltung (oder auch umgekehrt, folgt man

Lotman streng): Statt binär positionierter Räume und ihrer klassifikatorischen Grenzen¹³ öffnen sich hier Dritte (Zwischen-)Räume (BHABHA 2000). Auch hier wird die genannte ternäre Logik erkennbar, die die erzählte Welt nicht in binären, sondern in öffentlichen Räumen denkt, zu denen *alle* Zugang haben. Somit inszeniert sich die Vielfalt als tatsächlich selbstverständlicher Bestandteil des öffentlichen Lebens.

Die Gesellschaft, die hier gezeichnet wird, hat somit keinen »klassifikatorischen Charakter« (LOTMAN 1993: 336) mehr; sie ist mit Blick auf soziale Klassifizierungen und Kategorien bereits eine *postklassifikatorische* Utopie. Denn das, »was vom Standpunkt eines Textes aus *nicht existiert*, [ist] ein wesentliches Kennzeichen dieses Textes« (LOTMAN 1993: 337, Hervorh. i. O.). Die Welt, so Lotman, »die von der Abbildung ausgeschlossen wird, ist eine der grundlegenden typologischen Kriterien für den Text als Modell des Universums« (EBD.). In diesem Sinne grenzt sich der Imagefilm von einer - hier konsequent nicht abgebildeten - Welt binärer Logiken ab. Die klassifikatorische Grenze ist demnach nicht innerhalb der erzählten Welt, sondern zwischen ihr und der Welt zu suchen, die der Imagefilm ausblendet: dem gesellschaftlichen Status quo.

» Symbolik

Im Fokus der Auseinandersetzung mit der im Imagefilm vorkommenden Symbolik steht - mit Blick auf den Leitspruch des Films - die Bedeutung der insgesamt dichten (und hier nur exemplarisch - am Beispiel des Haupterzählstrangs - untersuchten) Symbolik für die filmische Sinngenerierung. Berücksichtigt werden außer dem Haupterzählstrang auch die symbolisch zu deutenden o. g. Sportsequenzen.

Bereits die erste Einstellung des Films (eine Nahaufnahme der Neonazifigur, abgebildet von hinten) enthält die zur rechten Symbolik gehörende sog. »Schwarze Sonne«, die die Vaterfigur als Tätowierung trägt (s. Abb. 3). Gleich darauf folgt die Szene, in der die Arztfigur ihr Gebet verrichtet (s. Abb. 4) und dadurch als muslimisch markiert wird.

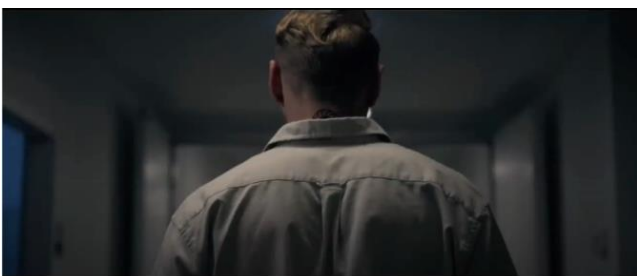


Abb. 3: (0'01“) aus *Vielfalt leben in Deiner Stadt*

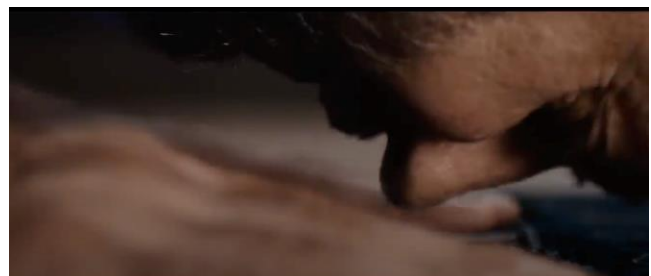


Abb. 4: (0'05“) aus *Vielfalt leben in Deiner Stadt*



Abb. 5: (0'39“) aus *Vielfalt leben in Deiner Stadt*



Abb. 6: (2'40“) aus *Vielfalt leben in Deiner Stadt*

Neben dem islamischen Gebet enthält der Haupterzählstrang noch weitere religiös konnotierte Symbole: den Habit der Ordensfrau (s. Abb. 5) und das Kreuz (s. Abb. 6). Die meisten haben auf den ersten Blick eine der Figurencharakterisierung dienende Funktion, die jedoch auch für die textstrukturell relevante

¹³ z. B. und hier hypothetisch: Räume der Migration vs. Räume der Nicht-Migration; analog zu einem Kinderroman von Paul Maar (2017) beispielsweise eine Asylantenunterkunft vs. Einfamilienhäuser der einheimischen Deutschen.

Typenbildung sowie die Tiefenstruktur (vgl. HANSEN 2000 in LAHN/MEISTER 2016: 239ff.) des »Filmtextes« durchaus von Bedeutung ist. Eine gesonderte Rolle nimmt hingegen das Kreuz ein, das gegen Ende des Imagefilms von der muslimisch markierten Arztfigur zurechtgerückt wird (s. Abb. 5). Eingebildet werden unmittelbar vor und nach dieser Szene abschließende Szenen aus den anderen Erzählsträngen sowie sportbezogene Einblendungen, die allesamt Erfolg, Wohlbefinden oder Zusammenhalt signalisieren. Die Befreiung des Kreuzes (als Segenszeichen, als Zeichen der Hoffnung und der Rettung; vgl. SCHWARZ 2021) von seiner Schiefelage durch den muslimisch markierten Arzt zeigt sich somit als Schlüsselmoment für die Deutung. In diesem Zuge erfolgt auch eine bemerkenswerte Umkehrung der (westlichen) Konnotation des Islam, die vor allem in Kombination mit männlichen Vertretern dieser Religion durchaus negativ ist und die hier eine grundlegende Neudeutung erfährt (s. für den westlichen Islamdiskurs sowie den antimuslimischen Rassismus SAID 1985; SHOOMAN 2014; ATTIA 2009; UÇAR/KASSIS 2019 u.a.). Im Zuge dieser paritätischen Inszenierung religiöser - christlicher wie muslimischer - Symbolik wird a) die selbstverständliche Zugehörigkeit des Islam zu Deutschland demonstriert - eine Darstellung, die seinerzeit einen Kurzzeit-Bundespräsidenten zur Zielscheibe heftigen Protestes avancieren ließ - und b) die Migration als treibende Kraft in der Gesellschaft reinterpretiert (vgl. zur Reinterpretation der Migration YILDIZ 2018), die Missstände wieder ins Lot bringen kann.

Für den Deutungsprozess spielt auch die Sportmetaphorik der zwischen die Erzählstränge geschalteten Szenen aus dem Bereich des Individual- und Mannschaftssports (s. Abb. 7 u. 8) eine zentrale Rolle. Diese sind entsprechend der Machart des Filmes, der mit - plakativen - Gegensätzen spielt, ebenfalls dichotom angelegt (individuell vs. kollektiv, weiblich v. männlich, ohne vs. mit Publikum). Da die sportlichen Aktivitäten in der Inszenierung jedoch alle von Erfolg gekrönt sind, erweisen sich die Dichotomien als unterschiedliche - ja (mit Blick auf das Motto des Imagefilms) vielfältige - Wege zu demselben Ziel.



Abb. 7: (2'30“) aus *Vielfalt leben in Deiner Stadt*



Abb. 8: (0'31“) aus *Vielfalt leben in Deiner Stadt*

In der filmischen Inszenierung stehen die Sportszenen somit in der Manier interdiskursiver Kollektivsymbolik (LINK 2011) für individuellen und kollektiven Erfolg. Das Eintreten dieses Erfolgs erscheint als Folge des in den Erzählsträngen inszenierten Verständnisses von Menschlichkeit: dem unabhängig von Herkunft und Hintergrund Füreinander-Einstehen. Für das ist wiederum der Sport eine gängige Metapher, womit hier Ursache und Wirkung ineinandergreifen.

4.2. Narration und Musik: Multimodale Sinngenerierung

Das gesamte Video ist »[m]it gefühlvoller Musik unterlegt« (HENZLER 2019). Der Popsong, der zu hören ist, trägt den Titel »Bright Side« und wird von Johnny Stimson gesungen; veröffentlicht wurde er 2016. Kommerziell erfolgreich war er nur bedingt. Laut Top-Charts war er im Juni 2021 auf [Platz 69 der iTunes Charts](https://www.top-charts.com/s/bright-side-johnny-stimson)¹⁴ in Portugal; andere Nachweise über allfällige Chartplatzierungen lassen sich keine finden. Allerdings wurde derselbe Song auch in der erfolgreichen TV-Serie *Pretty Little Liars* eingesetzt (S07/E07). [Musicbed](https://www.musicbed.com/songs/bright-side/31726)¹⁵ ordnet diesen Song den Kategorien »Pop« und »Singer-Songwriter« zu, beschreibt seine Stimmung als »chill, serious,

¹⁴ <https://www.top-charts.com/s/bright-side-johnny-stimson>

¹⁵ <https://www.musicbed.com/songs/bright-side/31726>

uplifting« und charakterisiert ihn unter anderem als »atmospheric«, »gloomy« und »minimal«. In der dokumentierten Rezeption des Films, also in den Presseberichten und Plattform-Kommentaren, spielt die Musik so gut wie keine Rolle. Sie ist für den Film aber äußerst wichtig, denn er imitiert in Form und Machart offenkundig das Genre des narrativen Videoclips. Narrative Videoclips lassen sich definieren als kurze Filme, die einen Popsong audiovisuell in Form der Darstellung eines oder mehrerer Ereignisse, die mit dem Ende des Clips ihren Abschluss finden, umsetzen (vgl. STRACHAN 2006: 192). Diese Imitation zeigt sich nicht nur an der Länge des Films, sondern auch an seiner Machart: Er ist gut drei Minuten lang, die Ereignisse werden gezeigt, nicht erzählt. Intradiegetisch spielt Sprache keine Rolle: Wenn die Protagonist*innen miteinander sprechen, wird ihr Gespräch nicht hörbar. Die Tonspur des Films beschränkt sich fast ausschließlich auf den Popsong; eine Ausnahme sind die in die Musik montierten Jubelgeräusche während der Mannschaftssport-szenen. Sprache taucht in dem Film hauptsächlich in Form des Liedtextes auf. Erst im Abspann zeigt sich Sprache auf der extradiegetischen Ebene in schriftlicher Form: »Weil Menschlichkeit verbindet. Vielfalt leben in Deiner Stadt. Ulm.«

Der Song umfasst vier Strophen und einen Refrain. In den ersten drei Strophen wird ein lyrisches Du dazu ermuntert, auch in den dunkelsten Momenten den Silberstreifen am Horizont zu suchen und die Hoffnung nicht zu verlieren. Im Refrain sichert das lyrische Ich diesem Du seine Unterstützung zu: »no matter where you go I can be the light to guide you home«. In der letzten Strophe singt das lyrische Ich, dass es seine Aufgabe erfüllt habe, nach Hause gehe und dort auf das Du warte, das noch einmal dazu ermuntert wird, nicht aufzugeben: »When there's nothing left give it one more try, I'll be waiting for you on the bright side«.

Auf der globalen Textebene wirkt die Musik kohärenz- und einheitsstiftend dadurch, dass der Film mit dem Beginn des Popsongs einsetzt und mit dessen Ende aufhört. Anders als in einem narrativen Videoclip, in welchem die visuellen Modi die auditorischen illustrieren, scheint das Verhältnis hier umgekehrt: Die Musik wird dazu eingesetzt, die visuelle Botschaft zu untermauern. Der in e-Moll gesetzte Popsong evoziert leichte Melancholie. Diese Melancholie scheint insbesondere in den Strophen evoziert zu werden, in welchen der Sänger von Klavier- und Synthesizerklängen und teilweise spärlicher, rhythmisch gleichmäßiger Perkussion begleitet wird, was Stillstand und Stagnation konnotiert. Im Refrain werden Musik und Perkussion lauter, und der Rhythmus ändert sich: Auf einen langen folgen drei kurze Schläge, was eine Vorwärtsbewegung andeutet. Im Refrain scheint die Melancholie aufgehoben zu sein (vgl. dazu auch ERIKSSON/MACHIN 2017: 30).

Zentral ist auch der Liedtext, oder zumindest Teile davon sind es. Insbesondere der Konditionalsatz »if you look on the bright side« steht im Mittelpunkt. Er folgt im Refrain auf die Aussage »you'll find a light« und wird im Ulmer Film sehr viel stärker in den Vordergrund gerückt, als dies im Originalsong der Fall ist. Um genau diesen Effekt zu erreichen, wurde der Song um drei Zeilen des ersten Refrains sowie um zwei Zeilen der letzten Strophe gekürzt.¹⁶ Während der Refrain im Original zweimal gesungen und darin der Konditionalsatz »if you look on the bright side« nur einmal wiederholt wird, repetiert der Ulmer Film diesen Tune am Ende des zweiten Absingens des Refrains gleich dreimal und ersetzt damit das im Original dort gelangte »u«. Während der Originalsong mit der Liedzeile aufhört »I'll be waiting for you on the bright side« und so nur noch die Präpositionalphrase des Konditionalsatzes noch einmal aufnimmt, repetiert der Ulmer Film den gesamten Konditionalsatz »if you look on the bright side« am Ende gleich noch dreimal.

Die »bright side« wird also überdeutlich hervorgehoben. Für diese zentrale Botschaft wurden im Film Unstimmigkeiten zwischen dem Text der Strophen und der Bilder in Kauf genommen, denn während der Strophen wird die Kohärenz zwischen Liedtext und Bild immer wieder brüchig. Das zeigt sich etwa zu Beginn. Der Liedtext setzt ein, während die alte Frau im Mülleimer nach Pfandflaschen wühlt und ihr Gesicht

¹⁶ »No matter where you go, I can be the light to guide you home. And honey, you should know.« Und: »When my day's done and I've sung my song, I'll be heading home, where I belong.« Der Originaltext erzählt also eigentlich eine Geschichte des Woandersseins und Heimkommens. Das Originalvideo zum Song inszeniert Nichtzugehörigkeit, indem es den Interpreten in verschiedenen Outfits vor verschiedenen Orten in L. A. zeigt: allein, statisch und nicht mit der Umgebung interagierend.

in Großaufnahme auf dem Bildschirm erscheint. Dazu singt Stimson: »When the road is long and the night is«. Hier scheint der Liedtext das Elend der mittellosen alten Frau zu illustrieren. Die Charakterisierung der Nacht als dunkel, »dark«, geschieht jedoch erst nach dem Schnitt auf die junge Turnerin, die sich auf den Flickflack vorbereitet. Hier wäre eine Bedeutungsgenerierung im Sinne der Unterstreichung der Schwierigkeit der bevorstehenden Turnübung durch das »dark« zwar möglich, doch scheint die Verbindung des Schicksals der alten Frau mit der Turnübung durch Melodie und Liedtext eher die Bedeutungsschwere der Armut der alten Frau zu minimieren als umgekehrt. Während der Liedzeile »When your head's in the clouds, keep it up« wird das Ulmer Münster von oben in Gegenlicht gezeigt; während der Sänger die Liedzeile zu Ende singt, »high«, wird jedoch schon auf die Armbanduhr des Oberbürgermeisters gezoomt, was nicht unbedingt passend ist. Teilweise sind die Inkohärenzen zwischen dem Liedtext und den bewegten Bildern noch größer, etwa dann, wenn während der Liedzeile »when there's nothing left give it one more« der Oberbürgermeister auf dem Fahrrad durch das Bild fährt (Abb. 9):



Abb. 9: »give it one more« 0'49"-0'50" aus *Vielfalt leben in Deiner Stadt*



Abb. 10: »you'll find the light« 1'07"-1'08" aus *Vielfalt leben in Deiner Stadt*

Als ironischer Kommentar zum Fahrstil des Oberbürgermeisters oder gar dessen Amtsführung dürfte die Liedzeile kaum intendiert gewesen sein. An den Stellen, in denen die Liedtext-Bild-Kohärenz nur schwer zu etablieren ist, scheint der Ulmer Film darauf zu setzen, dass die Worte vom Publikum entweder nicht verstanden oder nicht beachtet werden, also in einer »inattentive deafness« versinken (vgl. dazu COHEN 1993: 254).

Während des Refrains wird hingegen eine viel stärkere Kohärenz zwischen Liedtext und Bildern hergestellt. Während der Refrain zum ersten Mal gesungen wird, begegnen sich Vater und Arzt am Spitalbett des kranken Kindes. Die Aufforderung des Songs, die Hoffnung nicht zu verlieren, passt zu der Bewegung des Arztes, der dem Vater die Hand auf die Schulter legt und ihm damit Trost zu spenden scheint (s. Abb. 10). Während der Repetition des Refrains geschieht gleich eine Reihe positiver Ereignisse: Der Ulmer Basketballspieler versenkt den Ball im gegnerischen Korb, das kranke Mädchen wacht auf und legt seine Hand auf diejenige des Vaters, worauf sich die beiden umarmen, die Ulmer Fußballer schießen ein Tor, und der Oberbürgermeister wird schachmatt gesetzt. Dazu passt die optimistische Melodie des Refrains. Damit verbindet der Song die einzelnen Einstellungen und Szenen während des Refrains zu einem Ganzen (vgl. COHEN 1993: 258). Durch diese »Bild-Musik-Paarungen« kann Optimismus und Freude kommuniziert werden, was gleichzeitig die Empathie mit den Figuren zu verstärken scheint (vgl. BULLERJAHN 2018). Der Imagefilm unterlegt damit aber auch die bildliche Darstellung der Realisierung einer postklassifikatorischen Utopie mit der auffällig oft wiederholten indirekten Aufforderung, auf die helle Seite zu schauen. Er fordert seine Zuschauer*innen damit nicht nur auf, die im Filmtext konstruierte Utopie zu betrachten und sich eine postklassifikatorische Gesellschaft zu imaginieren. Er inszeniert vielmehr multimodal ein »Prinzip Hoffnung« (BLOCH 1980), an das er seine Zuschauer*innen erinnert und sie damit dazu auffordert, die repräsentierte Utopie, οὐ τόπος, Realität werden zu lassen, und zwar nicht in Johannesburg, Lagos, Bangkok oder Berlin, sondern in Ulm. Daran erinnert auch der Abspann: »Vielfalt leben in Deiner Stadt.«

5. Fazit: »Vielfalt leben in Deiner Stadt«

Die Analyse zeigt, dass es zu kurz greift, dem Ulmer Imagefilm Naivität oder gar Blindheit auf dem rechten Auge vorzuwerfen. Er lässt sich als Erzählung lesen, in welcher Hierarchien, die wir als gegeben annehmen, zwar nicht verschwinden, aber zumindest auf den Kopf gestellt werden, Ordnungen, die uns in unserem Alltag zu simplifizierenden, stereotypisierenden Kategorisierungen verleiten, aufgebrochen, ja dekonstruiert und damit Räume konstruiert werden, die allen Menschen gleichermaßen offenstehen. Dem Film gelingt es damit, die Paradoxien der Aufgabe, »Vielfalt« ins Bild zu setzen, in einer postklassifikatorischen Erzählung aufzulösen. In dieser Erzählung sind zwar die Figuren immer noch *weiß*, werden als schwarz gelesen, sind einflussreich oder mittellos, katholischen oder muslimischen Glaubens. Aber ihnen werden mehr Handlungsmöglichkeiten zugebilligt, sie begegnen sich anders, handeln anders, als unsere normierenden Alltagsnarrative uns dies glauben machen. Sie manifestieren damit eine Menschlichkeit, die uns utopisch erscheinen muss.

Allerdings ist klar, dass der Film, wie die dominante öffentliche Reaktion zeigt, innerhalb der Parameter seiner Textsorte »Imagefilm« nicht wirklich funktioniert hat. Er hat offensichtlich keine, wie es noch nach der Premiere in der Presse hieß, »klare Botschaft« (HELMSTÄDTER 2019), jedenfalls nicht im Sinne einer für das Publikum klar und eindeutig wahrnehmbaren Intention. Dies zeigte sich beispielsweise in der Stellungnahme der Grünen-Fraktion, die darauf hinweist, dass ein »Imagefilm, der einer Erläuterung bedarf und Gelegenheit zu Missverständnissen bietet, sein Ziel« verfehle (zit. OVERSOHL 2019). Man könnte sich jedoch auch die Frage stellen, ob nicht auch ein Imagefilm seinem Publikum mehr zumuten darf als die gewohnte Darstellung städtebaulicher und kulinarischer Highlights. Und eine Utopie wäre wohl keine Utopie mehr, wenn sie nicht auch radikal wäre.

Literatur

- ABOUL-KHEIR, MAGDI: *Imagevideo mit Nazi*: OB Czisch nimmt Stadträte in die Pflicht. In: *Südwestpresse*, 27.10.2019. <https://www.swp.de/suedwesten/staedte/ulm/imagevideo-mit-nazi-ob-czisch-nimmt-stadtraete-in-die-pflicht-39822025.html> [letzter Zugriff: 13.03.2022]
- ANDERSEN, MARGARET L.; COLLINS, PATRICIA H.: *Race, Class, and Gender: Intersections and Inequalities*. Hampshire [Cengage] 2019
- ANONYM: Irgendwas ist hier anders... oder? In: *logo!* 19.07.2021. <https://www.zdf.de/kinder/logo/neues-design-studio-100.html> [letzter Zugriff: 13.03.2022]
- ATTIA, IMAN: *Die »westliche Kultur« und ihr Anderes. Zur Dekonstruktion von Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*. Bielefeld [transcript] 2009
- BÄBLER, RÜDIGER: Umstrittener Imagefilm für Ulm: Fassungslosigkeit über Werbevideo mit Neonazi. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 29.10.2019. <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.ulm-fassungslosigkeit-ueber-imagefilm-mit-neonazi.db06541-1333-4cd1-a835-6799498d24c2.html> [letzter Zugriff: 13.03.2022]
- BECKER, MANFRED: *Systematisches Diversity Management: Konzepte und Instrumente für die Personal- und Führungspolitik*. Stuttgart [Schäffer-Poeschel] 2015
- BELABAS, WARDA; ESHUIS, JASPER; SCHOLTEN, PETER: Re-imagining the city: Branding Migration-Related Diversity. In: *European Planning Studies* 7, 2020, S. 1315-1332 <https://doi.org/10.1080/09654313.2019.1701290> [letzter Zugriff: 12.03.2022]
- BHABHA, HOMI K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen [Stauffenburg] 2000
- BLOCH, ERNST: *Das Prinzip Hoffnung*. 7. Aufl. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 3,3. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1980
- BULLERJAHN, CLAUDIA: Psychologie der Filmmusik. In: HENTSCHEL, FRANK; MOORMANN, PETER (Hrsg.): *Filmmusik*. Wiesbaden [Springer] 2018, S. 181-229

- CASTELL-RÜDENHAUSEN, A. ZU; SCHMATZ, A.: Umstrittene Stadt-Kampagne: Wirbel um Nazi-Symbol in Ulmer Film. In: *Bild*, 29.10.2019. <https://www.bild.de/regional/stuttgart/stuttgart-aktuell/umstrittene-stadt-kampagne-wirbel-um-nazi-symbol-in-ulmer-film-65689812.bild.html> [letzter Zugriff: 13.03.2022]
- COHEN, ANNABEL J.: Music as a Source of Emotion in Film. In: JUSLIN, PATRIK N. (Hrsg.): *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford [Oxford University Press] 1993, S. 878-908
- COLLINS, PATRICIA H.; BILGE SIRMA: *Intersectionality*. Cambridge [Polity Press] 2016
- CROLLY, HANNELORE: Wenn der Neonazi sich beim muslimischen Arzt ausweint. In: *Die Welt*, 31.10.2019 <https://www.welt.de/politik/deutschland/article202800372/Imagefilm-fuer-Ulm-Wenn-der-Neonazi-beim-muslimischen-Arzt-weint.html> [letzter Zugriff: 13.03.2022]
- EISENSCHITZ, ARAM: Place marketing for social inclusion. In: KARAVATZIS, MIHALIS; GIOVANARDI, MASSIMO; LICHROU, MARIA (Hrsg.): *Inclusive Place Branding: Critical Perspectives on Theory and Practice*. London: [Routledge] 2018, S. 37-50
- ERIKSSON, GÖRAN; MACHIN, DAVID: The Role of Music in Ridiculing the Working Classes in Reality Television. In: LYNDON, C. S. W.; MCKERRELL, SIMON (Hrsg.): *Music as Multimodal Discourse*. London etc. [Bloomsbury Publishing Plc.] 2017, S. 21-45
- FIX, ULLA: Fraktale Narration. Eine semiotisch-textstilistische Analyse. In: SCHNEIDER, JAN GEORG; STÖCKL, HARTMUT (Hrsg.): *Medientheorien und Multimodalität*. Köln [Herbert von Halem] 2009, S. 70-87
- FOROUTAN, NAIKA; IKIZ, DILEK: Migrationsgesellschaft. In: MECHERIL, PAUL (Hrsg.): *Handbuch Migrationspädagogik*. Weinheim u.a. [Beltz] 2016, S. 138-151
- HELMSTÄDTER, OLIVER: Drei Minuten, die unter die Haut gehen: Neuer Ulmer Image-Film hat eine klare Botschaft. In: *Schwäbische Zeitung*, 16.10.2019. https://www.schwaebische.de/landkreis/alb-donau-kreis/ulm_artikel,-drei-minuten-die-unter-die-haut-gehen-neuer-ulmer-image-film-hat-eine-klare-botschaft-_arid,11128353.html [letzter Zugriff: 13.03.2022]
- HENZLER, CLAUDIA: Imagefilm für Ulm: Verstörende Vielfalt. In: *Süddeutsche Zeitung*, 31.10.2019 <https://www.sueddeutsche.de/panorama/imagefilm-neonazi-ulm-1.4661987> [letzter Zugriff: 13.03.2022]
- KOTTHOFF, HELGA; NÜBLING, DAMARIS: Genderlinguistik: *Eine Einführung in Sprache, Gespräch und Geschlecht*. Tübingen [Narr] 2018
- LAHN, SILKE; MEISTER, JAN-CHRISTOPH (Hrsg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart [Metzler] 2016
- LEE, HYUNSEON: *Metamorphosen der Madame Butterfly: Interkulturelle Liebschaften zwischen Literatur, Oper und Film*. Heidelberg [Winter] 2020
- LEVINSON, STEPHEN C.: *Presumptive Meanings: The Theory of Generalized Conversational Implicature*. Cambridge MA [MIT Press] 2000
- LINK, JÜRGEN: Diskursanalyse unter besonderer Berücksichtigung von Interdiskurs und Kollektivsymbolik. In: KELLER, REINER; HIRSELAND, ANDREAS; SCHNEIDER, WERNER; VIEHÖVER, WILLY (Hrsg.): *Handbuch sozialwissenschaftlicher Diskursanalyse*. Bd. 1. Wiesbaden [VS] 2011, S. 433-458
- LOTMAN, JURIJ M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München [Fink] 1993 [1972]
- LÜDEKE, ROGER: Methode der Dekonstruktion. In: NÜNNING, VERA; NÜNNING, ANSGAR (HRSG.): *Methoden der Literatur- und kulturwissenschaftlichen Analyse*. Stuttgart [Metzler] 2010, S. 155-175
- MAAR, PAUL: *Neben mir ist noch Platz*. München [dtv junior] 2017 [1996]
- MANHALTER, RALPH: Nazisymbol zieht weiter Kreise in Ulm. In: *Schwäbische Zeitung*, 16.02.2020 https://www.schwaebische.de/landkreis/alb-donau-kreis/ulm_artikel,-nazisymbol-zieht-weiter-kreise-in-ulm-_arid,11187732.html [letzter Zugriff: 13.03.2022]
- MARTÍNEZ, MATÍAS; SCHEFFEL, MICHAEL: *Einführung in die Erzähltheorie*. München [Beck] 2019
- MONTERO, STEVEN: Kritik nach Imagefilm: Nazisymbole in Stadtfilm. Ulm will für Diversität werben - doch das geht nach hinten los. [Video mit Transkript] In: *Stern*, 01.11.2019. <https://www.stern.de/gesellschaft/nazi-symbole--ulm-will-mit-imagefilm-fuer-diversitaet-werben--harsche-kritik-8982168.html> [letzter Zugriff: 13.03.2022]

- OLBRICH, MIRIAM: Ausländische Studierende kommen nicht an ihr Geld: „Ich hätte nie gedacht, dass mir hier so etwas passieren könnte“. In: *Spiegel online*, 17.07.2021.
<https://www.spiegel.de/panorama/bildung/deutschland-auslaendische-studierende-kommen-nicht-an-ihr-geld-a-1fcff604-2214-4d52-bbca-e5cb7c941656> [letzter Zugriff: 12.03.2022]
- OVERSOHL, MARTIN: Image-Video Ulm: Wenn Nazis auch nur Menschen sind. In: *Rhein-Neckar-Zeitung*, 30.10.2019. https://www.rnz.de/politik/suedwest_artikel,-image-video-ulm-wenn-nazis-auch-nur-menschen-sind-plus-video-_arid,476319.html, abgerufen 13.03.2021.
- RAUNECKER, JOHANNES: Ratiopharm will mit umstrittenem Ulm-Film nichts mehr zu tun haben. In: *Schwäbische Zeitung*, 08.11.2019. https://www.schwaebische.de/landkreis/alb-donau-kreis/ulm_artikel,-ratiopharm-will-mit-umstrittenem-ulm-film-nichts-mehr-zu-tun-haben-_arid,11140160.html [letzter Zugriff: 13.03.2022]
- REDDIG-KORN, BIRGITTA; VELIMVASSAKIS, CONSTANCE: Willkommen in Deutschland: *Deutsch als Zweitsprache für Jugendliche 1*. Offenburg [Mildenberger] 2019
- SAID, EDWARD W.: Orientalism Reconsidered. In: *Cultural Critique 1*, 1987, S. 89-107
- SCHNEIDER, JAN GEORG; STÖCKL, HARTMUT (Hrsg.): *Medientheorien und Multimodalität*. Köln [Herbert von Halem] 2009
- SCHWARZ, SANDRA: Kreuz. In: BUTZER, GÜNTER; JACOB, JOACHIM (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart [Metzler] 2021, S. 339-341
- SHOOMAN, YASEMIN: »... weil ihre Kultur so ist«. *Narrative des antimuslimischen Rassismus*. Bielefeld [transcript] 2014
- SIR PETER USTINOV INSTITUT (Hrsg.): *Kompetenz im Umgang mit Vorurteilen*. Schwalbach/Ts. [Wochenschau-Verlag] 2011
- STRACHAN, ROB: Music Video and Genre. Structure, Context, and Commerce. In: BROWN, STEVEN (Hrsg.): *Music and Manipulation: On the Social Uses and Social Control of Music*. New York [Berghahn Books] 2006, S. 187-206
- SÜNNER, RÜDIGER: Schwarze Sonne: *Entfesselung und Mißbrauch der Mythen in Nationalsozialismus und rechter Esoterik*. Freiburg i. Br.; Basel; Wien [Herder; Spektrum] 1999
- UÇAR, BÜLENT; KASSIS, WASSILIS: *Antimuslimischer Rassismus und Islamfeindlichkeit*. Göttingen [V&R] 2019
- WEISS, JULIA: Boris Palmer kritisiert Deutsche Bahn: „Der Shitstorm wird nicht vermeidbar sein“. In: *Der Tagesspiegel*, 24.04.2019. <https://www.tagesspiegel.de/politik/boris-palmer-kritisiert-deutsche-bahn-der-shitstorm-wird-nicht-vermeidbar-sein/24245510.html> [letzter Zugriff: 13.03.2022]
- YILDIZ, EROL: Ideen zum Postmigrantischen. In: FOROUTAN, NAIKA; KARAKAYALI, JULIANE; SPIELHAUS, RIEM (Hrsg.): *Postmigrantische Perspektiven - Ordnungssysteme, Repräsentationen, Kritik*. Frankfurt/M. u. a. [Campus] 2018, S. 19-34
- ZIMMERMANN, ANJA: Minderheiten. In: FLECKNER, UWE; WARNKE, MARTIN; ZIEGLER, HENDRIK (Hrsg.): *Politische Ikonographie: Ein Handbuch, Bd. 2*. München [C. H. Beck] 2011, S. 143-148

Biografische Notiz

Nazli Hodaie hat seit 2016 die Professur für Deutsche Literatur und ihre Didaktik (Schwerpunkt Heterogenität und Interkulturalität) an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd.

Kontakt: nazli.hodaie@ph-gmuend.de

Björn Laser ist seit 2009 Akademischer Rat an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd.

Kontakt: bjoern.laser@ph-gmuend.de

Daniel Rellstab ist seit 2018 Professor für Germanistik im globalen Kontext an der Pädagogischen Hochschule Schwäbisch Gmünd. Kontakt: daniel.rellstab@ph-gmuend.de

Wie erinnern virtuelle Realitäten an etwas, wie es Bilder nicht erinnern? - Zur Praktik bildunterstützter Erinnerung in Gesellschaften

Abstract

By means of images and by means of virtual realities (VR) in the head-mounted display (HMD), individuals communicate explicit, iconic forms of knowledge. Both forms of knowledge have to be stabilized in societies by means of communication. The following text shows how knowledge of images differs from knowledge of virtual realities. One difference is that images show their knowledge as a medium of communication, whereas virtual realities communicate their knowledge multi-modally as a medium of interaction. The VR in the HMD explicates a knowledge of how to handle something practically. An example of this would be a Mnemosyne Archive that presents embodied practices in a virtual museum. A virtual museum including its interactive virtual environment could allow physical properties of objects to be experienced, although everything is presented in frames of signs. Like architecture, the iconic knowledge of VR consists in staging a dramaturgy of the path. The way through virtual »spaces« is shown by signs, whose virtual »resistance« develops as dramaturgy of a computer-based interaction medium. Thus, the memory culture of a VR consists of the practice of offering polypragmatic interpretations, which result from thetic architectural signs, hypothetical signs and performative realizations of a sign. Where previously effective powers of the image existed, virtual mnemosyne realities will emerge in the future, which in the holistic medium of VR are to be experienced primarily immersively and less as pictorial signs for realities or simulations. Where previously effective powers of the image existed, virtual mnemosyne realities will emerge in the future, which in the holistic medium of VR are to be experienced primarily immersively and less as pictorial signs for realities or simulations.

Mittels Bildern und mittels virtueller Realitäten (VR) im Head Mounted Display (HMD) kommunizieren Individuen explizierte, ikonische Wissensformen. Beide Wissensformen müssen in Gesellschaften mittels Kommunikation stabilisiert werden. Der folgende Text zeigt auf, wie sich das Wissen der Bilder von dem Wissen der virtuellen Realitäten unterscheidet. Ein Unterschied besteht darin, dass Bilder ihr Wissen als Kommunikationsmedium zeigen, indessen virtuelle Realitäten ihr Wissen als Interaktionsmedium multimodal mitteilen. Die VR im HMD expliziert ein Wissen, wie etwas praktisch zu behandeln ist. Ein Beispiel dafür wäre ein Mnemosyne Archiv, das verkörperte Praktiken in einem virtuellen Museum präsentiert. Ein virtuelles Museum inklusive seiner interaktiven virtuellen Umgebung könnte physikalische Eigenschaften von Gegenständen erfahrbar machen, obwohl alles in Frames der Zeichen inszeniert wird. Gleichsam der Architektur besteht das ikonische Wissen der VR darin, eine Dramaturgie des Weges zu inszenieren. Den Weg durch virtuelle »Räume« geben Zeichen vor, deren virtuelle »Widerständigkeit« sich als Dramaturgie eines computerunterstützten Interaktionsmediums entwickelt. So besteht die Erinnerungskultur einer VR in der Praktik, polypragmatische Interpretationen anzubieten, die aus thetisch architektonischen Zeichen, hypothetischen Zeichen und performativen Realisierungen eines Zeichens resultieren. Wo bisher eine gesellschaftliche Wirkmacht des Bildes bestand, dort entstehen zukünftig im holistischen Medium der VR virtuelle Mnemosyne-Realitäten, die vorrangig immersiv und weniger als bildhafte Zeichen für Realitäten oder Simulationen zu erfahren sein sollen.

Einleitung

Die Forschungsfrage lautet: Wie erinnern virtuelle Realitäten (VR) in einem Head Mounted Display (HMD) in einer Weise an etwas, wie es Bilder nicht erinnern? Um diese Frage zu beantworten, wie die beiden unterschiedlichen Medien an etwas erinnern, bedarf es philosophischer, kommunikationstheoretischer, soziologischer und bildwissenschaftlicher Skizzen. Skizzen bleiben als Gedankenstütze oberflächlich, um Antworten auf Fragen vorzuzeichnen, obgleich die wissenschaftlichen Zusammenhänge in tieferen Auseinandersetzungen von unterschiedlicher Verlässlichkeit sind. Es bedarf zunächst vierer Skizzen, um in deren Zusammenschau auf die Ausgangsfrage zurückzukommen. Für die abschließende Antwort muss erstens in einem groben Überblick aufgezeigt werden, dass die immersive Wirkung der VR als Medium eine fundamental andere Wahrnehmung provoziert als traditionelle Bilder. In zweiter Skizze bedarf es einer philosophisch orientierten Überlegung, die aufzeigt, wie Rezipienten in der VR ihre Selbstbezugnahme als ein irritierendes Selbstmodell erfahren. Und im Anschluss daran legt der dritte Schritt dar, wie die VR und die Bilder als ein Medium verwendet werden, um Wissen in Gesellschaften zu kommunizieren und zu erinnern. Die letzte und vierte Darlegung zeigt auf, wie die VR als Interaktionsmedium besondere Formen sozialer Praktiken und architektonischer Zeichen erinnern lässt und wie sich diese Formen von bildhaften Formen eines Kommunikationsmediums unterscheiden.

1. VR vermittelt Immersion mittels der Unterscheidung Bild und VR

Für das, was ein Bild sei, wurden viele Definitionen geschrieben. In semiotischer Hinsicht bietet sich folgende, praxisorientierte Definition an: Ein Bild der visuellen Kommunikation weist in der gegenwärtigen, globalisierten Medienkultur eine syntaktische Struktur von Farbe und Form auf, um vorrangig mittels ikonischer Zeichen etwas per Ähnlichkeit als semantisch zu bezeichnen und pragmatisch zu bedeuten. Oft präsentieren sich Bilder als begrenzte Flächen, die etwas als ikonisch bezeichnen, mit dem sie selbst nicht identisch sind. Ausnahmen von dieser allgemeinen Definition bietet das Kunstsystem an, aber die globalisierte Kultur der visuellen Kommunikation mittels bildhafter Zeichen bleibt davon weitestgehend unberührt. Bilder tragen zwar symbolische und indexikalische Bezeichnungen, aber Bilder faszinieren ihre Rezipienten, weil ihre Bezeichnungen per Ähnlichkeit die arbiträre Trennung von Signifikant und Signifikat aufzuheben scheinen. Als »arbiträr« charakterisierte Ferdinand de Saussure (SAUSSURE 2016: 29 ff.) sprachliche Zeichen, um aufzuzeigen, dass der Signifikant als Bezeichnendes in seiner syntaktischen Gestalt willkürlich gewählt wurde und aufgrund von sozialen Konventionen sein Objekt, also das Signifikat, bezeichnet. Aufgrund der Signifikate stellen wir uns Objekte (Konzepte) vor, weshalb Signifikate von wirklichen, materiellen Gegenständen unterschieden bleiben. Ikonische Bilder bezeichnen ihre Objekte weniger willkürlich, weil sie zu diesen in einer relativen Ähnlichkeitsbeziehung stehen. Deshalb folgen Rezipienten bewegten Filmbildern mühelos, weil das Bild ihnen eine visuelle Vorstellung (Konzept) anbietet, ohne dass sie die relative Arbitrarität thematisieren müssten. Bildhaften Signifikanten schauen Rezipienten direkt zu, weil sie den Signifikaten einerseits ähneln und sie sich andererseits in der perspektivischen Verschiebung nicht auf die bewegte Position des Rezipienten beziehen, also niemals ihre Arbitrarität vollständig verlieren. Vor einem elektrischen Bildschirm bleibt und fühlt sich der Rezipient vor allen materiellen Gegenständen geschützt. Beispielsweise zeigt fast niemand heutzutage eine Reaktion, wenn Bilder schwerer Steine auf einem Bildschirm unberechenbar durch einen dargestellten Raum fliegen. Ein Bildschirm fungiert gewissermaßen als ein »Schutzschirm«, der dem Betrachter physisch ungefährliche Zeichen zeigt. In psychischer Hinsicht schützt der Bildschirm allerdings nicht in gleicher Weise, da es Betrachtern aus der Praxis ihrer Bilderfahrung vertraut ist, dass das bildhaft Bezeichnete ein Ereignis bezeichnen kann, welches eine Wirklichkeit haben könnte, hat oder hatte und somit eine kommunikativ wirksame Realität zeigt. Überwachungskameras, Livebilder oder Bilder etablierter Nachrichtenredaktionen können beispielsweise Betrachter kommunikativ »berühren«, weil ihre Realitätskonstruktion aus Erfahrung als vertrauenswürdig interpretiert wird.

Ebenfalls erfahren Nutzer eine Realitätskonstruktion der VR als real, denn sie wissen darum, dass sie sich in einer Lebenswelt der Zeichen befinden, in der alle Materialisierungen aktuell und physisch unmöglich sind. Materielle und zeichenvermittelte Realitäten lassen sich zweifelsohne unterscheiden, obgleich sie beide im Bewusstsein der Rezipienten reale Bedeutungen erlangen. Würden in einer virtuellen Realität schwere Steine herumfliegen, die ein Head Mounted Display (HMD) simuliert, dann würden Rezipienten sich oft unwillkürlich ducken bzw. körperlich reagieren. Wären die Rezipienten eines Head Mounted Displays erfahren, dann würden auch sie vermutlich keine unwillkürliche Reaktion mehr zeigen, sondern auf die virtuelle Realität so gelassen reagieren, wie sie es bei der Betrachtung von bildhaften Zeichen ebenfalls gewohnt sind. Doch Bilder unterscheiden sich von einer VR hinsichtlich ihrer Aufgaben. Bilder als Medium verwenden Nutzer, um sich fiktive oder reale Geschehnisse visuell zu kommunizieren. Eine VR bezweckt indessen primär eine Interaktion mit etwas Virtuellem. Die Kommunikation zwischen Akteuren nimmt in der VR eine sekundäre Funktion ein, weil die Akteure zunächst im Medium virtuell präsent sein müssen, um dann miteinander kommunizieren zu können. So verwenden Nutzer eine VR als ein Medium, um sich etwas in körperlicher Praktik innerhalb einer Virtualität erfahrbar zu machen. Eine solche körperliche Praktik könnte beispielsweise eine chirurgische Operation oder eine tänzerische Choreografie sein, die in einer VR geübt wird. Ganz allgemein soll unter Praktik hier eine »sozial, geregelte typisierte, routinierte Form des körperlichen Verhaltens (einschließlich des zeichenverwendenden Verhaltens)« (RECKWITZ 2010: 135) definiert sein, um später zu explizieren, wie die virtuelle Realität auch hinsichtlich des impliziten Wissens (Know-how) für ein Individuum auf innovative Weise instruktiv wirken kann. Oft unklar bleibt bei dem Begriff der virtuellen Realität allerdings, was genau mit »Virtualität« gekennzeichnet werden soll.

Im allgemeinen Sprachgebrauch benennt Virtualität oft die Eigenschaft, dass etwas real existierend wirkt, obgleich es materiell und physisch nicht so aktualisiert ist, wie es scheint, sondern mittels Zeichen simuliert wird. Rezipienten erleben demnach virtuelle Realitäten absolut als real. Die Frage nach der Realität einer VR steht außer Frage und lenkt vom Wesentlichen der VR ab. Den wesentlichen Charakter einer VR markiert die simulierte Aktualität einer Materialität, die von Rezipienten als gegenstandslos bzw. stofflos wahrgenommen wird und die in virtuellen Realitäten mittels Zeichen vorgetäuscht wird. Eine VR zeigt ihre Realität so, als ob deren Materie ebenfalls aktuell vorhanden wäre, obgleich sie sie mittels Zeichen darstellt. Den Nutzern einer virtuellen Realität bleibt bewusst, dass sie sich sowohl in eine wirksame Realität als auch in eine fiktive Materialität einfinden, die eben symbolisch ihre materielle Wirksamkeit als Aktualität simuliert. Insofern inspiriert die VR ihre Nutzer dazu, dass sie die Realität des Virtuellen als körperlich wirksam erfahren, obgleich sie sich erinnern oder wissen, dass das, was sie erleben, nicht aktuell oder zeitgerecht passiert. Hier passt der Hinweis von Holischka (vgl. HOLISCHKA 2016: 98) mit Deleuze (vgl. DELEUZE 1991: 97), dass das Virtuelle vollständig real wirkt, weil es so wirksam wie alle Zeichen und deren Bedeutungen selbst ist. Jedes Virtuelle wirkt als ein Zeichen real. Auch C.P. Peirce hätte etwas Virtuelles als ein Zeichen beschrieben. Denn er verdeutlichte, dass die Bedeutung jedes Zeichens darin besteht, welchen Begriff bzw. welches Konzept seiner Wirkung im Bewusstsein seines jeweiligen Akteurs entstehen lässt (vgl. PEIRCE 1960:5.402; 2.303).

Gesellschaften praktizieren konsensuelle Korridore, in denen Zeichen in hohen Freiheitsgraden unabhängig von ihrer Materialität real wirksam werden. Gesellschaften stabilisieren ihre Realitäten mittels Zeichen. Diese Realitäten wirken auf Individuen bedeutsam, so wie beispielsweise der Weihnachtsmann eine Wirkung als Zeichen hat, obgleich für ihn keine indexikalischen Messwerte existieren, die einen Hinweis auf seine materielle Existenz geben würden. Für die vergesellschaftete Realitätskonstruktion ist die Materialität von etwas keine Voraussetzung für seine Wirkung und Bedeutung in einer Gesellschaft.

Wenn etwas Virtuelles als Zeichen eine reale Wirkung für Rezipienten erlangt, so heißt dies nicht, dass sich Virtuelles und Digitales nicht unterscheiden ließen. Beinsteiner et al. verweisen mit Masumi darauf, wie sich Virtuelles und Digitales unterscheiden (vgl. BEINSTEINER/BLASCH/HUG 2020: 9). Sie zeigen auf, wie oben dargelegt, dass das Gegenteil von Virtualität in der Aktualität von etwas Materiellem besteht, indessen das Gegenteil von digital (diskret, unterschieden) als analog (verhältnismäßig) auftritt. Beispiels-

weise können Placebos als Scheinmedikamente wirken, wenn Patienten sie als positive Zeichen ihres psychosozialen Kontextes interpretieren. Ein Placebo wirkt virtuell, weil es kraft seiner Zeichenhaftigkeit die Realität verändert, aber eine stoffliche Wirksamkeit auf den Körper eines Patienten bleibt fiktiv und kann als zeitgerechte, aktuelle sowie kausale Reaktion niemals nachgewiesen werden. Ebenso verfügt das Virtuelle in der VR über eine reale und wirksame Zeichenhaftigkeit, wobei es die Aktualität einer Materialisierung fortwährend simuliert. Denn das, was in der VR passiert, passiert zwar wirksam, aber es materialisiert sich zu keiner Zeit, weshalb es zu keiner Zeit eine Aktualität haben wird. Das Virtuelle aktualisiert also nicht etwas Tatsächliches. Das Virtuelle realisiert etwas als Zeichen, die vielfältige Interpretationen ermöglichen, wie auch Deleuze im Anschluss an Bergson vermerkt (vgl. DELEUZE 1991: 97). Das Virtuelle ist nach Bergson potentiell da oder angelegt, obgleich es noch nicht aktuell geworden ist oder sich materialisiert hat (vgl. BERGSON 1919).

Das oben benannte Beispiel der »fliegenden Steine in einem Raum« verdeutlicht ebenfalls in zeichentheoretischer Hinsicht, wie sich Head Mounted Displays und Bilder in der Rezeptionsweise unterscheiden. In alltäglicher Praxis unterscheiden Betrachter mühelos, ob ein Gegenstand als Denotat oder ob ein Bild von dem Gegenstand als Signifikat vorliegt. Würde einem Betrachter das Bild eines Baumes gezeigt werden, damit er ein Baum liefert, er dann aber keinen Baum, sondern ein weiteres Bild eines Baumes überreicht, dann hätte er das gemeinte Denotat des Bildes in dem Kommunikationskontext verfehlt. Gewöhnlich sehen Rezipienten in Bildern ikonische Signifikate, die dem ähneln, was sie bezeichnen. Ein Head Mounted Display (HMD) verwendet zwei Bildschirme, um eine virtuelle Realität zu simulieren. In dem Bildschirm eines HMD nehmen die Rezipienten aber scheinbar nicht mehr die Signifikanten visuell wahr, sondern ihnen widerfährt es so, als ob die Signifikate (Konzepte) nicht mehr arbiträr wären, sondern sich optisch so wie wirkliche Gegenstände wahrnehmen lassen. Dieser Wechsel vom Signifikant zum virtuellen Denotat markiert die Immersion, die Rezipienten temporär als Bewusstseinsereignis erfahren. Die virtuelle Realität im HMD wirkt auf Rezipienten immersiv, weil es für sie so wirkt, als ob sie wirkliche, materielle Gegenstände aktuell sehen würden, die der Bildschirm ihnen als reales, zeichenhaftes und interaktives Trompe l'œil bzw. virtuelles Denotat vorgaukelt. Wenn Betrachter virtuelle Realitäten immersiv erleben, dann wurden ihnen virtuelle Denotate erfolgreich simuliert.

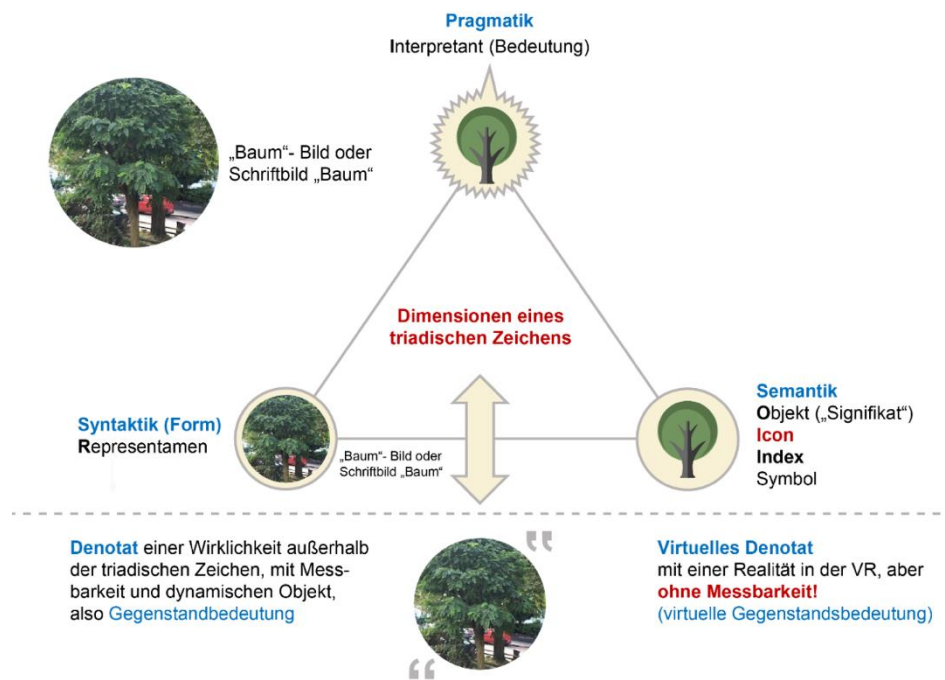


Abb. 1: Unterscheidung zwischen einem Denotat der Messwerte und einem virtuellen Denotat ohne Messwerte als Referenten einer außerzeichenhaften Wirklichkeit, auf die syntaktisch, semantisch und pragmatisch geordnete Zeichen nach C. P. Peirce verweisen; © Schelske, Andreas; von Heintze, Britta

Bilder unterscheiden sich von der VR in einem HMD in der Rezeptionsweise. Ein HMD basiert zwar auf zwei Bildflächen, aber deren bewegte Bilder präsentieren eine augennahe Optik, die den Rezipienten simuliert, dass wirkliche Gegenstände in wirklichen Räumen sichtbar wären. Mit diesem optischen Trick provoziert ein HMD den Eindruck, als ob die Signifikanten zu interaktiven Denotaten werden würden. Mit anderen Worten, das HMD manipuliert die bildhaften Zeichen so, als ob materielle Gegenstände in einer interaktiven, körperlichen Praxis visuell wahrzunehmen sind. Das HMD trickst hier das »phänomenale Selbstmodell« (METZINGER 2014: 18), wie Nutzer ihren Körper wahrnehmen, aus - dazu an späterer Stelle. Denn während der Immersion als ideales Charakteristikum fühlen sich Rezipienten dazu verführt, ein temporäres Selbstmodell so auszubilden, als ob dessen Körper sich in einer materiell scheinenden Lebenswelt befinden würde. Vermutlich erzielt ein HMD selten sein ideales Charakteristikum permanent, weshalb davon auszugehen ist, dass Nutzer ein gespaltenes Selbstmodell entwickeln, indem sie wissen, dass sie sich als Subjekt in ihrer materiellen Lebenswelt befinden und es gleichzeitig visuell erfahren, dass sie sich im Körper eines Avatars in einer zeichenhaften Lebenswelt einfinden können. Je mehr Nutzer sich als Subjekt in einer zeichenhaften Lebenswelt der VR temporär vergessen, desto stärker wirkt die zeichenhafte Lebenswelt der VR subjektiv immersiv auf sie.

Die immersive Wirkung des Mediums VR provoziert eine fundamental andere Rezeptionsweise als traditionelle, bildhafte Medien. Bilder dienen in der sozialen Praxis als Kommunikationsmedien, mit denen Akteure etwas visuell kommunikativ mitteilen. Eine virtuelle Realität übernimmt indessen kaum Aufgaben eines Kommunikationsmediums. Akteure verwenden eine VR primär als ein Interaktionsmedium, welches räumliche und gegenständliche Virtualität visuell und körperlich erfahren lässt. Das Interaktionsmedium VR stellt beispielsweise ein virtuelles Flugzeugcockpit bereit, um damit ein virtuelles Flugzeug mit seinen virtuellen Händen zu steuern. Selbstverständlich kommunizieren materielle ebenso wie simulierte Cockpits ihre interpretierten Funktionen, so wie beispielsweise Möblierungen einer Wohnung etwas über ihre Einrichter kommunizieren. Hinsichtlich sozialer Praktiken steht jedoch bei Interaktionsmedien die kommunikative hinter der interaktiven Botschaft von Räumen und Gegenständen zurück. Das Medium der VR vermittelt die Botschaft, dass es sich um ein holistisches Medium handelt, welches »alle« anderen Medien - so auch Bilder - in sich integriert (vgl. SCHELSKE 2020). Im Ideal erfahren Anwender die VR immersiv, um sich im Medium des virtuellen Raums mittels eines Avatars zu bewegen und mit virtuellen Gegenständen zu interagieren. Die Körper der Anwender kommen daher im Medium der VR virtuell in Form einer zeichenhaften Gestalt vor und sind insofern maßgeblich dafür, dass die VR als Interaktionsmedium seine spezifische Funktion erfüllt. Demgegenüber kommen die Körper der Rezipienten in der klassischen Bildbetrachtung nicht oder fast nicht als Zeichen vor. Es ist daher deutlich, dass Bilder als Kommunikationsmedium und die VR als holistisches Interaktionsmedium angelegt sind. Bilder vermitteln Signifikanten, um etwas ikonisch per Ähnlichkeit zu bezeichnen, indessen die VR mediatisierte, virtuelle Denotate simuliert, um der Aktualität von Gegenständen selbst ähnlich zu sein. Die Rezeptionsweise der Bilder besteht deshalb vorrangig in einer Betrachtung, indessen die Rezeptionsweise der VR vorrangig in einer körperlichen Handlung und Praxis innerhalb des holistischen Mediums besteht.

2. VR irritiert Selbstmodelle impliziten Wissens

Um zu verstehen, wie die VR als holistisches Interaktionsmedium verwendet wird und Aufgaben erfüllt, bei denen andere Kommunikationsmedien versagen, bedarf es eines Exkurses in die aktuelle Bewusstseinsforschung und in die psychologische Forschung zur VR. Dieser Exkurs möchte verdeutlichen, dass die VR neben der Interaktion mit Gegenständen auch die Interaktion eines Subjekts mit seinem Körper auf eine Weise simuliert, die zuvor kein anderes Kommunikationsmedium leisten konnte und die für ein Individuum sehr instruktiv hinsichtlich des Lernens und Erinnerns soziokultureller Praktiken sein kann.

Auf den Ausgangspunkt des Selbstmodells verweist Metzinger in seiner Philosophie des Bewusstseins. Er führt das wahrnehmungspsychologische Experiment der sogenannten Gummihand-Illusion an, um

aufzuzeigen, wie die körperliche Selbstidentifikation vom Sehen, vom Tastsinn und von der Propriozeption eines Individuums abhängig ist. Im Experiment der Gummihand-Illusion sitzt eine Versuchsperson so an einem Tisch, dass ihr linker Arm samt Hand etwas nach links abgewinkelt auf der Tischplatte liegt und von einer dunklen Trennwand verdeckt wird. In der Folge kann die Versuchsperson ihren Arm nicht mehr erkennen. An der Stelle auf der Tischplatte, wo der Unterarm samt Hand bei einer alltäglichen Sitzposition liegen würde, wird ein Gummiunterarm positioniert. Nun wird sowohl die Gummihand als auch die linke, verdeckte Hand mit einem Stäbchen in synchronen Bewegungsabläufen gestreichelt. Der psychische Effekt, der sich in diesem Experiment einstellt, besteht nun darin, dass die Versuchspersonen zu der Illusion verführt wurden, dass die Gummihand ihre reale Hand wäre, die zu ihren Körpern gehören würden. Metzinger schlussfolgert daraus, dass Menschen ihren Körper sowohl in einem visuellen als auch einem gefühlten Körpermodell im Bewusstsein repräsentieren (vgl. METZINGER 2014: 22). Das Experiment der Gummihand-Illusion zeigt demnach, dass das »phänomenale Selbstmodell« (METZINGER 2014: 20) des Individuums veränderlich ist und wie ein Subjekt eine veränderte »bewusstseinsinterne Selbstmodellierung« (METZINGER 1993:250) vornimmt. In der alltäglichen Lebenswelt nehmen Individuen ihren Körper selbstverständlich dort wahr, wo sie sich mit ihrem Körper räumlich befinden, indessen es für den Fortgang der Überlegungen entscheidend ist, dass optische Tricks das phänomenale Selbstmodell dazu verführen können, dass Individuen zeitweise die Illusion entwickeln, fremde Körperteile oder sogar fremde Körper könnten ihre eigenen sein, obwohl sich diese fremden Körper räumlich woanders befinden (vgl. WALTEMATE ET AL. 2018).

Im Sinne der Illusion einer vollständigen Körperübertragung, d. h. der »body transfer illusion«, geht die Theorie von Metzinger sehr weit. Metzinger fragt nicht wie Thomas Nagel in seinem bekannten Aufsatz, »What Is It Like to Be a Bat?« (NAGEL 1974: 435), sondern er fragt: »Wie ist es, Batman zu sein?« (METZINGER 1993: 238). Und genau bei dieser Frage »Wie ist es, Batman zu sein?« bietet die VR eine Antwort, weil sie die kurzzeitige Illusion einer simulierten Körperübertragung als kulturelle Praktik mittels eines Mediums zu bewerkstelligen versucht, wie Jeremy Bailenson (BAILENSEN 2018: 86) darlegt. Nagel hat zwar seinerzeit in seinem berühmten Aufsatz aufgezeigt, dass es unmöglich ist, das »Selbst« eines Individuums bzw. seine »interne Welt« an einen Ort außerhalb seines Körpers zu versetzen (vgl. NAGEL 1974: 445). Niemand kann sich jemals genauso fühlen wie eine Fledermaus, Batman oder wie jemand anderes - darum geht es hier also absolut nicht. Aber die temporäre Illusion einer gewissen Körperübertragung scheint in der VR möglich zu sein. Mit der VR wird versucht, durch visuelle, taktile und kinetische Reize ein Individuum dazu zu verführen, temporär ein gespaltenes Selbstmodell auszuführen, um ihm ein großes Reizspektrum eines simulierten »Batman-Avatars« in einem virtuellen Kontext erfahrbar zu machen. In der Illusion eines gespaltenen Selbstmodells wissen Akteure, dass sie sich sowohl als Subjekt körperlich in ihrer materiellen Lebenswelt befinden als auch in der realen Simulation visuell erfahren, wie es ist, sich im zeichenhaften Körper eines Avatars in einer zeichenhaften Lebenswelt einzufinden.

Bailenson berichtet von zahlreichen Experimenten¹, die im sogenannten »Proteus Effekt« (vgl. BAILENSEN 2018: 99) aufzeigen, wie Akteure in der virtuellen Realität sich in ihren Avatar so gut einfinden, dass sie sich so verhalten, als ob sie die Eigenschaften des Avatars verkörpern würden. In der antiken, griechischen Mythologie ist Proteus ein Meeresgott, der sich in alle Gestalten verwandeln kann. Hinsichtlich der VR benennt der Proteus-Effekt eine Wandelbarkeit, wie Individuen die Erfahrung machen und sich so verhalten, als ob sie älter, jünger, eine Frau oder ein Mann wären; ihr amputiertes Bein wieder vorhanden wäre oder sie wie Batman fliegen könnten (vgl. BAILENSEN 2018: 86). So agieren Akteure in der virtuellen Realität in der Illusion, sie könnten mit ihrem Avatar materielle Hindernisse überwinden, da sie selbst und alles um sie herum ausschließlich als Zeichen real existiert. Die Illusion der virtuellen Verkörperung eines Akteurs durch seinen Avatar könnte hinsichtlich des Proteus-Effekts eventuell noch verstärkt werden, wenn

¹ Sehr instruktiver Vortrag zur »body transfer illusion« von Prof Mel Slater: »Transforming the self through virtual reality« auf You-tube: <https://www.youtube.com/watch?v=9bMzM7g1h1E> [letzter Zugriff 05.01.2022]

der Avatar hinsichtlich Gesichtszügen und Körpermerkmalen personalisiert und individualisiert wird (vgl. WALTEMAE ET AL. 2018: 1651).

Auch psychische Hemmungen können in der VR leichter überwunden werden. Im Alltag geben Individuen bei psychischen Problemen anderen eher einen hilfreichen Rat als sich selbst. Aufgrund dieser Beobachtung hat Slater ein psychologisches Experiment in der VR kreiert. Slater lässt Individuen ihre Probleme erzählen und erstellt dazu ihren individuellen Avatar, sodass sie sich später bzw. anschließend aus der Perspektive eines Psychoanalytikers sehen und hören können. Im Ergebnis zeigen Slater et al. auf, wie Individuen offenbar instruktiver ein Selbstgespräch durchführen können, wenn sie sich selbst nicht ihr Problem aufschreiben und später nochmals lesen, sondern sie in der VR ihren Avatar sehen, der in der Aufnahme ihr psychisches Problem erzählt und virtuell verkörpert, und sie in dieser Situation die Position von Sigmund Freud einnehmen, den sie als Avatar eines Therapeuten ebenfalls virtuell verkörpern (vgl. SLATER ET AL. 2019). Offenbar können Individuen in der VR ihr phänomenologisches Selbstmodell soweit in der Illusion verändern, dass sie ihre virtuelle Verkörperung und Kommunikation anders und vielleicht sogar besser verstehen, wenn sie sich selbst aus der virtuell verkörperten Perspektive eines anderen sehen und erleben.

Akteure erfahren selbstverständlich in der alltäglichen Lebenswelt ihr phänomenales Selbstmodell mit ihrer Selbstwahrnehmung physisch identisch. Ebenfalls wissen sie um die physikalischen Eigenschaften der Gegenstände um sie herum und handhaben sie innerhalb gewohnter Praktiken. Insofern hilft der oben beschriebene Proteus-Effekt zu begründen, wie Individuen zu Praktiken und Formen des impliziten Wissens gelangen können, die notwendig von einer virtuellen Realität herbeigeführt werden. Denn die virtuelle Veränderung und Erweiterung des phänomenalen Selbstmodells im zeichenhaften Raum verführt Individuen dazu, sich implizites Wissen und ungeläufige Praktiken anzueignen. Bilder und Texte motivieren Individuen eventuell dazu, dass sie ihre Praktiken verändern. Die VR indessen entführt Individuen in ein phänomenales Selbstmodell, wo sie ungewohnten Praktiken zu entsprechen haben, wenn sie eine Handlung erfolgreich ausführen möchten. So bewegen sich Akteure in virtuellen Körpern eines fremden Mannes, einer fremden Frau, einer Fledermaus oder eines ungeheuren Monsters ungewohnt, weil sie in der VR erst herauszufinden haben, welches implizite Wissen mit dem neuen Selbstmodell möglich und notwendig ist. Aber wie liegen soziale Praktiken als implizites Wissen vor, wie lässt sich dieses archivieren und mittels einer virtuellen Realität auf neue Weise kommunizieren bzw. interaktiv vermitteln? Die philosophischen Überlegungen haben bisher aufgezeigt, dass Rezipienten in der VR ihre Selbstbezugnahme als bewusstseinsinterne Selbstmodellierung variieren und jeweils individuell subjektivieren können. Unbeantwortet ist bisher die Frage nach dem Wissen.

3. Wie liegt Wissen in der Gesellschaft vor?

Der Begriff des Wissens hat in der Wissenssoziologie vielschichtige Interpretationen. Eine weittragende Unterscheidung besteht zwischen dem Begriff des impliziten Wissens, welches in den kognitiven Strukturen eines Individuums subjektiviert wurde, und dem expliziten Wissen, welches mittels Zeichen in Büchern, Datenbanken, Museen, Filmrollen usw. archiviert wurde. In strenger Auslegung soziologischer Systemtheorie lässt sich mit Renn aufzeigen, dass das implizite Wissen ein Wissen erster Ordnung ist, welches im psychischen System eines Individuums unartikuliert in Handlungs- und Verhaltensmustern verkörpert wird. Das Wissen über das Wissen ist indessen eines der zweiten Ordnung, weil hier zwischen dem in Zeichen kommunizierten Wissen in sozialen Systemen von den Praktiken (impliziten Wissen) in den jeweiligen Lebenswelten von Individuen unterschieden werden kann (vgl. RENN 2015: 121). Dieser Wissensbegriff zweiter Ordnung findet sich noch deutlicher in der Systemtheorie von Luhmann, der darlegt, warum nur die soziale Kommunikation ein Wissen als solches markieren kann. Als Wissen zweiter Ordnung ist nach Luhmann alles das ein Wissen, was in der Kommunikation der sozialen Systeme z. B. der Wissenschaft, der Kunst, des Rechts usw. vergesellschaftet und dort mittels Zeichen expliziert wurde (vgl. LUHMANN 1992: 24, 122). Die

Unterscheidung erster und zweiter Ordnung erinnert auch an die Unterscheidung die Ryle zwischen »knowing that«, wie etwas in Zeichen zu explizieren ist, und »knowing how«, wie etwas mittels impliziten Wissens zu tun ist (vgl. RYLE 1946: 1). Diese ursprüngliche Unterscheidung hat ebenfalls unmissverständliche Ähnlichkeit zu der Unterscheidung von Schatzki (vgl. SCHATZKI AND KALDEWEY 2015: 113) zwischen »sayings« und »doings« auf die sich Reckwitz bezieht, um die soziale Praktik des impliziten Wissens zu definieren (vgl. RECKWITZ 2010: 135). Alle oben aufgezeigten Unterscheidungen bemühen sich darum, einerseits die Subjektivierung des Individuums hinsichtlich seiner praxisorientierten Handlungs- und Verhaltensmuster als implizites Wissen erster Ordnung zu beschreiben und andererseits die Kommunikation zwischen Individuen als Artikulation von Zeichen und dessen Anerkennung als kommuniziertes Wissen zweiter Ordnung zu benennen.

Die Systemtheorie von Luhmann benennt mit dem Begriff »Wissen« ausschließlich Kommunikationssysteme einer Gesellschaft. Das systemtheoretische Argument ist, dass das Beobachten von etwas notwendig an eine Unterscheidung gebunden ist. Die Unterscheidung lässt Individuen etwas sehen, beispielsweise eine Form, die sie meist bezeichnen und dadurch für ihre Kommunikation auswählen (vgl. LUHMANN 1992: 63 u. 84). Wenn Individuen allerdings etwas körperlich tun, wie beispielsweise Fahrrad fahren, ohne diese Tätigkeit kommunizieren zu können, dann hätten sie kein Wissen darüber, sondern hätten lediglich eine Praktik. Somit schließt die Systemtheorie einen Wissensbegriff aus, der die psychische und körperliche Aktivität eines Akteurs als implizites Wissen thematisiert (vgl. LUHMANN 1992: 143). Die systemtheoretische Definition hinsichtlich des Begriffs »Wissen« führt weiter, wenn formuliert werden soll, wie Wissen in der Gesellschaft als Zeichen kommuniziert, archiviert und rekonstruiert wird. Doch Luhmann selbst verweist darauf: »Fast nichts, was real passiert, findet Eingang in die Kommunikation [...]« (LUHMANN 1992: 566). Es sind daher die praktischen Handlungs- und Verhaltensmuster, die real in einer Gesellschaft fortwährend aktualisiert werden, aber als Kommunikation und als Wissen selten eine explizite Formulierung in Zeichen finden. Der Begriff des impliziten Wissens versucht zwar die soziale Praktik als einen vergesellschafteten Bestand zu definieren, aber scheitert letztendlich an der Definition des Wissens selbst, weil Wissen die Beobachtung einer Regel und die Bezeichnung durch ein Zeichen benötigt. Aus diesem Grund soll im Weiteren von »Praktik« oder von Praktiken als »Handlungs- und Verhaltensmuster« gesprochen werden, um zu markieren, dass Praktiken sich in den Körpern der Akteure als habitualisiertes oder verkörpertes Tun aktualisieren, obgleich es manche Autoren als implizites Wissen, »tacit knowledge« (SCHATZKI/KALDEWEY 2015: 116), »knowing how« (RYLE 1946: 1) oder »Kompetenz eines sozialisierten Körpers« (ALKEMEYER/BRÜMMER 2018: 498) bezeichnen.

Für die virtuelle Realität ist insbesondere die Praktik des »impliziten Wissens« oder des »tacit knowledge« (RENN 2015: 122) instruktiv, weil es in körperlichen Handlungs- und Verhaltensmustern dafür sorgt, wie Individuen kommunizieren, sich bewegen, arbeiten, konsumieren, sprechen und sich geschlechtsspezifisch oder herkunftsbezogen verhalten, um einer sozial und kulturell prägenden Praktik zu folgen. »Folgen« soll hier im Sinne Wittgensteins definiert sein, um auch die semiotische Dimension des syntaktischen Zeichenmittels später als Replikabildung einer Regel ansprechen zu können, denn genau »darum ist „der Regel folgen“ eine Praxis« (WITTGENSTEIN 1990: 207). Als ein Interaktionsmedium provoziert die VR eine Praxis, die vorrangig in körperlicher Interaktion nachvollzogen und nachrangig als Kommunikation verstanden werden soll. Eine Erinnerung bietet die VR daher nicht als Bildmedium, sondern sie erinnert und lehrt Bewegungen und Stil mittels eines holistischen Mediums, welches die subjektive Praxis des phänomenalen Selbstmodells verändert und gleichzeitig den Kontext der praktischen Ausübung als Interaktionsmedium darstellt. Eine solche Immersion des körperlichen Erlebens geht über bildhafte Medien hinaus, weil Bilder als explizites Wissen die körperlichen Bewegungs- und Stilmuster nur darstellen können, ohne dass die Akteure ein leibliches Gefühl davon erhalten, wie es beispielsweise sein könnte, wie Batman zu fliegen. Die VR simuliert eine implizite Praktik, welche Akteure in veränderten, temporären Selbstmodellen mittels virtueller Körper in virtuellen Welten wahrnehmen können.

Hinsichtlich der Medien wurde Wissen immer in Zeichen der Kommunikation aktualisiert, indessen sich mit der VR eine Praxis verwirklicht, die zwar in einem Medium durch ikonische Zeichen vermittelt wird, aber aufgrund der immersiven Virtualität nicht wie ein Zeichen wirkt. Die virtuelle Realität vermittelt eine

körperliche Praxis, die wie aufgezeigt, in den Begriffen vieler Autoren als tacit knowledge, implizites, stillschweigendes oder schweigendes Wissen zu begreifen ist. Die VR kann das phänomenale Selbstmodell eines Individuums verändern, um ihm eine Praktik zu vermitteln, die sich mit Kommunikation nicht in gleicher Weise vermittelt hätte. Beispielsweise lassen sich Handlungs- und Verhaltensabläufe präzise simulieren, wie es wohl wäre, einen Gleitschirm oder ein Düsenflugzeug zu fliegen oder ein Hochseil zu überschreiten. Selbst subjektivierte Gangarten von Individuen lassen sich vermitteln und mittels biometrischer Identifikationsverfahren erkennen und replizieren.

Die VR findet zwar in dem systemtheoretischen Wissensbegriff keine Beschreibung, doch offensichtlich wird eine Praktik in einem holistischen Medium archiviert, das in Gesellschaften nicht als Kommunikationsmedium, sondern als Interaktionsmedium etwas körperlich Erfahrbares vermitteln kann. Gewissermaßen verändert beispielsweise auch das Fahren eines Fahrrads das Selbstmodell eines Akteurs und es vermittelt auch eine Praktik, aber das Neue an der VR besteht darin, dass sie eine Praktik als eine Simulation der Gegenstände mittels Zeichen aktualisiert. Die VR vermittelt in Gesellschaften weniger ein kommunikatives Wissen, sondern es vermittelt ein implizites Wissen um eine Praktik, wie es ist, etwas Spezifisches während körperlicher Handlungs- und Verhaltensweisen zu tun oder zu erfahren. Die Erfahrung betrifft aber nicht nur das Selbstmodell, sondern es muss ebenfalls berücksichtigt werden, dass die Simulation so wirkt, dass Rezipienten einen dreidimensionalen Raum bzw. eine dreidimensionale Architektur mittels der VR erleben. Im Interaktionsmedium der VR lassen sich demnach einerseits Bewegungsabläufe und andererseits Raumsimulationen archivieren, die zu anderer Zeit an einem anderen Ort erinnert werden können. Diese multimodalen Nachrichten unterscheiden das Wissen der VR als Interaktionsmedium von dem Wissen der Bilder als Kommunikationsmedium. Doch weder das Bild noch die virtuelle Realität verfügen über eine Grammatik. In der Konsequenz präsentieren Bilder und virtuelle Realitäten ein Wissen ohne eine formale Logik und ohne Negation in positiver Präsenz infolge einer Praxis, die den pictorial turn teilweise auf einen practical turn mittels ikonischer Bilder im HMD zurückführt.

Für Bilder, Schriften, Daten und Zeichen wurden bereits unterschiedliche Theorien des Erinnerns ausgearbeitet, aber undeutlich bleibt dort infolge der medialen Evolution, wie das Interaktionsmedium der VR als Archiv für ein implizites Wissen subjektiver Praktiken fungieren kann. Wie lassen sich Praktiken als Handlungs- und Verhaltensmuster mittels der VR erinnern? Um diese Frage zu beantworten, muss zuvor noch dargelegt werden, wie explizites und implizites Wissen in einer VR vorliegt.

4. Wissen als Selbstmodell in virtuellen architektonischen Zeichen

Wie bietet die VR ein Wissen, welches als dieses auch wieder erinnert werden kann? Als holistisches Medium schließt die VR alle visuellen Medien - also auch Bilder - mit ein. Weiterhin vermittelt die VR als Interaktionsmedium eine Praktik und als Kommunikationsmedium eine Kommunikation als Zeichen. In diesem Konglomerat der Medien können Individuen sich Praktiken mittels virtueller Gegenstände und Räume aneignen und gleichzeitig ein explizites Wissen der Gegenstände und der Architektur als Zeichen interpretieren. Um virtuelle Gegenstände und virtuelle Architektur als Kommunikation zu verstehen, bedarf es einer Architektursemiotik, mit der sich Gegenstände und Räume als Zeichen interpretieren lassen. Auch virtuelle Räume implizieren Praktiken, die dem Raum der alltäglichen Lebenswelt als Handlungs- und Verhaltensmuster oft ähnlich sind, aber selten wird expliziert, wie Architektur als kommunikatives Zeichen in einer VR ähnlich einer Lebenswelt interpretiert werden kann. Als Zeichen bieten Architektur und Gegenstände ein explizites Wissen an, obgleich Akteure die Gegenstände handhaben als auch die Architektur körperlich durchschreiten und sie sich auf diese Weise als Handlungs- und Verhaltensmuster aneignen. Aber alle Gebäude und Gegenstände wenden sich auch kommunikativ an den Rezipienten. Die Frage lautet daher, wie kommunizieren der gebaute Raum und seine Gegenstände ein explizites Wissen in der VR?

Damit expliziertes Wissen gewusst wird, müssen dessen Zeichen in der Gesellschaft kommuniziert werden. Ähnlich verhält es sich hinsichtlich der Praxis, deren Handlungs- und Verhaltensmuster in »Communities of Practice« (WENGER 2008) erlernt und fortwährend aktualisiert werden müssen (vgl. ALKEMEYER/BRÜMMER 2018: 495). Neben dem, wie die VR eine Praxis vermittelt, muss auch aufgezeigt werden, wie ein erbauter Raum kommuniziert. Für die Kommunikation der Architektur hat Gleiter eine dreifache, semiotische Gliederung vorgelegt, die zum Verständnis des kommunikativen Anteils in einer virtuellen Realität dient. In der Zusammenschau der im holistischen Medium forcierten Praxis eines Interaktionsmediums einerseits und andererseits der Kommunikation einer Architektur als Zeichen, soll im Folgenden das vollständige Spektrum des vermittelten Wissens dargestellt werden.

In der ersten Gliederung steht das Material eines Hauses, welches in seiner Präsenz ebenso wie andere Gegenstände vorhanden ist und als behauptetes, d. h. thetisches Phänomen unhintergebar materiell präsent ist. Diese »thetischen architektonischen Zeichen« (GLEITER 2014: 30) verweisen auf sich selbst, indem sie das verkörpern, was sie indexieren. Jeder Gegenstand und jede Wand erweisen sich als thetisches Zeichen, weil beide genau das bezeichnen, was sie auch materiell verkörpern, nämlich zunächst ein gewichtiger Gegenstand oder eine stabile Wand zu sein. In der VR nehmen Akteure die virtuellen Gegenstände körperlich in Anspruch, weil reale Tische oder reale Wände sich in ihrer zeichenhaften Präsenz beanspruchen lassen, obgleich sie die Erwartung irritieren, dass sie nicht so wie im Alltag in materieller Widerständigkeit zu erfahren sind. In der VR haben materialisierte Gegenstände keine Aktualität, obgleich sie als Zeichen wirksam sind. Erst »hpto-taktile« (GRABBE 2014: 117) Medien, z. B. ein mechanisches Exoskelett, lassen eine Praxis zu, die die Muskulatur der Akteure ähnlich beansprucht wie eine Praxis in alltäglicher Materialität. Das thetische architektonische Zeichen markiert die besondere Wissensvermittlung der VR, weil es sowohl die Widerständigkeit des Gegenständlichen als Zeichen markiert und gleichzeitig die Widerständigkeit körperlich erfahren lässt, wenn hpto-taktile Medien mit einem Force Feedback System eingesetzt werden. Sofern in naher Zukunft ein haptischer Anzug mit Force Feedback Systemen des Unternehmens Tesla (vgl. TESLA 2021) erhältlich ist, lassen sich thetische architektonische Zeichen sehr präzise leiblich erfahren, weil dann sogar Bewegungsverfolgungsvergleiche und andere haptische Erlebnisse einer subjektivierten Praxis aufgezeigt werden können. Das thetische architektonische Zeichen vermittelt demnach erstens ein Wissen darum, wie in der Praxis spezifische Bewegungsmuster erforderlich werden, um mit einer virtuellen Materialität umzugehen, und es vermittelt zweitens eine Erfahrung davon, was eine materielle Mauer als Zeichen bedeutet - wenn beispielsweise alle Versuche, sie zu durchdringen, am materiellen Widerstand scheitern.

Die zweite Rezeption eines Gegenstandes oder eines Gebäudes besteht in seiner symbolischen Bezeichnung. Wie jedes Symbol im Allgemeinen, verweist das »hypothetische Zeichen« (GLEITER 2014: 31) auf etwas Abwesendes, was es selbst nicht ist. Gebäude oder Gegenstände verweisen mittels ihrer syntaktischen Form auf einen semantischen Inhalt, wie beispielsweise auf Macht, Reichtum, Würde oder auch Stilzugehörigkeit und Traditionen. Aktuelle oder virtuelle Räume und Gegenstände zeigen mittels hypothetischer Zeichen an, wie sie als Zeichen interpretiert werden sollen. Bereits eine Türklinke kommuniziert im Design zunächst, wie einerseits ihre Funktion des Türöffnens gemeint ist und andererseits wie sie in soziokultureller Distinktion beispielsweise vom Baumarkt oder vom Bauhaus ästhetisch beeinflusst wurde. Soll die Türklinke ein gesellschaftlich etabliertes Sozialmilieu symbolisch mitteilen, dann würde das Bauhaus gegenüber dem Baumarkt vorgezogen werden.

Ebenso wie Bilder bedient sich die VR hypothetischer Zeichen, um im Symbolischen arbiträr auf etwas zu verweisen, welches erst zu einem späteren Zeitpunkt bewiesen oder widerlegt werden kann. In der VR bleibt ein Gegenstand oder ein Gebäude auch insofern ein hypothetisches Zeichen mit symbolischem Charakter, wenn ein Akteur nie überprüft hat, ob er die Tür wirklich öffnen kann und sich tatsächlich ein Raum dahinter befindet. Somit könnte sich eine virtuelle Tür auch als ein lügendes Türzeichen - als Fake - herausstellen, weil sie eine Tür lediglich symbolisiert. Die VR ist im gewissen Sinne voller hypothetischer Zeichen, weil sie eine virtuelle Lebenswelt voller fantastischer Versprechen visuell präsentiert und der Rezipient erstaunt und fasziniert ist, wenn sich meistens alle Versprechen als reale Zeichen einer simulierten

Lebenswelt präsentieren und beispielsweise ein Gegenstand zwar zu greifen und vielleicht sogar einen hapto-taktilen Widerstand bietet, er aber trotzdem als gewichtslos erfahren wird. Die symbolische Kommunikation des hypothetischen Zeichens offeriert ein Wissen, wie dreidimensionale Gebäude und Gegenstände einmal ausgesehen haben oder aussehen würden, wenn sie eine Aktualität in der Gegenwart hätten. Das hypothetische Zeichen vermittelt daher weniger eine Praxis, sondern es vermittelt vorrangig eine visuelle Kommunikation, deren visuelle Argumentation auf den Rezipienten wirkt und ihn bestenfalls mittels Symbolen überwältigt.

Mit hypothetischen Zeichen werden symbolische Aussage intendiert, beispielsweise das trendige Design einer Tür, indessen thetische Zeichen in der VR eine Erfahrung davon vermitteln sollen, wie etwas beschaffen ist, beispielsweise die Haptik einer Eisentür. Oder anders ausgedrückt: Das hypothetische Zeichen bezeichnet, wie über etwas gedacht werden kann, indessen das thetische Zeichen bezeichnet, wie etwas materiell für eine Erfahrung vorliegt. Was fehlt sind die Dynamik und Bewegung, die die VR bietet und bisher noch nicht thematisiert wurden. Diesen dritten Zeichenvollzug betrifft die performative Realisierung des Zeichens (vgl. GLEITER 2014: 31). Beispielsweise sehen Akteure in einer VR eine Tür, die zum Öffnen mittels ihres Türdrückers einlädt und als thetisches Zeichen eine virtuelle Materialität indexiert, um dadurch die Möglichkeiten der performativen Umsetzung des Öffnens und der leiblichen Bewegung durch den Türrahmen zu instruieren. Wenn Akteure in der VR Türen öffnen und durchschreiten, dann realisieren sie das performative Potential der hypothetischen und thetischen Räume, durch die sie laufen und gehen oder zu denen sie mit dem Fahrstuhl in anderen, simulierten Stockwerken fahren. In der performativen Realisierung erhält die in der VR simulierte Architektur ihre besondere Dynamik, die wie in keinem anderen Zeichenkontext die Akteure motiviert, mit ihren Körpern jeweilige Potentiale und Bewegungsmöglichkeiten zu erkunden und mit dem Leib zu erspüren. Die virtuelle Architektur als auch die Gegenstände in ihr inszenieren eine Dramaturgie des Weges und der Handhabungen, die beide einen unendlichen Überschuss an Praktiken der möglichen Bewegungen, Ansichten und visuellen als auch körperlichen Erfahrungen anbieten können. Doch auch das Gegenteil ist möglich, wenn einem Sportler in einer VR beispielweise eine definierte Praktik vorgegeben wird, um mit vielen Körpersensoren und Feedbacksignalen sein Bewegungsmuster zu verändern. Im idealisierten Ablauf einer Wissensvermittlung in der VR vermittelt das hypothetische Zeichen den Rezipienten, dass sie ein thetisches Zeichen in Gebrauch nehmen mögen, um den performativen Vollzug des architektonischen Zeichens innerhalb der VR als Interaktionsmedium zu realisieren (vgl. GLEITER 2014: 31). Die performative Vermittlung einer Praxis an Verhaltens- und Handlungsmustern bietet die VR als ein holistisches Interaktionsmedium an, um eine Bewegung in einer Illusion eines gespaltenen Selbstmodells als implizites Wissen zu vermitteln, was aufgrund von Bildern als auch Sprache bzw. Schrift nicht vermittelbar und ebenfalls nicht archivierbar wäre.

5. VR lässt Praktiken als Interaktionsmedium erinnern

Die in diesem Text gestellte Ausgangsfrage lautete: Wie erinnern virtuelle Realitäten der VR an etwas, wie es Bilder nicht erinnern? Eine bereits skizzierte Antwort konnte aufzeigen, dass virtuelle Realitäten zwar mittels Bildern im HMD erzeugt werden, aber sie aufgrund eines optischen Kunstgriffs nicht als Bilder wahrgenommen werden. Die Vorrichtung des HMDs verführt Rezipienten dazu, die VR als ein immersives Interaktionsmedium wahrzunehmen und gleichzeitig virtuelle Räume als Kommunikation zu interpretieren, wie oben mit der Semiotik der Architektur aufgezeigt wurde. Zudem hat die VR das Potential, das phänomenale Selbstmodell von Rezipienten so zu verändern, dass sie ihre virtuellen Körper temporär neben ihren aktuellen, physischen Körpern als real erleben. Vor diesem Hintergrund der vielschichtigen Aspekte, wie eine VR sowohl eine körperliche Praxis als auch Zeichen der Kommunikation als Wissen zu vermitteln versucht, bieten Bilder deutlich andere Möglichkeiten, bildhaftes Wissen zu erinnern.

Zunächst vermitteln Bilder definitiv hypothetische Zeichen in ikonischen und symbolischen Objektbezügen, um Rezipienten in visueller Kommunikation aufzuzeigen, wie ein Bild das Aussehen von

etwas ikonisch, indexikalisch und symbolisch bezeichnet. Doch in der Vermittlung von thetischen und dynamischen Zeichen scheitern Bilder. Bilder treten weder mit den Körpern der Rezipienten in interaktive Resonanz, noch vermitteln sie eine interaktive Dynamik des Raumes oder des Gegenstandes. Sie machen nur wenig von dem erfahrbar, wie es sich anfühlt, wie Batman zu fliegen. Bilder vergesellschafteten eine visuelle Kommunikation, deren überwältigende Argumentation darin liegt, etwas per Ähnlichkeit zu bezeichnen. Bilder machen zwar etwas sichtbar, aber gleichzeitig sollen sie Rezipienten beispielsweise hinter dem Bildschirm vor aller Immersion schützen, um nicht körperliches Handeln und Verhalten zu provozieren, sondern visuelle Kommunikation als kommunikatives Handeln erwartbar zu machen. Im Unterschied zu Bildern bietet die VR eine mediale Archivierung an, die Rezipienten sowohl leibhaftige Praktiken als auch performative und kommunikative Inhalte zu erinnern hilft. Das holistische Medium der VR vermittelt eine virtuelle Mnemosyne-Realität, die vergangene Lebenswelten erinnerbar und gegenwärtige sowie zukünftige vorstellbar werden lässt, um eine leibliche Praxis des impliziten Wissens eines Individuums in einer first-person view zu vermitteln.

Mit der Erinnerungsweise wurde skizziert, wie sich die VR von Bildern unterscheidet, aber wie der Vorgang des Erinnerns zu fassen ist, blieb noch offen. »Erinnern ist immer ein subjektiver Vorgang [...]« (PORATH 2005: 40), wie Porath darlegt. Er fügt noch hinzu: »Erinnern ist immer sich erinnern.« (PORATH 2005: 41) Als subjektiver Vorgang bleibt Erinnern unterhalb der Schwelle, die in Zeichen des expliziten Wissens zweiter Ordnung in Gesellschaften archiviert wird. Zur Erinnerung vergesellschafteten Wissens dienen Archive, die als objektive Einrichtungen etwas vergegenwärtigen, was bereits einmal mittels Zeichen als Wissen zwischen Individuen kommuniziert wurde. Gleichwohl erinnern Individuen subjektiv, wenn sie archivierte Zeichen interpretieren, aber als Wissen gilt es in Gesellschaften erst dann, wenn es als Zeichen eine vergesellschaftete Artikulation gefunden hat. So konservierten Gesellschaften beispielsweise Gegenstände und Gebäude als Kulturdenkmäler, um sie als Zeichen vergangener Zeiten in der vergesellschafteten Erinnerung zu bewahren, obgleich ihr Gebrauch bzw. ihre Praktik auf diese Weise bisher nicht archiviert werden konnten. Gewiss bieten beispielsweise bildhafte und wortreiche Anleitungen eine Orientierung, wie etwas in einer leiblichen Praktik zu gebrauchen ist. Aber wie komplex die Erfahrung ist, beispielsweise ein Pilot eines fliegenden Gleitschirms zu sein oder als Bildhauer in Ägypten zur Zeit der Pharaonen etwas zu modellieren, vermittelt eine bebilderte oder beschriebene Anleitung im Vergleich zu einer komplexen VR lediglich rudimentär. Selbst dann, wenn beispielsweise ein Hammer als Werkzeug noch etwas von seiner Verwendungsweise während einer Handhabung erinnern lässt, so verdeutlicht der Gleitschirm, dass es einer körperlichen Praxis bedarf, die die materielle Präsenz nicht ohne weiteres erinnern lässt.

Im Vergleich zu anderen Medien zeigt sich die Besonderheit der VR darin, dass sie eine virtuelle Wiederholung eines vergangenen Geschehens hinsichtlich seiner Praktik anbieten kann. Die archivarische Funktion der VR lässt sich adäquat mit Unterscheidung von Wiederholung und Erinnern von Porath formulieren. Im übertragenen Sinn bietet die VR eine »Aktualisierung des Vergangenen als gegenwärtiges Ereignis, während Erinnern nicht Wiederholung des vergangenen Geschehens bzw. Erlebens, sondern eine Vorstellung des Vergangenen ist, die aber ebenso wenig wiederholt wird.« (PORATH 2005: 41) Die VR archiviert demnach eine Praktik, die einerseits innerhalb seiner digital gespeicherten Algorithmen immer identisch wiederholt werden kann, die aber andererseits als Handlungs- und Verhaltensmuster sowie als Zeichen immer wieder von einem Individuum in seinem zeitlichen »jetzt« interpretiert, also erinnert werden muss, um als Wissen einer aktuellen Gesellschaft artikuliert oder praktiziert zu werden. Der Unterschied zu Bildern besteht darin, dass die VR als Interaktionsmedium zudem habitualisierte Bewegungsabläufe, thetische und performative Zeichen wiederholt und damit spezifischen Erinnerungen zugänglich macht. Insbesondere die performativen Zeichen einer VR wirken instruktiv, weil sie Akteure zu Handlungs- und Verhaltensmustern motivieren, die sie mit ihren Körpern interpretieren und insofern erinnern. Bilder und andere Archivierungsmethoden scheiterten bisher daran, sowohl ein subjektives Selbstmodell als auch performative Zeichen so zu archivieren, dass eine körperliche Praxis in einem virtuellen Raum in seinen Handlungs- und Bewegungsmustern nachvollzogen werden kann, um vergesellschaftetes Wissen auf neue Weise zu erinnern. So versucht die VR die Ich-Perspektive bzw. die first-person view so zu objektivieren,

dass Akteure in einer immersiven Welt wie Batman fliegen oder zumindest beispielsweise im Drone Race² eine ungeahnte Vorstellung davon erhalten, wie es aussieht, in der Ich-Perspektive eines Vogels durch einen physischen Parcour zu rasen. Doch eine vollständige VR wäre ein Drone Race gewiss erst dann, wenn der Parcour selbst simuliert wäre und die Drohnen nicht tatsächlich im Aufprall auf thetische Zeichen physisch zerstört werden würden, sondern selbst virtuell wären. Deshalb erinnern Akteure in der virtuellen Realität lediglich unterschiedlichste Vorstellungen davon, wie es wohl wäre, wenn Erfahrenes physische Wirklichkeiten haben würde, obgleich die VR stets identisch seine Algorithmen wie in Stein gemeißelt wiederholt.

Literatur

- ALKEMEYER, THOMAS, and BRÜMMER, KRISTINA: 'Körper und informelles Lernen'. In HARRING, MARIUS; WITTE, MATTHIAS D.; BURGER, TIMO (eds.): *Handbuch informelles Lernen. Interdisziplinäre und internationale Perspektiven*. 2. überarbeitete Auflage. Weinheim, Basel [Beltz Juventa] 2018, 493-509
- BAIENSON, JEREMY: *Experience on demand (Ebook): What virtual reality is, how it works, and what it can do*. New York, London [W.W. Norton & Company] 2018
- BEINSTEINER, ANDREAS; BLASCH, LISA; HUG, THEO; MISSOMELIUS, PETRA; RIZZOLLI, MICHAELA (Hrsg.): *Augmentierte und virtuelle Wirklichkeiten*. Medien - Wissen - Bildung. 1. Auflage. Universität Innsbruck [innsbruck university press] 2020
- BERGSON, HENRI: *Materie und Gedächtnis: Eine Abhandl. über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. 2.-4. Tsd. Jena [Eugen Diederichs Verlag] 1919
- DELEUZE, GILLES: *Bergsonism*. Eight printing 2018, New York [Zone Books] 1991
- GLEITER, JÖRG: Die Präsenz der Zeichen. Vorüberlegungen zu einer phänomenologischen Architektur-semiotik. In BAUMBERGER, CHRISTOPH; SCHLABERG, CLAUS (eds.), *Architektur, Zeichen, Bedeutung. Neue Arbeiten zur Architektursemiotik*. Zeitschrift für Semiotik, 36.2014,1-2. Tübingen [Stauffenburg] 2014, 25-47
- GRABBE, LARS C.: Hyperästhetische Bilder. Zur phänosemiotischen Hyperaisthesis bei haptotaktilen Mediensystemen. In: BRACKER, JACOBUS; JOHNS, STEFANIE; SEIFERT, MARTINA (eds.): *Visual past. A journal for the study of past visual cultures*, 5, 2018. Hamburg [Univ. Archäologisches Inst] 2014, 115-37
<<http://visualpast.de/archive/content4.html>>, accessed 17 Dec 2021
- HOLISCHKA, TOBIAS: *CyberPlaces - Philosophische Annäherungen an den virtuellen Ort* (Edition Moderne Post-moderne, Bielefeld [transcript Verlag] 2016
- LUHMANN, NIKLAS: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1001; 1. Aufl., Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1992
- METZINGER, THOMAS: *Subjekt und Selbstmodell: Die Perspektivität phänomenalen Bewußtseins vor dem Hintergrund einer naturalistischen Theorie mentaler Repräsentation* (1993)
- METZINGER, THOMAS: *Der Ego-Tunnel: Eine neue Philosophie des Selbst: von der Hirnforschung zur Bewusstseinsethik*. 30533; Erw. und aktualisierte Taschenbuchausgabe. München, Zürich [Piper] 2014
- NAGEL, THOMAS: 'What Is It Like to Be a Bat?', *The Philosophical Review*, 83/4 (1974), 435
- PORATH, ERIK: *Gedächtnis des Unerinnerbaren: Philosophische und medientheoretische Untersuchungen zur Freudschen Psychoanalyse*. Bielefeld [Transcript-Verlag] 2005
- RECKWITZ, ANDREAS: *Subjekt*. Einsichten - Themen der Soziologie; 2., unveränderte Auflage. Bielefeld [Transcript-Verlag] 2010
- RENN, JOACHIM: First- and Second-Order Tacit Knowledge. Sociological Consequences of Consequent Pragmatism. In: ADLOFF, FRANK; GERUND, KATHARINA; KALDEWEY, DAVID (eds.): *Revealing tacit knowledge. Embodiment and explication*. Presence and tacit knowledge, 2. Bielefeld [Transcript-Verlag] 2015, 121-38

² Vgl. »The Final Race of the biggest drone race, the World Drone Prix. #WDP16«;
https://www.youtube.com/watch?v=0wrx86oeBn4&feature=emb_logo [letzter Zugriff: 05.01.2022]

- RYLE, GILBERT: 'I.—Knowing How and Knowing that: The Presidential Address', *Proc Aristot Soc*, 46/1 (1946), 1-16
- SAUSSURE, FERDINAND DE: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft: Eine Auswahl* (Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 18807. Stuttgart [Reclam] 2016
- SCHATZKI, THEODORE R.; KALDEWEY, DAVID: Questions to Theodore R. Schatzki. In: ADLOFF, FRANK; GERUND, KATHARINA; KALDEWEY, DAVID (eds.): *Revealing tacit knowledge. Embodiment and explication* (Presence and tacit knowledge, 2. Bielefeld [Transcript-Verlag] 2015, 113-20
- SCHELSKE, ANDREAS: 'What Virtual Reality Knows That Pictures Do Not', *The International Journal of the Image*, 11/4 (2020), 1-11
- SLATER, MEL; NEYRET, SOLÈNE; JOHNSTON, TANIA et al.: 'An experimental study of a virtual reality counselling paradigm using embodied self-dialogue', *Scientific reports*, 9/1 (2019), 10903
- TESLA: 'The Suit. Our advanced physical suits provide haptic feedback and capture both motion and biometrics', 2021 <<https://teslasuit.io/>>, accessed 8 Feb 2021
- WALTEMATE, THOMAS; GALL, DOMINIK; ROTH, DANIEL et al.: 'The Impact of Avatar Personalization and Immersion on Virtual Body Ownership, Presence, and Emotional Response', *IEEE transactions on visualization and computer graphics*, 24/4 (2018), 1643-52
- WENGER, ETIENNE: *Communities of practice: Learning, meaning, and identity* (Learning in doing, Cambridge: [Cambridge Univ. Press] 2008)
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: *Tractatus logico-philosophicus - Philosophische Untersuchgen* (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 1381 : Philosophie, Geschichte, Kulturgeschichte; 1. Aufl. Leipzig [Reclam] 1990

Biografische Notiz

Andreas Schelske ist Professor an der Jade Hochschule am Studienort Wilhelmshaven in den Fächern Kommunikationswissenschaft und Public Relations. Kontakt: andreas.schelske@jade-hs.de

Kreativität und Mimesis - Das Bildschaffen in interkultureller Perspektive

Abstract

As two concepts that are both distinct and intertwined, creativity and mimesis have their own history of development. In the visual arts, both refer primarily to the principles, methods, and procedures of image production. The production of images is neither entirely arbitrary nor entirely plannable, but has its own logic, which lies between work and reality, the inner world and the outer world as well as tradition and innovation. The relevant discourses are influenced by the respective cultural-historical frameworks. Due to this fact, it is of significance to consider the tension between creativity and mimesis in image practices from an intercultural perspective.

Als zwei sowohl unterschiedliche als auch miteinander verwobene Begriffe haben Kreativität und Mimesis ihre eigene Entwicklungsgeschichte. In der bildenden Kunst beziehen sich beide vor allem auf die Prinzipien, Methoden und Verfahren des Bildschaffens. Die Produktion von Bildern ist weder völlig willkürlich noch völlig planbar, sondern hat ihre eigene Logik, die zwischen Werk und Realität, Innenwelt und Außenwelt sowie Tradition und Innovation liegt. Die relevanten Diskurse werden durch die jeweiligen kulturhistorischen Rahmenbedingungen beeinflusst. Aufgrund dieser Tatsache ist es von Bedeutung, das Spannungsverhältnis zwischen Kreativität und Mimesis in Bildpraktiken aus einer interkulturellen Perspektive in Betracht zu ziehen.

1. Kreativität, Mimesis und Kunst

a. Mimesis

Als einer der wichtigsten Leitbegriffe der europäischen Geisteswissenschaften wird das griechische Wort *Mimesis* (μίμησις, *mímēsis*) häufig mit Nachahmung, Imitation und Angleichung in Verbindung gebracht. Historisch gesehen wurde dieses Konzept im Bereich der Kunst (einschließlich der Literatur) vielfältig diskutiert. Dabei wird Mimesis als »eine künstlerische Tätigkeit verstanden, bei der sich Werke nachahmend auf eine ihnen vorgängige Realität bzw. auf ästhetische Vorbilder [...] beziehen, deren exemplarischer Charakter die Nachahmung begründet« (TREBEB 2006: 273). Die Bedeutung der Mimesis im weiteren Sinne wird in Gunter Gebauer und Christoph Wulfs Werk »Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft« von 1992 zusammenfassend dargestellt: »Mimesis ist eine *conditio humana*, die unterschiedliche Ausprägungen des Menschen erst möglich macht. Im Verlauf der historischen Entwicklung entfaltet sie ihr Bedeutungsspektrum mit Bezeichnungen wie: sich ähnlich machen, zur Darstellung bringen, ausdrücken; aber auch: Mimikry, imitatio, Repräsentation, unsinnliche Ähnlichkeit« (GEBAUER; WULF 1992: 9). Diese Ansicht zeigt die vielfältigen Bedeutungen der Mimesis in einer umfassenderen, kulturanthropologischen Perspektive. Auf dieser Grundlage »spielt Mimesis in annähernd allen Bereichen menschlichen Vorstellens und Handelns, Denkens, Sprechens, Schreibens und Lesens eine entscheidende Rolle« (GEBAUER; WULF 1992: 9). Der Schwerpunkt

»kann auf einer sinnlich gegebenen Ähnlichkeit, auf einer unsinnlichen Korrespondenz oder auf der intentionalen Konstruktion einer Entsprechung liegen« (GEBAUER; WULF 1992: 9). Ebenso hervorgehoben wird der intermediäre Charakter der Mimesis, die sich in der Zwischenstellung des Bildes zwischen der äußeren und der inneren Welt manifestiert (vgl. GEBAUER; WULF 1992: 9).

b. Kreativität

Als eine Entlehnung aus dem Lateinischen von *creatio* bezeichnet Kreation im Allgemeinen, etwas Schöpferisches zu tun. Im Deutschen gibt es mehrere Abwandlungen von diesem Wort wie Erschaffen, Erzeugen, Kreieren und Hervorbringen. Dementsprechend betrifft die mit Kreation verwandte Kreativität - kurz gesagt - die Fähigkeit, etwas Ungewöhnliches, Einzigartiges und/oder Originelles zu erzeugen. Es gibt verschiedene Ansätze, um die Herausbildung, Bedeutung und Eigenschaften von Kreativität zu interpretieren. Eine klassische Definition von Kreativität aus moderner Sicht, auf die bis heute immer wieder zurückgegriffen wird, findet sich in Morris Steins Essay »Creativity and Culture« (STEIN 1953, 311-322). Stein schrieb: »The creative work is a novel work that is accepted as tenable or useful or satisfying by a group in some point in time« (STEIN 1953: 311). Diese Bestimmung zeigt zwei grundlegende Kriterien für Kreativität auf, nämlich Neuheit und Effektivität. Neuheit stellt die Ungewöhnlichkeit, Einzigartigkeit und Originalität einer kreativen Arbeit dar, die deutlich von dem abweicht, was gewöhnlich, banal oder konventionell ist (vgl. RUNCO; JAEGER 2012: 92). Wie Władysław Tatarkiewicz jedoch feststellt, impliziert zwar jede Schöpfung eine Neuheit, aber nicht jede Neuheit hat mit einer Schöpfung zu tun (vgl. TATARKIEWICZ 2003: 374). Was genau macht die Neuheit aus, um als kreativ zu gelten? Darüber hinaus variiert der Grad der Neuheit, was eine weitere Herausforderung bei der Beurteilung der Kreativität darstellt (vgl. TATARKIEWICZ 2003: 374). Diese Probleme zeigen, dass Neuheit nicht das gesamte Feld der Kreativität ausfüllen kann. Neben der Neuheit müssen andere Aspekte in Betracht gezogen werden, wie etwa »ein höheres Niveau des Handelns, eine größere Anstrengung, eine größere Wirksamkeit« (TATARKIEWICZ 2003: 375). In diesem Zusammenhang führte Stein die Effektivität als eine Wertedimension ein. Wie oben zitiert, sollte eine kreative Arbeit für eine bestimmte Gruppe zu einem bestimmten Zeitpunkt haltbar, sinnvoll oder zufriedenstellend sein. Die Schwierigkeit besteht jedoch darin, dass die Effektivität des Objekts nicht selten von einer Perspektive zur anderen variieren kann. Während ein Werk aus dem Osten in seiner eigenen Tradition als sinnvoll, wirksam oder bedeutsam gilt, ist dies aus westlicher Sicht nicht unbedingt der Fall und umgekehrt. Im Kern ist Kreativität deswegen »mehrdeutig« (TATARKIEWICZ 2003: 384). Sie »ist kein Arbeitsbegriff, aber doch ein brauchbares Stichwort« (TATARKIEWICZ 2003: 384f.). Die Auslegung dafür »ist [...] höchstens klar, aber gewiß [sic] nicht deutlich« (TATARKIEWICZ 2003: 384).

c. Kreativität, Mimesis und Kunst

Im weiteren Sinne sind Kreativität und Mimesis daher allgegenwärtige Praktiken, die das menschliche Denken, Fühlen und Handeln umfassen. Das Zusammenspiel zwischen ihnen ist auf der Ebene der Existenzphilosophie eingehend zu untersuchen. Einerseits funktioniert ein völlig autonomes, freies Schaffen nicht, denn wir befinden uns in einer Welt der Symbole, Konventionen und Prinzipien und müssen uns mit unterschiedlichen Kontexten, Assoziationen und Mustern auseinandersetzen. Andererseits ist es ebenfalls unmöglich, eine vollständig mechanische Nachahmung vorzunehmen. Jede nachahmende Handlung basiert auf Sinnlichkeit und wirkt daher auf eine Art von Veränderung hin. Die Erfahrungen gehen auf ständig verändernde Art und Weise in die mimetische Produktion ein. Darüber hinaus enthält Mimesis stets das Moment des Verweises auf eine andere Welt, von der sie nicht eindeutig getrennt werden kann (vgl. STENGER 2002: 152).

Heute ist es besonders sinnvoll, die Verbindung zwischen Kreativität und Mimesis im weiteren Sinne aus künstlerischer Sicht neu zu überdenken. In seiner Analyse von Joseph Kosuths Essay »Art after

Philosophy« von 1969 erklärt Stefan Majetschak: »Vor allem eine Aufgabe, die ehemals der Philosophie gestellt war, habe die Kunst in der Moderne selbst übernommen: die Aufgabe, einen angemessenen Begriff von Kunst zu entfalten, die sie allerdings nicht durch theoretische Überlegungen, sondern dadurch zu lösen trachtet, dass sie – wie man sagt – selbstreflexiv, also zur Kunst über Kunst wird« (MAJETSCHAK 2017: unveröffentlicht). Entsprechend diesem Standpunkt könnte die Kunst ein wichtiges Prüffeld für die Verflechtung von Kreativität und Mimesis bieten: Zum einen kann die Plausibilität der theoretischen Befunde überprüft werden. Zum anderen können dadurch weitere Betrachtungsperspektiven darauf eröffnet werden.

Auf dieser Grundlage widmet sich meine Betrachtung im Folgenden dem Spannungsverhältnis zwischen Kreativität und Mimesis beim Bildschaffen. Die Produktion von Bildern ist weder völlig willkürlich noch völlig planbar, sondern hat ihre eigene Logik, die zwischen Werk und Welt, Innenwelt und Außenwelt sowie Tradition und Innovation liegt. Wie Man betont, ist Visualität immer kontextabhängig, sozial, kulturell und politisch. Das Visuelle erweitert und transformiert indigene kulturelle Formen des Sehens und Schauens (vgl. MAN 2015: 43). Die relevanten Diskurse werden durch die jeweiligen kulturhistorischen Rahmenbedingungen beeinflusst. Auf dieser Grundlage liegt der Schwerpunkt im Folgenden auf den europäischen und chinesischen Bildpraktiken.

2. Das Zusammenspiel von Kreativität und Mimesis

In Europa

Es fehlte in der Antike jahrhundertlang an Konzepten, Theorien oder Ansichten über Schöpfung. In diesem Zusammenhang wurde die Kreativität der Kunst bzw. der bildenden Kunst kaum erforscht (vgl. TATARKIEWICZ 2003: 366). Nichtsdestotrotz lässt sich ein andeutender Hinweis auf Schöpferisches im älteren Verständnis der Mimesis finden, das in der Debatte zwischen Platon (429 - 347 v. Chr.) und Aristoteles (384 - 322 v. Chr.) entwickelt wurde. Anders als die einfache Natur-Nachahmung bezieht sich die Mimesis hier auf »einen spezifischen Repräsentationsmodus, nach dem die Wirklichkeit ästhetisch zu vergegenwärtigen bzw. darzustellen ist« (TREBEß 2006: 274). In dieser Hinsicht vertreten Platon und Aristoteles zwei unterschiedliche Positionen. Für Platon ist die Mimesis ein »bloßes Trugbild [...], das der ontologischen Höchstposition der Ideen gegenüber lediglich ein Seinsderivat bildet« (TREBEß 2006: 274). In der »Politeia« (ca. 380 v. Chr.) stellte er malerische Tätigkeiten in Frage und gab darauf eine verneinende Antwort: »Sagen wir von dem Maler, daß [sic] er etwas verfertigt?« »Keineswegs, denn er bildet nur nach« (TATARKIEWICZ 2003: 356). Im Gegensatz dazu drückte Aristoteles »ein modales Nachahmungsverständnis« (TREBEß 2006: 274) aus einer positiveren Sicht aus. Nach Aristoteles widmet sich die Mimesis der Offenbarung »des Möglichen und Wahrscheinlichen« (TREBEß 2006: 274). Es geht eher um »ein Nachahmen durch repräsentierendes Handeln, das etwas Abwesendes, Nicht-Präsendes unter spezifischen Bedingungen als gegenwärtig erschienen lässt« (TREBEß 2006: 274). Diese Bestimmung ermöglicht in der Tat die Teilnahme subjektiver Faktoren (Kognition, Imagination, Emotion usw.) an kreativen Tätigkeiten und lässt damit einen gewissen Spielraum für die künstlerische Kreation wie etwa Tanz, Drama, Musik und Malerei.

Im Mittelalter wurde der Ausdruck *creatio* im theologischen Sinne verwendet. Es ging darum, »Gottes Tätigkeit der Erschaffung aus dem Nichts, die *creatio ex nihilo*, zu bezeichnen« (TATARKIEWICZ 2003: 359). Der Schöpfer wurde zum Synonym für Gott. Seitdem wurde in verschiedenen Situationen die Kunstproduktion auch als ein Akt angesehen, der der Schöpfung Gottes ähnlich war. Jedoch war diese Beziehung nur *metaphorisch*. Die Kunst wurde, wie in der Antike, hauptsächlich als Nachahmung betrachtet, wie der christliche Schriftsteller Pseudo-Dionysios argumentierte: »daß [sic] sich der Maler, um ein Bild anzufertigen, unbeirrbar in die Schönheit des Urbilds vertiefen muß [sic], und das heißt: er muß [sic] nachbilden, nicht schaffen, die Schönheit erkennen, nicht ersinnen (*De eccl. hier.*, IV. 3)« (TATARKIEWICZ 2003: 359).

In der Renaissance tauchten einerseits die Ausdrucksformen der menschlichen Unabhängigkeit, Freiheit und Schöpfung auf, andererseits ist die künstlerische Schöpfung immer noch in einem Modell der Nachahmung verwurzelt. Der Unterschied besteht darin, dass das Urbild der Nachahmung hier nicht mehr Gott ist, sondern die Natur. Baltasar Gracián (1601 - 1658) schrieb in seinem Werk »El Criticón« (1656-1657): »Die Kunst ist gleichsam der zweite Schöpfer der Natur. Sie hat zur ersten Welt gleichsam eine zweite hinzugefügt. Sie gibt ihr eine Vollkommenheit, die sie in sich selbst nicht hat; die Kunst bringt, sich mit der Natur verbindend, alle Tage neue Wunder hervor« (TATARKIEWICZ 2003: 381). Leon Battista Alberti (1404-1472) war der Auffassung, dass die Natur oft bildliche Darstellungen hervorbringt. Für ihn war dies der Ursprung der Kunst. So malt die Natur oft »in die Brüche des Marmors [...] Zentauren und Gesichter bärtiger und krausköpfiger Könige« (ABERTI 1970: 19). In dieser Hinsicht stellte Wolfgang Welsch fest: »Im Gegensatz zu dieser Parallelität [zwischen Natur und Kunst] sind die Unterschiede jedoch nicht zu übersehen. Erstens geschieht die Bildung der Gestalt in der Evolution auf unbeabsichtigte Weise, während sie in der Kunst beabsichtigt ist« (WELSCH 2012: 266). Diese Sichtweise passt aber nicht ohne weiteres auf kreative, von zufälligen Faktoren inspirierte Handlungen, wie sie nicht selten im intentionalen Kunstschaffen stattfinden. Leonardo da Vinci (1452 - 1519) zum Beispiel sah in »Trattato della Pittura« (1632) die Zufälligkeit als das wichtigste Mittel zur Stimulierung seiner künstlerischen Kreativität (vgl. DA VINCI 1909: 53 [62]).

Im Grunde genommen bildete das Konzept der Mimesis in Europa von der Antike bis zum 18. Jahrhundert »ein ›Superkonzept‹, als es immer wieder dazu gedient hat, die Einheit der Künste mit Bezug auf ein sie übergreifendes Prinzip zu denken [...]« (TREBEß 2006: 274). Vor diesem Hintergrund stieß die Kunst vor dem 19. Jahrhundert auf »den Widerstand [...] gegen ihre Anerkennung als Schöpfung« (TATARKIEWICZ 2003: 363). Erst im 19. Jahrhundert erlebte das Konzept der Kreativität einen radikalen Wandel und war gleichbedeutend mit der Kunst. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) schrieb: »Die Kunst ist eine Wiederholung des Schöpfungsaktes« (TATARKIEWICZ 2003: 382). Die Kunst wurde also »nicht nur als Schöpfung, sondern sie allein wurde als Schöpfung betrachtet« (TATARKIEWICZ 2003: 363). Bei der Kreation ging es nicht mehr um die Erschaffung von etwas aus dem Nichts, sondern vielmehr um die Produktion von etwas Neuem. Die Neuheit wurde so zu einem wichtigen, wenn auch nicht dem einzigen, Kriterium für die Kreativität (vgl. TATARKIEWICZ 2003:369).

In der Geschichte der europäischen bildenden Kunst ist die Transformation von der Mimesis zur Kreation eng mit dem Wandel in der Art des Sehens verbunden. In einer Ära, in der das Konzept der Mimesis vorherrschte, galt die Zentralperspektive als ein wichtiges mathematisches Mittel, um eine Verbindung zwischen Bildlichkeit und Realität zu konstruieren. Albrecht Dürer (1471-1528) setzte sich dafür ein, die Kunst anhand der Kenntnisse von Formgesetzen zu erneuern. Einer seiner bedeutenden Beiträge in diesem Zusammenhang war die Förderung der Zentralperspektive. In seinem Holzschnitt »*Liegende nackte Frau*« (1501) geht es um diese perspektivische Darstellung. In diesem Holzschnitt betrachtet der Maler den darzustellenden Gegenstand durch einen fensterartigen Rahmen und überträgt genau das, was er sieht, auf ein gitterförmiges Blatt Papier. Auf diese Weise entsteht ein perspektivischer Bildraum, den wir bis heute oft als Standard für jede visuelle Darstellung ansehen (vgl. MAJETSCHAK 2003: 321). Dürers Arbeit basiert auf der Annahme, dass Künstler*innen beim Zeichnen immer aus einem festen Winkel heraussehen, wie durch ein offenes Fenster (vgl. MAJETSCHAK 2003: 320). Betrachten wir die Welt jedoch wirklich aus einer starren, zeitlich eingefrorenen Perspektive, wie Dürers Bildmetapher nahelegt? Was genau ist gemeint, wenn wir von Dingen oder Ereignissen sprechen, die in unserem Blickfeld erscheinen?

Die visuelle Phänomenologie, die im 19. Jahrhundert entwickelt wurde, stellte die breite konventionelle Zentralperspektive in Frage. Eine Grundansicht ist, dass eine sogenannte gegebene visuelle Identität von etwas, das vom Auge mechanisch reflektiert wird, überhaupt nicht wahrgenommen werden kann. In seinem repräsentativen Werk »Schriften zur Kunst« lieferte Konrad Fiedler (1841 - 1895) die entscheidende theoretische Anregung für das Projekt der visuellen Modernisierung (vgl. MAJETSCHAK 2003: 307). Nach Fiedler ist das Sehen kein mechanischer Akt (vgl. FIEDLER 1991: 368). Stattdessen besteht jeder Sehvorgang aus einer Abfolge von visuellen Eindrücken (vgl. FIEDLER 1991: 364). Diesbezüglich erklärte

Majetschak: »Das Auge ist - wenigstens in der Wirklichkeit des Sehens - also gar nicht der fixierte, gewissermaßen zeitenthobene Fixpunkt einer statischen Sehpyramide, sondern ›schwingt‹ im variablen Rhythmus der Zeit« (MAJETSCHAK 2003: 308). Der Akt des Sehens ist im Wesentlichen ein zeitlicher Prozess, an dem das Auge dynamisch beteiligt ist. »Alles sieht [...] in anderem Lichte und zu anderen Zeiten, aus veränderten Perspektiven, bei flüchtigem oder intensiviertem Hinsehen, stets anders aus und zeigt sich in individuellen Form- und Farbkonstellationen« (MAJETSCHAK 2003: 309). Infolge von Fiedlers bahnbrechenden Einsichten in die bildende Kunst wurde der klassische Ansatz der Mimesis aus der zentralen Position verdrängt, die er im Kunstschaffen einst einnahm.

Paul Cézanne (1839 - 1906) gilt als einer der Pioniere, der sich einer kreativen Anwendung der Ansätze der modernen visuellen Phänomenologie auf die Bildpraxis widmete. In seinem Werk »Stilleben« (1879 - 1882) werden die darzustellenden Objekte - Früchte, Flasche, Schüssel - »aus jeweils anderer Perspektive« (MAJETSCHAK 2003: 319) beobachtet. Majetschak erklärte: »Cézannes Bild [...] versucht, der Wirklichkeit des Sehens im Raum gerecht zu werden und notiert die vielen Bahnen, auf denen sein Auge in der Zeit über das Motiv glitt« (MAJETSCHAK 2003: 321). Die produzierte Bildform ist nicht mehr »[e]in in sich homogener, zentralperspektivisch [...] konstruierter Raum« (MAJETSCHAK 2003: 320), »der [sich] gar nicht in einem Moment erfassen« (MAJETSCHAK 2003: 322) lässt. Stattdessen geht es um eine multiperspektivische Konstruktion, die den Blick des Betrachters einlädt, an einer zeitlichen Bewegung teilzuhaben. »So nötigt es den Betrachter zu einem neuen Sehen, zur Erfahrung einer veränderten, manchmal ungewohnten Sichtbarkeit der Dinge, die im Bild entspringt« (MAJETSCHAK 2003: 322). Ein solches Werk kann immer noch als Mimesis betrachtet werden. Jedoch handelt es sich nicht mehr um eine exakte, statische Wiedergabe der Realität, sondern vielmehr um eine phänomenale, dynamische Konstruktion der Welt, wie sie der Betrachter am eigenen Leib wahrnimmt.

So tauchten im Laufe der europäischen bildenden Kunstgeschichte zwei Ansätze von Kreativität und Mimesis nacheinander auf. Der erste Ansatz betont die exakte Nachahmung von Objekten unter strikter Einhaltung künstlerischer Normen und mathematischer Methoden. Dabei war die Kreativität weitgehend eingeschränkt, obwohl Vorstellungskraft, Expressivität und Unbewusstes als menschliche Natur sowie Zufälligkeit beim Bildschaffen immer eine Rolle spielen. So entstand eine kreative Mimesis. Der zweite Ansatz wird insbesondere auf der Grundlage der modernen visuellen Phänomenologie entwickelt. Sie befasst sich mit Prozess, Ereignis, Zufall und leiblicher Erfahrung und setzt sich so für eine multiperspektivische, dynamische Darstellung der Welt ein, in der wir uns befinden. Eine mimetische Kreation als Schaffungsmethode wird so in den Vordergrund gestellt.

In China

Mir scheint, dass das moderne Konzept des Bilderschaffens in Europa, das auf eine mimetische Kreation ausgerichtet ist, der altchinesischen Bildauffassung nähersteht, auch wenn ihre Ausgangspunkte, Methoden und Verfahren unterschiedliche kulturelle Wurzeln haben. In der vormodernen chinesischen Kunst fehlte es an den Begriffen der Kreativität und Mimesis. Dies bedeutet aber nicht, dass eine Reflexion über das Verhältnis zwischen beiden nicht vorhanden war. Im Gegenteil, dieses Thema wurde sowohl theoretisch als auch praktisch vielfältig erforscht. Eine Besonderheit liegt in der Tatsache, dass eine solche Erforschung sich in erster Linie auf die Spannung zwischen der Nachahmung der Form und der Offenbarung der Essenz auf der Grundlage des Gesetzes der Schlichtheit konzentriert.

Im »Buch der Wandlungen« (I Ging) (etwa 3. Jahrtausend v. Chr.), einem der ältesten philosophischen Bücher Chinas, wird beschrieben, wie *Bao Xi* die symbolischen *acht Trigramme* (Ba Gua) basierend auf einer Beobachtung der Form der Dinge schuf:

Als in alter Zeit Bao Xi die Herrschaft unter dem Himmel ausübte, blickte er nach oben und betrachtete die Erscheinungen (*xiang*) am Himmel. Er wandte sich nach unten und betrachtete die

Gesetzmäßigkeiten der Erde. Er betrachtete die Zeichnung (*wen*) der Vögel und Wildtiere sowie die Günstigkeit der Orte. In der Nähe bezog er sein Wissen aus [den Erfahrungen am eigenen] Leibe, in der Ferne bezog er es aus [der Betrachtung der] Dinge. Daraufhin machte er als Erster die acht Trigramme, um die Kräfte (*de*) des ›Leuchtens der geistigen Kraft‹ (*shen ming*) zugänglich zu machen und das Wirken der zehntausend Wesen zu kategorisieren (Übersetzung von EINZINGER 2006: 186).

Die oben zitierten acht Trigramme galten damals nicht als künstlerisch, sondern wurden zur Vorhersage verschiedener Dinge und Ereignisse verwendet und hatten somit eine pragmatische Funktion. Aber ihr hoher Grad an Abstraktion und Verallgemeinerung über die phänomenale Welt können uns helfen, die Denk- und Handlungsweisen im alten China zu verstehen. Die traditionellen Chinesen neigen dazu, die wesentlichen Merkmale der Dinge herauszufinden und sie auf eine minimalistische und symbolische Weise darzustellen. Aus dieser Perspektive sind die Künstler*innen weder Nachahmer*innen noch Schöpfer*innen, sondern vielmehr *Entdecker*innen* der Normen und Gesetze hinter Phänomenen.

Zu Beginn des Kapitels 37 des Buches »Das literarische Schaffen ist wie das Schnitzen eines Drachen« (Wenxin Diaolong) (ca. 501 - 502), das als die erste systematische Auseinandersetzung mit der chinesischen Literaturpraxis angesehen wird, erläuterte der Autor *Liu Xie* sein Verständnis von Nachahmung: »Das ungeformte Abstrakte wird Dao [道] genannt, während das geformte Konkrete Qi [器] heißt. Das subtile Dao [道] ist schwer klar zu erklären. Selbst mit einer präzisen Sprache lässt es sich nicht angemessen ausdrücken. Das greifbare Qi [器] hingegen ist leicht zu beschreiben, obwohl sein wahres Bild am besten in kraftvollen Worten zum Ausdruck kommt« (LIU: online; meine Übersetzung).

In der chinesischen Philosophie ist das Dao [道] ein Schlüsselbegriff, der die ultimative Wahrheit über die Existenz und Entwicklung des Kosmos darstellt. Das Dao [道] gilt als formlos, unsichtbar, unsagbar und durchdringt alle Dinge. Dagegen bezeichnet das Qi [器] die phänomenale Welt, die sichtbar, greifbar und sprachlich ausdrückbar ist. In dem obigen Zitat wies *Liu Xie* tatsächlich auf zwei Arten der Mimesis hin, nämlich die Nachahmung von Phänomenen und die Darstellung der Essenz hinter Phänomenen. In der chinesischen intellektuellen Tradition sind die beiden untrennbar miteinander verbunden. Obwohl sich *Liu Xie*s Ansicht in erster Linie auf das Gebiet der Literatur konzentriert, repräsentiert sie auch ein allgemeines Verständnis von Mimesis und Kreation unter chinesischen Künstler*innen. Im chinesischen Kunstschaffen steht die Darstellung von Phänomenen im unmittelbaren Zusammenhang mit der Offenbarung ihrer Wesensmerkmale. Was hier betont werden sollte, ist eine daoistische Grundansicht - das große Dao [道] ist so einfach, wie es nur sein kann. Im weiteren Sinne bedeutet dies, dass alle scheinbar komplexen Theorien, Prinzipien, Gesetze und Methoden auf kurze Worte reduziert werden können. Es ist daher nicht verwunderlich, dass das »Daodejing«, das als Kanon des Daoismus gilt, nur etwa 5000 Wörter lang ist. Die Idee, einen schlichten Stil zu schätzen, übte einen unmittelbaren Einfluss auf die Herausbildung der ästhetischen Merkmale der chinesischen Kunst einschließlich der Malerei aus.

Das Zusammenspiel zwischen der Nachahmung der Form und der Offenbarung des Wesens erreichte seinen Höhepunkt in der chinesischen berufsmäßigen Malerei des 12. Jahrhunderts. Die berufsmäßigen Maler des alten China waren vor allem »beamtete[n] Maler[n] oder Kunsthandwerker[n], die [...] an einer eigens errichteten kaiserlichen Malakademie ausgebildet wurden« (POHL: online). Im Vergleich zur chinesischen Literatenmalerei, in der eine poetische Welt auf eine vereinfachtere, abstraktere, farblich sparsamere Weise dargestellt wird, um Spiritualität und Individualität besser auszudrücken, steht in der berufsmäßigen Malerei im Vordergrund normalerweise eine detaillierte, farbenfrohe Wiedergabe von menschlichen Figuren, Porträts, buddhistischen Ikonen oder Vögeln und Blumen in einem raffinierten Stil. Ab dem 12. Jahrhundert trat jedoch eine radikale Transformation ein. Viele Literatenmaler waren zu dieser Zeit in der Berufsmalerei tätig. Dies führte dazu, dass eine beträchtliche Anzahl von professionellen Gemälden die Ideen, Prinzipien und Methoden der Literatenmalerei übernahm. Mit ihren poetischen, vereinfachten und expressiven Besonderheiten überschneiden sich die Werke weitgehend mit Literatenbildern und stellen damit eine Mischung aus Raffinertheit und Schlichtheit dar.

In diesem Zusammenhang möchte ich das Bild »Tanzen und Singen« (Ta Ge Tu) von einem der wichtigsten Berufsmaler der damaligen kaiserlichen Malakademie - Ma Yuan (ca. 1140 - 1225) vorstellen. Der maßgebliche Einfluss der Literatenmalerei auf dieses Werk ist durch den schlichten Stil, den Kontrast zwischen Leere und Fülle, die große Leerfläche sowie den sparsamen Einsatz von Farbe gekennzeichnet. Auf den ersten Blick scheint es ein Werk zu sein, das nur natürliche Landschaften abbildet. Bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass es sich tatsächlich um eine Darstellung des menschlichen Lebens auf dem Lande handelt. In einer detaillierten Darstellung der Menschenfiguren und Naturgegenstände sind immer noch die Spuren der Berufsmalerei zu erkennen. Diese Darstellung ist jedoch keine exakte Nachahmung, sondern zielt darauf ab, die wesentlichen Merkmale der dargestellten Objekte zu enthüllen. Im Bild sind sechs kleine Figuren abgebildet, die nicht die zentrale Position einnehmen, sondern unauffällig am unteren Rand stehen. Die Darstellung ist dynamisch, lebendig und witzig und trägt so maßgeblich zur Gestaltung einer heiteren Atmosphäre bei. Unten links sind vier Erwachsene zu sehen. Sie scheinen von der Feier betrunken zu sein, so sehr, dass sie torkelnd gehen. Trotzdem sind sie außerordentlich begeistert und tanzen sogar noch. Unten rechts sind die Mutter und das Kind zu sehen. Ihr Lächeln deutet darauf hin, dass sie das Verhalten der Älteren amüsant finden. Außerdem verwendete der Künstler bei der Darstellung von Bergen und Felsen den seitlichen Schwung des Pinsels, um die Steilheit der Berge und die Textur der harten Steine hervorzuheben. Diese schlichten Pinselstriche werden Axthiebe genannt, da die dargestellten Felsen den Eindruck vermitteln, als seien sie von einer riesigen Axt gespalten worden.

Während die Zentralperspektive in der klassischen europäischen Malerei weit verbreitet war, hatte die Technik der »Dreierlei Ferne« (San Yuan) einen tiefgreifenden Einfluss auf die Kompositionsweise der traditionellen chinesischen Malerei. Eine klassische Erklärung bezüglich dieser Kompositionstechnik lässt sich in dem Essay »Erhabene Gestimmtheit zu Wald und Quell« (Lin Quan Gao Zhi) vom Maler und Kunsttheoretiker Guo Xi (1020 - 1090) finden (der Titel wurde von Matthias Obert übersetzt):

An Gebirgen gibt es dreierlei [Formen der] Ferne: Der Blick vom Fuß des Gebirges aus zu den Berggipfeln empor, dies wird »Höhenferne« genannt. Der Blick von der Vorderseite des Gebirges aus um es herum auf das, was hinter dem Gebirge [gelegen ist], wird »Tiefenferne« genannt. Der Fernblick von einem nahegelegenen Berg aus auf weit entfernte Berge wird »Ferne auf gleicher Höhe« genannte. Die der Höhenferne [entsprechende] äußere Erscheinungsweise ist klar und hell. In jener der Tiefenferne [entsprechenden] äußeren Erscheinungsweise wird es Schicht um Schicht düsterer. In der der Ferne auf gleicher Höhe [entsprechenden] äußeren Erscheinungsweise gibt es Helligkeit und Verdunkelung (OBERT 2007: 520 f.; das Zitat wurde von Matthias Obert übersetzt).

Die Technik der »Dreierlei Ferne« kann beim Bildschaffen separat verwendet werden. Wenn alle drei Techniken in demselben Werk eingesetzt werden, entsteht eine ungewöhnliche Atmosphäre. Ein Beispiel für Letzteres ist das Bild »Ein abgelegener Tempel inmitten einer Waldlichtung auf dem Gipfel« (Qing Luan Xiao Si Tu) von Cheng Li (919 - ca. 967). Mit feiner und präziser Pinselführung und leichter Tusche wird eine Naturszene aus Nordchina abgebildet. Die hoch aufragenden Berge, die dichten Wälder und die verschwommenen Wolken vermitteln eine Atmosphäre der Einsamkeit und Stille. Auf den ersten Blick wirkt das Bild wie eine realistische Wiedergabe der Umgebung. Wenn man jedoch weiter beobachtet, ist es schwierig zu bestimmen, aus welcher Perspektive das Werk entstanden ist. Das ist der ästhetische Effekt aus der Dreierlei-Ferne-Technik: Vor einer solchen »relative[n] festgelegte[n] ästhetische[n] Gesamtkonzeption« (LI 1992: 319) ist es möglich, vielerlei Betrachtungsmöglichkeiten - »Vorblicken, Nachblicken, Aufblicken, Hinblicken, Ausblicken, Zurückblicken« (TSUJIMURA 1984: 147) hervorzurufen. In diesem Zusammenhang spielt eine Zentralperspektive überhaupt keine Rolle, weil die Perspektive des Bildes nicht mehr auf einen festen Blickwinkel begrenzt, sondern flexibel, vielfältig und veränderbar ist. Vielmehr finden die Bildpraktiken aus dem Osten Resonanz in dem westlichen Arbeiten, die auf einer modernen visuellen Phänomenologie beruhen. Beide zwingen »dem Betrachterauge eine selbst in sich zeitliche Bewegung auf, die [...] keineswegs willkürlich ist, sondern durch die innerbildlich konstruierte Multiperspektivität der Darstellung motiviert, ja geradezu gelenkt wird« (MAJETSCHAK 2003: 322). So ist es für »das Auge des Betrachters« (MAJETSCHAK 2003:

322) möglich, »ein (strukturelles) Äquivalent, man könnten auch sagen: ein Analogon dessen zu erzeugen, was der Maler gesehen hat oder zur Sichtbarkeit bringen will« (MAJETSCHAK 2003: 322).

3. Zeitgenössisch: jenseits der Mimesis?

Aus einem historisch-kulturellen Rückblick lässt sich erkennen, dass das Verhältnis von Kreativität und Mimesis als zwei Grundkonzepten des Bildschaffens ein komplexes Netzwerk von Unterschieden, Überschneidungen und Übergängen zeigt. Eine interkulturelle Auseinandersetzung enthüllt, dass es bei diesem Thema in West und Ost kein absolut Identisches gibt, sondern nur die Ko-Existenz von Kompatibilität und Inkompatibilität. In Europa erfuhr im Grunde das Interesse am Bildschaffen einen Wandel von der Mimesis zur Kreativität. Zumindest bis zum Aufkommen der Moderne war ein Verständnis des Bildschaffens aus einer kreativen Perspektive noch ungewöhnlich. Im Gegensatz dazu waren in der chinesischen Bildtradition Kreativität und Mimesis meist miteinander verwoben, auch wenn die beiden als zwei Kategorien in der Geschichte der chinesischen Kunstgeschichte nicht formell eingeführt wurden.

Heutzutage wird Kreativität so sehr geschätzt, dass sie als eine der wichtigsten Kunstfertigkeiten angesehen wird. Auf einer internationalen Konferenz über Kunst in der heutigen Gesellschaft, die 1967 in Genf stattfand, vertrat der Referent Jean Leymarie folgende Ansicht: »Wichtig sei nicht, was man schafft, sondern daß [sic] man überhaupt schafft. Es geht nicht um Kunstwerke, von denen wir genug haben, mit denen wir gesättigt und übersättigt sind; es geht um die Künstler, die Verkörperung von Phantasie und Freiheit« (TATARKIEWICZ 2003: 377f.)

Nach dieser Auffassung sollte der Fokus der Aufmerksamkeit nicht auf dem Kunstwerk selbst liegen, sondern zuallererst auf der schöpferischen Fähigkeit der Künstler*innen. So erreichte die Verehrung der Kreativität eine neue Ebene. Insofern spiegelt sich das Nachdenken über Kreativität und Mimesis besonders im Verhältnis von Innovation und Tradition wider.

Auch zeitgenössische chinesische Künstler*innen haben sich an diesem innovativen Trend beteiligt. Dies spiegelt sich vor allem in der rasanten Entwicklung zahlreicher experimenteller Schulen der Kunst wider, deren Entstehung auf den umfangreichen Austausch mit westlichen Künstler*innen im Rahmen der *Reform und Öffnung* Chinas seit den späten 1970er Jahren zurückzuführen ist. Die relevanten Praktiken und Ergebnisse sind Teil der internationalen Avantgarde geworden. Jedoch ist dies nur die halbe Wahrheit, denn eine gegenläufige Tendenz ist auch aufgetaucht: Seit dem 20. Jahrhundert haben viele chinesische Künstler*innen über die westliche Kunst und ihre Einflüsse nachgedacht und versucht, entsprechende Elemente in den Schaffensprozess zu integrieren, um die Modernisierung der traditionellen chinesischen Kunst voranzutreiben. Ein Vorbild dafür ist die *New-Ink-Bewegung* (Xin Shuimo Yundong) in Hongkong, die seit den 1960er Jahren von Lv Shoukun (1919-1975) angeführt wird.

Hintergrund der *New-Ink-Bewegung* (Xin Shuimo Yundong) war der politische Konflikt zwischen der Hongkonger Linken und der britischen Kolonialregierung in Hongkong in den 1960er Jahren. Dies förderte nicht nur die Lokalisierung von Politiken und stärkte das Zugehörigkeitsgefühl und das lokale Bewusstsein der Hongkonger Bürger*innen, sondern veranlasste auch Hongkonger Künstler*innen, ihren Fokus von künstlerischen Traditionen auf existenzielle Situationen auszudehnen, das heißt, von metaphysischen Begegnungen auf soziale Belange (vgl. MAN 2015: 43). Aus diesem transformativen Prozess entstand die *New-Ink-Bewegung* (Xin Shuimo Yundong). Ihre spirituelle Ausrichtung besteht darin, den Menschen in einer kolonialen Stadt mit fortschrittlichen materiellen und technologischen Bedingungen zu helfen, ein geistiges Gleichgewicht zu erreichen (vgl. MAN 2015: 43f.). Shoukun Lv gilt als Pionier in dieser Bewegung. In seinen Tuschebildern lässt er bewusst westliche Ideen in die chinesische Tradition einfließen und verknüpft die Modernisierung der traditionellen Kunst mit der kulturellen Identität Hongkongs (vgl. MAN 2015: 43)

Lv betrachtet die Kombination von Konzepten und Techniken moderner westlicher Malrichtungen (Impressionismus, Fauvismus, Kubismus, Surrealismus, abstrakter Expressionismus usw.) mit der Tuschemalerei nicht als Kreation, sondern eher als *Anpassung* (vgl. MAN 2015: 44). Für ihn besteht die entscheidende Rolle der Kunst in der chinesischen Tradition darin, Leib/Körper und Geist zu kultivieren. Zeitgenössische Innovationen in der Tuschemalerei sollten nicht von dieser Grundlage abgekoppelt werden (vgl. MAN 2015: 44). Ausgehend davon schuf Lv viele halbabstrakte und rein abstrakte Tuschebilder. Dabei lässt er bewusst westliche Ideen in die chinesische Tradition einfließen und verknüpft die Modernisierung der traditionellen Kunst mit der kulturellen Identität Hongkongs (vgl. MAN 2015: 43). Am bemerkenswertesten diesbezüglich ist seine Zen-Bildserie, die eine Verbindung zwischen dem westlichen abstrakten Expressionismus, dem Daoismus und dem Zen-Buddhismus darstellt (vgl. MAN 2015: 43). Als Beispiel mag das Werk *Chuang Tze by himself* von 1974 dienen. Dieses Bild besteht hauptsächlich aus kalligrafischen Pinselstrichen mit zwei extremen Techniken: trockene Pinselführung (Ganbi) und nasse Pinselführung (Shibi). Die daraus resultierenden dicken Linien stehen in stärkerem Kontrast zu den leeren Flächen, um die daoistische Sicht auf die Entstehung und Wandlung der Welt auszudrücken. Die rote Lotosblume symbolisiert Reinheit und Nirwana im buddhistischen Sinne. Angesichts solcher Werke, sei es aus westlicher oder östlicher Perspektive, mag ein gemischtes Gefühl von Vertrautheit und Fremdheit entstehen - ein Gefühl, das sowohl mit den jeweiligen Traditionen verbunden als auch gewissermaßen von ihnen distanziert ist. Dies macht es schwierig, sie lediglich als Schöpfung oder als Nachahmung nach ihren jeweiligen ursprünglichen Kriterien zu begreifen. Man wies darauf hin: »The contribution of the ink experiment lies in the fact that it preserves a text of the practice of the evolution of the concepts in the field of contemporary art and culture; and it provides a valuable experience in what concerns the appropriate strategy of an autochthonous culture effected by the drive of globalization» (MAN 2015: 45).

Sollten wir anhand dieser Fallstudie nicht erörtern, wie herkömmliche künstlerische Ideen aus verschiedenen Kulturen in der Gegenwart in Frage gestellt werden und wie sie sich gleichzeitig auf innovative Weise einander annähern? Bedeutet das nicht, dass West in Ost und Ost in West enthalten bleibt? In diesem Zusammenhang würde eine ständige Rückbesinnung auf die eigene Tradition es Künstler*innen ermöglichen, ihre Persönlichkeit und ihren Stil besser zum Ausdruck zu bringen und ihren Platz in einer globalen Perspektive herauszufinden.

Literatur

- ALBERTI, LEON BATTISTA: *On Painting*, [First appeared 1435-36] trans. John R. Spencer. New Haven [Yale] 1970
- DA VINCI, LEONARDO: *Traktat von der Malere*. Jena [Diederichs] 1909
- EINZINGER, IRMGAD: *Ausdruck und Eindruck: Zum chinesischen Verständnis der Sinne*. Wiesbaden [Harrassowitz] 2006
- FIEDLER, KONRAD: *Schriften zur Kunst*, Bd. II. München [Fink] 1991
- GEBAUER, GUNTER; WULF, CHRISTOPH: *Mimesis: Kultur-Kunst-Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 1992
- LI, ZEHOU: *Der Weg des Schönen: Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Ästhetik*. Freiburg [Herder] 1992
- LIU, XIE: *Das literarische Schaffen ist wie das Schnitzen eines Drachen* (Wenxin Diaolong). <http://www.gushicimingju.com/dianji/wenxindiaolong/> [letzter Zugriff: 06.02.2022]
- MAJETSCHAK, STEFAN: Die Modernisierung des Blicks. Über ein sehtheoretisches Motiv am Anfang der modernen Kunst. In: HAUSKELLER, MICHAEL (Hrsg.): *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Zug/Kusterdingen [Die Graue Edition] 2003, S. 298-328

- MAJETSCHAK, STEFAN: *Die Verabschiedung des Schönen. Gründe und Hintergründe einer Tendenz in der Bildenden Kunst der westlichen Moderne*. Vortrag gehalten an der Universität Shanghai am 25.03.2017, unveröffentlicht
- MAN KIT WAH, EVA: *Issues of Contemporary Art and Aesthetics in Chinese Context*. Berlin [Springer] 2015
- OBERT, MATHIAS: *Welt als Bild: Die theoretische Grundlegung der chinesischen Berg-Wasser-Malerei zwischen dem 5. und dem 12. Jahrhundert*. München [Karl Alber] 2007
- POHL, KARL-HEINZ: *Symbolik und Ästhetik der chinesischen Bambusmalerei*. https://www.uni-trier.de/fileadmin/fb2/SIN/Pohl_Publikation/Bambusmalerei.pdf. [letzter Zugriff: 06.02.2022]
- RUNCO, MARK A.; JAEGER, GARRETT J.: The Standard Definition of Creativity. In: *Creativity Research Journal* 24, 2012, S. 92-96
- STEIN, MORRIS I.: Creativity and culture. In: *Journal of Psychology* 36, 1953, S. 311-322
- STENGER, URSULA: *Schöpferische Prozesse. Phänomenologisch-anthropologische Analysen zur Konstitution von Ich und Welt*. Weinheim und München [Juventa] 2002
- TATARKIEWICZ, WLADYSLAW: *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetische Erlebnis*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003
- TREBEß, ACHIM (Hrsg.): *Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*. Stuttgart/Weimar [Metzler] 2006, S. 273-275
- TSUJIMURA, KOICHI: *Über Yü-chiens Landschaftsbild »In die ferne Bucht kommen Segelboote zurück«*. Göttingen [Goltze] 1984
- WELSCH, WOLFGANG: *Blickwechsel. Neue Wege der Ästhetik*. Stuttgart [Reclam] 2012

Biografische Notiz

Zhuofei Wang ist Privatdozentin am Institut für Philosophie der Universität Hildesheim.
Kontakt: zhuofei@uni-hildesheim.de

Abstract

Different forms of pictures, their use and interpretation are themes of visual theories. In this article the concept concerning 'pictures', their attribution, perception and iconological approaches is transferred to art impartation. A focus on recipients of pictures is suggested here, in combination with a reflection of linear models of impartations. The conclusion is to add concepts off an orientation on subjects and their dynamics. A concentration on interaction and pragmatics is the focussed transfer of visual theories, next to levels of analysing pictures, their use and potentials. These aspects are the base of a concept of an impartation orientated on pictures and their use. The development of the overarching step on interaction and use next to other levels are assumed into a model of picture impartation.

Die Bildwissenschaft beschäftigt sich mit unterschiedlichsten Formen von Bildern sowie deren Gebrauchs- und Interpretationsweisen. In diesem Artikel werden bildwissenschaftliche Aspekte im Transfer von fachwissenschaftlichen Theorien für die Kunstdidaktik aufgegriffen und erweitert. Dabei werden der Bildbegriff und -gebrauch wie auch dessen Veränderungen und die Zuschreibung zu Bildern und Bildverstehen eingebracht. Wahrnehmungsweisen von Bildern sowie zeichentheoretische Ansätze werden für die Kunstvermittlung einbezogen und zu einem didaktischen Konzept der Bildvermittlung entwickelt. Handlungen mit und zu Bildern werden ausgehend von dem hier reflektierten Bildbegriff aus der Fachwissenschaft in die Kunstvermittlung überführt. Der hier vorgestellte Entwurf für eine Bildvermittlung stellt sich offenen Fragen zu Bildern, hinterfragt den Bildgebrauch, sucht neue Erkenntnisse zur Analyse von Bildern und fragt nach ihrem Potential für die Kunstvermittlung. Die Verknüpfung von Bildwissenschaft und Kunstvermittlung mündet in einem Vorschlag für ein Bildvermittlungsmodell, das insbesondere einen übergreifenden Bereich mit Bildhandlungen enthält. Auch hier werden Bereiche der Bildwissenschaft mit didaktischen Überlegungen verknüpft, um sowohl dem Bild als Vermittlungsgegenstand als auch den Lernenden gerecht zu werden. Konkret werden dafür methodische Optionen zur Unterstützung der dafür notwendigen Schritte vorgeschlagen.

Einleitung

Bilder im Kunstunterricht sind unabdingbar miteinander verbunden. Inwiefern Vermittlung von Bildern neu gedacht werden kann und muss, soll Gegenstand dieses Textes sein. Entscheidend dafür sind die Übertragung bildwissenschaftlicher Erkenntnisse in die Fachdidaktik hin zu einem neuen Ansatz der Kunstvermittlung sowie die Entwicklung von Schritten und Methoden eines Modells zur Bildvermittlung.

1. Bildwissenschaft als Ausgangspunkt der Kunstvermittlung

Das Bild kann nicht nur als Ausgangspunkt und Rahmen von Kunstvermittlung betrachtet werden, sondern auch von anderen Bildungsbereichen (so werden Texte durch Bilder illustriert, beispielsweise im Geschichtsunterricht Karikaturen für das Verstehen eines Zeitgeistes einbezogen, Schemata und Grafiken zur Verdeutlichung von Sachverhalten verwendet und vieles mehr). Voraussetzung dafür, das durch die Bildwissenschaft erarbeitete Bildverständnis für die Vermittlung fruchtbar zu machen, ist zunächst, den Bildbegriff als solchen zu klären. Weiterführende didaktische Überlegungen zur Bildvermittlung und sogenannte Bildhandlungen sowie die Grundlagen für ein eigenes Modell bauen darauf auf und sollen im Folgenden vorgestellt werden. Der zugrunde gelegte Bildbegriff wird auf vielfältige Bildformen und Funktionen bezogen und betrifft diverse mediale Formen.

William John Thomas Mitchell äußerte sich schon 1990 zu Bildformen, deren Grenzen und Funktionen. Er typologisiert grafische, sprachliche und geistige Bildformen (vgl. MITCHELL 1990: 19 f.). Heute müssen sie durch aktuell auftretende Bildformen und mediale Darstellungsformen ergänzt werden. Damit kommen auch neue Funktionen und Anwendungsbereiche von Bildern hinzu. Solche neuen Typologisierungen werden beispielsweise von Christian Doelker (vgl. DOELKER 2001: 30 ff.) untersucht. Er geht davon aus, dass mögliche Absichten des Bildproduzenten und sich wandelnde Funktionen zu unterschiedlichen Nutzungen von Bildern führen, die dann weiterführende simulative, explikative, dekorative bis hin zu energetische (z.B. therapeutisch eingesetzte) Funktionen erfüllen können.

Dass der Bildbegriff immer wieder neu überdacht werden muss und sich im ständigen Wandel befindet, zeigt sich nicht nur an den vielen Formen von 'Bildern', sondern auch im fachlichen Diskurs. Dieser geht weit über die Überlegungen zum sogenannten 'iconic turn' hinaus und berücksichtigt die stetig wachsende Menge wie auch Macht von Bildern und Medien. Inwiefern nun mögliche Differenzen zwischen Bild und Abgebildetem in diesen aktuellen Bildformen eine Rolle spielen, wird unter anderem im Zusammenhang des 'iconic turn' aber auch darüber hinaus von Gottfried Boehm diskutiert (vgl. BOEHM 1990: 251). Ob dabei gar nur einfache Wahrheiten in modernen Reproduktionsmedien von Bedeutung sind (vgl. MÜNCH 2001: 102), ist Thema der Bildwissenschaft. Mit ihnen wird damit nicht nur der überkommene Bildbegriff infrage gestellt, sondern es werden auch seine Anwendungsbereiche neu diskutiert. Im Anschluss dazu vertrete ich den Ansatz, dass auch mit Blick auf die Bildvermittlung die Rolle des Betrachters neu gedacht werden und die Bildpragmatik Teil des Ausgangspunktes »Bild« sein muss. Dafür spricht, dass bereits im Prozess der Herstellung, in den (z. T. vielen) Jahren danach und in den entsprechend zahlreichen Zuschreibungen Veränderungsprozesse im Verständnis eines Bildes erkennbar sind, die dieses als ein sich veränderndes, künstlich geschaffenes Artefakt kennzeichnen. Insofern kann bereits in dieser Hinsicht von einer Geschichtlichkeit der Bilder gesprochen werden, wie es Klaus Sachs-Hombach und Dieter Münch (vgl. SACHS-HOMBACH 2001: 57, MÜNCH 2001: 105 ff.) herausstellen.

'Bildhandlung' lässt sich vor diesem Hintergrund so verstehen, dass die Betrachtenden nicht mehr nur reine Rezipienten sind, sondern Teil des Vollendungsprozesses eines Werkes; sie fungieren als Akteure. Diese 'Aktion' liegt schon in der Zuschreibung, die ein Artefakt für Betrachtende zum Bild macht und die Bedeutung, die man ihm zuschreibt. Erst dieser 'Gebrauch' macht ein Artefakt laut Silvia Seja (vgl. SEJA 2009: 53) zum 'Bild'. Damit gewinnt die Wahrnehmung als Denkprozess, in Abhängigkeit der Interpretation, vor dem Hintergrund von Zuschreibungen eine zentrale Rolle. Damit wird die 'Bildpragmatik' hier als wesentlich verstanden.

In den neuen medialen Möglichkeiten wie auch in der Gegenwartskunst spielt - wie bereits im Bildbegriff beschrieben - die direkte Handlung am und im Werk eine entscheidende Rolle. Wann konkret Herstellungsprozesse abgeschlossen sind oder das Werk vollendet ist und welche Rolle der Betrachter und die Nutzung der Werke für die Vollendung dieser spielen, wird in verschiedenen Kunstformen, medialen Umsetzungen und von Kunstschaffenden immer wieder neu ausgelotet.

Neben dem neuen Verständnis vom Bildbegriff, der dessen Bezug zum Handeln mit einbezieht, sind mit Blick auf die Anwendung und damit für die Didaktik des zu entwickelnden Bildvermittlungsmodells mögliche neue, ebenfalls noch zu entwickelnde Analysemethoden von Bedeutung. In zeichentheoretischen Modellen oder Vorschlägen zur Bildanalyse werden hierzu diverse Ansatzpunkte vorgeschlagen, die (je nach Bildform) auch variieren können. Jenseits von vor allem formalen Merkmalen der Bilder sollen dafür Ansätze herangezogen werden, die die Gesamtkomposition, Konzepte in der Gestaltung und in Zielsetzungen des Kunstschaffenden sowie Hintergründe zu den Bildschaffenden mit einbeziehen. Diese Ebenen gehen tendenziell jedoch fließend ineinander über und müssen im didaktischen Kontext - letztlich über zeichentheoretische Ansätze zu Bedeutungsebenen von Bildern hinaus - durch Bildhandlung sowie perzeptuelle und subjektive Zugänge erweitert werden. Im nachfolgend zu entwickelnden Bild-Vermittlungs-Modell wird dies zur Aufgabe und weiter konkretisiert.

Vor dem Hintergrund der Bildwissenschaft, wie sie hier vorgestellt wurde, ergibt sich eine Basis für weitere Überlegungen zur Bildvermittlung. Diese soll verschiedene Bildformen und -funktionen einbeziehen, sie vermitteln, reflektieren und transferieren. Derart werden im folgenden Abschnitt die Erkenntnisse der Bildwissenschaft um didaktische Grundlagen ergänzt, wobei Überlegungen zu einer Bildvermittlung und didaktische Prozesse zu einem Bild-Vermittlungs-Modell zielsetzend sind.

2. Kunstdidaktische Ansätze zu Bildern und in der Bildvermittlung

Grundsätzlich gilt zunächst, dass neue Ansätze zu Bildern nicht nur in der Bildwissenschaft aufgearbeitet, sondern auch parallel in der Kunstdidaktik vorangebracht werden. In ihr wird nicht nur die Rolle des Betrachtenden, sondern auch Einsatz und Reflexion von Bildhandlungen zum Thema. Wie beispielsweise Gunter Otto herausstellte, ist die Rolle von Bildern (kunst-)didaktisch vielfältig: Durch Bilder sind Instruktion, Information und Interpretation, Anregen von Erfahrungen, Kontemplation und Differenzbildung möglich (vgl. OTTO 1997: 85 f.). So können anspruchsvolle wie auch nachhaltige Lernprozesse initiiert werden.

Für die Vermittlung heißt das, durch gezielte Bildauswahl Sehgewohnheiten herauszufordern, Wahrnehmungsbestände aufzulockern und den visuellen Bereich zu erweitern, wie es auch Richard Bellm (vgl. BELLM 1987: 181) fordert. Diese Ansätze sind in der Berücksichtigung übergeordneter Zusammenhänge der Bilder und somit im bildwissenschaftlichen Blick auf Bildebenen mit einzubeziehen. Um nun auch in der Vermittlung dem Potenzial und dem Gehalt von Bildern gerecht zu werden, muss die Frage der Rezeption in eine der Reflexion überführt werden, sodass die eigenen Wahrnehmungen und Vorstellungen mit den ebenfalls bedeutsamen Bildebenen zusammengebracht werden. Hiermit werden in der Bildvermittlung Gesamtkomposition, Konzepte in der Gestaltung, die Zielsetzungen der Kunstschaffenden oder die Hintergründe zu den Bildschaffenden in Lernprozesse überführt.

Der zuvor genannte Ansatzpunkt der Bildpragmatik und somit der Handlung lässt sich auch in pädagogischer Hinsicht als sinnvoll begründen. Allgemeindidaktisch gehen handlungsorientierte Unterrichtsideen vor allem auf die sogenannte 'konstruktivistische' Didaktik zurück, die die Herkunft von Handlungs- und Denkweisen reflektiert. Hierbei wird im Lernprozess eine Möglichkeit eröffnet, unterschiedliche Handlungsweisen und Denkprozesse nachzuvollziehen und eigene zu entwickeln. Das hier vorgestellte Modell der Bildvermittlung baut entsprechend auf ineinander übergehende Lernbereiche auf. Diese lassen sich selbst als Handlungen verstehen, in denen ein Lernen und damit auch Verstehen von Bildern erfolgen kann. Insofern erklärt sich das beschriebene Modell als ein zyklisch zu verstehender Lernprozess, sodass an jedem Punkt angesetzt werden kann und der Prozess sich auch wiederholen kann. Dieser erfolgt laut Holger Lindemann (vgl. LINDEMANN 2006: 251) in mehreren Schritten: Informieren, Planen, Entscheiden, Ausführen, Kontrollieren und Bewerten.

Kunstdidaktisch wird in Lernprozessen zu Bildern die Rolle von Handlungen bei der individuellen, inhaltsbezogenen und reflexiven Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Ebenen deutlich. Ästhetische Praxis begleitend zur formalen Analyse und das Feld der Bildhandlung sowie schülerzentrierte und praxisorientierte Verfahren spielen als Möglichkeiten handlungsorientierten Kunstunterrichts für das vorgeschlagene Modell demzufolge entscheidende Rollen. So nimmt im praktischen Arbeiten das Bildhandeln eine neue Stellung in der Kunstdidaktik ein - verstanden als konstruktivistisches Modell, das in mehreren Schritten die Herkunft von Handlungs- und Denkweisen reflektiert.

3. Weitere Ansätze zur Bildvermittlung durch Subjekt- und Wahrnehmungsorientierung

Der neue Ansatz zur Bildvermittlung legt nahe, gerade wenn das Bildhandeln als zentraler Aspekt ernst genommen wird, dass nicht nur die Rolle der Handlungsorientierung selbst, sondern auch die der Betrachtenden eine zentrale Bedeutung erhalten. Ihre Voraussetzungen und Zugänge müssen in der Vermittlung berücksichtigt werden. Für das vorgeschlagene Modell sind danach nicht nur die historischen Gehalte und sozialen wie auch biografischen Kontexte der ästhetischen Objekte von Belang, sondern auch die individuellen Assoziationen und Konstruktionen. In Gunter Ottos Idee vom 'Auslegen' (OTTO 1997: 78 f.) sind diverse Aspekte bereits angelegt.

Voraussetzung, um diesen Hintergrund in der Bilddidaktik fruchtbar zu machen, sind Kommunikation und Interaktion mit dem Betrachtenden. Sie führen zum Austausch und zur Überprüfung (sowie Strukturierung) der jeweils subjektiven Konstrukte. Darüber hinaus spielt in diesem Prozess die Reflexion von medialen Daseinsformen und Funktionen von Bildern eine wichtige Rolle. Hierbei zeigt sich die Nähe zu den für relevant erachteten bildwissenschaftlichen Forschungen. Für das angestrebte Bild-Vermittlungs-Modell heißt das, Reflexionen anzulegen, sodass über erste individuelle Eindrücke zu Bildern und über rein formale Aspekte in Bildern hinausgegangen wird, gefördert durch kooperative Methoden und vertiefende Vermittlungsschritte. Dem liegt ein komplexer Subjektbegriff zugrunde. Dazu gehört auch, dass durch Dynamiken, Prozesse, Einflüsse sowie situative und kontextuelle Gegebenheiten eine stete Umbildung des Subjektes stattfindet. Wobei gerade das 'Andere' oder 'Fremde' im Bild aber auch in differierenden Sichtweisen individuell geschaffene Veranlagungen erfahrbar machen und so reflektiert werden können. Speziell im Rahmen von Bildbetrachtungen durch Vergleiche, Präsentationen oder auch Irritationen können solche Differenzbildungsprozesse angeregt werden. In dem in Details vorzustellenden Bild-Vermittlungs-Modell wird dieses sichtbar.

Hierauf aufbauend zeigt sich, dass es sinnvoll ist, unterschiedliche Wahrnehmungszugänge anzuregen und sie zugleich zu reflektieren. Dadurch kann die Vermittlung auch den unterschiedlichen Voraussetzungen der Lernenden gerecht werden. Ines Seumel schlägt 2006 die Einbeziehung verschiedener Wahrnehmungsmuster vor, die ich für die Verbindung der eigenen subjektiven Voraussetzungen mit den verschiedenen Ebenen des Bildes für berücksichtigenswert halte: 'analytisch-detailliertes Sehen' bezieht die Wahrnehmung formaler Elemente mit ein, das 'synthetisch-ganzheitliche Sehen' hat den Fokus auf das Gesamtbild und die Komposition. Im 'sehenden Sehen' wird die eigene Wahrnehmung reflektiert, während beim 'anderen Sehen' auch Kontexte und Bedeutung von Bildelementen wie auch Werken berücksichtigt wird (Begriffe nach SEUMEL 2006: 265 ff.). Auch Martina Sauer bezieht sich auf die 'Ordnungskraft der Sinne' (abgeleitet von Max Imdahl und Konrad Fiedler). Das 'sehende Sehen' »orientiert sich an der Gestaltung selbst und konstituiert demnach den Gegenstand als Gegenstand oder eben auch nicht, wie in der abstrakten Malerei.« (SAUER 2014: 58). Diese Form des Sehens setzt also - übertragen auf Bild- und Vermittlungsebenen - an der formalen Ebene des Bildes an, ist aber auch eine konstruktive Leistung des Subjektes beziehungsweise des Betrachtenden (vgl. ebd., sowie auch S. 60). Andererseits ist das 'wiedererkennende Sehen' als Gegenpol zu verstehen, das (vor allem bei gegenständlicher Abbildung) Bildgegenstände identifiziert und in mentale Ordnungssysteme einbringt. Dieser Ansatz wird jedoch in der hier vorgestellten

Didaktik nur als Voraussetzung einer tiefergreifenden Vermittlung verstanden, da er nicht alle Bildformen und -funktionen berücksichtigt. Zugang finden die unterschiedlichen Wahrnehmungsansätze in dem nachfolgend vorzustellenden Modell bei der gezielten Bildauswahl im 'Modellschritt' der Perzeptbildung und im sogenannten Feld der Bildhandlung.

Wahrnehmung ist nicht nur ästhetisch, sondern auch durch die eigenen Voraussetzungen des Betrachtenden und dessen ethischen und gesellschaftlichen Hintergründen geprägt. Insofern ist Wahrnehmung nicht mehr nur als rein sinnlicher Vorgang zu verstehen, sondern stellt sich auch - durch die Verknüpfung mit dem Bildhandeln - als körperlich und emotional gebunden heraus. Pierangelo Maset bezeichnet sie sogar als 'soziale Kompetenz' (MASET 2012: 109). Damit bezieht er die Dynamik und Veränderung von Kontexten und Wertbildungen mit ein, sodass schließlich die Wahrnehmung, als Konstrukt verstanden, zu hinterfragen ist.

Um den hier erläuterten Bezügen der Subjektorientierung und der Handlungsbezüge der Wahrnehmung gerecht zu werden, ist es unerlässlich, die Ebenen der Bildhandlungen in die Vermittlung einzubeziehen. Bettina Uhlig (vgl. UHLIG 2005: 27) und Johannes Kirschenmann (vgl. KIRSCHENMANN 2006: 30) plädieren dabei für eine Verbindung von Rezeption mit Produktion, damit reflexive und prozessorientierte Umgangsweisen mit Bildern entstehen können. Aufbauend auf den vorgestellten Bezugspunkten wird im anschließenden Abschnitt ein Bild-Vermittlungs-Modell mitsamt den jeweiligen Prozessschritten und Methoden präsentiert.

4. Modellbildung

Der Rahmen des zu erläuternden, von mir entwickelten Bild-Vermittlungs-Modells, liegt im Bild (wie zuvor erläutert: im weiteren Sinne) und dem Subjekt. Im Modell davon ausgehend angelegt werden dabei (1.) das Vorgehen im Zuge der Vermittlung als solches in einzelnen Schritten, unter Berücksichtigung (2.) der Bildebenen sowie unter Einbeziehung (3.) der individuellen Wege des Verstehens und Bildzugänge. Ziel ist es, darüber ein Bildverstehen oder gar ein Transfer gezielt auszuarbeiten.

Dabei wurden von mir bestehende Ansätze zusammengeführt und erweitert. Zu ihnen zählen: Gunter Ottos Modell zum Auslegen (gleichnamiges Buch 1987, S. 50 ff. - Schritte, Perzept, Kontext, Konzept, Allokation), Bettina Uhligs Strukturmodell zum Aufbau von Unterricht (z. B. nach UHLIG 2005: 150 ff. im Buch 'Methoden der Kunstrezeption' - Einstiegsphase, tiefergehende Rezeption, Analyse und Interpretation) und Andreas Schoppes Bildzugänge (SCHOPPE 2013: 31 ff. - mit Methoden und Ansatzpunkte zum Festhalten des ersten Eindrucks, dem Hinzuziehen von Informationen, dem Abgleich mit eigenen Interessen und Erfahrungen, der Bestandsaufnahme, der Analyse und der Erschließung der Bildgehalte). Die Weiterentwicklung liegt hierbei in der Anreicherung mit methodischen Vorschlägen und vor allem im übergreifend angelegten Feld der Bildhandlung.

Das vorzustellende Bild-Vermittlungs-Modell enthält Bildhandlungen, die in den folgend vorgestellten Schritten erschlossen werden können. Es ist jedoch auch möglich, die Handlung als jeweils eigenständig anzusehen. Daneben differenziert das Modell die Schritte Perzeptbildung, Erschließung des Konzeptes mit Allokationen und Kontextbildung, die aufeinander aufbauen. Diese differenzierbaren Ablaufschritte sind jedoch nicht linear gedacht, sondern vielmehr als prozesshaft ineinander übergreifend zu verstehen. Sie sind stets an den Gehalten des Bildes und an den Voraussetzungen sowie an den von ihnen initiierten Lernprozessen des Subjekts orientiert.

Die Zielsetzung liegt im Verstehen, gedacht als Erschließen des Vorgegebenen und des Prozesses. Im Kontext der Informationsverarbeitung schlägt Bernd Weidemann (WEIDEMANN 1988: 21 ff.) Verstehensmodi vor, die von der Informationstransformation in ein Verarbeitungsformat zur Elaboration führen, wo eine Anknüpfung an Vorwissen stattfindet. Diese Aspekte sind im Modell im Zuge der Perzeptbildung und der Erschließung des Konzeptes angelegt. Der Aufbau einer stimmigen mentalen Reproduktion des Eindrucks

geschieht bei der Informationsverarbeitung im anschließenden Verstehensschritt. In der Systematisierung des Modells sind neben diesen Ebenen auch Allokation und Kontextbildung mitgedacht.

Jedoch sind die zuvor genannten Verstehensmodi mit den bisher hier eingebrachten Erkenntnissen zu ergänzen. Subjektive Zugänge und vor allem Handlungen ermöglichen ebenso tiefe und reflexive Möglichkeiten des Verstehens wie die reine Informationsverarbeitung selbst. Daneben liegt das Potenzial von Bildern auch darin, sich einem Verstehen zu verweigern, zu irritieren und herauszufordern. Diese Potenziale lassen sich nicht zwingend in Schrittfolgen oder überprüfbare Kompetenzen überführen, weshalb das Ermöglichten multipler Zugänge zu Bildern, das Berücksichtigen unterschiedlicher Bildebenen und vor allem das Feld der Bildhandlung unabdingbar sind.

4.1 Einstieg ins Bild - Perzeptbildung

Die Perzeptbildung schließt als erster Schritt in dem hier angelegten Modell an die Verbindung des Betrachters zum Bild an. Vorhandene Wissensstrukturen und Kontexte werden an das Bild herangetragen und mit den Bildgehalten verknüpft. Somit bildet es das Fundament von Verstehensprozessen. Das Ziel liegt hierbei im subjektiven Wahrnehmen, aber auch im Gewinnen erster ikonografischer Erkenntnisse. Es wird nun dem Betrachtenden ein Bezug zum Bild ermöglicht, ebenso wie Themen und Inhalte oder formale Bereiche aus dem Bild wahrgenommen, erkannt, untersucht oder schon reflektiert werden können.

Je nach Bild und Zielgruppe werden unterschiedliche Zugänge in der Methodik angestrebt: kognitiv, verbal und visuell gebildete Perzepte (wie ursprünglich nach Otto), künstlerisch-gestalterische Praxen, Bezüge zu Gegenständen oder Klängen. In der Museumspädagogik werden außerdem beispielsweise gegenstandsbezogene Perzepte angeboten, indem ein bewusstes Auswählen oder Ziehen von Gegenständen erfolgt und in Zusammenhang mit dem Bild gebracht wird. Ein klangliches oder musikalisches Perzept im Erzeugen von Rhythmus und Tönen zu Werken kann genauso einen Zugang ermöglichen wie sprachliche Perzepte, die durch diskursive (wie in einem Blitzlicht oder Plenum) und schriftliche Methoden (z.B. durch Generieren möglicher Bildtitel) angelegt werden. In diesem Schritt der Bildvermittlung ist es notwendig, Methodiken zu kombinieren und so vielseitige Zugänge zum Bild zu schaffen. Hierzu lassen sich auch die vorgestellten Wahrnehmungswege nach Seumel (SEUMEL: 265 ff., s. o.) durch gezielte Anstöße und Aufgaben anregen sowie durch die vorgestellten Methodiken reflektieren.

Bereits in den vorgeschlagenen Ansätzen werden Handlungen integriert und bieten bereits an dieser Stelle weiterführende Ansatzpunkte oder schon Reflexionen an. In der schulischen Praxis hat sich gezeigt, dass eine Aktivierung der Lernenden durch Methoden der Perzeptbildung erfolgen kann. Hiermit wird ein Zugang zum Bild ermöglicht und es entstehen Anknüpfungspunkte, die bereits auf Bildelemente und -ebenen verweisen. So sind Transformation und Elaboration im Zuge der Informationsaufnahme möglich. Selbst bei jungen Kindern können subjektive Ansätze durch Bildhandlungen und ganzheitliche sowie nonverbale Zugangswege mit Gehalten von Bildern verknüpft werden. Auch unterschiedliche Bildformen können durch bewusstes methodisches Vorgehen in der Vermittlung berücksichtigt werden.

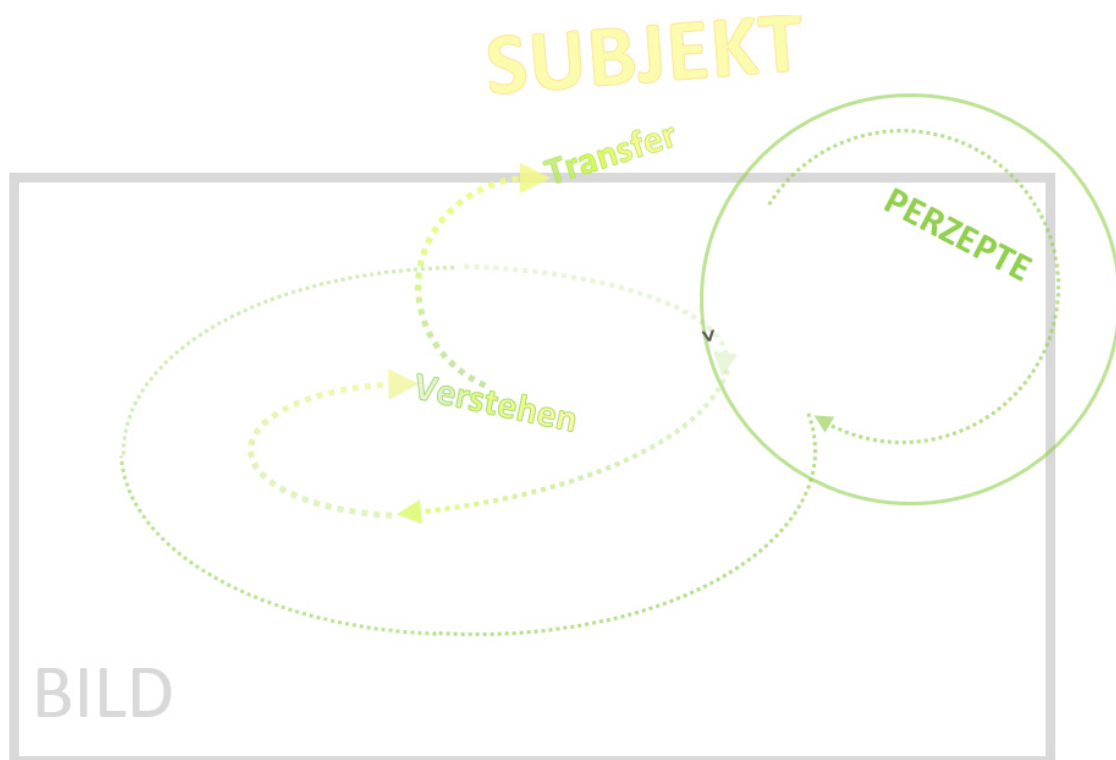


Abb. 1: *Modellschritt Perzept* - entwickelt zur ‚Bildwissenschaftlichen Kunstdidaktik‘, Veröffentlichung der entsprechenden Dissertation [WENDEMUTH 2019: 129]

4.2 Vertiefende Rezeption, Konzepte und Kontextbildung

Nicht nur die oberflächliche erste Wahrnehmung und ein reines Konstruieren sollen in der hier angestrebten Bildvermittlung erfolgen. In diesem folgenden Schritt ist auch ein weiterführendes Anknüpfen an Bildelemente und Zuschreibungen angelegt.

Die Erschließung des Kontextes greift Aspekte aus der Perzeptbildung auf und erweitert sie durch formanalytische Methoden sowie Reflexion der Wirkung im Zuge des Konzeptes. Neben möglichen Bildinhalten werden hier Anordnungen, Formen, Farben und weitere Elemente der Bildgestaltung einbezogen. Mitgedacht sind dabei besondere Verfahren wie Quellenstudien, Bild-Atlanten und kunsthermeneutische Methoden (unvoreingenommen fragend, forschend). Im Zuge der Allokation werden Verortungen zu historischen, sozialen, gesellschaftlichen wie auch ökonomischen Aspekten, künstlerischem Stil und Themen, aber auch zu Fragen der Zuschreibung vorgenommen.

Methodisch können Ergebnisse der Perzepte in Präsentationen, Gestaltungen oder Diskussionen verarbeitet und weitergeführt werden. Dies gewährleistet Methoden wie Sammeln, Aufspüren, Benennen und Darstellen von Formelementen, aber auch Bildvergleiche, Recherchen oder spielerisch-handlungsorientierte Verfahren. Sowohl lehrergeleitete als auch schülerorientierte Wege sind hier möglich. In Bezug auf die Bildwissenschaft ergeben sich hier Bezüge zu Material, Farbe, Komposition, Inhalten wie auch interpretative und ikonologische Bereiche.

In diesem Modellschritt des Kontextes sind komplexe Aspekte enthalten, die sich erst durch den Anschluss und die Vertiefung von Ansätzen aus dem Perzept ergeben können. Um einen Bezug auf bildimmanente Aspekte und Interpretationsansätze gewährleisten zu können, müssen Methoden in der Praxis aufeinander abgestimmt, aber auch immer wieder an die Verstehenswege der Lernenden angepasst werden. Hier können die Weiterführung der Elaboration, die Konstruktion einer stimmigen mentalen Reproduktion und die Systematisierung als Verarbeitungsebenen angesprochen werden. Mit diesem Vorgehen kann ein tiefgehendes Verstehen gewährleistet und Reflexionen wie auch Transfers angelegt werden.

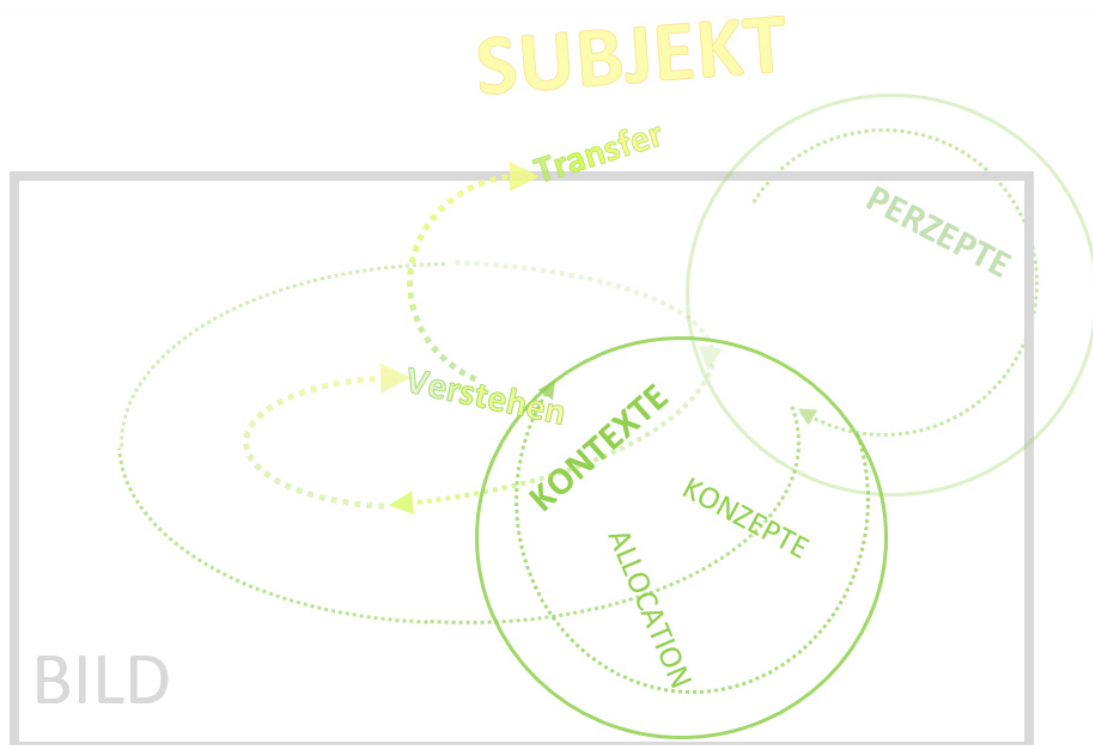


Abb. 2: Weiterer Modellaufbau - entwickelt zur ‚Bildwissenschaftlichen Kunstdidaktik‘, Veröffentlichung der entsprechenden Dissertation [WENDEMUTH 2019: 133]

4.3 Das übergreifende Wirkungsfeld Bildhandlung

In den bisher genannten Durchführungspunkten des Modells sind bereits Handlungen in Vermittlungswege eingeflossen. Im nun vorgestellten Modellteil zeigt sich, dass die Modellschritte zwar ineinander übergehen, jedoch als Prozess zu begreifen sind und sich für die Lernenden verschiedene Perspektiven auf Bilder und Wege ergeben.

Innovativ für mein Modell ist der Bereich der Bildhandlung, der hierbei kein singulärer Schritt oder als letzte Folge im Aufbau des Modells zu sehen ist. Vielmehr ist er als übergreifendes Wirkungsfeld gedacht, das in allen Bildebenen und Bereichen der Vermittlung zum Tragen kommt. Er wirkt sowohl verbindend und übergreifend als auch als einzelner Bereich, der in der Vermittlung genutzt werden kann.

Als (Bild-)Handlungen werden die Aspekte aus der Fachwissenschaft, wie Zuschreibungsprozesse, immaterielle Handlungsweisen mit Bildern sowie weitere Aspekte der Bildpragmatik (wie auch im Bildbegriff impliziert), verstanden. Sowohl in dieser Übertragung von Erkenntnissen als auch im nun didaktisch gesetzten Ansatz ist der Begriff der ‚Handlung‘ im weiteren Sinne zu begreifen: Handlung ist nicht nur das rein willentliche Tun (im engeren Sinne), sondern kann auch unbewusste, offene und prozesshafte sowie nicht klar zielgerichtete Ebenen und Phasen (im weiteren Sinne) enthalten.

Für das Bild-Vermittlungs-Modell lassen sich mögliche Handlungswege zu verschiedenen Perspektiven zuordnen. Diese umfassen die Ebenen künstlerisch-gestalterische, kommunikative und gemeinsame oder singuläre Handlung.

Künstlerisch-gestalterische Handlungen fokussieren die Produktion von Bildern, die ausgehend vom vermittelten Artefakt sowohl in mimetischen Ansätzen als auch in eigenständigen Verarbeitungen oder Transfers liegen. Damit wird an den unterschiedlichen Ebenen von Bildern und auch an der vorgestellten Berücksichtigung des Subjektes angesetzt.

Bereits in den zuvor vorgestellten Schritten und Methoden wurden Diskussionen, Präsentationen und weitere **kommunikative Handlungen** vorgestellt. Der Austausch mit anderen macht subjektive Konstrukte reflektierbar und kann zur Zusammenführung unterschiedlicher Ansätze und Sichtweisen führen. Unter diesen Bereich fallen jedoch nicht nur rein sprachliche Zugangsweisen, sondern auch mimetische, gestische oder performative Formen.

Gemeinsame oder singuläre Handlungen sind durch die unterschiedlichen Methodiken angelegt und je nach Ansatz und Umsetzungsart in der individuellen Auseinandersetzung im Bildverstehen oder im Austausch beziehungsweise in einer Kooperation miteinander zu finden.

Neben den zuvor geschilderten Schritten und Handlungsmöglichkeiten ergeben sich auch Konzepte zu Handlungen, die als eigenes Vorgehen mehrere Verstehenswege und Bildebenen umfassen können. Das Potenzial dieser fachdidaktischen Vorgehensweisen ist besonders im Zuge eines Fokus auf Reflexion und Transfers in der Bildvermittlung zu sehen:

Allgemeine methodische Optionen: Verschiedene Zugangs- und Sozialformen können die genannten Handlungsfelder begleiten. Werkstatt- oder Stationenlernen können beispielsweise die Schritte des Bildverstehens für ein selbstständiges Verstehen mit Handlungsoptionen anbieten, wobei vom Erfahren und Erkunden bis hin zum Vertiefen unterschiedliche Lernprozesse initiiert werden. Projekte als offenere methodische Arbeitsform sind für das intensive Arbeiten an einem Bildverstehensprozess besonders für das Initiieren von Prozessen, Reflexionen und Transfers interessant. Als blockhaft angesetzte Praxis ist dies jedoch nicht in allen Vermittlungszusammenhängen umsetzbar.

Aus der Fachdidaktik ergeben sich weitere übergreifende Konzepte, in denen Bildhandlungen eine entscheidende Rolle spielen. Diese bewegen sich jenseits von Schrittfolgen oder funktionaler Prozeduren, vielmehr in offenen, multiplen und experimentierenden Zugängen:

Ästhetische Operationen (nach MASET 2012: 230 ff.) orientieren sich an Themen, Gestaltungsweisen und Potenzialen von Bildern. Die Gewinnung künstlerischer Gehalte und eine Übertragung für die Vermittlung aus Verfahren der Kunst aus ästhetischen Disziplinen, aber auch Alltagspraxen, stehen hierbei im Fokus. Dieses Nachvollziehen von solchen 'ästhetischen Operationen' umfasst das Berücksichtigen unterschiedlicher Bildebenen genauso wie die Bildung, Reflexion und den Transfer subjektiver Konstrukte. Dabei bieten beispielsweise Vorgehensweisen in der Konzeption von Bildern, der Einsatz von Elementen der Bildgestaltung oder das Aufgreifen von Themen aus den Werken in eigenen praktischen Umgangsformen eine aktive Auseinandersetzung mit Werk und Werkschaffenden sowie mit der eigenen Rezeption. Hierbei ist ein mimetisches Übernehmen von Aspekten von Bildern genauso möglich wie ein Transfer für eigene Darstellungsabsichten oder ein Bruch mit den vorgelegten künstlerischen Verfahren.

Das Konzept der **Raumbühne** (vgl. MENK und WENZEL 2013: 89 ff.) hat eine performative Ausrichtung, die subjektives und dramaturgisches Handeln einschließt und eine Konzeptualisierung sowie einen Selbstbezug ermöglicht. Hier können Darstellungsformen aus der Kunst und Bildverfahren Berücksichtigung finden. Dabei wird Bewegung im Raum, eine Erzeugung von Gruppendynamiken und eine Interaktion zwischen Agierenden und Betrachtenden eingesetzt. Daneben fließen auch Elemente aus Tanz, Theater und Kinesiologie ein. Zugänge aus der Bildrezeption können auf unterschiedliche Weise dargestellt und verarbeitet werden, aber auch konzeptuelle Aspekte werden in neue Darstellungsformen transferiert. Hierbei finden neue Blickwinkel und ganzheitliche Zugänge statt. Somit kann eine Kombination mit den genannten methodischen Optionen in den Schritten des Modells oder ein Abschluss und ein Transfer der Bild- und Vermittlungsebenen in einer performativen Praxis durch dieses fachdidaktische Konzept gewinnbringend sein.

Ein weiteres fachdidaktisches Vorgehen liegt in der **Kartierung** oder dem **Mapping** (u.a. nach HEIL 2006: 395 ff.). Ein Erkunden, Verarbeiten und Darstellen von Eindrücken kann in diesem Zusammenhang sowohl im Bildverstehen verortet sein als auch im praktischen Umgang mit künstlerischen Ausdrucksformen. Dabei spielt das Sammeln von Elementen im Nachvollziehen formaler und kontextueller Aspekte von Bildern,

aber auch von eigener Praxis zu Bildern, eine entscheidende Rolle, ebenso die spätere Zusammenstellung und Überarbeitung der gesammelten Elemente. Dabei werden Darstellungsformen und Medien kombiniert und immer neue Auseinandersetzungsebenen miteinander verwoben.

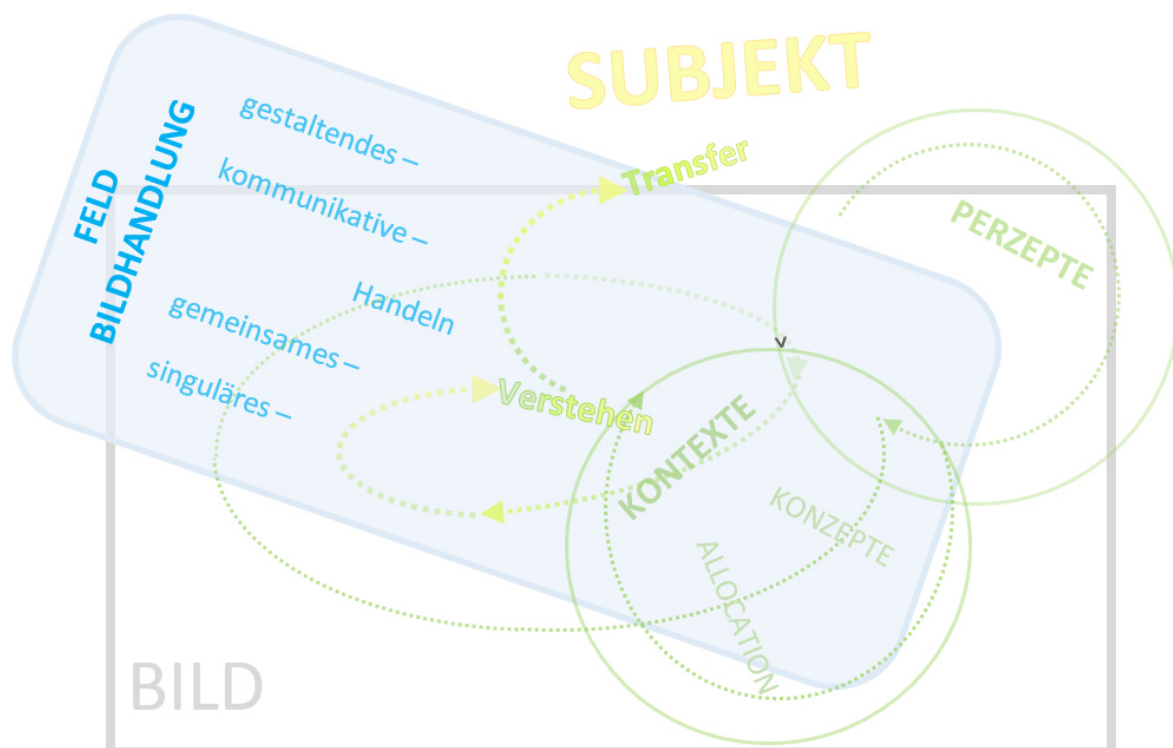


Abb. 3: Vollständiges Modell zur Bildvermittlung - entwickelt zur ‚Bildwissenschaftlichen Kunstdidaktik‘, Veröffentlichung der entsprechenden Dissertation [WENDEMUTH 2019: 138]

Insgesamt führt das Modell zur Bildvermittlung Erkenntnisse aus der Bildwissenschaft mit der Fachdidaktik zusammen. Die Perzeptbildung als Einstieg zum Bild ergibt sich aus der Notwendigkeit der Berücksichtigung von Wahrnehmung und Subjekt. Die weiterführenden Bildebenen werden im Bereich des Kontextes mit den Konzepten und der Allokation einbezogen. Besonders das Feld der Bildhandlung gibt in diesem Ansatz die Möglichkeit, verschiedene Bildformen zu berücksichtigen und multiple Zugangswege, Verarbeitungsmöglichkeiten sowie Reflexionen und Transfers zu gewährleisten.

5. Fazit

Der zu Beginn festgestellte breite und aktualisierte Bildbegriff enthält inhaltliche, funktionale, geschichtliche, zeichentheoretische und weitere Grundlagen, die vielfältige Potenziale und Ansatzpunkte bieten. Dieser Bildbegriff erfordert die Reflexion der Rolle des Rezipienten und besonders die Berücksichtigung der Bildhandlung. Um diese Aspekte in die Fachdidaktik zu übertragen, sind verschiedene Ansatzpunkte einzubringen: Hierbei sind das Hinzuziehen von Wahrnehmung, Zuschreibung und Reflexion in der gezielten Bildauswahl sowie offene Prozesse im Bildverstehen und in Bildhandlungen von entscheidender Bedeutung. Durch den Aufbau des Bild-Vermittlungs-Modells können Ebenen von Bildern in die Vermittlung eingebracht und durch unterschiedliche Zugangsweisen bewusst gemacht sowie reflektiert und transferiert werden. Die Verbindung von Bildwissenschaft und Subjektorientierung gelingt vor allem im Schritt der Perzeptbildung sowie der Bildhandlung im Vermittlungsmodell. Weitergeführt durch Kontextbildung mit Erschließung der Konzepte und Einbindung von Allokationen wird ein tiefergreifendes und weiterführendes Verstehen von

Bildern angelegt. Insbesondere der Bereich der Bildhandlung kann in der Vermittlung eine Berücksichtigung beider Fachbereiche und offener Verstehensansätze zu vielschichtigen Reflexionen und Transfers ermöglichen. Das Bild-Vermittlungs-Modell gibt Ansatzpunkte, Bezüge aus der Bildwissenschaft hinsichtlich der Schritte und Zielstellung auf fachwissenschaftliche Grundlagen und Methoden zu übertragen. Besonders die Herausstellung des Wirkungsfeldes Bildhandlung verknüpft dabei die Potenziale beider fachlicher Bereiche.

Literatur

- BELLM, RICHARD: *Die Bedeutung des Bildes im Kunstunterricht*. In: SCHÜTZ, HELMUT GEORG (Hrsg.): *Kunstpädagogische Einsichten. Beiträge zur Didaktik der Kunst der Ästhetischen Erziehung*. Baltmannsweiler [Burgbücherei] 1987, S. 174 - 186
- BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994
- BOHN, VOLKER (Hrsg.): *Bildlichkeit: internationale Beiträge zur Poetik*. München [Fink] 1990
- DOELKER, CHRISTIAN: *Ein Funktionsmodell für Bildtexte*. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg [Scriptum] 2001, S. 29 - 41
- ERMERT, KARL: *Tagung der Bundesakademie für Kulturelle Bildung*. Wolfenbüttel [Akademie-Texte] 2013
- HEIL, CHRISTINE: *Kartierende Erkenntnispraxen. Rahmenwechsel zur Erfindung und Erforschung von Vermittlungsräumen*. In: KIRSCHENMANN, JOHANNES (Hrsg.): *Kunstpädagogik im Projekt der allgemeinen Bildung*. München [kopaed] 2006, S. 391 - 397
- KIRSCHENMANN, JOHANNES (Hrsg.): *Kunstpädagogik im Projekt der allgemeinen Bildung*. München [kopaed] 2006
- LINDEMANN, HOLGER: *Konstruktivismus und Pädagogik. Grundlagen, Modelle, Wege zur Praxis*. München [Reinhard] 2006
- MASET, PIERANGELO: *Ästhetische Bildung der Differenz. Wiederholung*. Lüneburg [HYDE] 2012.
- MENK, URSULA; WENZEL, KARL-HEINZ: *Schule als Raumbühne - Körperlichkeit im Medienzeitalter*. In: ERMERT, KARL: *Tagung der Bundesakademie für Kulturelle Bildung*. Wolfenbüttel [Akademie-Texte] 2013, S. 62 - 75
- MITCHELL, WILLIAM JOHN THOMAS: *Was ist ein Bild*. In: BOHN, VOLKER (Hrsg.): *Bildlichkeit: internationale Beiträge zur Poetik*. München [Fink] 1990, S. 17 - 68
- MÜNCH, DIETER: *Geschichtlichkeit als Grundkategorie der Bildwissenschaft*. In SACHS-HOMBACH, KLAUS (HG.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg [Scriptum] 2001, S. 101 - 128
- OTTO, GUNTER UND OTTO, MARIA: *Auslegen. Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern*. Seelze [Friedrich in Velber] 1987
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (HG.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg [Scriptum] 2001
- SAUER, MARTINA: *Cézanne - van Gogh - Monet. Genese der Abstraktion*. 2. Auflage. Dissertation, Universität Basel, Kunstwissenschaftliche Fakultät, 1998. Heidelberg [ArtDok] 2014. DOI: 10.11588/artdok.00002573
- SCHOPPE, ANDREAS: *Bildzugänge. Methodische Impulse für den Unterricht*. 2. Auflage. Seelze [Friedrich in Velber] 2013
- SCHÜTZ, HELMUT GEORG (Hrsg.): *Kunstpädagogische Einsichten. Beiträge zur Didaktik der Kunst der Ästhetischen Erziehung*. Baltmannsweiler [Burgbücherei] 1987
- SEJA, SILVIA: *Handlungstheorien des Bildes*. Köln [Herbert] 2009
- SEUMEL, INES: *Rezeptionskompetenz. Die Kunst des Kunstaufnehmens lernen*. In: KIRSCHENMANN, JOHANNES (HRSG): *Kunstpädagogik im Projekt der allgemeinen Bildung*. München [kopaed] 2006, S. 263 - 276

- UHLIG, BETTINA: *Kunstrezeption in der Grundschule. Zu einer grundschulspezifischen Rezeptionsmethodik.* München [kopaed] 2005
- WEIDEMANN, BERND: *Psychische Prozesse beim Verstehen von Bildern.* Bern [Huber], 1988
- WENDEMUTH, JULIA: *Bildwissenschaftliche Kunstdidaktik. Perspektiven einer Orientierung der Kunstvermittlung an Bildfragen und Bildgebrauch.* München [kopaed], 2019

Biografische Notiz

Julia Wendemuth ist promovierte Kunstpädagogin und arbeitet als Lehrkraft in Hamburg-Harburg.
Kontakt: julia.wendemuth@email.de



HERAUSGEBER

IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft wird herausgegeben von der Gesellschaft für Interdisziplinäre Bildwissenschaft, GIB.
Aktueller Vorstand sind: Goda Plaum, Lars C. Grabbe, Klaus Sachs-Hombach.

EDITORIAL BOARD

Jacobus Bracker
Gustav Frank
Elisabeth Günther
Stefanie Johns
Tom Knieper
Swantje Martach
Stefan Meier
Ingeborg Reichle
Nicolas Romanacci
Petra Rösch

Patrick Rupert-Kruse
Martina Sauer
Andreas Schelske
Stephan Schwan
Hartmut Stöckl
Phillipp Stoellger
Inga Tappe
Christiane Wagner
Zhuofei Wang
Thomas Wilke



IMAGE 35

Herausgeber: Goda Plum, Lars C. Grabbe und Klaus Sachs-Hombach

- GODA PLAUM: Editorial
- GODA PLAUM: Bilddidaktik. Zum aktuellen Stand.
- ANTJE WOLF: Ungegenständlich malen im Kunstunterricht? - Phänomenologische Annäherung an einen unzureichend erforschten Gegenstand
- PIA LILIENSTEIN: „Der Fremde“ im Bild. Analyse einer bildnerischen Aufgabenstellung
- SEJAL MIELKE: Zugehörigkeiten ins Bild rücken

IMAGE 34

Herausgeber: Johannes Breuer, Tobias Held und Goda Plum

- JOHANNES BREUER, TOBIAS HELD: Editorial. Konfigurationen des Eigenbildes - Einleitung
- OLIVER TREPTE: Weimar 1928. Städtische Repräsentation im Bild
- LINDA KECK: Porträtmedaillons. Vom Öffnen und Schließen klappbarer Bildträger
- MICHAEL KARPFF: Wie kommt eine Gesellschaft zu ihren Bildern? Oder: Zur bildlichen Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeit
- MAXIMILIAN RÜNKER: Eigenbild/Identität. Perspektiven des brasilianischen Kinos
- JASMIN BÖSCHEN: Interview-Forschung trotz Eigenbild? Videotelefonie als Forschungsinstrument
- CAROLINE KNOCH: Zwischen Bild und Text. Von Guillaume Apollinaires Calligrammes zur digitalen Kommunikation
- [kein Autor]: Impressum

IMAGE 33

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach und Jörg R.J. Schirra

- KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- ERIKA FÁM: Picture Networks
- MADELINE FERRETTI-THEILIG: Rethinking Photography. A Historical Perspective
- FLORIAN FLÖMER: Collage als Pflanzung. Zur Ambivalenz des Bildes bei John Stezaker
- MARION LAUSCHKE: Das bildphilosophische Stichwort 37. Bildakt-Theorie
- JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 38. Bildrezeption als Kommunikationsprozess
- LUKAS R.A. WILDE: Das bildphilosophische Stichwort 39. Fiktion

IMAGE 32 Themenheft: Bildhandeln

Herausgeber: Goda Plum und Klaus Sachs-Hombach

- GODA PLAUM/KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
- ELENA CHIARA TREIBER: Das Bild als Subjekt? Eine Zusammenfassung der Kritik an Horst Bredekamps Theorie des Bildakts
- JOHANNES BREUER: »Sexy Beine und Po Tag 1«. Zum Design von Eigenkörpererfahrung in mHealth-Apps
- INGA TAPPE: Warum Bilder keine Täter sind
- LUKAS SONNEMANN: Zwischen-Bildlichkeit. Zur Frage bildlicher Übergänge und Bildgrenzen
- MARK HALAWA: Das bildphilosophische Stichwort 34. Kunstgeschichte als Bildgeschichte
- JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 35. Symbol, Ikon, Index
- HANS DIETER HUBER: Das bildphilosophische Stichwort 36. Beobachtung

IMAGE 31

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

- KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
- MIRELA RAMLJAK PURGAR: Bewegter Holzschnitt und Film. Bewegungsdarstellungen in der frühen Druckgraphik Ernst Ludwig Kirchners
- ANNA MOHL/RICCARDA STIRITZ: Vom Bild zur Medienikone. Bedingungen der Entstehung von Bildikonen am Beispiel des Bildes Der Man mit den blutenden Augen
- HENNING MAYER: Soziale Vexierbilder: Zur motivierenden Verklammerung von Spiel und Ernst in virtuellen Beobachtungsarenen
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 7: The Trivial, the Popular, and the Current
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 8: Wege zu einem Korpus der historischen Bildwissenschaften
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 9: Auch Texte sind Bilder
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 10: Strenge Blicke
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 11: Ikonodegradierung
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 12: Das Land in meiner Hand
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 13: De Chirico-Platz
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 14: Der Vogel im Vau
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 15: Ethnopluralismus
- MARKUS RAUTZENBERG: Das bildphilosophische Stichwort 31. Psychoanalytische Theorien des Bildes
- JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 32. Cyberspace
- ANNA VALENTINA ULLRICH: Das bildphilosophische Stichwort 33. Bildzitat

IMAGE 30

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

- KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
- JOACHIM PAECH: Du sollst Dir (k)ein Bild machen - In ihren Bildern ist die Wirklichkeit grenzenlos manipulierbar. Eine Warnung vor den Bildern
- ELIZE BISANZ: Das Phaneron und das Archiv. Zur Anatomie von Future Image
- ERIKA FÁM: Private Bilder
- EVELYN RUNGE: The Family of Man. Education Through Photography. Traveling in Time and Space. Teaching Visual Literacy in Seminars, Artistic Tutorials, and Field Research
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Vorbemerkung: Vive les images!
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 1: Die Augenöffner
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 2: Häuptling einsamer Wolf
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 3: Der neue Huber Weltatlas
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 4: Unpolitisch oder gleich Faschist?
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 5: Die aufblasbare Kathedral
- FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 6: Braucht es eine Kolumne am Schnittpunkt von Bild, Geschichte und Gegenwart?
- ELISABETH BIRK: Das bildphilosophische Stichwort 28. Bilderschrift und Piktogramm
- THOMAS SUSANKA: Das bildphilosophische Stichwort 29. Authentizität
- JAKOB STEINBRENNER/RAINER SCHÖNHAMMER: Das bildphilosophische Stichwort 30. Kippbild

IMAGE 29

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

- KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
- WOLFGANG BERGER: Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens. Teil 1: Informieren
- WOLFGANG BERGER: Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens. Teil 2: Auffordern und Teilen
- WOLFGANG BERGER: Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens. Teil 3: Gefühle teilen
- SONJA ZEMAN: Das bildphilosophische Stichwort 25. Perspektivik

- DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 26. Griechisch: ἄγαλμα, φάντασμα, εἶδωλον, τύπος, εἰκών<Gesichtsdarstellung
- RAINER TOTZKE: Das bildphilosophische Stichwort 27. Diagramm

IMAGE 29 Special Issue: Recontextualizing Characters. Media Convergence and Pre-/Meta-Narrative Character Circulation

Herausgeber: Lukas R.A. Wilde

- LUKAS R.A. WILDE: Recontextualizing Characters. Media Convergence and Pre-/Meta-Narrative Character Circulation
- MINORI ISHIDA: Deviating Voice. Representation of Female Characters and Feminist Readings in 1990s Anime
- LUCA BRUNO: The Element Factor. The Concept of >Character< as a Unifying Perspective for the Akihabara Cultural Domain
- TOBIAS KUNZ: »It's true, all of it!« Canonicity Management and Character Identity in Star Wars
- MARK HIBBETT: In Search of Doom. Tracking a Wandering Character Through Data
- NICOLLE LAMERICHES: Characters of the Future. Machine Learning, Data, and Personality

IMAGE 28

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

- KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
- JANINA WILDFEUER/JOHN A. BATEMAN: Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht
- JOACHIM KNAPE: Multimodalität aus rhetoriktheoretischer Sicht
- JÖRN STAECKER/MATTHIAS TOPLAK/TOBIAS SCHADE: Multimodalität in der Archäologie - Überlegungen zum Einbezug von Kommunikationstheorien in die Archäologie anhand von drei Fallbeispielen
- HANS DIETER HUBER: Multisensorisches Wissen
- STEPHAN LOWRY: Kulturtheoretische Perspektiven auf multimodale und transmediale Perspektiven
- STEPHAN PACKARD: Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität
- SEBASTIAN THIES/SUZANA VASCONCELOS DE MELO: Performativität, Reembodiment und Auratisierung: Multimodale Diskursstrategien des testimonialen Diskurses in *Que bom te ver viva* (1989) von Lúcia Murat und *Subversivos* von André Diniz (1999f.)
- ANTJE KAPUST: Das bildphilosophische Stichwort 22. Phänomenologische Bildtheorien
- CHRISTA SÜTTERLIN: Das bildphilosophische Stichwort 23. Gesichtsdarstellung
- JÖRG R.J. SCHIRRA/ZSUZSANNA KONDOR: Das bildphilosophische Stichwort 24. Figur/Grund-Differenzierung

IMAGE 28 Themenheft: Ikonische Grenzverläufe

Herausgeberin: Martina Sauer

- MARTINA SAUER: Ikonische Grenzverläufe. Szenarien des Eigenen, Anderen und Fremden im Bild: Eine Einführung
- BARBARA MARGARETHE EGGERT: Das andere Geschlecht im Altarraum - exklusive Textilien als inklusive Medien. Studien zum Gösser Ornat (1239-1269)
- BIRKE STURM: Politik der Schönheit: Zur Konstruktion einer >wissenschaftlichen< Bildästhetik schöner weiblicher Körper um 1900 am Beispiel des Gynäkologen Carl Heinrich Stratz
- MELIS AVKIRAN: Das rassifizierte Fremde im Bild. Zur Genese differenzbildender Konzepte in der Kunst des 15. Jahrhunderts am Beispiel des Malers Hans Memling
- LEONIE LICHT: weiß zwischen schwarz zwischen weiß - Geschichten von Identität im Bild
- JULIA AUSTERMANN: Queere Interventionen im kommunistischen Theater Polen. Krzysztof Jung und sein >plastisches< Theater
- SABINE ENGEL: Tizians *Porträt der Laura Dianti*. Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident

- ANNA CHRISTINA SCHÜTZ: Osman Hamdi Beys *Türkische Straßenszene*. Der Teppich als Verhandlungsort kultureller Identitäten im ausgehenden 19. Jahrhundert
- BENJAMIN HÄGER/CLAUDIA JÜRGENS: Ikonische Stadstrategien. Das Fassadenplakat und die Musterfassade als Instrument machtpolitischer Repräsentation
- IRENE SCHÜTZE: Fehlende Verweise, rudimentäre »Markierungen«: aufgeweichte Grenzverläufe zwischen Kunst und Alltag
- STEFAN RÖMER: Interesse an und in einem Bildarchiv für Migrant/innen und Flüchtlinge
- VIOLA NORDSIECK: Von der Fähigkeit, einen Stuhl zu ignorieren. A. N. Whiteheads Konzept der Wahrnehmung als symbolisierender Tätigkeit und die Art, wie wir Bilder als Bilder sehen
- DAVID JÖCKEL: Mythos und Bild. Roland Barthes' Semiologisierung bildlicher Stereotypisierung

IMAGE 27

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

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

IMAGE 26

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

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

IMAGE 25

Herausgeber: Anne Burkhardt, Klaus Sachs-Hombach

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

- JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
- DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 13. Visual Culture/Visual Studies
- JENS BONNEMANN: Das bildphilosophische Stichwort 14. Bildbewusstsein
- JENS SCHRÖTER: Das bildphilosophische Stichwort 15. Digitales Bild

IMAGE 24

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- SEBASTIAN GERTH: Mentale Bilder als visuelle Form der Weltrepräsentation? Eine Systematisierung philosophischer Argumentationen und ihre psychologische Anwendung
- ERIKA FÁM: Das Wiederbild. Transmediale Untersuchungen von Bild-im-Bild-Phänomenen
- JOHANNES BAUMANN: Zur (kulturellen) Subjektivität im Fremdbild
- JANNA TILLMANN: Zwischen Hindernis und Spielelement. Der Umgang mit dem Tod des Avatars in Videospielen
- JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
- MICHAELA OTT: Das bildphilosophische Stichwort 10. Theorien des Bildraums
- JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 11. Kontext
- MARK LUDWIG: Das bildphilosophische Stichwort 12. Werbung

IMAGE 23

- KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
- TIM IHDE: Die da!?! Potentials of Pointing in Multimodal Contexts
- HEIKE KREBS: Roman Jakobson Revisited. The Multimodal Trailer Event
- MICHELLE HERTE: »Come, Stanley, let's find the story!« On the Ludic and the Narrative Mode of Computer Games in The Stanley Parable
- FRANZ REITINGER: Das Unrecht der Bildnutzung. Eine neue Form der Zensur? Bemerkungen aus der Peripherie des wissenschaftlichen Publizierens über das Spannungsfeld von Staats- und Gemeinbesitz und die Kapitalisierung von öffentlichem Kulturgut zu Lasten der Autoren
- JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
- HANS-ULRICH LESSING: Das bildphilosophische Stichwort 7. Ästhesiologie
- ROLF SACHSSE: Das bildphilosophische Stichwort 8. Bildhermeneutik
- NICOLA MÖBNER: Das bildphilosophische Stichwort 9. Bild in der Wissenschaft

IMAGE 22 Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

Herausgeber: Elisabeth Birk, Mark A. Halawa

- ELISABETH BIRK/MARK A. HALAWA: Introduction. Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy
- JAKOB KREBS: Visual, Pictorial, and Information Literacy
- ANDREAS OSTERROTH: Das Internet-Meme als Sprache-Bild-Text
- ANDREAS JOSEF VATER: Jenseits des Rebus. Für einen Paradigmenwechsel in der Betrachtung von Figuren der Substitution am Beispiel von Melchior Mattspergers Geistliche Herzens-einbildungen
- AXEL RODERICH WERNER: Visual Illiteracy. The Paradox of Today's Media Culture and the Reformulation of Yesterday's Concept of an écriture filmque
- SASCHA DEMARMELS/URSULA STALDER/SONJA KOLBERG: Visual Literacy. How to Understand Texts Without Reading Them
- KATHRYN M. HUDSON/JOHN S. HENDERSON: Weaving Words and Interwoven Meanings. Textual Polyvocality and Visual Literacy in the Reading of Copán's Stela J
- DAVID MAGNUS: Aesthetical Operativity. A Critical Approach to Visual Literacy with and Beyond Nelson Goodman's Theory of Notation
- JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
- TOBIAS SCHÖTTLER: Das bildphilosophische Stichwort 4. Bildhandeln

- CHRISTA SÜTTERLIN: Das bildphilosophische Stichwort 5. Maske
- MARTINA DOBBE: Das bildphilosophische Stichwort 6. Fotografie

IMAGE 22 Themenheft: Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

- JAN-NOËL THON: Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 3)
- TOBIAS STEINER: Under the Macroscope. Convergence in the US Television Market Between 2000 and 2014
- AMELIE ZIMMERMANN: Burning the Line Between Fiction and Reality. Functional Transmedia Storytelling in the German TV Series About: Kate
- ROBERT BAUMGARTNER: »In the Grim Darkness of the Far Future there is only War«. Warhammer 40,000, Transmedial Ludology, and the Issues of Change and Stasis in Transmedial Storyworlds
- NIEVES ROSENDO: The Map Is Not the Territory. Bible and Canon in the Transmedial World of Halo
- FELIX SCHRÖTER: The Game of Game of Thrones. George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire and Its Video Game Adaptations
- KRZYSZTOF M. MAJ: Transmedial World-Building in Fictional Narratives

IMAGE 21

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- MARC BONNER: Architektur als mediales Scharnier. Medialität und Bildlichkeit der raumzeitlichen Erfahrungswelten Architektur, Film und Computerspiel
- MIRIAM KIENESBERGER: Schwarze ›Andersheit‹/weiße Norm. Rassistisch-koloniale Repräsentationsformen in EZA-Spendenaufrufen
- ELIZE BISANZ: Notizen zur Phaneroscopy. Charles S. Peirce und die Logik des Sehens
- JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
- MARK A. HALAWA: Das bildphilosophische Stichwort 1. Bildwissenschaft vs. Bildtheorie
- DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 2. Replika, Faksimile und Kopie
- JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 3. Interaktives Bild

IMAGE 21 Themenheft: Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

- JAN-NOËL THON: Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)
- JOHANNES FEHRLE: Leading into the Franchise. Remediation as (Simulated) Transmedia World. The Case of Scott Pilgrim
- MARTIN HENNIG: Why Some Worlds Fail. Observations on the Relationship Between Intertextuality, Intermediality, and Transmediality in the Resident Evil and Silent Hill Universes
- ANNE GANZERT: »We welcome you to your Heroes community. Remember, everything is connected«. A Case Study in Transmedia Storytelling
- JONAS NESSELHAUF/MARKUS SCHLEICH: A Stream of Medial Consciousness. Transmedia Storytelling in Contemporary German Quality Television
- CRISTINA FORMENTI: Expanded Mockuworlds. Mockumentary as a Transmedial Narrative Style
- LAURA SCHLICHTING: Transmedia Storytelling and the Challenge of Knowledge Transfer in Contemporary Digital Journalism. A Look at the Interactive Documentary Hollow (2012)

IMAGE 20

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- MARK A. HALAWA: Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie
- BARBARA LAIMBÖCK: Heilkunst und Kunst. Ärztinnen und Ärzte in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Eine sowohl künstlerische als auch tiefenpsychologische Reflexion
- MARTINA SAUER: Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois

- A. PETER MAASWINKEL: Allsehendes Auge und unsichtbare Hand. Zur Ästhetisierung neoliberaler Ideologie am Beispiel des European Council
- MARIA SCHREIBER: Als das Bild aus dem Rahmen fiel. Drei Tagungsberichte aus einem trans- und interdisziplinären Feld
- Aus aktuellem Anlass:
- FRANZ REITINGER: Der Bredekamp-Effekt

IMAGE 20 Themenheft: Medienkonvergenz und transmediale Welten (Teil 1)

Herausgeber: Benjamin Beil, Klaus Sachs-Hombach, Jan-Noël Thon

- JAN-NOËL THON: Einleitung. Medienkonvergenz und transmediale Welten/Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds
- HANNS CHRISTIAN SCHMIDT: Origami Unicorn Revisited. ›Transmediales Erzählen‹ und ›transmediales Worldbuilding‹ im The Walking Dead-Franchise
- ANDREAS RAUSCHER: Modifikationen eines Mythen-Patchworks. Ludonarratives Worldbuilding in den Star Wars-Spielen
- VERA CUNTZ-LENG: Harry Potter transmedial
- RAPHAELA KNIPP: »One day, I would go there...«. Fantouristische Praktiken im Kontext transmedialer Welten in Literatur, Film und Fernsehen
- THERESA SCHMIDTKE/MARTIN STOBBE: »With poseable arms & gliding action!«. Jesus-Actionfiguren und die transmediale Storyworld des Neuen Testaments
- HANNE DETEL: Nicht-fiktive transmediale Welten. Neue Ansätze für den Journalismus in Zeiten der Medienkonvergenz

IMAGE 19

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- SABINA MISOCH: Mediatisierung, Visualisierung und Virtualisierung. Bildgebende Verfahren und 3D-Navigation in der Medizin. Eine bildwissenschaftliche und mediensoziologische Betrachtung
- KLAUS H. KIEFER: Gangnam Style erklärt. Ein Beitrag zur deutsch-koreanischen Verständigung
- EVRIPIDES ZANTIDES/EVANGELOS KOURDIS: Graphism and Intersemiotic Translation. An Old Idea or a New Trend in Advertising?
- MARTIN FRICKE: Quantitative Analyse zu Strukturmerkmalen und -veränderung im Medium Comic am Beispiel Action Comic
- FRANZ REITINGER: Die ›ultimative‹ Theorie des Bildes

IMAGE 18 Bild und Moderne

Herausgeber: Martin Scholz

- MARTIN SCHOLZ: Bild und Moderne
- RALF BOHN: Zur soziografischen Darstellung von Selbstbildlichkeit. Von den Bildwissenschaften zur szenologischen Differenz
- ALEXANDER GLAS: Lernen mit Bildern. Eine empirische Studie zum Verhältnis von Blickbildung, Imagination und Sprachbildung
- PAMELA C. SCORZIN: Über das Unsichtbare im Sichtbaren. Szenografische Visualisierungsstrategien und moderne Identitätskonstruktionen am Beispiel von Jeff Walls »After ›Invisible Man‹ by Ralph Ellison, the Prologue«
- HEINER WILHARM: Weltbild und Ursprung. Für eine Wiederbelebung der Künste des öffentlichen Raums. Zu Heideggers Bildauffassung der 30er Jahre
- NORBERT M. SCHMITZ: Malewitsch »Letzte futuristische Ausstellung ›0,10‹ in St. Petersburg 1915 oder die Paradoxien des fotografischen Suprematismus. Die medialen Voraussetzungen des autonomen Bildes
- ROLF NOHR: Die Tischplatte der Authentizität. Von der kunstvollen Wissenschaft zum Anfassen
- ROLF SACHSSE: Medien im Kreisverkehr. Architektur - Fotografie - Buch

- SABINE FORAITA: Bilder der Zukunft in der Vergangenheit und Gegenwart. Wie entstehen Bilder der Zukunft? Wer schafft sie und wer nutzt sie? Bilder als designwissenschaftliche Befragungsform
- THOMAS HEUN: Die Bilder der Communities. Zur Bedeutung von Bildern in Online-Diskursen

IMAGE 17

Herausgeber: Rebecca Borschtschow, Lars C. Grabbe, Patrick Rupert-Kruse

- REBECCA BORSCHTSCHOW/LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE: Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films
- HANS JÜRGEN WULFF: Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem
- LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE: Filmische Perspektiven holonisch-mnemonicischer Repräsentation. Versuch einer allgemeinen Bildtheorie des Films
- MARIJANA ERSTIĆ: Jenseits der Starrheit des Gemäldes. Luchino Viscontis kristalline Filmwelten am Beispiel von Gruppo di famiglia in un interno (Gewalt und Leidenschaft)
- INES MÜLLER: Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer
- REBECCA BORSCHTSCHOW: Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage
- NORBERT M. SCHMITZ: Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild
- FLORIAN HÄRLE: Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode
- DIMITRI LIEBSCH: Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie
- TINA HEDWIG KAISER: Schärfe, Fläche, Tiefe. Wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

IMAGE 16

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- MATTHIAS MEILER: Semiologische Überlegungen zu einer Theorie des öffentlichen Raums. Textur und Textwelt am Beispiel der Kommunikationsform Kleinplakat
- CLAUS SCHLABERG: ›Bild‹. Eine Explikation auf der Basis von Intentionalität und Bewirken
- ASMAA ABD ELGAWAD ELSEBAE: Computer Technology and Its Reflection on the Architecture and Internal Space
- JULIAN WANGLER: Mehr als einfach nur grau. Die visuelle Inszenierung von Alter in Nachrichtenberichterstattung und Werbung

IMAGE 16 Themenheft: Bildtheoretische Ansätze in der Semiotik

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- DORIS SCHÖPS: Semantik und Pragmatik von Körperhaltungen im Spielfilm
- SASCHA DEMARMELS: Als ob die Sinne erweitert würden... Augmented Reality als Emotionalisierungsstrategie
- CHRISTIAN TRAUTSCH/YIXIN WU: Die Als-ob-Struktur von Emotikons im WWW und in anderen Medien
- MARTIN SIEFKES: The Semantics of Artefacts. How We Give Meaning to the Things We Produce and Use
- KLAUS H. KIEFER: ›Le Corançan‹. Sprechende Beine

IMAGE 15

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- HERIBERT RÜCKER: Auch Wissenschaften sind nur Bilder ihrer Maler. Eine Hermeneutik der Abbildung
- RAY DAVID: A Mimetic Psyche
- GEORGE DAMASKINIDIS/ANASTASIA CHRISTODOULOU: The Press Briefing as an ESP Educational Microworld. An Example of Social Semiotics and Multimodal Analysis

- KATHARINA SCHULZ: Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

IMAGE 15 Themenheft: Poster-Vorträge auf der internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder. Anthropologische Diskurse in der Bildwissenschaft«

Herausgeber: Ronny Becker, Jörg R.J. Schirra, Klaus Sachs-Hombach

- KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung
- MARCEL HEINZ: Born in the Streets. Meaning by Placing
- TOBIAS SCHÖTTLER: The Triangulation of Images. Pictorial Competence and Its Pragmatic Condition of Possibility
- MARTINA SAUER: Zwischen Hingabe und Distanz. Ernst Cassirers Beitrag zur Frage nach dem Ursprung der Bilder im Vergleich zu vorausgehenden (Kant), zeitgleichen (Heidegger und Warburg) und aktuellen Positionen

IMAGE 14

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Jörg R.J. Schirra, Ronny Becker

- RONNY BECKER/KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Einleitung
- GODA PLAUM: Funktionen des bildnerischen Denkens
- CONSTANTIN RAUER: Kleine Kulturgeschichte des Menschenbildes. Ein Essay
- JENNIFER DAUBENBERGER: »A Skin Deep Creed«. Tattooing as an Everlasting Visual Language in Relation to Spiritual and Ideological Beliefs
- SONJA ZEMAN: »Grammaticalization« Within Pictorial Art? Searching for Diachronic Principles of Change in Picture and Language
- LARISSA M. STRAFFON: The Descent of Art. The Evolution of Visual Art as Communication via Material Culture
- TONI HILDEBRANDT: Bild, Geste und Hand. Leroi-Gourhans paläontologische Bildtheorie
- CLAUDIA HENNING: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Ursprünge der Bilder« (30. März - 1. April 2011)

IMAGE 14 Themenheft: Homo pictor und animal symbolicum

Herausgeber: Mark A. Halawa

- MARK A. HALAWA: Editorial. Homo pictor und animal symbolicum. Zu den Möglichkeiten und Grenzen einer philosophischen Bildanthropologie
- NISAAR ULAMA: Von Bildfreiheit und Geschichtsverlust. Zu Hans Jonas' homo pictor
- JÖRG R.J. SCHIRRA/KLAUS SACHS-HOMBACH: Kontextbildung als anthropologischer Zweck von Bildkompetenz
- ZSUZSANNA KONDOR: Representations and Cognitive Evolution. Towards an Anthropology of Pictorial Representation
- JAKOB STEINBRENNER: Was heißt Bildkompetenz? Oder Bemerkungen zu Dominic Lopes' Kompetenzbedingung

IMAGE 13

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- MATTHIAS HÄNDLER: Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff. Eine kritische Diskussion
- SANDY RÜCKER: McLuhans global village und Enzensbergers Netzstadt. Untersuchung und Vergleich der Metaphern
- MARTINA SAUER: Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften
- JAKOB SAUERWEIN: Das Bewusstsein im Schlaf. Über die Funktion von Klarträumen

IMAGE 12: Bild und Transformation

Herausgeber: Martin Scholz

- MARTIN SCHOLZ: Von Katastrophen und ihren Bildern
- STEPHAN RAMMLER: Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation
- KLAUS SACHS-HOMBACH: Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen
- ROLF NOHR: Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten
- SABINE FORAITA/MARKUS SCHLEGEL: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?
- ROLF SACHSSE: How to do things with media images. Zur Praxis positiver Transformationen stehender Bilder
- HANS JÜRGEN WULFF: Zeitmodi, Prozesszeit. Elementaria der Zeitrepräsentation im Film
- ANNA ZIKA: gottseidank: ich muss keine teflon-overalls tragen. mode(fotografie) und zukunft
- MARTIN SCHOLZ: Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

IMAGE 11

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- TINA HEDWIG KAISER: Dislokationen des Bildes. Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit
- GODA PLAUM: Bildnerisches Denken
- MARTINA ENGELBRECHT/JULIANE BETZ/CHRISTOPH KLEIN/RAPHAEL ROSENBERG: Dem Auge auf der Spur. Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden
- CHRISTIAN TRAUTSCH: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich
- BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des S(ch)eins

IMAGE 10

Herausgeberinnen: Claudia Henning, Katharina Scheiter

- CLAUDIA HENNING/KATHARINA SCHEITER: Einleitung
- ANETA ROSTKOWSKA: Critique of Lambert Wiesing's Phenomenological Theory of Picture
- NICOLAS ROMANACCI: Pictorial Ambiguity. Approaching ›Applied Cognitive Aesthetics‹ from a Philosophical Point of View
- PETRA BERNHARDT: ›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989. Werbebilder als soziale Indikatoren
- EVELYN RUNGE: Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids
- STEFAN HÖLSCHER: Bildstörung. Zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik
- KATHARINA LOBINGER: Facing the picture. Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine metaanalytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung
- BIRGIT IMHOF/HALSZKA JARODZKA/PETER GERJETS: Classifying Instructional Visualizations. A Psychological Approach
- PETRA BERNHARDT: Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Bilder - Sehen - Denken« (18. - 20. März 2009)

IMAGE 9

- KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
- DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER: Frühe Bilder in der Ontogenese
- DIETER MAURER/CLAUDIA RIBONI/BIRUTE GUJER: Bildgenese und Bildbegriff
- MICHAEL HANKE: Text - Bild - Körper. Vilém Flussers medientheoretischer Weg vom Subjekt zum Projekt
- STEFAN MEIER: »Pimp your profile«. Fotografie als Mittel visueller Imagekonstruktion im Web 2.0
- JULIUS ERDMANN: My body style(s). Formen der bildlichen Identität im Studivz
- ANGELA KREWANI: Technische Bilder. Aspekte medizinischer Bildgestaltung
- BEATE OCHSNER: Visuelle Subversionen. Zur Inszenierung monströser Körper im Bild

IMAGE 8

Herausgeberin: Dagmar Venohr

- DAGMAR VENOHR: Einleitung
- CHRISTIANE VOSS: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung
- KATHRIN BUSCH: Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs
- RÜDIGER ZILL: Im Schaufenster
- PETRA LEUTNER: Leere der Sehnsucht. Die Mode und das Regiment der Dinge
- DAGMAR VENOHR: Modehandeln zwischen Bild und Text. Zur Ikonotextualität der Mode in der Zeitschrift

IMAGE 7

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- BEATRICE NUNOLD: Sinnlich - konkret. Eine kleine Topologie des S(ch)eins
- DAGMAR VENOHR: ModeBilderKunstTexte. Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem
- NICOLAS ROMANACCI: »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation - angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung
- HERMANN KALKOFEN: Sich selbst bezeichnende Zeichen
- RAINER GROH: Das Bild des Googelns

IMAGE 6

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik
- HERMANN KALKOFEN: Bilder lesen...
- FRANZ REITINGER: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs
- ANDREAS SCHELSKE: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

- STEPHAN KORNMESSER rezensiert: Symposium »Signs of Identity—Exploring the Borders«
- SILKE EILERS rezensiert: Bild und Eigensinn
- MARCO A. SORACE rezensiert: Mit Bildern lügen
- MIRIAM HALWANI rezensiert: Gottfried Jäger
- SILKE EILERS rezensiert: Bild/Geschichte
- HANS JÜRGEN WULFF rezensiert: Visual Culture Revisited
- GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: Ästhetische Existenz heute
- STEPHANIE HERING rezensiert: MediaArHistories
- MIHAI NADIN rezensiert: Computergrafik
- SILKE EILERS rezensiert: Modernisierung des Sehens

IMAGE 5

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow
- REGULA FANKHAUSER: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit
- BEATRICE NUNOLD: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft
- PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und »willing suspension of disbelief«. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

Herausgeber: Jörg R.J. Schirra

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Computational Visualistics and Picture Morphology. An Introduction
- YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics
- STEFANO BORGIO/ROBERTA FERRARIO/CLAUDIO MASOLO/ALESSANDRO OLTRAMARI: Mereogeometry and Pictorial Morphology
- WINFRIED KURTH: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational Growth Grammars
- TOBIAS ISENBERG: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering
- HANS DU BUF/JOÃO RODRIGUES: Image Morphology. From Perception to Rendering
- THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers Using Ontologies
- JÖRG R.J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

- JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial
- BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins
- STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste Person
- MARIO BORILLO/JEAN-PIERRE GOULETTE: Computing Architectural Composition from the Semantics of the Vocabulaire de l'architecture
- ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der Hirnforschung
- ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

Aus aktuellem Anlass:

- FRANZ REITINGER: Karikaturenstreit

Rezensionen:

- FRANZ REITINGER rezensiert: Geschichtsdeutung auf alten Karten
- FRANZ REITINGER rezensiert: Auf dem Weg zum Himmel
- FRANZ REITINGER rezensiert: Bilder sind Schüsse ins Gehirn
- KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: Politik im Bild
- SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bilder auf Weltreise
- SASCHA DEMARMELS rezensiert: Bild und Medium
- THOMAS MEDER rezensiert: Blicktricks
- THOMAS MEDER rezensiert: Wege zur Bildwissenschaft
- EVA SCHÜRMANN rezensiert: Bild-Zeichen und What do pictures want?

IMAGE 3

- KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial
- HEIKO HECHT: Film as Dynamic Event Perception. Technological Development Forces Realism to Retreat
- HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Kapitel aus der psychologischen Optik
- KAI BUCHHOLZ: Imitationen. Mehr Schein als Sein?
- CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
- CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

Herausgeber: Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

- MARTINA PLÜMACHER/KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung
- NINA BISHARA: Bilderrätsel in der Werbung
- SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten
- DAGMAR SCHMAUKS: Rippchen, Rüssel, Ringelschwanz. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon
- BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft

- KLAUS SACHS-HOMBACH/JÖRG R.J. SCHIRRA: Bildstil als rhetorische Kategorie

IMAGE 2 Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach

- KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung
- BENJAMIN DRECHSEL: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft. Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation
- EMMANUEL ALLOA: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs
- SILVIA SEJA: Das Bild als Handlung? Zum Verhältnis der Begriffe ›Bild‹ und ›Handlung‹
- HELGE MEYER: Die Kunst des Handelns und des Leidens. Schmerz als Bild in der Performance Art
- STEFAN MEIER-SCHUEGRAF: Rechtsextreme Bannerwerbung im Web. Eine medien spezifische Untersuchung neuer Propagandaformen von rechtsextremen Gruppierungen im Internet

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber/in: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

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

IMAGE 1 Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

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

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

- KLAUS SACHS-HOMBACH/HANS JÜRGEN WULFF: Vorwort
- KLAUS SACHS-HOMBACH/STEPHAN SCHWAN: Was ist ›schräge Kamera‹? Anmerkungen zur Bestandsaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen
- HANS JÜRGEN WULFF: Die Dramaturgien der schrägen Kamera. Thesen und Perspektiven
- THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung
- MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos
- JÖRG SCHWEINITZ: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeleys ›Lullaby of Broadway‹
- JÜRGEN MÜLLER/JÖRN HETEBRÜGGE: Out of focus. Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' The Lady from Shanghai (1947)