



NR. 35
01/2022

ZEITSCHRIFT **FÜR
INTERDISZIPLINÄRE
BILDWISSENSCHAFT**

HERAUSGEGEBEN VON:

GODA PLAUM
LARS C. GRABBE
KLAUS SACHS-HOMBACH

VERANTWORTLICH FÜR DIESE
AUSGABE:

GODA PLAUM





Goda Plaum Editorial	3
Editorial Board Vorstellung	4
Goda Plaum Bilddidaktik. Zum aktuellen Stand.	7
Antje Wolf Ungegenständlich malen im Kunstunterricht? - Phänomenologische Annäherung an einen unzureichend erforschten Gegenstand	13
Pia Lilienstein „Der Fremde“ im Bild. Analyse einer bildnerischen Aufgabenstellung	28
Sejal Mielke Zugehörigkeiten ins Bild rücken	46
Impressum	53
Bisherige Ausgaben	54

Editorial

Verehrte Leserinnen und Leser,

die 35. Ausgabe der IMAGE markiert in mehrfacher Hinsicht einen Neustart. Zunächst stellt die Ausgabe das neu gewählte Editorial Board der IMAGE vor, das bei der vergangenen Mitgliederversammlung der GIB im Juni 2021 gewählt wurde. Darüber hinaus liegt ab dieser Ausgabe die Verantwortlichkeit der Herausgabe der IMAGE beim Vorstand der GIB, das sind derzeit Goda Plaum, Lars C. Grabbe und Klaus Sachs-Hombach. Schließlich präsentiert sich die Zeitschrift in einem neuen Layout, welches die Anbindung an die Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft (GIB) nun auch äußerlich sichtbar werden lässt. Für die Vorstellung des Editorial Boards hat jedes Mitglied ein kurzes Statement über sich und sein Forschungsinteresse formuliert. Dies bildet den ersten Teil dieser Ausgabe.

Der zweite Teil der IMAGE präsentiert die Ergebnisse des letzten GIB-Nachwuchskolloquiums zum Thema „Bilddidaktik“, das am 24.06.2021 an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg stattgefunden hat. Gastgeberinnen waren Inga Tappe und Goda Plaum. Die Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft (GIB) veranstaltet seit 2019 ein- bis zweimal pro Jahr ein interdisziplinäres, bildwissenschaftliches Nachwuchskolloquium und unterstützt die Teilnahme von Doktorierenden mit einem Reisekostenzuschuss.

Der Beitrag von Goda Plaum (»Bilddidaktik. Zum aktuellen Stand«) gibt einen Überblick über den aktuellen Stand bilddidaktischer Bemühungen. Antje Wolf (»Ungegenständlich malen im Kunstunterricht? – Phänomenologische Annäherung an einen unzureichend erforschten Gegenstand«) liefert einen Ansatz, das abstrakte und ungegenständliche Malen als Gegenstand von Kunstunterricht zu erfassen und wissenschaftlich neu zu begründen. Pia Lilienstein (»Der Fremde« im Bild. Analyse einer bildnerischen Aufgabenstellung«) legt in ihrer soziologisch-kunstpädagogischen Untersuchung anhand einer konkreten bildnerischen Aufgabenstellung die impliziten kulturellen Voraussetzungen offen, die im Gestaltungsprozess sichtbar werden. Mit ihrem Beitrag zeigt Sejal Mielke (»Zugehörigkeiten ins Bild rücken«) anhand eines Selbstportraits von Zanele Muholi, wie ästhetische Inszenierungen als politische Strategien lesbar werden und in pädagogischen Auseinandersetzungen als solche reflektiert werden können.

Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre der vorliegenden Ausgabe der IMAGE.

Mit besten Grüßen
Goda Plaum



Verantwortlich für die Herausgabe

Goda Plaum: Entsprechend meiner Studienfächer Bildende Kunst/Kunstpädagogik und Philosophie ist mein Forschungsinteresse im Spannungsfeld zwischen Bildtheorie, Bilddidaktik und bildnerischer Praxis angesiedelt. Insbesondere beschäftige ich mich mit der Untersuchung impliziter Bildtheorien in Bildgestaltungslehren sowie mit den bildtheoretischen Grundlagen der Bilddidaktik.

Lars Christian Grabbe: Ich komme aus der Philosophie, arbeite jedoch mit einem medien- und wahrnehmungstheoretischen Schwerpunkt zu Fragen der strukturellen Bildkommunikation. Mich interessiert vor allem die Dynamisierung von Bildmedien und -technologien und deren informationstheoretische Bedingungen im Kontext von Wahrnehmung, Technologie und Zeichenhaftigkeit.

Klaus Sachs-Hombach: Ich komme ursprünglich aus der Philosophie, bin derzeit aber in der Medienwissenschaft Tübingen tätig. Vor allem beschäftige ich mich mit Fragen der philosophischen Bildtheorie und allgemeiner mit Theorien der visuellen Kommunikation. Ein Schwerpunkt liegt in der Ausarbeitung einer tragfähigen handlungstheoretischen Grundlage der Bildverwendung.

Mitglieder des Editorial Boards

Jacobus Bracker: Ich habe Rechtswissenschaften und Klassische Archäologie studiert. Meine bildtheoretische Forschung bezieht sich vor allem auf die narrative und die kulturelle Dimension des Bildlichen.

Gustav Frank: Ich arbeite im Schnittbereich von Literatur-, Buch- und Medienwissenschaft und forsche zu visuellen Kulturen, Bildtheorie und zur Visualität der Printmedien.

Elisabeth Günther: Ich bin Klassische Archäologin und beschäftige mich mit Fragen der Bildrezeption sowie -narration. Auf welche Weise beginnen Bilder zu „erzählen“ und wie kann man sich methodisch antikem Humor annähern? In diesem Zusammenhang habe ich mich vor allem mit der Anwendbarkeit von Frame- und Framing-Theorien beschäftigt.

Stefanie Johns: Aus kunstpädagogischer Perspektive beschäftige ich mich mit Weisen medialer und ästhetischer Bildung und forsche in diesem Kontext u. A. zur Theorie und Methodologie von Bildbefahrungen, ikonischen und künstlerischen Wissensformen sowie dialektischen Impulsen und Interventionen im Kontext von Bildung.

Thomas Knieper: Ich bin Professor für digitale und strategische Kommunikation und beschäftige mich unter anderem mit Bildethik, digitalen Bildern, politischer Ikonographie und visueller Public Relations.

Swantje Martach: Bis vor kurzem habe ich die tägliche Praxis des Kleidens auf philosophische Weise als ontologisch flach spekuliert. Derzeit befasse ich mich insbesondere mit der „Behandschuhten“ Berührung (the gloved touch), und arbeite an einem Umdenken des Schönen von Wahrnehmung zu Existenz.

Stefan Meier: Ich bin außerplanmäßiger Professor für Medien- und Kulturwissenschaft an der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz. Meine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich multimodale Diskursanalyse, Medien- und Sozialesemiotik, digitales und multimodales Storytelling, Mediendesign- und Framing-Forschung, Visual Culture und Populärkultur.

Ingeborg Reichle: Ich komme aus der Kunst- und Kulturwissenschaft, bzw. Berliner Bildwissenschaft und forsche zu globalen Bildkulturen als auch zu Visualisierungen in Kunst und Wissenschaft.

Petra Rösch: Mein Fachgebiet ist die Ostasiatische Kunstgeschichte, ich bin im Museum für Ostasiatische Kunst Köln tätig. Meine Forschungsgebiete sind buddhistische Skulpturen, Buddhistische Höhlentempel, sowie deren Rituale und Textzeugen.

Nicolas Constantin Romanacci: Basierend unter anderem auf meinem M. A. Bildwissenschaft mit den Schwerpunkten Philosophie und Medienkunst befasse ich mich mit Experimentalsystemen in Wissenschaft und Kunst aus philosophischer und praktischer Perspektive.

Patrick Rupert-Kruse: Ich bin Professor für Medientheorie und Immersionsforschung an der Fachhochschule Kiel. In der Forschung liegt mein besonderes Interesse auf der Schnittstelle von Technologie und Phänomenologie und in der Lehre liegt mein Fokus auf der Medienkonzeption - vor allem für Virtual und Augmented Reality - sowie im Storytelling.

Martina Sauer: Ich komme aus der Kunstwissenschaft und Philosophie, unter dem Stichwort *Vitality Semiotics* beschäftige ich mich mit bild- und kulturanthropologisch relevanten Forschungsfragen.

Andreas Schelske: Ich beschäftige mich aus Perspektiven der Soziologie, Philosophie und Semiotik mit Theorien, die die visuelle Kommunikation mittels Bilder und die Verwendung der virtuellen Realität sowie der Augmented Reality in Gesellschaften zu erklären versuchen.

Jörg R.J. Schirra: Nach einem Informatikstudium habe ich mich insbesondere mit philosophischen, psychologischen und linguistischen Aspekten der Thematik "mentale Bilder" beschäftigt und mich dann vor allem medienphilosophischen Fragen der Computervisualistik zugewendet.

Stephan Schwan: Ich leite die Arbeitsgruppe Realitätsnahe Darstellungen am Leibniz-Institut für Wissensmedien (IWM). Ich befasse mich in meiner Forschung mit der kognitiven Verarbeitung und dem Verstehen von statischen und dynamischen audiovisuellen Darstellungen.

Hartmut Stöckl: Ich bin Professor für Englische und Angewandte Sprachwissenschaft an der Universität Salzburg. Ich lehre und forsche in der Semiotik, der Text-/Diskurs-/Medien-Linguistik und der Multimodalen Kommunikation. Mein besonderes Interesse gilt der Verknüpfung von Text und Bild in modernen Medien (v. a. Werbung, Journalismus und Social Media), für die ich effektive analytische Methoden suche.

Philipp Stoellger: Ich habe den Lehrstuhl für Systematische Theologie: Dogmatik und Religionsphilosophie an der Theologischen Fakultät der Universität Heidelberg. Meine Forschungsschwerpunkte sind u. a.: Bildwissenschaft in hermeneutischer und phänomenologischer Perspektive, Deutungsmachtanalyse, Medienanthropologie und visuelle Kultur von Religion mit Fokus auf Christentumsgeschichten.

Inga Tappe: Ich bin Lehrerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Philosophie, habe neben Philosophie Kunstgeschichte, Museumswissenschaft und Germanistik studiert und mich in meiner Dissertation mit ethischen Fragen im Zusammenhang der Bildberichterstattung über Gewalt befasst. Meine Forschungsinteressen gelten schwerpunktmäßig der Medienethik, der Bildtheorie und der Didaktik, insbesondere der Bilddidaktik und der Fachdidaktik der Ethik und Philosophie.

Christiane Wagner: Ich bin Professorin für Ästhetik und Kommunikationswissenschaft. Zu meinen Forschungsschwerpunkten zählen die Visual Culture und die Bildtheorie sowie die Schnittstelle von Architektur, Film, Kunst, Design und Digital Media.

Zhuofei Wang: Ich bin Privatdozentin am Institut für Philosophie der Universität Hildesheim mit dem Schwerpunkt Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Ich bin spezialisiert auf Bild-, Medien- und Designtheorie und interessiere mich besonders für die Verflechtung europäischer und außereuropäischer Perspektiven in diesen Richtungen.

Thomas Wilke: Ich bin Medienwissenschaftler und Historiker sowie Professor für Kulturelle Bildung an der Pädagogischen Hochschule in Ludwigsburg und beschäftige mich u. a. mit populären (audio-)visuellen Medienkulturen, deren Ästhetiken, Praktiken und Bildungspotentialen.

Abstract

The increasing relevance of the image, especially in an internationally networked world community, contrasts with the didactic reflection and inclusion of the image in teaching contexts. There, the image often appears only as a loosening accompaniment to verbal mediations. The project of an interdisciplinary and image-science-oriented image didactics is considered necessary in various publications, justified and considered in approaches, but has so far been waiting for its comprehensive systematic elaboration. This article provides an overview of current publications on (interdisciplinary) image didactics as a basis for such an elaboration.

Die seit einigen Jahrzehnten zunehmend konstatierte Relevanz des Bildes, insbesondere in einer international vernetzten Weltgemeinschaft, steht im Kontrast zur didaktischen Reflexion und Einbeziehung des Bildes in unterrichtliche Kontexte. Dort kommt das Bild häufig nur als auflockernder Begleiter verbalsprachlicher Vermittlungen vor. Das Vorhaben einer interdisziplinären und bildwissenschaftlich orientierten Bilddidaktik wird in verschiedenen Publikationen für notwendig befunden, begründet und in Ansätzen angedacht, wartet aber bisher auf seine umfassende systematische Ausarbeitung. Dieser Artikel liefert als Grundlage einer solchen Ausarbeitung einen Überblick über aktuelle Veröffentlichungen zur (interdisziplinären) Bilddidaktik.

Einleitung

Seit einigen Jahrzehnten befasst sich die Bildwissenschaft mit verschiedensten interdisziplinären Fragestellungen zum Thema Bild. Dabei wird stets betont, welche zunehmende Bedeutung dem Bild in einer sich immer stärker international vernetzenden Weltgemeinschaft zukommt. Diese konstatierte Relevanz des Bildes sollte vermuten lassen, dass es bereits ein breites Forschungsfeld gibt, das sich mit dem Transfer bildwissenschaftlicher Erkenntnisse in die verschiedenen Bildungssysteme befasst. Erstaunlicherweise ist dies nicht der Fall. Zwar werden Fragen der Didaktik des Bildes zum Teil sehr ausführlich in verschiedenen Einzeldisziplinen geführt, allen voran natürlich in der Kunstpädagogik. Interdisziplinäre Forschungsansätze, die dazu dienen, die Eigenarten des Bildes hinsichtlich ihrer didaktischen Relevanz zu untersuchen, sind hingegen bisher nur vereinzelt zu finden.

Der Begriff ›Didaktik‹ wird meist mehrdeutig verwendet, nämlich »als Kunst der Vermittlung, d. h. als Lehrkunst, und [...] als die Wissenschaft von der Lehrkunst.« (HEINRICH 2005: 9). Wenn im Folgenden von Didaktik die Rede ist, ist damit immer die Didaktik oder die Didaktiken als wissenschaftliche Disziplin(en) gemeint. Als ›Bilddidaktik‹ kann dabei zweierlei verstanden werden: Zum einen fallen darunter Überlegungen, die sich mit der bildgestützten Vermittlung eines bildfremden Inhaltes befassen. Hierzu gehören beispielsweise bilddidaktische Überlegungen aus den Fachdidaktiken aller nicht-künstlerischen Fächer. Andererseits umfasst die ›Bilddidaktik‹ auch Untersuchungen und Konzepte, die sich der Vermittlung der besonderen Eigenarten des Bildes, zum Beispiel im Unterschied zur Sprache, widmen. Dabei ist davon auszugehen, dass die Unterscheidung dieser beiden Bereiche selten oder sogar nie trennscharf möglich ist.

Denn wenn die didaktische Verwendung von Bildern einen Mehrwert haben soll, müssen diese in ihrem spezifischen Potenzial ernst genommen werden - unabhängig davon, welcher Inhalt jeweils vermittelt wird.

1. Bilddidaktik als interdisziplinäres bildwissenschaftliches Projekt

Thema und Begriff einer so verstandenen (interdisziplinären) Bilddidaktik ist bisher nur ansatzweise in verschiedenen Veröffentlichungen behandelt worden. Insgesamt besteht hier also ein immenser Forschungsbedarf, der von einer interdisziplinären Bildwissenschaft geleistet werden kann und muss. Stefan Hölscher konstatiert entsprechend: »Die theoretische Reflexion von bilddidaktischem Denken und Handeln ist eine genuin bildwissenschaftliche Aufgabe. Bilddidaktik kann, so wird im Folgenden zu zeigen sein, als eigenständige bildwissenschaftliche Disziplin verstanden.« (HÖLSCHER 2009: 66). Eine so konzipierte Bilddidaktik reagiert auf ein Desiderat, auf das Martin Schulz bereits 2007 aufmerksam gemacht hat, und das Labs-Dambach auch 2015 noch lange nicht eingelöst sieht (LABS-DAMBACH 2015: 10-11), nämlich die »Notwendigkeit, die Bildwissenschaft stärker in die Schulen zu integrieren.« (SCHULZ 2007: 25). Der Bezug zwischen Bilddidaktik und Bildwissenschaft ist aber keineswegs nur eingleisig zu sehen: Auch die Bilddidaktik, insbesondere die Untersuchung der bildbezogenen Lehr-Lern-Situationen muss stärker in die Bildwissenschaft integriert werden. Denn es ist davon auszugehen, dass die Analyse von rezeptiven und produktiven Lernprozessen, die sich auf Bilder beziehen, wesentliche Erkenntnisse über das Phänomen der Bildlichkeit insgesamt liefern (PLAUM 2021).

Eine der ersten Formulierungen eines solchen breiten und interdisziplinären Ansatzes findet sich in den drei Sonderheften »Wissensgenese an Schulen« (BODENSTEIN, PÖPPEL & WAGNER 2007, 20010 und 2011). Zehetmair beschreibt im ersten Band dessen ambitioniertes Ziel, »den Grundstein für eine fächerübergreifende Didaktik des Bildes an den Schulen in Bayern« zu legen (ZEHETMAIR 2007: 5). In den drei Bänden sind wenige grundlegende Überlegungen zu einer solch umfassenden Bilddidaktik enthalten, aber einige konkrete bilddidaktische Konzepte und Fallbeispiele aus verschiedenen Fachdidaktiken, wie beispielsweise der Biologie, der Chemie, der Mathematik, der Geografie und natürlich der Kunst. Dieses interdisziplinäre Vorhaben wurde in dieser Breite bisher nicht wieder aufgegriffen, außer in Ansätzen in dem Band »Lehren und Lernen mit Bildern. Ein Handbuch zur Bilddidaktik« (LIEBER 2013), der erstmals 2008 erschienen ist. Das Buch ist folgendermaßen in drei Teilbereiche gegliedert: »Im ersten Teil geht es um den Bildungswert von Bildern, im zweiten um den Stellenwert, die Funktion und mögliche Potentiale von Bildern in Schulbüchern und im dritten um Bilder in Lehr-Lern-Prozessen.« (LIEBER 2013: 9). Nur der erste Teil dieses Bandes befasst sich also mit transdisziplinären Fragen der Bilddidaktik. Eine Weiterentwicklung bzw. Vertiefung dieses Ansatzes hat bisher nicht in nennenswerter Form stattgefunden, obwohl die Herausgeberin selbst betont: »Bei der Konzeption eines Buches mit diesem Umfang musste von Anfang an klar sein, dass das Thema nicht in seiner ganzen Komplexität behandelt werden kann. Die Herausforderung des Autorenteam bestand daher in der interdisziplinären Erarbeitung und gemeinsamen Diskussion des notwendigen wissenschaftlichen und didaktischen Backgrounds. Die einzelnen Beiträge wollen allesamt zum Weiterdenken anregen.« (LIEBER 2013: 9). Die beiden anderen Teile erörtern bilddidaktische Fragestellungen vorwiegend aus der Innenperspektive bestimmter Schulfächer bzw. ihrer wissenschaftlichen Fachdidaktiken. Die Beiträge beziehen sich auf die Schulfächer Deutsch, Sachunterricht, Fremdsprachen, Kunst und Religion.

Einer der neuesten Texte, die den Begriff der Bilddidaktik explizit aufnehmen, ist die Dissertation von Hilka Labs-Dambach aus dem Fachbereich Erziehungswissenschaften. Motivation ihrer Arbeit ist die Tatsache, dass Bilder in Lehr-Lernprozessen im Schulalltag vieler Fächer zwar eine große Rolle spielen, die Lehrerbildung (abgesehen von der Kunstlehrerbildung) aber kaum darauf vorbereitet (LABS-DAMBACH 2015:

10-11). Sie plädiert daher für eine »Bilder-Bildung« für Lehramtsstudierende« (LAPS-DAMBACH 2015: 12) und entwickelt anhand einer empirischen Studie einen Ansatz für ein entsprechendes Modell. Dafür hat sie Lehramtsstudierende nach ihren Bildzugängen befragt und eine Systematisierung der Antworten vorgenommen. So unterscheidet sie zwischen einem motivischen, formalen, funktionalen, interpretativen und assoziativen Zugang (LABS-DAMBACH 2015:102-103). Daraus entwickelt sie ein Konzept zur Förderung von Bildliteralität in der Lehrerbildung, das aber »einer weiteren Ausarbeitung bedarf« (LABS-DAMBACH 2015: 259). Entsprechend sind die ca. 25 Seiten der Arbeit, die sich diesem Konzept widmen, auch eher mit Auflistungen relevanter Aspekte und Fragen gefüllt, als mit einem systematisch fundierten Konzept.

2. Bilddidaktik als Teilgebiet verschiedener Fachdidaktiken

Neben diesem fächerübergreifenden Projekt gibt es in vielen fachdidaktischen Disziplinen eigene Traditionen bilddidaktischer Überlegungen. Hierbei nimmt die Kunstdidaktik in der Reihe der verschiedenen Fachdidaktiken natürlich eine Sonderposition ein, da das Bild nicht nur Mittel zum Zweck der Vermittlung anderer Inhalte ist, sondern selbst zentraler Inhalt didaktischer Interventionen darstellt. Aus diesem Grund wird im Folgenden zwischen Bilddidaktik innerhalb und außerhalb der Kunstpädagogik unterschieden, was allerdings nicht bedeutet, dass es hinsichtlich der bilddidaktischen Überlegungen und Fragestellungen nicht Schnittmengen geben kann.

2.1 Außerhalb der Kunstpädagogik

In jüngerer Zeit hat eine intensivere Auseinandersetzung mit bilddidaktischen Fragestellungen außer in der Kunstpädagogik hauptsächlich bezogen auf zwei Schulfächer stattgefunden: Philosophie bzw. Ethik und Religion. Stefan Maeger hat mit seiner Dissertation ein umfassendes Werk zur Bilddidaktik der Philosophie vorgelegt (MAEGER 2013). In diesem Band wird deutlich, wie eng die Verzahnung sinnvoller bilddidaktischer Konzeptionen mit grundlegenden Überlegungen der Bildwissenschaft bzw. -philosophie sein muss. Entsprechend fordert Maeger von einer philosophischen Bilddidaktik u. a., dass sie begründet, warum auch in der Philosophie, die eine Disziplin des Textes und der Sprache ist, bildliche Medien genutzt werden sollten, um junge Menschen an einen philosophischen Diskurs heranzuführen. Zudem muss sie die Frage beantworten, welche Art von Bildern sich dafür eignen (MAEGER 2013: 15). Im Bereich der Religionsdidaktik ist das Werk von Rita Burrichter und Claudia Gärtner »Mit Bildern lernen. Eine Bilddidaktik für den Religionsunterricht« wegweisend (BURRICHTER, GÄRTNER 2014). Die Autorinnen liefern darin allerdings kaum grundlegende theoretische Überlegungen, sondern führen ganz konkret vor, welche religiösen Themen sich jeweils anhand von welchen Bildbeispielen im Unterricht behandeln lassen. Jüngst veröffentlichte Burrichter zudem einen Aufsatz mit dem Titel »Mit Bildern lernen. Bilddidaktische Perspektiven auf ›Gottesbilder« im Religionsunterricht« (BURRICHTER 2020).

2.2. Innerhalb der Kunstpädagogik

In der Kunstpädagogik gibt es ungleich mehr Auseinandersetzungen mit dem Thema Bilddidaktik. Die entsprechenden Diskurse sind allerdings eingebettet in zum Teil sehr kontrovers geführte fachpolitische Debatten. So wurde der Begriff der Bilddidaktik in jüngster Zeit vor allem von den Verfechtern des Konzeptes der Bildkompetenz aufgegriffen und entsprechend als Didaktik zur »Vermittlung bzw. Erwerb von Bildkompetenz« gedeutet (GRÜNEWALD 2010: 6). In seinem Artikel mit dem Titel »Bilddidaktik«, der in einem Themenheft zur Bildkompetenz der Fachzeitschrift Kunst + Unterricht erschienen ist, gibt

Grünewald unter anderem einen komprimierten Überblick über die wesentlichen Diskursverläufe zu Fragen des Bildbegriffs, des Bildverstehens, der Bildkompetenz, der Bilderziehung und der Bilddidaktik und verdeutlicht ihre wechselseitige Relevanz. Für letztere konstatiert er allerdings - indem er Johannes Kirschenmann zitiert:

»Aktuell ist der Feststellung [sic!] Kirschenmanns zuzustimmen: »Eine fachspezifische Bilddidaktik, die über einen nur ideologiekritischen Zugriff hinausgeht und dabei etwa die bildwissenschaftlichen Hinweise aus jüngerer Forschung aufnimmt, die weitergehend kognitionswissenschaftliche Befunde mit kunstwissenschaftlichen Erkenntnispfaden und mit einem »künstlerischen Sehen« zusammen-schließt, ist erst im Entstehen.« (KIRSCHENMANN 2007: 13, zitiert nach GRÜNEWALD 2010: 6).

Der Kunstpädagoge Franz Billmayer betreibt eine Website mit dem Titel www.bilderlernen.at, auf der er unter anderem für eine veränderte Schwerpunktsetzung des schulischen Kunstunterrichts eintritt. In seinem Text »Wir brauchen eine Bilddidaktik« schlägt er vor, »[d]ie Ressourcen, die in die Kunstvermittlung gesteckt werden, sinnvoller für die Beschäftigung mit den Bildern ein[zu]setzen, die gesellschaftlich relevant sind.« (BILLMAYER 2018: o. S.) Bilddidaktik wird hier also als Alternative zur Kunst-didaktik verstanden, und nicht etwa als Teil von ihr. Entsprechend plädiert er auch dafür, das Schulfach Kunst oder Bildende Kunst durch das Schulfach Bild zu ersetzen (BILLMAYER 2017).

Im Gegensatz dazu versteht Bettina Uhlig die Bilddidaktik als Projekt innerhalb der Kunstdidaktik. So weist sie in einem Artikel zur Bilddidaktik in der Grundschule explizit darauf hin: »Wenn im Folgenden von Bildern gesprochen wird, dann ist damit insbesondere *eine* Bildsorte im Blick: Bilder, die im Kontext von Kunst und professioneller Bildpraxis stehen.«. (UHLIG 2015: 254, Hervorh. i. O.) Zwar plädiert sie dafür, den bilddidaktischen Blick auch auf Bilder außerhalb der Kunst zu wenden und erklärt so, warum sie »von Bildern statt von Kunstwerken« spricht (EBD.). In ihrem Text fokussiert sie dennoch Bilder aus »künstlerischem bzw. kunstnahem Milieu«, da diese enger mit Themen der Kunsttheorie, Anthropologie und Entwicklungspsychologie in Verbindung zu bringen sind (EBD.: 256).

3. Didaktischer Mehrwert des Bildes

Im bisher Erläuterten wurde deutlich, dass die vorhandenen bilddidaktischen Veröffentlichungen keineswegs bereits ein tragfähiges Fundament für eine interdisziplinäre Bilddidaktik liefern. Es handelt sich vielmehr um einen Flickenteppich, in dem verschiedenste - auch gegensätzliche - Ansätze, Fragestellungen und Paradigmen verfolgt werden. Für ein Projekt einer interdisziplinären Bilddidaktik ist dabei eine Frage grundlegend zu klären: Die Entwicklung einer eigenständigen Didaktik des Bildes ergibt nur dann einen Sinn, wenn man davon ausgeht, dass die didaktische Einbindung von Bildern in unterrichtlichen Kontexten einen Mehrwert erzeugt - insbesondere im Kontrast zum ansonsten dominierenden Kommunikationsmittel der Verbalsprache. Die gängige Praxis, mit Bildern im Unterricht umzugehen, zeugt dabei keineswegs von einem Bewusstsein eines eigenständigen Bildungswertes von Bildern. Uhlig beschreibt, dass die Verwendung von Bildern im Unterricht meist randständig ist und eher der Auflockerung bzw. Bebilderung eines Sachverhaltes dient, anstatt »die Bildungschancen, die ein Lernen an und mit Bildern bietet«, auszuschöpfen (EBD: 253).

Was also ist der didaktische Mehrwert des Bildes im Vergleich zur Sprache? An dieser Frage kann gezeigt werden, wie wichtig die Anbindung an die interdisziplinäre Bildwissenschaft für die Bilddidaktik ist. Denn dort - insbesondere in der Bildphilosophie - wird seit langem die Frage diskutiert, in welchem Verhältnis das Bild und die Verbalsprache zueinanderstehen (LIEBSCH 2014). Insbesondere werden Bild und Sprache häufig in Konkurrenz zueinander betrachtet, und es herrscht Uneinigkeit darüber, welches der beiden vorrangig ist bzw. für den Menschen und seine kognitiven Tätigkeiten größere Bedeutung hat (EBD.). Eng verbunden mit diesem Thema ist die Frage, ob das Bild einen von der Verbalsprache unabhängigen

Erkenntnis- oder Kommunikationswert hat. Die Antwort auf diese Frage ist insofern für die Bilddidaktik relevant, als nur wenn man sie mit »ja« beantwortet, das Bild aus seiner didaktischen Nebenrolle als auflockernder Begleiter verbalsprachlicher Vermittlungen herausgeholt werden kann. Gottfried Böhm verteidigt seit vielen Jahren das sprachunabhängige Potential von Bildern: »Die Arbeit am Bild, um die es uns geht, zielt viel mehr darauf ab, sprachliche Ordnungen fernzuhalten. Bilder sind auf andere Weise ausdrucksbefähigt und intelligent. Doch erwies es sich als eine wahre Berserkerarbeit, gegen die verbreitete Vorstellung anzutreten, dass sich Denken nur sprachlich vollzieht und dass das, was wahr und wirklich sein soll, nur in Sätzen überprüft und festgehalten werden kann.« (BOEHM 2018: 29) Die Diskussion um den didaktischen Mehrwert von Bildern muss von solchen bildtheoretischen Positionen ihren Ausgang nehmen und so die Bildwissenschaft für didaktische Kontexte fruchtbar machen.

4. Fazit und Ausblick

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Vorhaben einer interdisziplinären und bildwissenschaftlich orientierten Bilddidaktik zwar in verschiedenen Publikationen für notwendig befunden, begründet und in Ansätzen angedacht wurde, aber bisher auf seine umfassende systematische Ausarbeitung wartet. Verschiedene Fachdidaktiken liefern unterschiedlich elaborierte Ansätze in Bezug auf ihr jeweiliges Fach, die in einem interdisziplinären Projekt zusammengeführt werden könnten. Die Erarbeitung eines grundlegenden Fundaments einer interdisziplinären Bilddidaktik steht hingegen noch aus. Insbesondere die Frage nach dem didaktischen Mehrwert des Bildes müsste dabei geklärt werden, um auf dieser Basis das Bildungspotential des Bildes für die unterschiedlichen Fachdisziplinen ausschöpfen zu können.

Literatur

- MINISTERIUM FÜR KULTUS, JUGEND UND SPORT BADEN-WÜRTTEMBERG (Hrsg.): *Gemeinsamer Bildungsplan der Sekundarstufe I, Bildende Kunst*, 2016. <https://www.bildungsplaene-bw.de/Lde/Startseite> [12.12.2021]
- BILLMAYER, FRANZ (2018): *Wir brauchen eine Bilddidaktik*. <http://www.bilderlernen.at/2018/10/24/wir-brauchen-eine-bilddidaktik/> [12.12.2021]
- BILLMAYER, FRANZ (2017): *Kunst ist der Sonderfall - Bildunterricht statt Kunstunterricht*. <http://www.bilderlernen.at/wp-content/uploads/2017/09/2007-05-billmayer.pdf> [12.12.2021]
- BODENSTEIN, PAULA; PÖPPEL, ERNST; WAGNER, ERNST (2007) (Hrsg.): *Wissensgenese an Schulen. Beiträge einer Bilddidaktik, Reihe: Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen, Sonderausgabe 1/2007*, München: Hans-Seidel-Stiftung.
- BODENSTEIN, PAULA; PÖPPEL, ERNST; WAGNER, ERNST (2010) (Hrsg.): *Wissensgenese an Schulen. Beiträge zu einer Bilddidaktik. Band II, Reihe: Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen, Sonderausgabe 1/2010*, München: Hans-Seidel-Stiftung.
- BODENSTEIN, PAULA; PÖPPEL, ERNST; WAGNER, ERNST (2011) (Hrsg.): *Wissensgenese an Schulen. Beiträge zu einer Bilddidaktik. Band III, Reihe: Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen, Sonderausgabe 1/2011*, München: Hans-Seidel-Stiftung.
- BOEHM, GOTTFRIED (2018): *Das Bild denken. Anmerkungen zum ikonischen Diskurs*. In: SERGEJ SEITZ, ANKE GRANEß, GEORG STENGER (Hrsg.): *Facetten gegenwärtiger Bildtheorie. Interkulturelle und interdisziplinäre Perspektiven*, Wiesbaden: Springer, S: 21-38.
- BURRICHTER, RITA; GÄRTNER, CLAUDIA (2014): *Mit Bildern lernen. Eine Bilddidaktik für den Religionsunterricht*. München: Kösel-Verlag.

- BURRICHTER, RITA (2020): *Mit Bildern lernen. Bilddidaktische Perspektiven auf ›Gottesbilder‹ im Religionsunterricht*. In: *Religion 5-10*, HEFT 39, 2020, S. 31-32.
- GRÜNEWALD, DIETRICH (2010): *Bilddidaktik*. In: *Kunst+Unterricht* 341, S. 2-7.
- HEINRICH, MARTIN (2005): *Bilddidaktik versus Schriftdidaktik - ein Problemaufriss*. In: ders. (Hrsg.): *Bilddidaktik versus Schriftdidaktik. Bild und Wort im Unterricht*, Münster: Verlagshaus Monsenstein und Vannerdat, S. 9-56.
- HÖLSCHER, STEFAN (2009): *Bildstörung - zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik*. In: *IMAGE 10*, 7/2009, S. 65-79. http://www.gib.uni-tuebingen.de/own/journal/pdf/image_10.pdf [12.12.2021]
- KIRSCHENMANN, JOHANNES (2007): *Vorwort*. In: NIEHOFF, ROLF; WENRICH, RAINER (2007) (Hrsg.): *Denken und Lernen mit Bildern: interdisziplinäre Zugänge zur ästhetischen Bildung*, München: Kopaed, S. 7-14.
- LABS-DAMBACH, HILKA (2015): *DIDACTICA PICTA - Zur Bildtheorie und Bilddidaktik in der Lehrerbildung. Explorative Studie und Konzept zur Förderung von Bildliteralität*. [O. ORT & VERLAG]. https://opus.ph-heidelberg.de/frontdoor/deliver/index/docId/60/file/Dissertation_Hilka_Labs_Dambach_2015.pdf
- LIEBER, GABRIELE (2013) (Hrsg.): *Lehren und Lernen mit Bildern. Ein Handbuch zur Bilddidaktik*. 1. Auflage 2008, 2. grundl. überarbeitete und ergänzte Neuauflage, Baltmannsweiher: Schneider Verlag Hohengehren.
- LIEBSCH, DIMITRI (2014): *Bild und Sprache. Theorieperspektive im Glossar der Bildphilosophie*. http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bild_und_Sprache [12.12.2021]
- MAEGER, STEFAN (2013): *Umgang mit Bildern. Bilddidaktik in der Philosophie*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- PLAUM, GODA (2021): *Denkmodi in Bildgestaltungslehren. Eine Analyse impliziter Bildtheorien*. In: GRABBE, LARS C; RUPERT-KRUSE, PATRICK; SCHMITZ, NORBERT M. (Hrsg.): *Bildmodi. Der Multimodalitätsbegriff aus bildwissenschaftlicher Perspektive*. Marburg: Büchner, S. 135-160.
- SCHULZ, MARTIN (2007): *»Bildwissenschaft« und ihre Relevanz für die Schule*. In: BODENSTEIN, PAULA; PÖPPEL, ERNST; WAGNER, ERNST (2007) (Hrsg.): *Wissensgenese an Schulen. Beiträge einer Bilddidaktik*, REIHE: ARGUMENTE UND MATERIALIEN ZUM ZEITGESCHEHEN, SONDERAUSGABE 1/2007, München: Hans-Seidel-Stiftung, S. 19-27.
- UHLIG, BETTINA (2015): *An Bildern Sinn entwickeln. Sinnkonstituierende Lernprozesse aus der Perspektive der Bilddidaktik*. In: GEBHARD, ULRICH (Hrsg.): *Sinn im Dialog. Zur Möglichkeit sinnkonstituierender Lernprozesse im Fachunterricht*, S. 253-270.
- ZEHETMAIR, HANS (2007): *Zum Geleit*. In: BODENSTEIN, PAULA; PÖPPEL, ERNST; WAGNER, ERNST (2007) (Hrsg.): *Wissensgenese an Schulen. Beiträge einer Bilddidaktik*, Reihe: *Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen, Sonderausgabe 1/2007*, München: Hans-Seidel-Stiftung, S. 5.

Ungegenständlich malen im Kunstunterricht? – Phänomenologische Annäherung an einen unzureichend erforschten Gegenstand

Abstract

Considering the fact that teaching and learning how to paint has been recorded only deficiently in the historic development of art education and moreover, that current research mainly focuses on figurative painting in accordance to visual perception, abstract and non-representational painting turns out to be an art educational and art didactic desideratum. This article offers an insight to the issue and presents first approaches to grasp abstract and non-representational painting in its complexity and lastly, reasons it scientifically.

In Anbetracht der Tatsache, dass das Malen-Lehren und -Lernen in der historischen Fachentwicklung der Kunstpädagogik nur unzureichend erfasst wurde und sich die aktuelle Forschung weitestgehend auf das gegenständliche Malen nach der Anschauung bezieht, entpuppt sich das abstrakte und ungegenständliche Malen als kunstpädagogisches und -didaktisches Desiderat. Der Beitrag eröffnet einen Einblick in die Problematik und zeigt erste Ansätze, das abstrakte und ungegenständliche Malen in seiner Komplexität zu erfassen und wissenschaftlich neu zu begründen.

Einleitung

Bei dem abstrakten und ungegenständlichen Malen, das von der gegenständlichen Wirklichkeit stark reduziert oder völlig absieht (vgl. REGEL 2004: 112ff.), handelt es sich um ein zeitlich und räumlich weit ausgebreitetes Phänomen, das sich seit Anbeginn der europäischen und außereuropäischen Kunst und angewandten Gestaltung parallel zur Gegenständlichkeit entwickelt hat (vgl. LÜTZELER 1961: 12). Vor diesem Hintergrund erscheint es umso erstaunlicher, dass der Gegenstand in der kunstpädagogischen und -didaktischen Forschung kaum Beachtung findet. Trotzdem wird im Kunstunterricht beliebig mit Farbe experimentiert, gekleckst, geschüttet, übermalt und gespachtelt - mit dem Ziel, ein breites Repertoire an Ausdrucksmöglichkeiten kennenzulernen, das ästhetische Erleben von Schüler*innen zu fördern und zum persönlichen Ausdruck beizutragen (vgl. KIRCHNER 2008). Die Problematik im Umgang mit solch offenen und zufallsgesteuerten Prozessen und Verfahren besteht darin, dass sie sowohl dem Geltungsanspruch der Sache als auch den Bildungsbedürfnissen von Schüler*innen (vgl. KRAUTZ 2020: 55) nicht gerecht werden. Ein Blick in die aktuelle Praxis des Kunstunterrichts zeigt außerdem, dass scheinbar nicht klar ist, was unter abstrakter und ungegenständlicher Malerei und dem Malen als Sachgegenstand des Unterrichts eigentlich genau zu verstehen ist, worin die bereichsspezifischen Fähigkeiten bestehen, welches Wissen und Können das Malen überhaupt erfordert und wie didaktische und methodische Ansätze aussehen können, die sinnvolles Lehren und Lernen ermöglichen. In Folge fehlender Kriterien, nach denen gelehrt und gelernt werden soll, erscheint das Malen oft fragwürdig und führt sowohl bei Schüler*innen, als auch bei Erwachsenen, Pädagogen und Pädagoginnen nicht selten zu Verunsicherung.

Der folgende Beitrag versucht, sich dem abstrakten und ungegenständlichen Malen als Bild- und Bildungspraxis anzunähern und der beschriebenen Problematik ein Stück entgegenzuwirken. Während im ersten Abschnitt mit der Inhaltsdimension abstrakter und ungegenständlicher Malerei gegen ihre scheinbare Selbstreferenzialität argumentiert wird, soll im zweiten und dritten Abschnitt unter Bezugnahme auf die phänomenologische Bildforschung gezeigt werden, inwiefern abstrakte und ungegenständliche Malerei und das Malen relational in der Lebenswelt verankert und in der Lage sind, bestimmte Inhalte für einen Betrachter zugänglich zu machen. Dazu wird der Versuch unternommen, eine Werkerfahrung am Beispiel von Gerhard Richters ›Birkenau‹-Zyklus (2014) phänomenologisch-hermeneutisch zu analysieren. Abschnitt vier fasst zusammen, wie Sinn und Bedeutung durch ungegenständliche Elemente im Bild generiert werden. Der Beitrag schließt mit einem kurzen didaktischen Fazit und der Frage, welche Konsequenzen sich für den Kunstunterricht daraus möglicherweise ergeben.

1. Ungegenständlich malen als relationale Bild- und Bildungspraxis: Selbstbezogenheit vs. Weltbezogenheit

Die Schwierigkeiten im Umgang mit abstrakter und ungegenständlicher Malerei im Kunstunterricht sind auf unterschiedliche Ursachen zurückzuführen: Neben einem mangelnden Verständnis der Sache, ergeben sich die Vermittlungsprobleme aus konträren didaktischen Positionen der Fachgeschichte, die die Frage der Begründung und des Aufbaus von Lehr- und Lernprozessen unterschiedlich beantworten. So haben sowohl die Subjektzentrierung und die Annahme der Nicht-Lehrbarkeit, die der Kunsterziehungsbewegung und Reformpädagogik zu Beginn des 20. Jahrhunderts entspringen (vgl. bspw. HARTLAUB 1922)¹, als auch die sich davon absetzende Forderung der 50er und 60er Jahre nach radikaler Objektivität und Rationalität des Kunstunterrichts (vgl. OTTO 1969; PFENNIG 1974) zu einer Vereinseitigung geführt, die sich noch heute auf den Kunstunterricht auswirkt und den Umgang mit abstrakter und ungegenständlicher Malerei maßgeblich beeinflusst. Infolgedessen wird ebendieses Malen häufig auf beliebiges Experimentieren mit Farben und innovativen Techniken oder stupides Einüben formaler Gestaltungsmittel reduziert, was eine Auflösung von Inhalt und Form sowie ausbleibendes Wissen und Können zur Folge hat und einen sinnvollen Zugang zur visuellen Welt, der humane Selbstbestimmung und -verwirklichung miteinschließt, verstellt. Nicht zuletzt hat der häufig propagierte Autonomieanspruch der Kunst, mit der Annahme, Kunst habe nichts als sich selbst zu repräsentieren, dazu beigetragen, den Weltbezug und damit auch die Inhaltsdimension, das Kernstück kunstpädagogischer Aufgabenstellungen (vgl. KRAUTZ 2020: 97), zu vernachlässigen.

Dabei ist der Weltbezug für das künstlerische Schaffen von zentraler Bedeutung. Entgegen der Annahme der Selbstreferenzialität des Bildes verweist der Kunstpädagoge Günther Regel auf die Aufgabe des Künstlers, seine »eigene Beziehung zur Wirklichkeit, die eigene Lebenshaltung und Weltanschauung, die eigene Auffassung von Kunst, [...] das eigene Weltverhältnis zum Ausdruck zu bringen« und im Werk sichtbar zu machen, »was ihm die Wirklichkeit bedeutet und was ihm in ihr zum Erlebnis wurde« (REGEL 1986: 29). Neben dem relationalen und kommunikativen Aspekt der ›visuellen Darstellung‹, der für den Bildungswert entscheidend ist (vgl. KRAUTZ 2020: 27), impliziert seine Aussage, dass es (dem Künstler) nicht darum geht, die Gegenstände der sichtbaren Wirklichkeit einfach nur zu rekonstruieren. Vielmehr handelt es sich beim künstlerischen Gestalten um ein Gestalten von Unmittelbarkeit, Akten der Erfahrung und der Mannigfaltigkeit des individuellen und ›gelebten Lebens‹ (vgl. STERNAGEL 2016: 89), die als Deutungs-

¹ Siehe hierzu auch aktuelle Positionen der Kunstpädagogik, die eine ähnlich subjektzentrierte Position vertreten und vor dem Hintergrund moderner Kunstformen häufig sinnliche und prozesshafte Erfahrungen in den Vordergrund des Lernens stellen (vgl. KÄMPF-JANSEN 2002, KIRCHNER 2008).

geschehen und Sinnentwurf verstanden werden können, in denen sich Dimensionen von Sein, Mensch und Welt öffnen und differenzieren (vgl. HILT 2011: 56).

Dass auch das abstrakte und ungegenständliche Malen immer schon an Intentionen, an konkrete welt-haltige Inhalte gebunden ist und eine Möglichkeit darin besteht, über Farben und Formen in einen Dialog »mit der bildnerischen Aussage, [...] mit sich selbst und der Welt« (CRON/TOBIAS 2014: 31) zu treten, soll im Folgenden anhand der Analyse des aus vier abstrakten Bildern bestehenden »Birkenau«-Zyklus (2014) von Gerhard Richter (Abb. 1) gezeigt werden.

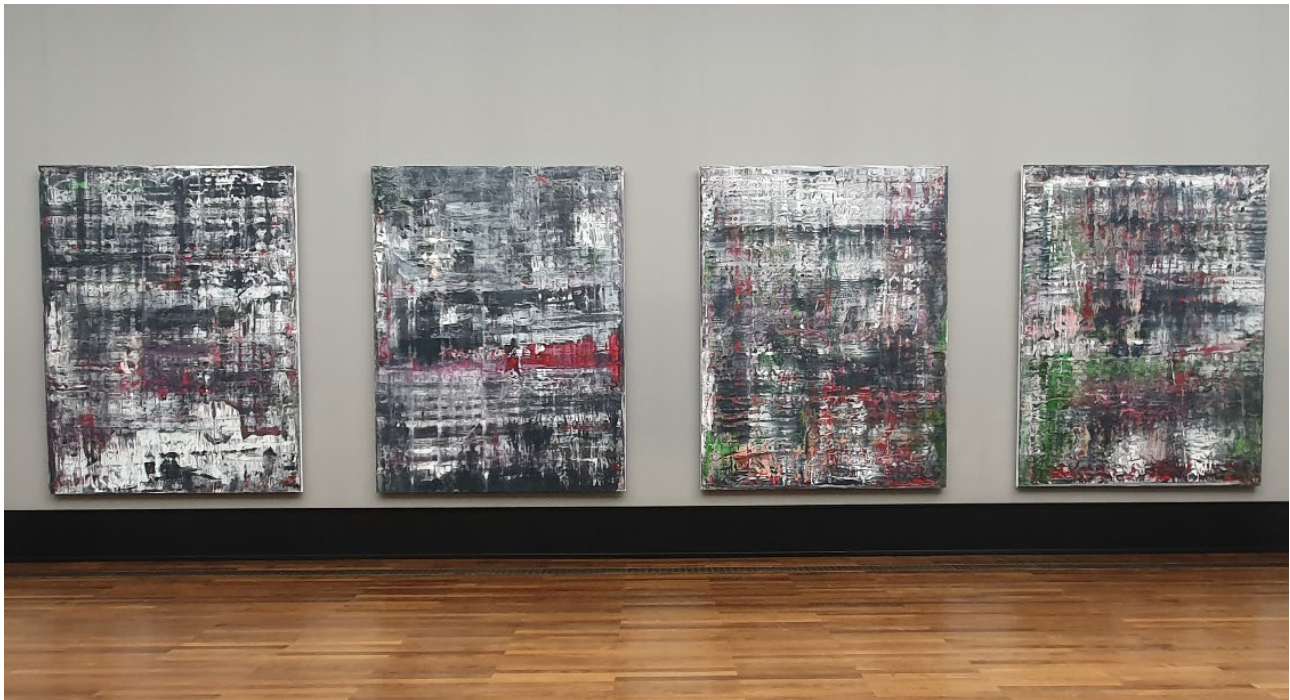


Abb. 1: Gerhard Richter: Birkenau, 2014, Installationsansicht, Alte Nationalgalerie, 2021; © Gerhard Richter 2021 (09.09.2021)

Um die bildspezifischen Wirkungsweisen relational zu erfassen, ist es notwendig, sich auf die Erkenntnisse anderer wissenschaftlicher Disziplinen zu beziehen. Einen wesentlichen Beitrag dazu leistet die Forschung zur Verkörperung (vgl. bspw. ETZELMÜLLER u. a. 2017), insbesondere die (leib-)phänomenologische Bildforschung (vgl. MERLEAU-PONTY 1961, 1966, 1984), um die es im folgenden Abschnitt gehen wird.

2. Phänomenologische Zugänge zur ungegenständlichen Malerei und des Malens

Die Phänomenologie (von griech. phainomenon [das Erscheinende] und logos [Lehre]) »Lehre vom Erscheinen«, die sich im 20. Jahrhundert als philosophische Strömung etabliert hat, wirkt heute über den philosophischen Diskurs hinaus. Einen Teilbereich bildet die leibphänomenologische Bildforschung, die Bilder als sinnliche Erscheinung begreift und mit einer vorwissenschaftlich deskriptiv-reflexiven Methode danach fragt, auf welche Art und Weise sich das Bild im Bewusstsein manifestiert. (Vgl. GÜNZEL/MERSCH 2014: 47) Im Gegensatz zu den geistig-kognitiven Ansätzen, die im 20. Jahrhundert im Fokus der Forschung standen (vgl. FREEDBERG/GALLESE 2007: 198 f.) und dazu beitragen sollten, die Wirkungsweisen des Bildes zu erfassen, wird von den Vertretern der Phänomenologie vor allem die leiblich-affektive Dimension der (Bild-) Wahrnehmung betont.

In der ›Phänomenologie der Wahrnehmung‹ des französischen Philosophen Maurice Merleau-Ponty wird deutlich, dass die Wahrnehmung stets an den Leib gebunden ist, der uns mit der Lebenswelt verbindet. Mit der Annahme, dass jede konkrete Tätigkeit eines Lebewesens sich vor dem Hintergrund der Gesamtheit seiner Lebensvollzüge vollzieht, wird der Lebenswelt von Merleau-Ponty ein besonderer Status zugesprochen: Sie „hat mit der Sinnlichkeit, Leiblichkeit, der Erfahrung des Menschen zu tun“ (DANNER 2006: 153) und bildet den „für alles tragende(n) Grund - auch die nicht mehr reduzierbare Basis des [Bild-] Bewusstseins“ (EBD.: 136). Den Leib versteht Merleau-Ponty im Gegensatz zum Körper nicht nur als ein ›physisches Ding‹, sondern als ein empfindsames und beseeltes Medium (vgl. MERLEAU-PONTY 2007: 243), mit dem wir uns zur Welt verhalten und gleichzeitig in der Welt sind. Eine solche Definition unterscheidet sich von einem objektivistischen und materialistischen Körperverständnis insofern, als dass der Leib aufs Engste mit dem Begriff der Erfahrung, der Sphäre des subjektiven Erlebens, verbunden ist, »zum Medium unserer Orientierung in der Welt als auch zum Projektor unseres Handelns« (ALLOA u. a. 2012: 2) wird und in Abhängigkeit von dem intentionalen Bewusstsein das Wahrnehmungsfeld organisiert und sowohl den Natur- als auch den Kulturgegenständen einen Sinn gibt (vgl. MERLEAU-PONTY 1966: 275). Damit erweitert Merleau-Ponty Edmund Husserls transzendentalphänomenologischen Intentionalitätsbegriff und grenzt sich von naiven empiristischen und intellektuellen Sichtweisen (vgl. EBD.: 49) ab, die die vermittelnde Funktion des Leibes zwischen wahrnehmendem Subjekt und Objekt bzw. Selbst- und Fremdbezug (vgl. WALDENFELS 2016: 285) nicht berücksichtigen.

Diese Überlegungen konkretisieren sich in Merleau-Pontys Schriften zur Malerei, in denen er schreibt: »Qualität, Licht, Farbe, Tiefe, die sich dort vor uns befinden, sind nur dort, weil sie in unserem Leib ein Echo hervorrufen, weil er sie empfängt« (MERLEAU-PONTY 2003: 281). Das Zitat aus ›Die Prosa der Welt‹ impliziert, dass die Malerei nicht allein konstruktiv aufgeschlossen werden kann. Vielmehr findet hier ein (leibliches) Resonanzgeschehen statt, dass sich zwischen Bild und Betrachter ereignet, bei dem wesentliche Impulse vom Bild ausgehen, die auf den Betrachter zurückwirken. Das Wort ›empfangen‹ legt nahe, dass hier, ebenso wie bei der Theorie des ›Sprechakts‹, eine Interaktion (vgl. LAUSCHKE 2018) zwischen Subjekt (Betrachter) und Objekt (Werk) stattfindet.

Bernard Waldenfels unternimmt in seiner ›responsiven‹ Phänomenologie (vgl. WALDENFELS 2005: 76 ff., 2016 368 ff.) den Versuch, dieses Wechselverhältnis mit den Begriffen Pathos (Widerfahrnis) und Response (Antwort) näher zu beschreiben. ›Responsivität‹ besagt, dass wir durch unsere leibliche Verankerung in der Welt »immer auf (fremde) Appelle, Aufforderungen und Ansprüche (stoßen), auf die der Maler ebenso zu antworten hat, wie auch schon der Wahrnehmende.« (WALDENFELS 2010: 42) Das heißt, die Resonanzen, die die sichtbaren Dinge im Leib des Malers erzeugen, werden im Prozess des Malens ins Bild gesetzt und für Andere erfahrbar (vgl. LANER 2016: 386).

Wenn also Betrachter und Maler, Maler und Betrachter einer einzigen Welt angehören, so nur insofern, als das gemalte Bild [...] als Umschlagstelle fungiert, wo Angst sich in ein farbiges Gelb verwandelt und dieses sich in Angst zurückverwandelt, nun aber als ein Affekt, der in der Malerei seinen indirekten Ausdruck gefunden hat. (WALDENFELS 2010: 42)

Folglich handelt es bei der Bildproduktion, genauso wie bei der Bildrezeption, um einen dynamischen Prozess, der von einem Anspruch der Sache ausgeht und dazu auffordert, etwas Bestimmtes zu denken, zu fühlen, zu sagen oder zu tun (vgl. KRENN 2017: 27).

Merleau-Ponty beschreibt diese Art des Sehens als ein Empfinden, das sich jenseits des aktuell Gesehenen abspielt und »eine Tiefe des Gegenstandes« (MERLEAU-PONTY 1966: 254) offenbart: »Wir sehen die Tiefe, das Samtene, die Weichheit, die Härte der Gegenstände - Cezanne meinte sogar: ihren Duft.« (MERLEAU-PONTY 1945: 12).

In der pathischen Wahrnehmung werden Gegenstände empfunden, wird ihre Wirkung »am eigenen Leib« erlebt. [...] Etwas Grünes wahrnehmen heißt daher nicht nur den grünen Gegenstand zu

erkennen (gnostisch); es heißt auch das Grüne zu spüren, zu erleiden (pathisch) gewissermaßen mimetisch in sich nachzubilden. (FUCHS 2000: 167)

Das heißt, wir erkennen bestimmte Dinge, weil wir eine erfahrungsbasierte geistige und leiblich-sinnliche Vorstellung von ihnen haben. Bestimmte Vorstellungsschemata, die seit der frühen Kindheit in der leiblichen und zwischenleiblichen Interaktion mit Menschen, Dingen und Situationen gebildet und im impliziten Gedächtnis, dem sogenannten ›Leibgedächtnis‹, niedergelegt wurden, werden an die gegenwärtigen Sinneseindrücke herangetragen, wodurch wir sie als gestaltete Sinneinheiten erfassen und sich ihre Bedeutung für uns erschließt. Damit verfügt unser Leib über eine lebensgeschichtliche Struktur, die auf Erfahrungen, Erinnerungen und Lernprozessen basiert. Sie prägt unsere persönliche Identität, steuert unsere leiblichen Bereitschaften, das heißt unsere senso-motorischen Prozesse, bildet die Grundlage unseres leiblichen ›Könnens‹ und wird im gegenwärtigen Wahrnehmen und Verhalten unwillkürlich wirksam. (Vgl. FUCHS 2008, 2012, 2017)

Insofern kann der Malerei eine epistemische Funktion zugesprochen werden, die darin besteht, einen Teil des Sichtbaren, der sonst unzugänglich bleiben würde, zu erschließen (vgl. LANER 2016: 346) und »uns über große Entfernung hinweg im Hier und Jetzt zu berühren« (VIOLA 2004: 277).

Damit verweist der Künstler Bill Viola auf den affektiven Aspekt des Berührtwerdens, der pathischen Dimension des Getroffenseins, die sich auferlegt, sich der Kontrolle entzieht und die existenzielle Bedeutung der Dinge in der Welt, nicht zuletzt der Bildphänomene, durch leibliche Affekte und Empfindungskomplexe für uns zum Ausdruck bringt (vgl. FUCHS 2017: 75).

Doch was heißt es nun genau, von Farbe und Form berührt zu werden? Inwiefern appelliert ein (ungegenständliches) Bild an uns, wie kommen Affektion und Emotion bei der Betrachtung eines Kunstwerks konkret zustande und wie artikuliert sich auf diese Weise Bildsinn und -bedeutung?

3. Werkerfahrung als Prozess: Versuch einer phänomenologisch-hermeneutischen Analyse am Beispiel Gerhard Richter

Die folgende phänomenologisch-hermeneutischen Analyse bezieht sich auf meine eigene Werkerfahrung mit Gerhart Richters ›Birkenau‹-Zyklus, der vom 16. März - 03. Oktober 2021 in der Alten Nationalgalerie in Berlin ausgestellt war und wird bewusst aus der Ich-Perspektive geschildert und reflektiert. Sie knüpft an den Versuch von Hans Rainer Sepp und Jürgen Trinks an, »mit den Mitteln der Phänomenologie Werke der Bildenden Kunst zu erschließen.« (SEPP/TRINKS 2006: 7) Sepp und Trinks weisen in ihrem Sammelband ›Phänomenalität des Kunstwerks‹ darauf hin, dass es sich bei der phänomenologischen Interpretation von Bildwerken um ein Randdasein der phänomenologischen Forschung handelt (vgl. Ebd.). Entgegen bestehender Kritik an der Methode, die sich auf den Mangel an Allgemeingültigkeit bezieht, gehe ich im Sinne der phänomenologisch-hermeneutischen Bildforschung davon aus, dass das Subjekt immer an Erkenntnisprozessen beteiligt ist (vgl. BOLLNOW 1982: 28 ff.) und dass anhand der Werkerfahrung wichtige Aufschlüsse und Potenziale der abstrakten und ungegenständlichen Malerei aufgezeigt werden können (vgl. KAPUST 2010: 12). Außerdem wurde in der realen Begegnung mit dem Werk deutlich, wie sich Wahrnehmung und Affektion, Leben und Empfinden verbinden:

Beim Eintreten in den weiträumigen Ausstellungsraum wurde ich von den vier großformatigen Werken förmlich erschlagen. Den ersten Eindruck, der vor allem durch das Format von je 200 x 260 cm, die dunkle und aggressive Farbigkeit und den pastosen Farbauftrag zustande kam, würde ich als ›überwältigend‹, ›gewaltig‹ und ›erschütternd‹ beschreiben. Verstärkt wurde dieser erste Eindruck durch den Bezug zu den anderen Werken der Alten Nationalgalerie sowie zu den kleinen schwarz-weiß-Reproduktionen vier anonymen Fotografien aus dem Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau (1944) eines jüdischen Häftlings, die

die Szenen der Verbrennung der Leichen Ermordeter in einem der größten Konzentrationslager dokumentieren und sich in demselben Raum wie der ›Birkenau‹-Zyklus befanden.

Das Raumkonzept (Abb. 2) erschien auf den ersten Blick klar und überschaubar: Das Licht, das durch die transparenten Fenster an der Decke in den Raum fiel, trug zu einer natürlichen Atmosphäre bei. Neben den vier schwarz-weiß-Reproduktionen der Fotografien, die sich, deutlich kleiner als die Malereien, in den Ecken der Räume befanden, waren vier milchig-gräulich getönte Glasscheiben an der Wandseite gegenüber den Malereien montiert.



Abb. 2: Raumkonzept: Einblick in den Ausstellungsraum; © Gerhard Richter 2021 (09.09.2021)

Als erstes wurde mein Blick jedoch von den farbigen Malereien in den Bann gezogen. Diese forderten durch ihren pastosen und aggressiven Farbauftrag, der mir vor allem an einer Stelle des letzten Bildes regelrecht entgegentrat (Abb. 3), dazu auf, sich dem Bild zu nähern.



Abb. 3: Detailansicht 1 (Bild 4); © Gerhard Richter 2021 (09.09.2021)

In naher Distanz offenbarten sich unterschiedliche, teils zufällige Strukturen, Texturen und Farbschichten, die meine Wahrnehmungskapazitäten sichtlich überforderten und mich so irritierten, dass ich den Überblick verlor und wieder Abstand zu dem Werk einnehmen musste.

In diesem Moment überkam mich ein Schauer und ich verspürte eine leichte Gänsehaut, die mich im weiteren Verlauf der Betrachtung immer wieder überkam. Womöglich wäre ein erhöhter Herzschlag zu diesem Zeitpunkt messbar gewesen. Bedingt durch mein Vorwissen über leibliche Resonanzprozesse und der Tatsache, dass mich genau diese affektiven Momente bei der Bilderfahrung interessierten, versuchte ich, meine körperliche Reaktion zu deuten. Das war nicht ganz einfach, denn neben der Kraft, Brutalität, Schwere, Dynamik und Melancholie, die von den Bildern ganz klar ausgingen und auf mich einwirkten, löste das Werk, wider meiner Erwartungen, so etwas wie Freude in mir aus. Freude, die darauf zurückzuführen war, die beeindruckenden Qualitäten des Werks, das mich schon seit geraumer Zeit beschäftigte, endlich im Original erfahren zu dürfen. Ein weiterer Grund dafür war möglicherweise auch, dass ich mit einem Auge meinen Kollegen beobachtete, der genauso überwältigt von dem Werk zu sein schien, obwohl er bisher keine Berührungspunkte mit Richters Malerei hatte.

Mit Abstand zu dem Werk wurde die Zusammengehörigkeit der einzelnen Malereien deutlich. Gemeinsamkeiten und Unterschiede machten sich genauso bemerkbar wie die narrative Struktur des Zyklus: Neben den regelmäßigen Abständen der Leinwände, die ein Bildkontinuum entstehen lassen, eine räumliche Spannung erzeugen und dazu beitragen, dass die Werkstruktur über das einzelne gemalte Bild in

den Raum hineinreichen zu scheint, sind vor allem auch die Farb- und Formzusammenhänge zu nennen, die sich auf den vier Leinwänden durchgehend fortsetzen und eine einheitliche Gesamtwirkung entstehen lassen (Abb.1). Bei den Formzusammenhängen handelt es sich um eine dynamische Struktur von horizontalen und vertikalen Bahnen sowie gespachtelten Schichten, Verwischungen und Zufallsstrukturen, die auf die Raketetechnik zurückzuführen sind. Die Farbzusammenhänge beziehen sich auf das begrenzte Farbspektrum zwischen Schwarz-Weiß-Abstufungen sowie roter und grüner Farbe, die für den düsteren und schweren Charakter, der den Malereien anhaftet, ausschlaggebend sind. Neben den bereits genannten Farben kommen außerdem vereinzelt Brauntöne und Inkarnat zum Vorschein, die sich vor allem im letzten Bild vermehrt durchsetzen. Bemerkenswert erschien mir, dass die bunten Farben, die in einem quantitativ geringen Verhältnis zu den unbunten dunklen Farben stehen, eine ebenso große Wirkung entfalten. Die Unterschiede zeigen sich insbesondere in Hinblick auf die Intensität der farbigen Gestaltung und des Farbauftrags. Wohingegen die Strukturen und Texturen von links nach rechts zunehmend sanfter werden, steigt die Buntheit der Bilder zunehmend. Auch wenn sich die Farben auf jeder Leinwand wiederfinden, richtete sich meine Aufmerksamkeit vor allem auf das zweite und das vierte Bild der Werkreihe. Das hatte unter anderem mit dem intensiv roten, horizontal verlaufenden Bereich auf Höhe des Goldenen Schnitts zu tun, durch den sich das zweite Bild von den anderen deutlich abhebt (Abb.4).

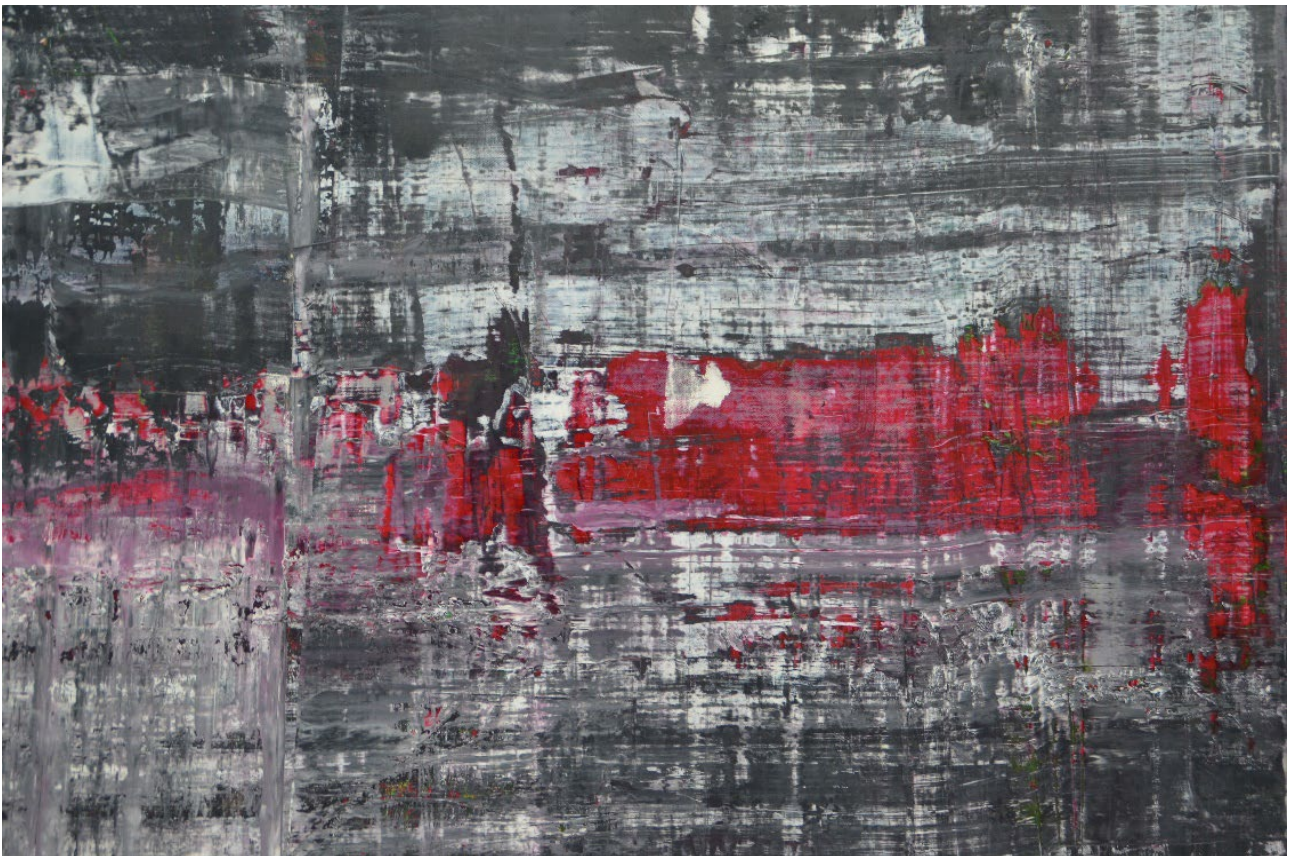


Abb. 4: Detailansicht 2 (Bild 2); © Gerhard Richter 2021 (09.09.2021)

Insbesondere vor dem Hintergrund des Werktitels, der dem Betrachter schon beim Eintreten des Raumes auf einem Aufsteller (Abb.2) präsentiert wurde, rief die rote Farbe gegenständliche Assoziationen von Blut und Verletzungen hervor, die durch die sonst überwiegend dunkle Gestaltung sowie durch die gebrochene, abgekratzte Farbe und die offenen Stellen im Bild verstärkt wurden. Dass das Rot bei der Betrachtung regelrecht geschmerzt hat, konnte ich auf meine eigenen Erfahrungen mit körperlichen Verletzungen sowie den Empfindungen, die damit einhergehen, zurückführen. Auch wenn sich die rote Farbe im Bild

förmlich nach vorne drängt und den Anschein erweckt, als letztes aufgetragen worden zu sein, blieb bei genauerer Betrachtung uneindeutig, zu welchem Zeitpunkt sie von Richter ins Bild gesetzt wurde.

Neben der roten Farbe wurden auch durch andere ungegenständliche Elemente gegenständliche Assoziationen bei mir hervorgerufen: Das Grün stand für mich beispielsweise in einem Verweiszusammenhang zur Lebendigkeit der Natur und bildete daher vor allem im letzten Bild einen Gegensatz zu dem Rot und dem Schwarz, das für mich den Tod symbolisierte. Des Weiteren erinnerten mich die grau-weißen horizontalen Farbbahnen an Birkenrinde. Ebenfalls bezogen auf den Werktitel und damit auf das Ereignis, der Verbrennung der Leichen, schien sich das Grau wie eine Aschewolke über die Bilder zu legen. Sinnbildlich verstand ich auch die sich gegenseitig durchdringenden und verblassenden Farbschichten, die für mich den Anschein erweckten, als stünden sie für das Verblassen, Verändern und Wiederaufleuchten von Erinnerungen. Die Bildebenen beginnen hier, wie auch an anderen Stellen im Bild, zu verschwimmen und sich zu überlagern.

Hier kam eine zeitliche Ebene mit ins Spiel, die sowohl auf die Wahrnehmung der Dauer der Produktion (objektive Zeitdimension) als auch auf die Dauer der Wahrnehmung in der Rezeption (subjektive Zeitdimension) bezogen werden kann: So war es mir auf Grund meiner bisherigen malerischen Erfahrungen und des Umgangs mit der Rakeltechnik möglich, den Herstellungsprozess sowie den Kraftaufwand, den Richter womöglich für das Auftragen der einzelnen Farbschichten benötigt hat, ein Stück weit nachzuvollziehen. Außerdem ließen die Craquelé-Strukturen im Werk darauf schließen, dass Richter die Ölfarbe zum Teil trocknen ließ, wobei es sich ebenfalls um einen längeren Prozess gehandelt haben muss. Die zeitliche Ebene der Rezeption wurde mir hingegen dadurch bewusst, dass ich das Werk im Laufe der Betrachtung nur Schritt für Schritt erschließen konnte. Das Erfassen der innerbildlichen Strukturen in ihrer Nähe und Distanz sowie der einzelnen Elemente der Installationsansicht (Fotos, Malereien, Spiegel) gestaltete sich als ein längerer aktiver Prozess, der einen Beitrag zum Bildverstehen, das sich im Verlauf der Betrachtung allmählich verändert und vertieft hat, leistete und zudem die Wahrnehmung selbst thematisch werden ließ.

Neben diesen zeitlichen Komponenten waren auch die räumlichen und emotionalen Faktoren für die Wirkungsweisen ausschlaggebend: Dabei war entscheidend, dass sich die Flächengestaltung scheinbar unbegrenzt in den Betrachterraum fortzusetzen schien. Vergleichbar mit der polyfokalen All-Over-Struktur der informellen Malerei, ist die gitterartige Struktur auf Fortsetzbarkeit zu allen Seiten hin angelegt. Ein illusionistischer Bildraum im Sinne des traditionellen Tafelbildes ist nicht mehr gegeben. Stattdessen wirkt das Bildfeld durch die sich potenziell ins Unendliche fortsetzenden Farbbahnen über die faktische Größe des Werks hinaus. Auf diese Weise verschmilzt der Bildraum mit dem realen Raum des Betrachters und bezieht diesen gewissermaßen in das Bildgeschehen mit ein. Dementsprechend wurde auch ich als Betrachter durch die spezielle Beschaffenheit der Malereien zu bestimmten ›Bewegungsantworten‹ (vgl. LAUSCHKE 2018: 127) aufgefordert, die das Einnehmen verschiedener Positionen im Ausstellungsraum und Blickwinkel auf die Malereien zur Folge hatten.

Einen Beitrag dazu leisteten auch die vier Spiegelemente (Abb.2), auf die sich mein Blick richtete, nachdem ich ausgiebig die Malereien betrachtet hatte. Um diese zu sehen, musste ich mich mit meinem Körper um hundertachtzig Grad wenden. Welche neuen Betrachtungsweisen die Verspiegelung für mich bot, empfand ich als äußerst spannend, da sich die Perspektive auf die Malereien immer wieder veränderte, nun aber seitenverkehrt, distanzierter und durch die Tönung der Glasscheiben deutlich unschärfer. Mit meiner eigenen Bewegung rückten die Malereien näher und ferner, wurden kleiner und größer, was bei mir wiederum Assoziationen von Erinnerungsprozessen erweckte und neue Sichtweisen auf das Bild und das historische Ereignis mit sich brachte.

Hier kann von einem erlebenden Vollzug und erlebten Sinn als ein ›performativer‹ Akt (vgl. STERNAGEL 2016: 15, KRÄMER 2011) gesprochen werden, der sich auf mein eigenes Handeln bezog und damit in der kinästhetischen Wahrnehmung des optisch Gegebenen angelegt zu sein schien.

Durch die absurde Situation, dass ich mich als Betrachter und zugleich das Werk sehen konnte, wurde ich in das Bildgeschehen integriert und somit zum Beteiligten. Das ließ bei mir die Frage nach meiner eigenen Position aufkommen bzw. die Frage danach, was ich mit dem Bild oder das Bild mit mir zu tun hat, was letztendlich zu einer Selbstreflexion (Was tue ich? Was ist mir schon Widerfahren? Wie viel Verantwortung übernehme ich für Andere?) geführt hat. Darüber hinaus wurde sowohl der gesellschaftliche Kontext der damaligen Zeit als auch die eigene, aktuelle Situation, in der wir leben, reflektiert. Mir wurde bewusst, dass auch wir uns in einer Ausnahmesituation befinden, denn ich sah meinen Kollegen und mich, bedingt durch die anhaltende Pandemie, mit Masken vor dem Bild stehen. Und wieder überkam mich ein Schauer.

Die Reproduktion der Fotografien betrachtete ich zuletzt. Das führe ich unter anderem darauf zurück, dass mir die Entstehungsgeschichte des Werks und die fotografischen Vorlagen, die Gerhard Richter zunächst abgemalt, dann aber immer wieder übermalt hat, bereits bekannt waren. Mein Kollege hingegen betrachtete die Fotografien direkt im Anschluss an die Malerei und berichtete, dass sich für ihn das Verstehen und damit auch die Wirkung der Bilder durch die Kontextbildung deutlich verstärkt und konkretisiert hatte, was für mich durchaus nachvollziehbar war.

4. Schlussfolgerung: Sinn- und Bedeutungskonstitution in der ungegenständlichen Malerei

»Abstrakte Bilder sind fiktive Modelle, weil sie eine Wirklichkeit veranschaulichen, die wir weder sehen noch beschreiben können, auf deren Existenz wir aber schließen können.« (RICHTER 1982: 121)

Auch ohne detailliert auf den Entstehungskontext des ›Birkenau‹-Zyklus einzugehen, sollte deutlich geworden sein, dass die formale Struktur des Werks, das „Wie“ des Gemachtseins sowie die Installationsansicht einen wesentlichen Beitrag zur Inhaltsfunktion des Werks geleistet haben. Diese bestand darin, eines der düstersten Kapitel deutscher Geschichte sowie Richters persönlichen Erfahrungen mit dem Thema des Holocausts für einen Betrachter affektiv und emotional zugänglich zu machen (vgl. BURDA 2016: 5) und ihn malerisch, gedanklich und ästhetisch zur Reflexion anzuregen (vgl. ALTE NATIONALGALERIE 2021).

Dieses Ziel konnte Richter nur erreichen, indem er die ursprüngliche Idee, die Fotografien konventionell als Abbild auf eine Leinwand zu übertragen, verwarf und diese immer wieder übermalt hat (vgl. FRIEDEL 2016: 12 ff.). Der Grund dafür bestand darin, dass er den Fotografien durch die malerische Umsetzung nichts hinzufügen konnte und es ihm nicht gelang, das Unfassbare »in seiner bloßen äußeren Erscheinung« (EBD.: 14) darzustellen. Stattdessen entschied sich der Künstler, die gegenständlichen Motive in eine abstrakte Malerei zu überführen, die dem Thema eine ›Anmutung‹, d. h. eine erscheinungsgebundene Ausdrucksqualität verleiht, mit der es Richter schließlich gelungen ist, die sichtbare Realität zu überschreiten und den unvorstellbaren Ereignissen gerecht zu werden. »In diesem Sinn entstand aus dem Wissen um die Geschichte und die Tatsachen, anstelle einer Erzählung also, ein Bild, das den Menschen direkt berühren und erfassen kann.« (FRIEDEL 2016: 16)

Die unmittelbare Konstitution von Sinn und Bedeutung konnte bei der Betrachtung des Werks vor allem auf ganzheitlich leibliche und lebensweltlich sedimentierte Erfahrungen zurückgeführt werden. Dadurch, dass Maler und Betrachter ein und derselben Welt angehören und in dieser leiblich verankert sind, war es

Richter schließlich möglich, seine Familiengeschichte und Kindheitserfahrungen mit dem Holocaust intersubjektiv nachvollziehbar zu machen.

Neben den psycho-physischen Wirkungsweisen der Farben, Formen und des Farbauftrags, leistete vor allem die Interaktion zwischen Kunstwerk und mir als Betrachter dazu einen wesentlichen Beitrag. Entsprechend zeigten sich unterschiedliche körperlich-empathische Reaktionen, die von bedeutungskonstituierenden emotionalen Zuständen begleitet wurden. Der ›fungierende Leib‹, »[f]ungieren« bedeutet: er leistet etwas, spielt eine Rolle, ist Bedingung für etwas« (WALDENFELS 2016: 249), nahm innerhalb der Werkerfahrung insofern eine entscheidende Rolle ein, als dass er das Subjekt der Wahrnehmung und die Intentionalität der Malereien miteinander durch unmittelbare leibliche Resonanzprozesse miteinander verband und damit in der Lage war, die für die Phänomenologie charakteristische Verbindung von Selbst- und Fremdbezug herzustellen. Dementsprechend waren nicht nur meine eigenen Bewegungen, sondern auch die Nachahmungs- und Imitationsbewegungen der Gesten des Künstlers für das Werkverstehen konstitutiv (vgl. LAUSCHKE 2016: 42 f.).² Auf diese Weise wurden bei der Betrachtung konkrete Bezüge zwischen der Malerei und der Lebenswelt des Künstlers sowie der des Betrachters erkennbar, die dazu geführt haben, dass das Kunstwerk an Bedeutung gewann.

Darüber hinaus wurde deutlich, dass es sich bei dem ›Birkenau‹-Zyklus nicht nur um ein räumliches, sondern vor allem auch um ein zeitliches Phänomen handelt, dass sich sowohl die Historizität des Gegenstandes als auch die Geschichte des individuellen Bildbewusstseins, welches die Wahrnehmungs- und Erfahrungsgeschichte des Wahrnehmenden und leiblich affizierbaren Subjekts mit einschließt, bezieht und eine zeitliche Form der Erfahrung ermöglicht, bei der die Grenzen von Gegenwart und Nicht-Gegenwart verschwimmen. (vgl. LANER 2016: 419 ff.) Laner beschreibt Bilder daher auch als »intersubjektiv teilbare Entitäten, die eine eigene geschichtliche Dimension besitzen« (EBD.: 419 f.) und sich in der Zeit konstituieren und verändern können (vgl. EBD.: 422).

Indem die phänomenologische Bildforschung also von der ganzheitlich leiblichen und sinnlichen Begegnung mit einem Kunstwerk ausgeht und den Ausdruck des Bildes bzw. die Wirkungsweisen dabei nicht nur auf den Bildgegenstand, sondern auch auf die Art und Weise des Gemachtseins sowie die automatisch simulierten, körperlichen und emotionalen Antworten des Rezipienten auf das Gezeigte zurückführen, bildet sie eine fundamentale Grundlage für das Verstehen ungegenständlicher Malerei und des Malens.

Anhand der Malerei Gerhard Richters konnte zusammenfassend gezeigt werden, dass die spezifischen ungegenständlichen Wirkungsweisen

- aus der Interaktion zwischen Kunstwerk und Betrachter hervorgehen;
- sich nicht nur auf ein gegenständliches Motiv, sondern auch auf die materielle Beschaffenheit und formale Gestaltung beziehen;
- auf zeitliche und räumliche Prozesse zurückzuführen sind;
- unmittelbar mit leiblichen Resonanzprozessen, Affektionen und Emotionen verbunden sind und damit eine pathisch-responsive Struktur besitzen;
- spontan und unvorhersehbar sind;
- auf individuell sedimentierten ganzheitlich, leiblich und sinnlichen lebensweltlichen Erfahrungen beruhen;

² Dazu schreibt Helmut Plessner treffend: »Meine Ausdrucksbewegung, zur Hauptsache kinästhetisch gegeben, und die Ausdrucksbewegung des Anderen, zur Hauptsache optisch gegeben, werden durch die nach ‚innen‘ und nach ‚außen‘ gehende innere Wahrnehmung [...] vergleichbar und identifizierbar« (Zit. n. HILT 2011: 62). Dabei handelt es sich um einen mimetisch sinnerzeugenden Akt, bei dem sich der Betrachter dem Ausdruckssinn seines Gegenübers (sei es eine andere Person oder ein Kunstwerk) durch die Entsprechung leibhafter Bewegung öffnet (vgl. EBD.).

- über die reine Sichtbarkeit der Dinge hinausgehen;
- intersubjektiv verständlich und nachvollziehbar sind;
- sich im Nachhinein ergründen lassen.

Der Vorteil gegenüber herkömmlichen Methoden des Bildverstehens (z. B. Ikonologie) besteht vor allem darin, dass der Ansatz dort greift, wo der Ausdruckscharakter des Bildes nicht durch seine Zeichenhaftigkeit und die kognitive Verarbeitung von Bildgegenständen erfasst werden kann (vgl. KRÄMER 2011: 78). Der symbolische Charakter sowie soziale, kulturelle oder historische Faktoren werden dabei nicht bezweifelt, jedoch helfen diese nicht dabei, die unmittelbaren sinnlich-affektiven Wirkungsweisen und die Lebendigkeit insbesondere der ungegenständlichen Malerei hinreichend zu erfassen (vgl. LAUSCHKE 2016: 55).

5. Didaktisches Fazit

Das wiederum führt zu der kunstpädagogisch und -didaktisch wertvollen Erkenntnis, dass abstraktes und ungegenständliches Malen keinesfalls beliebig ist.

Freilich existiert neben Richters abstrakten Malereien eine kaum überschaubare Bandbreite künstlerischer Ausdrucksformen und Intentionen, bei denen das ungegenständliche Element den Fokus der Gestaltung bildet. Auch wenn es zu weit führt, diese hier aufzuzeigen, sollte klar sein, dass Gerhard Richter, Jackson Pollock und Wassily Kandinsky mit ihren ungegenständlichen Bildern unterschiedliche Ziele verfolgt haben. Eines haben sie aber gemein: Ihre Werke sind keine freien, schöpferischen Ausdrucksgebärden, rein subjektive Ausdrucksgebärde, die dem Privatismus vorbehalten bleiben und ausschließlich auf sich selbst verweisen. Vielmehr wurde in der vertiefenden Auseinandersetzung deutlich, dass es sich bei dem Malen um eine ernstzunehmende kulturelle und relationale Bildpraxis handelt, die auf den Künstler, andere Menschen und die gemeinsame Welt mimetisch Bezug nimmt (vgl. REGEL 1986: 30), damit über sich selbst hinausweist und dem Künstler ermöglicht, sich selbst auszudrücken und mitzuteilen.

Wulf und Gebauer gehen in ihrem kulturanthropologischen Ansatz von einem erweiterten Begriff der Mimesis aus, der sich auf das soziale Handeln und das gestalterische Herstellen sozialer Welten bezieht und die Beteiligung des Körpers und der Sinne miteinschließt (vgl. WULF/GEBAUER 1992: 431 ff.):

Mimesis ist die in einer symbolischen Welt objektivierte Antwort eines Subjekts, das sich an der Welt von Anderen orientiert. In dieser Beteiligung des Körpers und in der Beziehung auf das Ich des Handelnden und die Anderen liegt ihre wesentliche Differenz zu rein kognitiven Erkenntnisweisen. Sie zielt auf Einwirkung, Aneignung, Veränderung, Wiederholung; ihr Mittel ist die Neuinterpretation von vorgegebenen Welten. (EBD.: 431)

In Anbetracht dessen ist davon auszugehen, dass auch für den Kunstunterricht eine Möglichkeit darin besteht, die Malerei und das Malen vor dem Hintergrund ganzheitlich-leiblicher und lebensweltlicher Erfahrungen für Schüler*innen zugänglich zu machen und Bildungsprozesse in Gang zu setzen. Insbesondere die Gestaltungspraxis erfordert eine bewusste Wahrnehmung der Welt und entsprechender didaktischer Hilfen (praktischer Übungen), die aufzeigen, inwiefern die Wirkungsweisen von Farben und Formen in der Lebenswelt verankert sind. Des Weiteren scheint es unabdingbar, Lernenden aufzuzeigen, wie die bildnerischen Mittel auch unabhängig vom Gegenstand wirkungsbezogen eingesetzt werden

können, um einen bestimmten Inhalt³ zum Ausdruck zu bringen. Ein übergeordnetes Ziel sollte dabei darin bestehen, Schüler*innen eine »In-Anspruch-Nahme durch die Sache« (KRAUTZ 2020: 57) zu ermöglichen, die zentralen Fähigkeitsbereiche des Kunstunterrichts; das Wahrnehmen, Vorstellen und Darstellen (vgl. EBD.: 77 ff.) schrittweise zu fördern sowie zu fordern und die Lernenden damit zu einer antwortfähigen Teilhabe und Mitgestaltung an der visuellen Kultur zu befähigen. Abstrakt und ungegenständlich Malen-Können bedeutet schließlich, über domänen-spezifisches Wissen und Können zu verfügen und dieses so anzuwenden, dass malend ein Zugang zur Welt entsteht. Nimmt man die abstrakte und ungegenständliche Malerei und das Malen ernst und reflektiert, welche Herausforderungen der Umgang mit dem häufig unterschätzten Gegenstand mit sich bringt, sollte bewusst werden, dass beliebiges Klecksen à la Pollock vor allem in bildungstheoretischer Hinsicht ad absurdum führt.

Literatur

- ALLOA, EMMANUEL U. A.: *Leiblichkeit: Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: [Mohr Siebeck] 2012
- ALTE NATIONALGALERIE: *Reflexionen über Malerei. Gerhard Richters „Birkenau“-Zyklus in der Alten Nationalgalerie*. 16.03.2021 bis 03.10.2021.
<https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/reflexionen-ueber-malerei/> [letzter Zugriff: 12.09.2021]
- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH: *Studien zur Hermeneutik. Band I: Zur Philosophie der Geisteswissenschaften*. Freiburg im Breisgau [u. a.] [Alber] 1982
- BURDA, FRIEDER: *Vorwort*. In: FRIEDEL, HELMUT (Hrsg.): *Gerhard Richter. Birkenau.: Katalog Museum Frieder Burda*. Köln [König] 2016, S. 5
- CRON, BÉATRICE/TOBIAS, KAREN BETTY: *Faszination Komposition: Grundelemente der Komposition im bildnerischen Bereich - ein Werkbuch*. Frankfurt am Main [Lang-Ed.] 2014
- DANNER, HELMUT: *Methoden geisteswissenschaftlicher Pädagogik. Einführung in die Hermeneutik, Phänomenologie und Dialektik*. 5. Aufl. München/Basel [Reinhardt] 2006
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Was wir sehen blickt uns an: Zur Metapsychologie des Bildes*. München [Fink] 1999
- ETZELMÜLLER, GREGOR U. A.: *Verkörperung. Eine neue interdisziplinäre Anthropologie*. Berlin/Boston [De Gruyter] 2017
- FREEDBERG, DAVID/GALLESE, VITTORIO: *Motion, emotion and empathy inesthetic experience*. In: *Trends in Cognitive Sciences* 11(5), 2007, S. 197-203
- FRIEDEL, HELMUT: *Gerhard Richter. Aufgehoben im Bild- Zum Birkenau-Bild*. In: FRIEDEL, HELMUT (Hrsg.): *Gerhard Richter. Birkenau.: Katalog Museum Frieder Burda*. Köln [Buchhandlung Walther König] 2016, S. 7-20
- FUCHS, THOMAS: *In Kontakt mit der Wirklichkeit. Wahrnehmung als Interaktion*. In: SCHLETTE, MAGNUS U. A. (Hrsg.): *Anthropologie der Wahrnehmung*. Heidelberg [Winter] 2017, S. 65-95
- FUCHS, THOMAS: *Das Gedächtnis des Leibes*. In: *Loccumer Pelikan*. 3/2012, S. 103-107
- FUCHS, THOMAS: *Was ist Erfahrung?* In: FUCHS, THOMAS (Hrsg.): *Leib und Lebenswelt: neue philosophisch-psychiatrische Essays*. Kusterdingen [Graue Ed.] 2008, S.241-259.
- GÜNZEL, STEPHAN/MERSCH, DIETER: *Bild: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart u. a. [Metzler] 2014

³ In meinem Promotionsvorhaben bin ich darum bemüht, potenzielle Inhaltsfelder abstrakter und ungegenständlicher Malerei in ihrer Lebensbedeutsamkeit für Schülerinnen und Schüler aufzuzeigen.

- HARTLAUB, GUSTAV F.: *Der Genius im Kinde. Zeichnungen und Malversuche begabter Kinder*. Breslau [Hirt] 1922
- HILT, ANNETTE: *Mimetische Ereignisse. Bildlichkeit und der Spielraum der Unwirklichkeit zwischen Sein, Mensch und Welt*. In: FABRIS, ADRIANO (Hrsg.): *Bild als Prozess. Neue Perspektiven einer Phänomenologie des Sehens* [Königshausen u. Neumann] 2011, S. 55-70
- KÄMPF-JANSEN, HELGA: *Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*. 3. Aufl. Köln [Tectum] 2002
- KAPUST, ANTJE: *Kunst im Zeichen signifikanter Überschüsse*. In: KAPUST, ANTJE/WALDENFELS, BERNHARD (Hrsg.): *Kunst, Bild, Wahrnehmung, Blick: Merleau-Ponty zum Hundertsten*. Paderborn/ München [Fink] 2010, S. 31-50, S. 7-30
- KIRCHNER, CONSTANCE: *Kinder & Kunst. Was Erwachsene wissen sollten*. Seelze-Velber [Klett, Kallmeyer] 2008
- KRÄMER, SYBILLE: *Gibt es eine Performanz des Bildlichen? Reflexion über ›Blickakte‹*. In: SCHWARTE, LUDGER (Hrsg.): *Bild-Performanz*. München: [Wilhelm Fink] 2011
- KRENN, SILVIA: *Ergriffen sein im Lernprozess: Über die prägende Wirkung von Schule als Erfahrungsraum*. Bad Heilbrunn [Julius Klinkhardt] 2018
- KRAUTZ, JOCHEN: *Kunstpädagogik. Eine systematische Einführung*. Stuttgart/Paderborn [Wilhelm Fink] 2020
- LANER, IRIS ELISABETH: *Revisionen der Zeitlichkeit: zur Phänomenologie des Bildes nach Husserl, Derrida und Merleau-Ponty*. Paderborn [Wilhelm Fink] 2016
- LAUSCHKE, MARION: *Zur Interaktion mit Artefakten. Motorische Resonanz in Kunstpsychologie und Neurowissenschaften*. In: WALZ-PAWLITA, SUSANNE (Hrsg.): *Körper-Sprachen*. Gießen [Psychosozial] 2016, S. 36-57
- LAUSCHKE, MARION: *Motorische Resonanz*. In: LAUSCHKE, MARION/SCHNEIDER, PABLO: *23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung*. Berlin/Boston [Gruyter] 2018, S. 127-132
- LÜTZELER, HEINRICH: *Abstrakte Malerei: Bedeutung und Grenze*. Gütersloh [Mohn] 1961
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Zeichen*. Auf der Grundlage der Übersetzungen von Barbara Schmitz, Hans Werner Arndt und Bernhard Waldenfels unter Mitarbeit von Annika Hand und Dominic Harion. Kommentiert und mit einer Einl. Hrsg. von Christian Bermes. Hamburg [Meiner] 2007
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Auge und der Geist* (1961). In: BERMES, CHRISTIAN (Hrsg.): *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Erw. und bearb. Ausg. Hamburg [Meiner] 2003, S.275-317
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Der Zweifel Cézannes* (1945). In: BERMES, CHRISTIAN (Hrsg.): *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Erw. und bearb. Ausg. Hamburg [Meiner] 2003, S. 3-27
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Die Prosa der Welt*. München [Fink] 1984
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Aus dem Franz. übers. und eingef. durch eine Vorrede von Rudolf Boehm, 6. Aufl., photomechan. Nachdr. 1974. Berlin [de Gruyter] 1966
- NEUMEYER, ALFRED: *Der Blick aus dem Bilde*. Berlin [Mann] 1964
- REGEL, GÜNTHER U. A.: *Moderne Kunst: Zugänge zu ihrem Verständnis*. 1. erw. Aufl. Leipzig u. a. [Klett] 2004
- REGEL, GÜNTHER: *Medium bildende Kunst: bildnerischer Prozeß und Sprache der Formen und Farben*. Berlin: [Henschel]: 1986
- RICHTER, GERHARD: *Text für Katalog documenta 7 1982*. In: ELGER, DIETMAR, OBRIST/HANS ULRICH (Hrsg.): *Gerhard Richter: Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*. Köln [König] 2008, S. 121
- SABISCH, ANDREA: *Bildwerdung: Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München [Kopaed] 2018
- STERNAGEL, JÖRG: *Pathos des Leibes: Phänomenologie ästhetischer Praxis*. Zürich [Diaphanes] 2016
- STERNAGEL, JÖRG: *Bernard Waldenfels- Responsivität des Leibes*. In: ALLOA, EMMANUEL U. A.: *Leiblichkeit: Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Tübingen: [Mohr Siebeck] 2012, S.116-129
- OTTO, GUNTER: *Kunst als Prozess im Unterricht*. 2. erw. Aufl. Braunschweig [Westermann] 1969
- PFENNIG, REINHARD: *Gegenwart der bildenden Kunst- Erziehung zum bildnerischen Denken*. 5. Aufl. Oldenburg [Isensee] 1974

- WULF, CRISTOPH/GEBAUER, GUNTER: *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg [Rowohlt] 1992
- VIOLA, BILL: *Das Bild in mir- Videokunst stellt die Welt des Verborgenen dar*. In: MAAR, CHRISTA/ BURDA, HUBERT (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln [DuMont] 2004, S.260-282
- WALDENFELS, BERNHARD: *Bildhaftes Sehen. Merleau-Ponty auf den Spuren der Malerei*. In: KAPUST, ANTJE/WALDENFELS, BERNHARD (Hrsg.): *Kunst, Bild, Wahrnehmung, Blick: Merleau-Ponty zum Hundertsten*. Paderborn/München [Fink] 2010, S. 31-50
- WALDENFELS, BERNHARD: *Idiome des Denkens*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2005.
- WALDENFELS, BERNHARD: *Das Unsichtbare dieser Welt oder: Was sich dem Blick entzieht*. In: BERNET, RUDOLF/KAPUST, ANTJE: *Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*. München [Fink] 2009, S. 11-26
- WALDENFELS, BERNHARD: *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Hrsg. von REGULA GIULIANI. 6. Aufl. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2016

„Der Fremde“ im Bild. Analyse einer bildnerischen Aufgabenstellung

Abstract

In the following article, reflections are given on a task that was developed in the context of a research project to investigate the phenomenon of the stranger or the meaning of the word „strange“ or „foreign“ or „unfamiliar“ with pictorial means. (While the English language knows three words for this phenomenon, the German language has only the word >fremd< at its disposal). This task is based on the paradox of having to depict in a picture someone who is unknown and whose strangeness is not immediately visible because it is a phenomenon of social interaction. The sociological research perspective is here methodically combined with the art pedagogical perspective and discussed.

Im folgenden Beitrag werden Überlegungen zu einer Aufgabenstellung angestellt, die im Rahmen eines Forschungsvorhabens entwickelt worden ist, um das Phänomen des Fremden bzw. die Bedeutung des Wortes „fremd“ mit bildnerischen Mitteln zu untersuchen. Diese Aufgabe basiert auf dem Paradox, in einem Bild jemanden darstellen zu sollen, der unbekannt ist, und dessen Fremdsein nicht unmittelbar sichtbar ist, weil es ein Phänomen der sozialen Interaktion darstellt. Die soziologische Forschungsperspektive wird hier methodisch mit der kunstpädagogischen Perspektive verbunden und diskutiert.

Einleitung

Im Rahmen des Interdisziplinären Forschungsprojektes *Schreiben und Malen in der Biographie - Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität* der Staedler-Stiftung ist von Prof. Dr. Susanne Liebmann-Wurmer und Prof. Dr. Michael Engelhardt in einem größeren Untersuchungszusammenhang eine Aufgabenstellung entwickelt worden, die zum Ausgangspunkt meiner eigenen Untersuchung geworden ist. Damals bestand die Aufgabe für die Probanden darin, in einem eintägigen Workshop unter Beobachtung der Forschenden drei Bilder zu gestalten: *ein Bild von mir, ein Bild von einer vertrauten Person, ein Bild von einem/einer Fremden*. Die Zusammenarbeit und Zusammenführung der fachspezifischen Perspektiven von Soziologie und Kunstpädagogik führten zu einem, die jeweils eigene Forschungsfragen und Fachgrenzen übergreifenden Forschungsdesign, um die Bedeutung von Malen und Schreiben in der eigenen Biografie und Identität von Menschen zu erforschen, die nicht professionell, sondern in ihrer Freizeit künstlerisch-kreativ tätig sind.

An diese Forschung anschließend habe ich die Aufgabenstellung *Gestalte das Bild eines/einer Fremden* übernommen, weil mich die soziologisch und anthropologisch relevanten Aussagen der Bilder über den Fremden bzw. die Fremde interessierten. Die im Rahmen des Verbundforschungsprojektes der Stadler-Stiftung entstandenen Bilder überraschten mit der Tatsache, dass nur zwei von 89 Teilnehmerinnen und Teilnehmer am Forschungsprojekt die Hautfarbe bzw. religiöse Signale der Kleidung auswählten, um die im Bild dargestellte Person als fremd zu kennzeichnen. Um die Bilder meiner Untersuchung mit den Vorangegangenen vergleichen zu können, habe ich die ‚Inszenierung‘ der sozialen Rahmenbedingungen als Datenerhebung im Rahmen eines Forschungsprojektes ebenfalls beibehalten. Die Studierenden haben im

Tandem zusammengearbeitet, in dem ein:e Teilnehmende:r malte und ein:e zweite:r ihre bzw. seine Beobachtungen protokollierte und die Bildgenese durch regelmäßiges Fotografieren des Arbeitsplatzes nach einer festgelegten Zeitspanne dokumentierte. Das soziale Setting einer Datenerhebung im Rahmen eines Forschungsprojektes blieb so fortwährend im Bewusstsein, obwohl es innerhalb einer universitären Lehrveranstaltung stattfand.

Auf diese Weise ist vom Mai 2017 bis Juni 2018 eine Sammlung von 100 Bildern mit dem Motiv eines/einer Fremden zusammengekommen, die von Studierenden im Fach Kunstpädagogik an verschiedenen Orten unter vergleichbaren Bedingungen erarbeitet wurden. Sie sind an der TU Dresden, FAU Erlangen-Nürnberg, PH Wien, Universität Passau und Universität Bamberg entstanden, wo Kollegen und Kolleginnen bereit waren, mir jeweils eine Seminarsitzung in ihren Lehrveranstaltungen zu überlassen. 100 Studierende nahmen als aktiv gestaltende und 94 Studierende als beobachtende Teilnehmerinnen und Teilnehmer an diesem Forschungsprojekt teil.

Während meiner Datenerhebung habe ich durchgängig beobachten können, wie selbstverständlich und oft auch lustvoll die Studierenden ihr Sprachwissen und soziales Wissen mit ihrem eigenen bildnerischen Können und kulturellem Bildwissen verbanden und vielfältige, individuelle Lösungen fanden, die in wesentlichen Aussagen trotzdem übereinstimmen. Diese sprachlich sehr einfach und reduziert gehaltenen Aufgabenstellung setzt Kultur und Kulturtechniken implizit voraus und ermöglicht, dass während des kreativen Gestaltens von Bildern das allgemeine gesellschaftliche Phänomen, dass Menschen als Fremde erlebt und bezeichnet werden, bewusst wird und darüber reflektiert werden kann. Meine Überlegungen zu den Voraussetzungen und Rahmenbedingungen dieser Aufgabenstellung möchte ich hiermit vorstellen und die soziologische Perspektive mit der kunstpädagogischen Perspektive verbinden.

1. Fachspezifische Perspektiven von Soziologie und Kunstpädagogik

Aus soziologischer Perspektive bemerkenswert ist, dass in keinem einzigen Bild ein fremder Mensch explizit als Flüchtling oder in einer Gruppe von Menschen auf der Flucht dargestellt wurde, obwohl 2015 die hohe Zahl an Zuwanderung von Schutzsuchenden die tagesaktuellen Nachrichten, politischen Debatten und zunehmend auch das Stadtbild prägte. Wie die Probanden aus dem vorangegangenen Forschungsprojekt, die 2010 in den Workshops ihre Bilder eines/einer Fremden gestalteten, griffen auch die Studierenden meiner Untersuchung auf Symbole und allgemeingültige Aussagen zurück, um ihre Bilder zu entwickeln. Nur in einem einzigen Bild wurde das Kopftuch und der Schleier vor dem Gesicht als Zeichen des Fremd-seins der dargestellten Person verwendet. Das analog mit künstlerischen Mitteln erstellte Bild ist ganz allgemein und offensichtlich nicht das Medium, um eine soziale Wirklichkeit abzubilden.

Aus kunstpädagogischer sowie bilddidaktischer Perspektive ist meines Erachtens von besonderem Interesse, wie diese bildnerische Aufgabe, die einerseits offen und scheinbar umgangssprachlich formuliert ist, die sich aber wesentlich auf den Begriff des Fremdseins bezieht, der sehr voraussetzungsreich und facettenreich ist, von Studierenden der Kunstpädagogik zu Beginn ihres Studiums gelöst wird. Der Begriff des Fremden ist nicht nur in unserer Gesellschaft von tagespolitischer und lebensweltlicher Relevanz, sondern auch im soziologischen, philosophischen und ethischen Fachdiskurs. Wie und was machen nun Studierende, wenn sie aufgefordert sind, ein Phänomen der sozialen Realität mit bildnerischen Mitteln sichtbar zu machen? Welche künstlerischen Techniken und bildnerischen Darstellungsmöglichkeiten aus traditioneller und zeitgenössischer Kunst werden aufgegriffen, um diese Aufgabe zu lösen?

Jochen Krautz nennt in seiner systematischen Einführung die Soziologie als eine Bezugswissenschaft der Kunstpädagogik (vgl. KRAUTZ 2020: 142). Im Kunstunterricht kommt die Soziologie meines Erachtens vor allem dann als Bezugswissenschaft zum Tragen, wenn Fotografien, insbesondere aus der Werbung und Presse, rezipiert und auf ihre Wirkungen und kommunikativen Funktionen hin analysiert werden. Ervin

Goffman hat bereits in den 70-er Jahren des 20. Jahrhunderts - wegweisend für die Visuelle Soziologie - Geschlechterinszenierungen als soziale Kommunikation anhand von Bildmaterial (Fotografien) analysiert, die innerhalb und zum Zwecke sozialer Kommunikation entstanden sind. Mit dem Iconic Turn in den Geisteswissenschaften hat sich auch die Soziologie verstärkt der visuellen Darstellung von sozialen Tatsachen zugewandt. Die Fotografie stellt sich für das soziologische Erkenntnisinteresse als das am meisten geeignete visuelle Medium dar. Die Malerei hingegen, Kunstwerke der Bildenden Kunst oder auch das mit künstlerischen Mitteln erarbeitete Bild von Schülerinnen und Schülern oder Laien ist nicht im Focus der Soziologie. Arnold Gehlen hat 1960 in seinen Zeit-Bildern aus der Perspektive von Soziologie und Philosophischer Anthropologie Kunstwerke der klassischen Moderne analysiert. In der Phänomenologie hat Merleau-Ponty sich ganz prominent mit Cézanne beschäftigt. Aber auch schon für Husserl und Heidegger sind Fragen nach dem Bildbewusstsein und dem Wesen des Kunstwerkes relevant. Außerhalb des phänomenologischen Ansatzes sind sich die verschiedenen Erkenntnisinteressen von Soziologie, Bildender Kunst, Kunstgeschichte und Kunstpädagogik tendenziell eher fremd geblieben.

Der eher ›fremde Blick‹ der jeweiligen Fachperspektive von Soziologie und Kunstpädagogik in Hinblick auf den Menschen, seine soziale und politische Wirklichkeit und des Umgangs mit dem ästhetisch-kreativ gestaltetem Bild und Gestaltungsprozess ist ein Merkmal der vorliegenden Forschungsarbeit. Gemeinsam und verbindend ist das Fremdsein als inhaltlicher Bezugspunkt und Kern der Untersuchung. Neu für den soziologischen Blick ist das Interesse an kreativ-künstlerisch gestalteten Bildern, die nicht von professionellen Künstlerinnen und Künstlern erzeugt worden sind. Neu für den kunstpädagogischen Blick ist es, Lernende als soziale Akteure im Kontext von Bildungssystem und Bildungsprozessen aufzufassen und die in diesem Zusammenhang entstandenen Bilder als Dokumente einer sozialen Kommunikation.

2. Sagbares als Anstoß für einen bildgestützten Zugang zu einer unsichtbaren, sozialen Wirklichkeit, die sich nicht in der Wortbedeutung „fremd“ erschöpft

In der Soziologie ist der fremde Mensch als soziale Kategorie, als Kulturfremder oder Randständiger von Interesse; in der Philosophie und Philosophischen Anthropologie als der Andere, der mir begegnet und an dem ich mein und sein Menschsein erkenne. Die Aufmerksamkeit und Kommunikation liegen hierbei auf der Sprache und dem begrifflichen Denken. Trotzdem kann man sich diese Aufgabe, *das Bild einer/eines Fremden zu gestalten*, in vielfältigen Kontexten vorstellen: in einer Unterrichtsstunde mit Grundschülerinnen und -schülern ebenso wie im Deutsch-, Ethik-, Philosophie- oder Religionsunterricht der Sekundarstufe. Auch außerschulische Bildungskontexte bis ins hohe Alter hinein sind denkbar, weil die Begegnung mit fremden Menschen oder die Frage nach den eigenen Ansichten über Fremde in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten immer mehr an lebensweltlicher Bedeutung gewonnen hat. Immer geht es darum, den Begriff des Fremden bzw. die eigene Vorstellung davon, das individuelle mentale Bild, in einem konkreten materiellen Bild anschaulich und sichtbar zu machen. Deshalb wäre sie vielleicht eher in der Philosophiedidaktik als in der Kunstpädagogik zu verorten.

Im kunstpädagogischen Diskurs gilt solch eine sprachbasierte und am begrifflichen Denken orientierte Aufgabe eher als unzeitgemäß, weil sie weder als genuin kunstnahe Aufgabenstellung anzusehen ist, mehr sprach- und sachorientiert als subjektorientiert ist und Bildkompetenz notwendig, aber nicht explizit thematisiert wird. Durch einen einzigen Satz, der sich auf drei Begriffe der deutschen Sprache konzentriert, wird der Anstoß zu einem kreativ-bildnerischen Gestaltungsprozess gegeben, der in eine persönliche wie auch bildnerische und philosophische Auseinandersetzung mit dem Motiv und Begriff des Fremden führen soll. Alle drei Begriffe zeichnen sich dadurch aus, dass sie relativ unspezifisch auf eine Vielfalt an Dingen, Handlungen oder Phänomenen verweisen. Denn was bezeichnen wir umgangssprachlich nicht alles als ›Bild‹? Auch die Aufforderung ›Gestalte‹ legt keine künstlerische Technik fest, ebenso wenig

wie das zur Verfügung gestellte Material. Malen, Zeichnen, Modellieren, Arrangieren sind z. B. deutlich spezifischere Handlungsanweisungen. Und für das deutsche Wort ›fremd‹ gibt es im Englischen drei verschiedene Ausdrücke: ›unfamiliar‹ im Sinne von unbekannt und unvertraut, ›foreign‹ im Sinne von ausländisch, einer fremden Kultur angehörig und ›strange‹ im Sinne von seltsam und befremdlich. In der deutschen Sprache kann dafür jeweils das Wort ›fremd‹ verwendet werden. Seine jeweilige spezifische Festlegung, wie es in dem jeweiligen Sprechakt gemeint ist, erfährt es erst über den Kontext der konkreten Äußerung oder die fachspezifische Definition.

Aber auf diese Informationen und auf explizite Wissensvermittlung wird hier verzichtet und stattdessen auf das implizite Wissen und die Eigenlogik des Bildes und des Bildnerischen vertraut. Allein über die einfache, ja banale Aufgabenstellung und Begrifflichkeit sowie über die soziale Situation, nämlich die eines Forschungssettings, die den Studierenden die sozialen Rollen von Probanden oder im Dienst der Forschung wertneutral Beobachtende zugewiesen hat, wurde ein Handlungsraum und Kommunikationszusammenhang eröffnet, der, vermittelt über den sozialen Rahmen wie über die verwendeten Begriffe, konkrete Vorgaben und Festlegungen vermied und die Spezifizierung den Teilnehmenden überließ. Die Aufmerksamkeit aller Beteiligten sollte über wenige Worte vermittelt auf die nichtsprachlichen sozialen Phänomene, inneren Vorstellungen und lebensweltlichen Erfahrungen gelenkt werden.

»In vielen Sprachen ist eine äußerst differenzierte Kommunikation möglich, wobei es vom jeweiligen Sprachsystem abhängt, was und wie aufgrund des Wortschatzes und der Grammatik, kommuniziert werden kann«, schreibt Susanne Liebmann-Wurmer in ihrem Forschungsbericht über das interdisziplinäre Verbundforschungsprojekt *Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestalten für die Entwicklung des Menschen*. Über das Spannungsverhältnis von großer Einfachheit der Aufgabenstellung, Offenheit des sozialen Kontextes und Komplexität der im Kontext allgemeiner Bildung gegebenen Voraussetzungen, sollte eine differenzierte Kommunikation mittels des ‚künstlerischen‘ Bildes herbeigeführt werden.

In der internationalen Kommunikation bildet die Vielzahl nebeneinander existierender Sprachen Barrieren, was die Verständigung oft erschwert. Im Gegensatz dazu entstehen Bilder sprachunabhängig in allen Kulturen. Auf der ganzen Welt zeichnen und malen Kinder zunächst ähnliche Bilder, noch bevor sie das Schreiben erlernen. (LIEBMANN-WURMER 2014: 14)

Das kreative Gestalten und bildnerische Handeln beginnt nicht nur vor dem Schrifterwerb, es ist auch ein menschliches Ausdrucksmittel für Erfahrungen und Inhalte, die dem begrifflichen Denken und der sprachbasierten Mitteilung vorausgehen oder sich dem entziehen. In der Fachliteratur der Philosophie- und Bilddidaktik wird vielfach auf Cassirer Bezug genommen und betont:

Der Mensch als animal symbolicum [...] lebt in einer symbolisch vermittelten Welt und ist selber als symbolschaffendes Wesen Träger der Kultur. Wir sind genötigt, uns ‚ein Bild zu machen‘ - im wörtlichen wie auch im übertragenen Sinn - um uns in der Welt zurechtzufinden und sie mitzugestalten. (MÜNNIX 2001: 311)

Die Aufgabe, ein Bild von etwas zu gestalten, ist also prinzipiell für jeden Menschen lösbar und entspricht unserem spezifisch menschlichen Zugang zu der uns umgebenden Lebenswirklichkeit.

3. Einfachheit der Aufgabe, Komplexität der fraglos gegebenen Voraussetzungen

Die einfache Formulierung verursacht in dem Moment, da sie ohne weitere Erklärungen genannt wird, eine Illusion von Einfachheit, die diese Aufgabenstellung aufgrund der Mehrdeutigkeit des Begriffes „fremd“ und der Vieldeutigkeit der sozialen Realität, auf die dieser Begriff abzielt, nicht hat.

Aber es gibt auch im Bildnerischen durchaus Strategien, um Komplexität und Mehrdeutigkeit zu reduzieren, anstatt zu differenzieren. Würde man z. B. dazu auffordern, das Bild eines Baumes zu malen, bestände eine Möglichkeit darin, auf ein visuelles Zeichen zurückzugreifen (Abb. 1). Das Schema ›Baum‹ ist z. B. in Schulbuchillustrationen und bei den Emojis auf dem Tablet oder Smartphones leicht zugänglich und dauerhaft in der alltäglichen Kommunikation zu finden. Es unterscheidet sich wesentlich von den differenzierten Sinnbildern der Kinderzeichnung (Abb. 2 u. 3). Um einen Baum zu malen, ist es also leicht möglich und für Ungeübte oft naheliegend und attraktiv, auf die schematische Darstellungsweise zurückzugreifen. Ebenso möglich wäre es aber auch, einen ganz konkreten Baum mimetisch abzubilden und detailliert zu zeichnen. Während der Begriff „Baum“ die allgemeinen Wesensmerkmale umfasst, die alle Pflanzen gemeinsam haben, die als Bäume bezeichnet werden, zeigt diese Zeichnung nur diese eine, konkrete Pflanze. Allerdings trägt schon im Entstehungsprozess der mimetischen Zeichnung die Notwendigkeit, die Vielfalt der visuellen Sinneseindrücke zu reduzieren, zu einer Betonung der allgemeinen Wesensmerkmale bei. Eine weitere Möglichkeit, die dem Medium des Bildes viel eher entspricht als dem Medium der Sprache, besteht darin, das eigene mentale Bild zur Anschauung auf den Bildträger zu bringen.

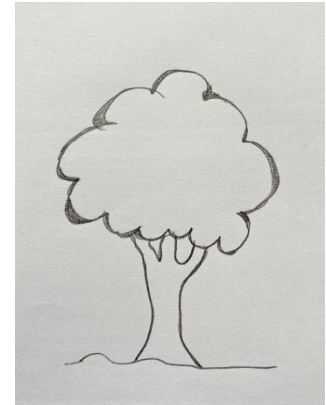


Abb. 1: Schematische Zeichnung eines Baumes, Archiv der Autorin

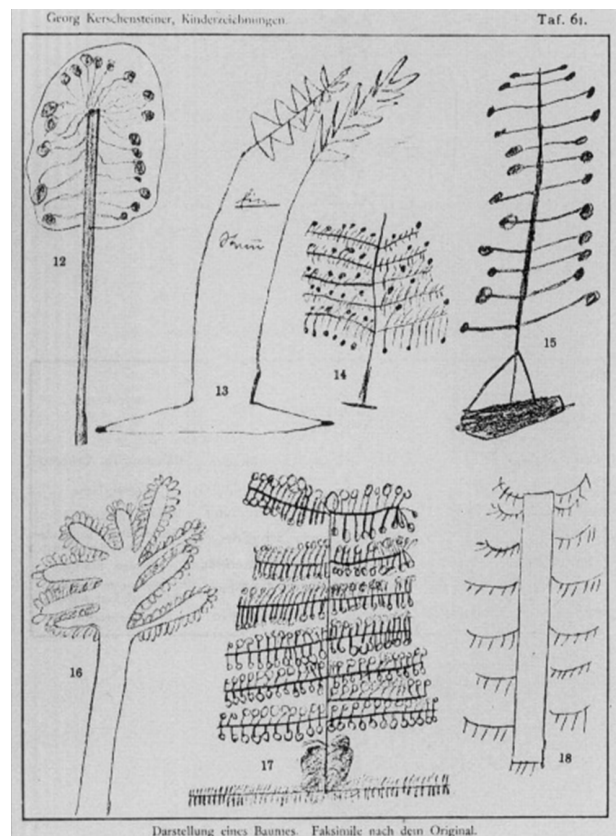
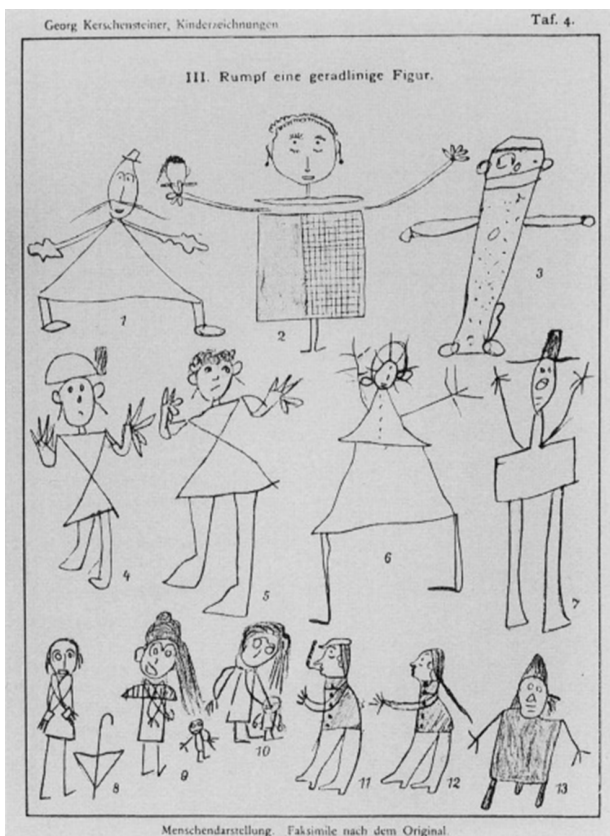


Abb. 2 u. 3: Kinderzeichnungen aus *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung* [KERSCHENSTEINER 1905: Tafel 4., 6.]

Für die menschliche Gestalt gilt wie für den Baum aus kunstpädagogischer Perspektive Vergleichbares, aber nicht für den Fremden. Denn für das Fremdsein eines Menschen gibt es kein eindeutiges Schema. Und wenn man einen fremden Menschen porträtiert, wird er oder sie - zumindest anfangshaft - durch die genaue Betrachtung während des Zeichnens vertraut. Während sich im Interdisziplinären Forschungsprojekt von 2010 die Teilnehmenden an den Workshops nicht kannten und daher vereinzelt Probanden für die Lösung dieser Aufgabe tatsächlich einen im Raum anwesenden Menschen porträtierten, kam diese Lösung für die Studierenden nicht in Betracht, da sie sich mehr oder weniger über die gemeinsam belegte Lehrveranstaltung an der Universität kannten. Die aktiv gestaltenden Studierenden mussten notwendigerweise ein Symbol oder ein differenziertes Bild des Fremden entwickeln und für sich selbst die Maßstäbe ihres Handelns festsetzen. Denn neben den mehrdeutigen Begriffen der Formulierung der Aufgabenstellung und den vielfältigen, kreative Gestaltung befördernden, räumlich-materiellen Rahmenbedingungen stellte auch der soziale Kontext Offenheit und Mehrdeutigkeit her, die durchaus von Einzelnen auch als unangenehm empfunden wurden.

Im schulischen Kontext und in universitären Lehrveranstaltungen stellt sich mehr oder weniger dringlich immer auch die Frage nach der Leistungsbewertung und darüber vermittelt, die Frage nach der Erwartung, die an das eigene Handeln und auf die zu erstellenden Ergebnisse gerichtet ist. Die Erwartung der Lehrkraft ist eine Orientierungsmöglichkeit, an der das eigene Handeln - das soziale sowie auch das bildnerische - in Bildungsprozessen ausgerichtet werden kann. Die Erwartungshaltung der Lehrkraft hat also durchaus Einfluss auf die entstehenden Bilder und somit indirekte Gestaltungskraft. In jeder Seminargruppe konnte ich unmittelbar nach meiner Erläuterung der Aufgabe beobachten, wie sich ein Moment der Irritation und Verunsicherung einstellte. Denn die Aufgabe „Gestalten Sie das Bild eines oder einer Fremden!“ war schnell genannt und auf das bereitgestellte Material verwiesen. Für einen kurzen Augenblick „froren“ die Bewegungen, Mimiken und Gesten, Nebengespräche und -geräusche ein und es wurde ganz still im Raum. Die Studierenden schauten mich entweder erwartungsvoll, fragend oder verärgert an oder ganz konzentriert auf den Tisch oder die Arbeitsfläche direkt vor ihnen, bis eine oder einer von ihnen gezielt nach meinen Erwartungen an sie fragte. Schon während die Frage geäußert wurde, stellten sich die üblichen Nebengeräusche und Bewegungen wieder ein. Meine gleichbleibende Antwort lautete: „Forschung bewertet im Unterschied zum Unterricht in der Schule nicht; Forschung will erfahren und erfassen, was ist. Sie sind in Ihrer Gestaltung des Bildes völlig frei.“ Daraufhin zeigte sich wieder für einen Moment diese Irritation im sozialen Verhalten durch das plötzliche Verstummen aller Geräusche und dem Innehalten oder „Einfrieren“ der Bewegungen und Blicke. Aus dem zweiten Moment der (sozialen) Irritation lösten sich die Probanden unterschiedlich schnell.⁴ Wie aus den Beobachtungsprotokollen zu entnehmen ist, half den ins Nachdenken versunkenen Teilnehmerinnen und Teilnehmern eine sich einstellende Idee, um sich neu zu orientieren und wieder aktiv handeln zu können.

»Jeder Impuls, etwas bildhaft darstellen zu wollen, geht von einer inhaltlichen Idee, einer Sinnvorstellung aus«, erläutert Krautz und schlussfolgert daraus: »Inhalte sind also geistige Gehalte, die im Werk sichtbar werden. Etwas Geistiges wird in der visuellen Darstellung materiale Form« (KRAUTZ 2020: 93). Was dieses Geistige ist, das die entstandenen Bilder der Studierenden zeigen, und ob es, so meine Vermutung und Forschungshypothese, tatsächlich die Gestalt des Fremden ist, kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Es ist Gegenstand meiner Dissertation.

⁴ Die Methode der »ethnografischen Feldforschung«, d. h. die in dieser Untersuchung von mir praktizierte unsystematische, naturalistische, teilnehmende Beobachtung, die gleichzeitig eine beobachtende Teilnahme ist, geht auf Erving Goffman zurück. Diese Beobachtungen werden als »natürliche Daten« und empirische Grundlage ethnographisch-soziologischer Beobachtung ernstgenommen (vgl. RAAB 2014: 64-77).

4. Wenn der Gebrauch des Bildes seine Bedeutung ist

Die Gesellschaft und soziale Interaktion ist für Goffman eine Wirklichkeit sui generis (vgl. RAAB 2014: 26-27). Diese Wirklichkeit wird in sozialen Handlungen und Interaktionen immer wieder neu performativ erzeugt und gleichzeitig als objektiv gegeben erfahren. Dass Menschen andere Menschen als Fremde bezeichnen, ist mehr als nur eine sprachliche Handlung und maßgeblich von inneren Überzeugungen, Vor- und Werturteilen und kulturellen Vorstellungen beeinflusst. Die Aufgabenstellung forderte die Probanden auf, ihr „inneres Bild“ oder vielleicht auch nur eine vage Vorstellung davon, was ein Fremder oder eine Fremde ist, für andere mit Hilfe eines Bildes materiell und dauerhaft sichtbar zu machen.

Dass Menschen Bilder für irgendeinen kommunikativen Zweck herstellen und verwenden, ist kulturell so selbstverständlichen und fraglos gegeben, dass es in der alltäglichen Lebenswelt kaum noch ins Bewusstsein tritt. Ebenso selbstverständlich ist es, dass soziale Kategorien und Zuschreibungen im alltäglichen Handeln wie in größeren gesellschaftlichen Zusammenhängen dauerhafte Formen ausprägen, die in direkter Verbindung zu den mentalen Bildern und Vorstellungen jedes und jeder Einzelnen stehen. Ulf Abraham und Hubert Sowa beschreiben dieses gesellschaftliche Phänomen auf der Ebene der Kultur und menschlichen Kulturleistung:

Wenn wir Texte lesen oder Bilder ansehen, haben wir es ständig mit materialisierten Vorstellungen ihrer Schöpfer zu tun - das ist so trivial wie unauffällig; wir denken darüber oft nicht nach. Vorstellungen sprachlich oder bildlich zu fassen, ist aber als Kulturleistung in ihrer grundlegenden Bedeutung gar nicht zu überschätzen. Ohne diese Fähigkeit, die wir Menschen im Laufe von Jahrtausenden verfeinert haben, gäbe es nicht nur keine Literatur und keine Malerei, kein Theater und keinen Film, sondern auch keine Wissenschaft, keine Technik und keine Architektur. Weiter gäbe es natürlich auch keine Philosophie ... und schließlich auch keine Religion mit heiligen Schriften welcher Art auch immer. Man kann also sagen: Es gäbe keine Kultur. (ABRAHAM/SOWA 2016: 41)

Der Mehrdeutigkeit der Begriffe und der Offenheit der äußeren Situation, in die Menschen sich gestellt sehen, wenn sie sich mit dieser scheinbar ganz einfachen, voraussetzungslosen Aufgabe auseinandersetzen und mehr oder weniger allein ihren eigenen Ansprüchen genügen müssen oder dürfen, korrespondiert mit einer Fülle und Vielfalt an Erinnerungen und Erfahrungen von Fremdheit und Befremden im eigenen Erleben. Denn die eigenen individuellen Vorstellungen, die mentalen Bilder, Gefühle, Erinnerungen usw. sind sozusagen das inhaltliche Material, das es für die Lösung dieser Aufgabe braucht, weil man mit einem Bild nicht unmittelbar Vor- und Werturteile, Konjunktionen oder Negationen äußern kann. Es braucht eine Verbindung von begrifflichem und bildnerischen Denken, mindestens eine Assoziation, weil es kein festgelegtes Zeichen bzw. Schema für die Darstellung eines fremden Menschen als Fremden gibt. Abraham und Sowa definieren Vorstellungen folgendermaßen:

Vorstellungen, die Menschen sich von etwas machen, haben verschiedene Eigenschaften: Sie können sehr plastisch sein (das haben sie mit Erinnerungen gemein); sie sind flüchtig, ganzheitlich und selektiv (das haben sie mit Wahrnehmungen gemein); sie sind gelegentlich inkohärent oder überlagern einander (das haben sie mit Träumen gemein). Und sie können voluntativ sein, also (noch) nicht Erlebtes oder Gesehenes willentlich antizipieren und Handlungsalternativen durchspielen (das haben sie mit literarischen Fiktionen und anderen Kunstwerken gemein). Vor allem aber sind sie resonant, das heißt: Sie entstehen immer in Relation auf Wahrnehmungen, auf ‚Inputs‘ - und auch auf andere Personen. Sie bilden sich zwischen ‚Subjekten‘ und ‚Objekten‘, und ihr Wirken entspricht nicht einsinnig ausgerichteten Ursache-Wirkungs-Kausalitäten, die ‚von innen‘ oder ‚von außen‘ her ihren Anfang haben, sondern von Grund auf im Zusammenwirken von Wahrnehmungen, Imaginationen und kommunikativen Intentionen. Diesem Umstand verdanken sich ihre Unschärfe, Fluidität, Ungreifbarkeit und Unbeherrschbarkeit. (ABRAHAM/SOWA 2016: 42)

Diese Vorstellungen sind aber keineswegs so individuell und subjektiv, wie wir es im Allgemeinen im Alltagsverständnis erleben. Kultur, Gesellschaft, zeitgeschichtliche Themen reichen insbesondere hier weit ins Subjektive und Individuelle hinein. So verstehen viele Menschen die Kunst als einen Freiraum für Kreativität und künstlerisches Schaffen, das nur aus dem eigenen Inneren und persönlichem Erleben schöpft, einen Freiraum »... in dem das Ich sich ohne Rücksicht auf Bindungen und Pflichten ausdrücken, in dem es selbst sein könne, in dem nicht Vernunft, sondern Fantasie und Gefühl herrschen« (KRAUTZ 2020: 43-44). Die Aufgabenstellung lenkt aber die Aufmerksamkeit auf etwas hin, nämlich auf das Phänomen des Fremden und auf das entstehende Bild. Jochen Krautz macht auf die „geteilte Intentionalität“ aufmerksam, zu der nur Menschen als soziale Wesen auf dieser Entwicklungsstufe fähig sind: »Menschen können ihre Aufmerksamkeit gemeinsam auf etwas Drittes beziehen und dabei voneinander wissen, dass sie dasselbe meinen. Ein Mensch kann also einem anderen etwas gezielt sagen, zeigen und vormachen...« (KRAUTZ 2020: 48). Die Aufgabe im Rahmen einer Lehrveranstaltung oder Unterrichtes bietet sich den Teilnehmenden genau dafür an, sich gemeinsam auf ein Drittes zu beziehen, die Wortbedeutung „fremd“, die auf ein soziales Phänomen verweist. Mit voranschreitender Bildgenese wird das Bild selbst zum Dritten, auf das sich die geteilte Intention bezieht.

Günter Lange hat z. B. schon in seinen frühen bilddidaktischen Überlegungen für den Religionsunterricht für eine größere Bewusstheit und Wertschätzung des Eigenwertes des Bildes, insbesondere des künstlerischen Bildes, argumentiert (vgl. BURRICHTER/GÄRTNER 2014: 12-13). Und Gabriele Münnix verbindet in ihrem Beitrag *Zur Hermeneutik des Bildes* argumentativ Beuys und Wittgenstein, bzw. die Sprechakttheorie von Austin, indem sie den zum Schlagwort gewordenen Satz Wittgensteins *Der Gebrauch eines Wortes ist seine Bedeutung* aus seinen Philosophischen Untersuchungen (§ 43) auch auf Bilder anwendet: »Daher konstituiert sich Bedeutung, auch von Bildern, immer erst kontextual in aktuellen Verwendungszusammenhängen...« (MÜNNIX 2001: 313), schreibt sie und stellt wenig später fest:

Der Gebrauch, den wir - und andere - von unseren Bildern machen, die uns im Alltag in ganz unterschiedlichen Erscheinungsformen begegnen, ist entscheidend, denn wir sind es, die Bedeutung zuschreiben. Das gilt erst recht, seit dem wir mit Merleau-Ponty und Waldenfels gelernt haben, dass schon im Akt des Sehens, in unterschiedlichen Sehgewohnheiten Weltkonstitution qua Strukturierung liegt. Bedeutung existiert nicht abstrakt und losgelöst von Kontextsituationen als fixes semantisches Korrelat eines Bildes, und sie ist auch nicht die intrapsychische Vorstellung im Bewusstsein dessen, der sich ‚ein Bild macht‘ oder gemacht hat. Unser Symbolschaffen ist eingebettet in lebensweltliche Zusammenhänge und verknüpft mit der Praxis unseres sonstigen Tuns. Wir konstruieren uns Bilder von der Welt, und als solche sind sie Momente unseres Handelns“ (MÜNNIX 2001: 313-314).

Münnix gesteht Bildern, ebenso wie unseren Sprachhandlungen, einen eigenen ontologischen Status zu und versteht sie als »Vorgänge von Weltaneignung und Ichausdruck und damit als Bestandteil unseres Handelns« (MÜNNIX 2001: 313-314). Dem Bild in seinem Eigenwert geht aber ein kreatives Handeln voran, das selbst wiederum als performatives Handeln angesehen und auch erlebt werden kann, insbesondere wenn es unter Beobachtung im Kontext einer kunstpädagogischen Forschung stattfindet. Insofern fordert auch die Aufgabenstellung *Gestalte das Bild einer/eines Fremden* regelrecht zu performativem Handeln auf. Und dieses, sich im Moment der kreativen Gestaltung des Bildes ereignende, performative Handeln kann wiederum als ein Akt der Weltaneignung und Selbsterfahrung des freien, spielerischen Handelns und Gestaltens, welches Erkenntnisvorgänge ins aktiv handelnde Bewusstsein ruft, erfahren und gedeutet werden.

5. Kreative bildnerische Gestaltung als Spiel

Das Verb „gestalten“ ist eine Aufforderung, die die Entscheidung für eine konkrete Abfolge von Handlungen und die Entscheidung für eine künstlerischen Technik offenlässt. Die Aufforderung benennt klar, was zu tun ist, überlässt das ›Wie‹ aber mehr oder weniger jeder und jedem einzelnen. Obwohl neben den bereitgestellten Papieren, Farben, Stiften, Klebern usw. in den Seminarräumen, in denen die Bilder eines/einer Fremden entstanden sind, durchaus noch andere Materialien und Werkzeuge zu finden waren, wählten die Studierenden das ihnen naheliegende und vertraute Verfahren. Sie malten und zeichneten, obwohl ihnen durch Schulbildung und durch aus persönlicher Neigung bereits erworbenen Fertigkeiten mehrere bildnerische Möglichkeiten zur Verfügung stehen. In Dresden inspirierten die Zeitungen, die auf den Tischen auslagen, um die Arbeitsplatten zu schonen, einige Teilnehmende zu einer Collage. Nur eine Studentin in Wien hat aus Papier ein dreidimensionales Objekt gestaltet. Die Entscheidungsfreiheit in Hinblick auf das künstlerische Verfahren und die Mittel, um ein Bild zu gestalten, wurden dafür innerhalb dessen, was mit Farben und Pinseln auf einem Blatt Papier während 90 Minuten möglich ist, ausgeschöpft.

Im Vergleich zum Schreiben erscheint das bildnerische Gestalten viel weniger regelgebunden. Die vermeintliche Offensichtlichkeit von Bildern kann jedoch täuschen, denn oft entziehen sich diese gerade dadurch einer eindeutigen Interpretation. Das Mehrdeutige, Rätselhafte und die Offenheit für die Sichtweise des Rezipienten gehören zu ihrem Wesen. (LIEBMANN-WURMER 2014: 14).

Das gilt nicht nur für die Betrachtung von fertiggestellten Bildern, sondern ereignet sich in jedem Moment im aktuell malenden Menschen neu. Er oder sie ist immer im Wechsel Produzent und Rezipient des entstehenden Bildes. (vgl. PLAUM 2016: 217-235). Beides vollzieht sich hauptsächlich im Modus des bildnerischen Denkens.

In Bezug auf dieses Denken besteht der einzige Unterschied zwischen Bildbetrachtung und -gestaltung darin, in welche Tätigkeit diese Denkleistungen münden. Die Denkleistungen der Bildbetrachtung werden in vielen Fällen im Medium der Sprache festgehalten. Beim Gestalten eines Bildes finden sie hingegen ihren Ausdruck in visuellen oder plastischen Medien (PLAUM 2016: 233).

Während die sprachliche Äußerung einer zeitlichen Abfolge bedarf, einem Nacheinander, kann im Bild vieles nebeneinander bestehen oder ineinander übergehen. Die bildliche Äußerung ist durch eine Gleichzeitigkeit gekennzeichnet, die es den Betrachtenden überlässt, in welcher Reihenfolge sie den einzelnen Elementen Aufmerksamkeit schenken. Eine bildliche Äußerung ist durch den Bildträger begrenzt, der - bildlich gesprochen - den Rahmen absteckt, innerhalb dessen sich ein Möglichkeits- oder Spielraum eröffnet. Wie oben schon in Hinblick auf die Mehrdeutigkeit der verwendeten Begriffe und Umgangsweisen mit dem Bild diskutiert, wird auch über die eigentliche Tätigkeit der kreativen bildnerischen Gestaltung dieses Wechselspiel von klarem Rahmen (in Form von Aufgabenstellung, soziale Situation einer Datenerhebung zum Zwecke der Forschung innerhalb einer universitären Lehrveranstaltung für die Dauer von etwa 3 Stunden) und Offenheit für Unbestimmtheit und Komplexität, aber auch Unklarheit über den zu wählenden Lösungsweg, aufgenommen und methodisch eingesetzt.



Abb. 4: Studierendenarbeit 1: *Die Unbekannte*, Wien, 2018, Archiv der Autorin



Abb.5: Detailansicht des Werkes (Abb. 4)

Ein Student hat diese Unbestimmtheit anschaulich ins Bild gebracht (Abb. 4). Er legte sich bzw. die Gestalt des Fremden nicht fest, sondern belässt sie im Unklaren. Die Farbflecken sind getupft und die Linien der flächigen Struktur könnten endlos fortgesetzt werden. Das Bild ist noch figürlich, obwohl es abstrahiert. Es ist flächig und ornamental angelegt und zeigt doch ein menschliches Antlitz, ein Gesicht, dessen Gesichtszüge vage zu erkennen sind. Man kann nicht ausschließen, dass die dargestellte Fremde ihre Betrachter anschaut.

Carl-Peter Buschkühle betont in seinen kunsttheoretischen Überlegungen zur *Welt als Spiel*, dass Spiel immer freies Handeln ist. Er schreibt:

Entsprechend ihres vom Alltag und vom Zwang getrennten Charakters findet die spielerische Handlung innerhalb bestimmter Grenzen von Zeit und Raum statt. Innerhalb der Spielzeit und des Spielraums gelten bestimmte Regeln, wird eine bestimmte Ordnung erzeugt, die das Spiel von den Zufälligkeiten und Unordnungen des ›normalen‹ Lebens unterscheidet. Diese Stiftung von Ordnung, die tendenziell nach Vollkommenheit strebt, indem es darum geht, das Spiel so gut wie möglich zu spielen, rückt es in eine deutliche Nähe zum Ästhetischen. (BUSCHKÜHLE 2007: 21)

In diesem Sinne stellt Buschkühle die Bildende Kunst als performativen Akt und ihre Ähnlichkeit zum Spiel dar:

Sie ist eine freie Tätigkeit, die jenseits des Ernstes unmittelbarer Existenzsicherung nach eigenen, immanenten Regeln stattfindet, die die Spieler, in diesem Fall die Künstler, selbst aufstellen. Sie

schafft sich selbst eine Sphäre der Gültigkeit dieser Regeln, und jedes Spiel erzeugt dabei einen eigenen Spielraum und eine eigene Spielzeit - dies gilt ebenso für das Vortragen eines Gedichtes, die Aufführung eines Musikstückes wie für die Schöpfung und Betrachtung eines Bildwerkes. (BUSCHKÜHLE 2007: 23).

Ervin Goffman stellte bereits 1959 in *Wir alle spielen Theater* aus soziologischer Perspektive überzeugend dar, dass Menschen sich in ihren sozialen Alltagssituationen beständig selbst darstellen, um ein sozial akzeptiertes ›Image‹, umgangssprachlich: einen guten Eindruck, bei den Mitmenschen, ihrem ›Publikum‹, zu hinterlassen (vgl. RAAB 2014: 88-94). Auch das ließ sich methodisch einsetzen, denn der soziale Rahmen, ›frame‹, einer wertneutralen wissenschaftlichen Untersuchung bietet einerseits Klarheit für das erwartete soziale Verhalten und steckt somit einen Handlungsrahmen ab, erlaubt aber gleichzeitig, nicht den allgemeinen sozialen Rollen und Erwartungen entsprechen zu müssen, sondern sich unter dem „fremden“ Blick der Forschenden freier inszenieren zu können. Den malenden Probanden standen je eine Tandempartnerin oder -partner zur Seite, die ausschließlich den Auftrag hatten, die Bildgenese und Handlungen des kreativ Tätigen zu protokollieren. Die Probanden befanden sich also für die Dauer der Gestaltung nicht nur in einem Schaffens- und Reflexionsprozess über das Bild und den Begriff des Fremden, es ereignete sich auch ein soziales Wechselspiel, weil die malenden Probanden sich als ideenreich, originell, kompetent und kreativ, politisch korrekt und für Fremdes aufgeschlossen gesehen wissen und erleben wollten. Deshalb möchte ich aufgrund meiner Beobachtungen so weit gehen und sagen, dass die Aufgabe *Gestalte ein Bild eines/einer Fremden* und deren Rahmenbedingungen zu einem Spiel mit und einer über das Bildnerische vermittelten Erfahrung von Unbekanntem, Mehrdeutigkeiten und Fremden innerhalb eines einfachen, klaren Rahmens führten oder es zumindest sehr begünstigten. Die Bilder, die im Verlauf dieses Spieles entstanden und die verwendeten Materialien und Werkzeuge wurden zu Mitspielern und Akteuren aber auch zur Spur, die vom Spiel bleibt, zu seinem Ergebnis und Sinn.

6. Das Paradox des Fremden im Bild

Der Versuch, mit einem Bild einen Fremden darzustellen, beinhaltet das Paradox, auf etwas verweisen bzw. jemanden zeigen zu wollen, der oder die qua Wortbedeutung unbekannt ist, fremd, nicht zugehörig. Wie fremd und unbekannt ist ein Mensch, von dem man sich ein Bild machen kann?

Wenn das Phänomen des Fremden mehr ist, als man mittels des Wortes und seiner Bedeutung aussagen kann, dann können Bilder womöglich etwas vom Fremden zeigen, was sich so nicht sagen ließe? »In Bildern lassen sich manche Inhalte fassen, die nur schwer oder gar nicht verbal formulierbar und begrifflich denkbar sind. Besonders deutlich wird das am Beispiel der Farben, deren sichtbare Präsenz durch Worte nicht ersetzbar ist«, erläutert Liebmann-Wurmer nicht nur mit Blick auf Bilder allgemein, sondern auch in Hinblick auf jene, die aufgrund der aus dem interdisziplinären Forschungsprojekt hervorgegangenen Aufgabenstellung entstanden. »Bilder haben daher eine Doppelfunktion: Sie haben eine unmittelbar wahrnehmbare Präsenz, können aber gleichzeitig auch für etwas anderes stehen, das sie präsentieren und auf das sie verweisen« (LIEBMANN-WURMER 2014: 14). An einem Bild eines Fremden von einem Studenten aus Dresden lässt sich das meines Erachtens sehr gut exemplarisch zeigen (Abb.6).



Abb. 6: Studierendenarbeit 2: o. T., Dresden, 2017, Archiv der Autorin

Der Student hat seine bildnerische Entscheidung ausschließlich mit seiner Intuition begründet. Auf die Frage, wie sein Bild entstand ist, schrieb er im Fragebogen wörtlich: »Zunächst hat mich die Farbe Pink in den Bann gezogen. Anschließend fertigte ich eine Skizze an, die im späteren ersten Werk in abstrahierter Form auftaucht. Anschließend habe ich frei nach Intuition gehandelt.« Es gibt ganz offenbar eine Evidenz im Sichtbaren, die sich auch nur im Sichtbaren, also im Bild aussagen lässt. Gottfried Boehm betont: »Bilder generieren auf ihre nichtsprachliche Weise einen Sinn und eröffnen damit unersetzliche Zugänge zur Welt und deren Erkenntnis« (BOEHM 2005: 23).

Das Phänomen des Fremden wurde eingangs über den Begriff des Fremden ins Bewusstsein gerufen. Je nach individuellem Erleben wurde dieses Phänomen des Fremden in der universitären Lehrveranstaltung vielleicht unmittelbar im selben Raum gegenwärtig durch andere Menschen oder nur mittelbar über das Wort und dessen Bedeutung vergegenwärtigt oder, wie oben beschrieben, durch eine sinnliche Wahrnehmung, eine Assoziation, eine Farbwirkung, Pink. Mit zunehmender Ausarbeitung des Bildes erscheint das Phänomen des Fremden als Gestalt in den Bildern und bekommt so eine andere oder weitere Präsenz. Das verdoppelt das Paradox, da im eigenen Bild das Fremde begegnet und Vertrautheit und Fremdheit gleichzeitig über das Bild erfahrbar werden. »Der Prozess des Sichtbarwerdens im Bild unterliegt dem Paradox einer Wiederholung, in der dasselbe als Anderes wiederkehrt« (WALDENFELS 2003: 11), beschreibt Bernhard Waldenfels dieses Phänomen. Und Susanne Liebmann-Wurmer bestätigt, dass der Betrachtung der eigenen Bildwerke diese paradoxe Spannung von Vertrautheit und Fremdheit konstitutiv eingeschrieben ist:

Oft stehen Menschen, sogar Künstler, ihren eigenen Werken staunend, wie einem fremden Werk, gegenüber. Diese Selbsterfahrung in der Fremderfahrung des eigenen Werkes macht einen Teil der Faszination eigener ästhetischer Gestaltungsprozesse aus. (LIEBMANN-WURMER 2014: 25)

Diese Faszination wird durch das Bildmotiv des Fremden noch verstärkt. Dieses Hereinbrechen des Fremden über den Begriff, über das zu erarbeitende Bild und der Resonanz im eigenen Inneren wird durch den Umgang mit den Materialien verlangsamt, verwandelt und für einen längeren Zeitraum ins Bewusstsein gehoben. Farben müssen angerührt werden und auf dem Papier trocknen, Bleistifte gespitzt, Pinsel ausgewaschen werden usw.; während dieser vielen kleinen Arbeitsschritte können die Gedanken schnell wechseln und springen, müssen aber immer wieder neu zur Gestalt des Fremden zurückkehren, um das Bild fertigstellen zu können. Der Begriff des Fremden wird durch ein Bild dauerhaft anschaulich. Und diese Bilder wiederum machen ein (begriffliches) Paradox sichtbar und erfahrbar, weil im Bild gleichzeitig präsent sein kann, was Begriffe voneinander trennen: das Fremde und das Eigene. Denn das Fremde wird mit dem Eigenen zu „meinem Bild von einem/einer Fremden“ verbunden.

7. Gestaltung als Prozess der Verarbeitung von Erfahrungen

In den Bildwissenschaften, der Ästhetik, der Kunstpädagogik und Deutsch- sowie Bilddidaktik wird vielfach das Verhältnis von Wort bzw. Text und Bild als ein Gegensatzpaar gegenübergestellt und die Begriffe Wort und Bild klar voneinander getrennt. Im alltäglichen Erleben, in der konkreten Erfahrung sind Sprach- und Bildfähigkeit des Menschen in den allgemein üblichen kommunikativen sowie sozialen Vollzügen als Kulturtechniken eng miteinander verwoben. Das gilt auch für den kreativen Gestaltungsprozess selbst, insbesondere auch im Zusammenhang mit der Aufgabe, einen Begriff zu veranschaulichen, eben z. B. denjenigen in einem Bild zu zeigen, den das Wort „ein Fremder/eine Fremde“ als solchen bezeichnet. Wenn das künstlerisch tätige Subjekt sich immer mehr der ästhetischen Wahrnehmung im jeweils gegenwärtigen Augenblick der aktuell stattfindenden Gestaltung bewusst wird und die nichtsprachlichen Bewusstseinsvorgänge deutlicher erlebt, ist das begriffliche Denken dem aktuellen sinnlichen Erleben nachgeordnet weil die Sinneswahrnehmungen und psychischen sowie leiblichen Empfindungen im erlebenden Bewusstsein intensiver aufscheinen. Menschen machen eine ästhetische Erfahrung.

Ästhetische Erfahrungen [...] sind in der Sinnlichkeit der Wahrnehmung verankert, drängen aber zur reflexiven Verarbeitung, ohne dabei den Bezug zur Körperlichkeit zu verlieren. In ästhetischen Erfahrungen erleben wir uns selbst und die Welt gleichzeitig und werden zu vielfältigen Wechselspielen angeregt: zwischen Sinnlichkeit und Reflexion, zwischen Emotionalität und Vernunft, zwischen Bewusstem und Unbewusstem, zwischen Materialität und Zeichencharakter, zwischen Sagbarem und Unsagbarem, zwischen Bestimmtem und Unbestimmten“ (BRANDSTÄTTER 2012: 180).

Das schreibt Ursula Brandstätter mit Blick auf kulturelle Bildung allgemein und verweist auf die Zwischenposition der ästhetischen Erfahrung zwischen Bild und Text. Bild und Text oder Begriff stehen in der konkreten Erfahrung über ein Wechselspiel miteinander in Beziehung. Ludwig Duncker erläutert in seinem Beitrag *Bild und Erfahrung - Strukturmomente einer Anthropologie des Sehens*:

In Philosophie und Erziehungswissenschaft zählt der Begriff der Erfahrung zu den grundlegenden Kategorien, in denen biographisch bedeutsames Lernen in Struktur und Inhalt vermessen werden. Vor allem in der existenzphilosophisch geprägten Diskussion hat die Entfaltung des Erfahrungsbegriffes dazu beigetragen, die Begegnung mit der Wirklichkeit als einen nicht-linearen Prozess zu verstehen, in dem das Neue in seiner schicksalhaften Unausweichlichkeit in das eigene Leben hereinbricht und so die Notwendigkeit einer nachgängigen reflexiven Aufarbeitung abverlangt“ (DUNCKER 2008: 23).

Dabei wird die Reflexion der Erfahrung in den meisten Fällen als ein vor allem sprachlicher und auf diskursivem Denken beruhender Vorgang verstanden, »indem das Neue und Andersartige identifiziert, artikuliert und mit der Vorerfahrung verknüpft wird« (DUNCKER 2008: 23). Der Sprache und den Begriffen wird die Bewältigung dieser Lebenserfahrungen zugeschrieben, mit deren Hilfe »schließlich ein neuer Horizont erschlossen und eine Offenheit für neue Erfahrungen erarbeitet werden kann« (DUNCKER 2008: 23). Diese neue Erfahrung kann sich während der kreativen Gestaltung eines Bildes eines/einer Fremden im Hin- und Hergleiten des erkennenden Bewusstseins zwischen der Vergegenwärtigung der individuellen, mentalen Vorstellungen und Bildern, der allgemeinen Bedeutung des Wortes „fremd“ und dem während der Bearbeitung der Aufgabe entstehenden Bild ereignen.

In der ästhetischen Erfahrung bereiten sich Erkenntnisprozesse vor, noch nicht als reflexiv aufgearbeitetes Wissen, aber doch als starker Eindruck, der nachhaltig auch auf unser Bewusstsein zurückwirkt und unser Bild von der Welt prägt. In ihr verdichten sich Eindrücke, die stark genug sind, um sich gleichsam einzugravieren und unauslöschliche Spuren zu hinterlassen. Diese Eindrücke erzeugen Wirkungen, die als Bilder der Erfahrung in Erinnerung bleiben. (DUNCKER 2008: 23-24)

Die Gestaltungsaufgabe *Bild eines/einer Fremden* wird also in dem Moment zu einem konkreten, lebendigen Erfahrungsraum, da im schöpferischen Tun Bilder von Subjekten gestaltet werden, die im bildnerischen Denken und Prozess sich ihrer Vorstellungen, vielleicht auch ihrer Vorurteile und Vorerfahrungen, ebenso bewusstwerden wie ihrer Wahrnehmungen und die sie sich im Moment des Malens und Gestaltens vergegenwärtigen und sie reflektieren. Duncker betont ein zeitliches Nacheinander, wenn er schreibt:

Was in diesem Prozess der Verarbeitung von Erfahrung besonders hervorzuheben ist, ist, dass die sprachlich-begriffliche Bewältigung erst relativ spät beginnt und eigentlich schon den Abschluss der Aufarbeitung von Erfahrung bedeutet. Zu betonen ist, dass der Prozess der Erfahrung von einer sinnlich-ästhetischen Dimension begleitet ist und der sprachlich begrifflichen Bearbeitung sogar vorausgeht. Erfahrungen werden demnach zunächst immer ausgelöst durch sinnliche Wahrnehmung, durch szenisch und bildhaft vermittelte Eindrücke, in denen das Unerwartete und Plötzliche in das eigene Leben eintritt. Das Kontrastive und Andersartige vermittelt sich in ästhetischen Kategorien, die erst das Material bieten für weitere Bearbeitungen und Deutungen. (DUNCKER 2008: 23)

Obwohl die hier reflektierte Aufgabenstellung kaum selbst sinnliche Eindrücke vermittelt und dem begrifflichen Denken entspringt, ist sie in dem Moment, da sie genannt wird, unerwartet und überraschend. Der Begriff des Fremden tritt als Kontrast und als eine Erfahrung auslösendes Fremdes in die Situation der jeweiligen Lehrveranstaltung oder Datenerhebung, denn es lenkt das Bewusstsein auf das gemeinsame Geistige, das mittels Wort wie auch Bild ausgesagt werden soll. Deshalb kann diese Aufgabe meines Erachtens nur in Verbindung bzw. Wechselspiel von Begriff und Bild gelöst werden und dafür auf das je eigene lebensweltliche sowie kulturelle Wissen zurückgegriffen werden.

8. Vom Erscheinen der Dinge/Phänomene in mir

Die Aufforderung, das Bild eines/einer Fremden zu gestalten, verlangte den Studierenden nicht nur implizites Sprachwissen und allgemein vorhandene bildnerische Kompetenzen ab, sondern sollte auch die Fähigkeit fördern, sich aus ihrer vorwissenschaftlichen, natürlichen Einstellung zu lösen, die das zweckrationale Alltagshandeln für gewöhnlich auszeichnet. Da man sich über gemalte und gezeichnete Bilder nur sehr bedingt Werturteile machen kann, waren die Studierenden nonverbal und aus der Sache heraus dazu aufgefordert, eine fragende, forschende Haltung einzunehmen. »Untersuchen wir erscheinende Gegenstände, zeigen wir uns auch selbst als diejenigen, denen der Gegenstand erscheint« (ZAHAVI 2007: 19), wird von den Vertreter:innen der Phänomenologie immer wieder betont. Käte Meyer-

Drawe unterstreicht, dass sich das nicht nur auf die visuellen und akustischen Wahrnehmungen bezieht: »Als Sehende bin ich sichtbar, als Berührende berührbar - auch für mich selbst« (MEYER-DRAWE 2020: 20).

Es ist ein Verdienst Husserls und eben den Vertreter:innen der Phänomenologie, diese Erkenntnis formuliert und ernst genommen zu haben. Etwas, das wir erleben, das uns widerfährt und durch unsere Wahrnehmung erscheint, erscheint immer einem erkennenden, menschlichen Bewusstsein. Wir sind als Menschen immer mit unserer Intention und unserem Bewusstseinsstrom in den Prozess des Wahrnehmens und Erkennens mit einbezogen, denn dieses Etwas erscheint immer als ein Etwas *für mich*. Die konkrete Aufgabenstellung *Gestalte ein Bild von ...* fördert das bewusste Erleben eines Etwas für mich. Es beginnt mit dem Wort „fremd“ als Anfangsimpuls und läuft auf ein Bild als Ziel am Ende zu. Dazwischen ereignet sich der Gestaltungsprozess, der nicht nur die Frage aufwirft: Was ist ein/e Fremde/r *für mich*? Es stellt sich auch die Frage: Wer möchte ich in Hinblick auf fremde Menschen sein?

Das Bild einer Studentin aus Nürnberg besteht aus zwei Hälften weil sie sowohl die Tatsache, dass man sich vor dem Fremden ängstigen kann, ins Bild bringen wollte als auch ihren Wunsch, Fremden offen und freundlich zu begegnen. Sie schrieb erläuternd dazu: »Zuerst ist das Fremde dunkel und manchmal auch beängstigend. Viele Menschen versuchen deshalb Abstand zu halten. Auf der rechten Seite des Bildes sieht man was hinter dem vorerst schwarzen Unbekannten liegt. Es ist hell und freundlich. «Und sie schließt mit dem Satz: »Im Grunde steht das Bild für mehr Offenheit gegenüber den Fremden.«⁵ Ihr Bild stellt also ihren Versuch dar, eine positive Wertung den unangenehmen Empfindungen gegenüberzustellen.

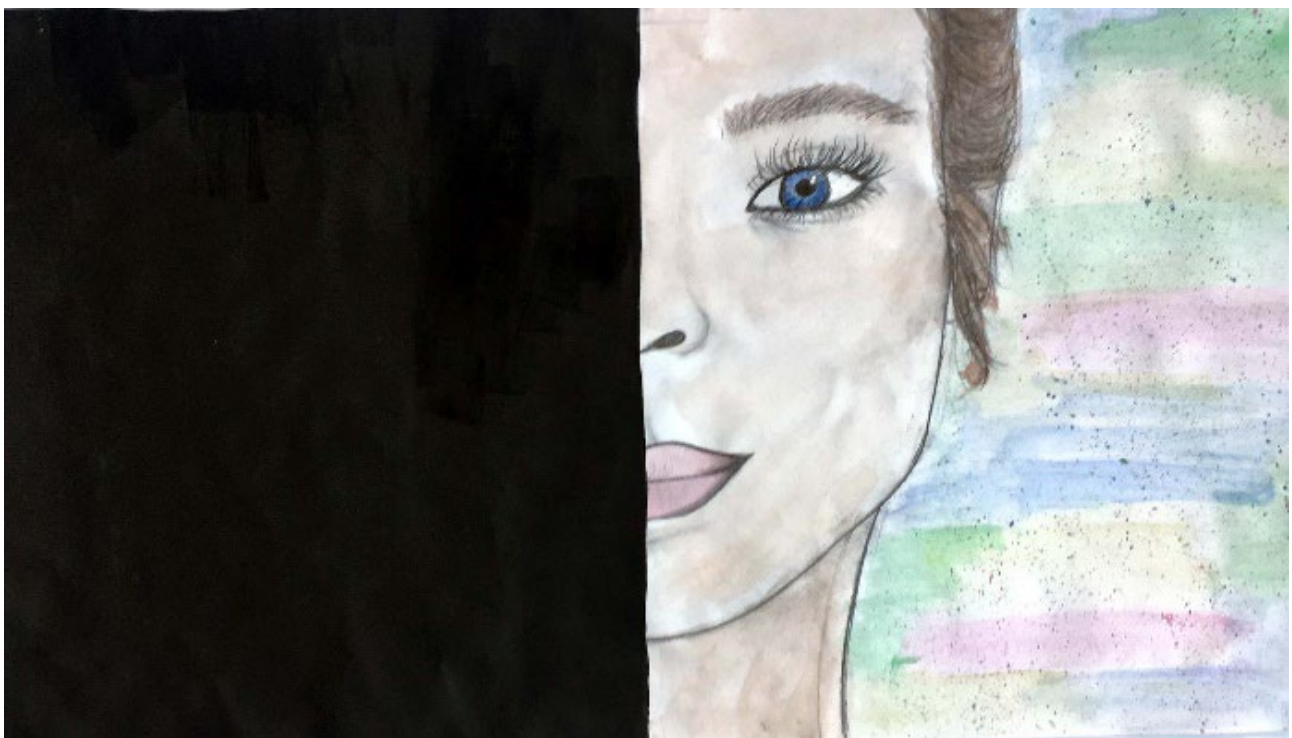


Abb. 7: Studierendenarbeit 3: *Openness*, Nürnberg, 2017, Archiv der Autorin

⁵ Ob das Bild auch tatsächlich das aussagen kann, was sie mit diesem Bild auszusagen beabsichtigte, wäre in einer eigenen Bildanalyse zu prüfen.

Aus dem kreativen Gestaltungsprozess und seinen Sachnotwendigkeiten heraus ereignet sich ein Loslösen des kreativ gestalterisch tätigen Subjektes von seiner natürlichen Einstellung, die das fraglos Gegebene seiner alltäglichen Lebenswelt ebenso fraglos und selbstverständlich hinnimmt. Um eine Idee zu entwickeln, wie die Gestalt des/der Fremden im Bild dargestellt werden kann, muss man sich fremde Menschen vergegenwärtigen, wie sie einem erscheinen, welche Erinnerungen und Erfahrungen man mit dem Phänomen des Fremden hat. Dieses Vergegenwärtigen schließt aktuelle wie vergangene leibliche Empfindungen mit ein. Es ist kein bewusster Bruch, keine Methode, die eingeübt wird, sondern eher ein Gleiten von der Wahrnehmung der äußeren Umgebung hin zur inneren Wahrnehmung in Form von vergegenwärtigten Erinnerungen, mentalen Bilder und dem ganzen seelischen Bereich von fluiden Vorstellungen, Wünschen, Gefühlen, Abneigungen, Vorurteilen, verinnerlichten Werten und Idealen. So löst sich die Aufgabe oder der Wunsch, ein Bild eines/einer Fremden zu gestalten, ‚wie von allein‘ aus der natürlichen Einstellung unseres begrifflichen Denkens und zweckrationalen Handelns heraus und bringt den Wesenszug des Erscheinen der Dinge und unserer individuellen Erfahrungen ins Bewusstsein. Oftmals wird es als ein Gleiten vom zielgerichteten Sehen über ein zweckfreies, empfängliches Sehen in ein ins eigene Befinden und ganzheitliche Innere gerichtete Schauen erfahren, das mit allen anderen Sinnen verbunden ist und die ganze Merkmalsfülle der Dinge erschließt. Brandstätter beschreibt diese synthetische Wahrnehmungsweise mit den Worten von Martin Seel folgendermaßen:

Was aber unterscheidet Wahrnehmungen, die unseren Alltag bestimmen, von ästhetischen Wahrnehmungen? Für Martin Seel ist die ästhetische Wahrnehmung ‚ein spezifischer Vollzug‘ der sinnlichen Wahrnehmung. Ästhetische Wahrnehmung ist durch eine besondere Art der Zeiterfahrung geprägt: durch ein Verweilen im Augenblick, durch eine grundsätzliche Offenheit für die Simultaneität und Momentaneität des Lebens. „Durch das Verweilen bei dem Erscheinen von Dingen und Situationen gewinnt die ästhetische Wahrnehmung ein spezifisches Bewusstsein von Gegenwart (BRANDSTÄTTER 2008: 100).

Aus phänomenologischer Perspektive heraus unterscheiden sich die Dinge nicht an sich, sondern weil sie uns auf ganz verschiedenen Weisen erscheinen (können). Die Art und Weise wie uns physische Dinge des alltäglichen Lebens, Kunstwerke der Bildenden Kunst, Tiere, soziale Beziehungen, Zahlen, Sachverhalte und vieles mehr erscheinen, unterscheidet sich ganz wesentlich voneinander. Auch derselbe Gegenstand kann sehr unterschiedlich erscheinen in Abhängigkeit von der Beleuchtung und den Witterungsbedingungen z.B. oder durch die Art und Weise seiner Gegenwart »als wahrgenommener, phantasierter oder erinnelter, als festgestellter, bezweifelter oder mitgeteilter. Der Gegenstand kann mehr oder minder *gegenwärtig* sein« (ZAHAVI 2007: 13-14). Den Grad der Gegenwärtigkeit eines Phänomens setzt Zahavi zu verschiedenen Niveaustufen der Erkennbarkeit parallel und erläutert es am Phänomen der Obdachlosigkeit:

Ich kann davon reden, wie furchtbar es für Obdachlose sein muss, die Nacht auf der Strasse zu verbringen, ich kann mir einen Fernsehbeitrag zu diesem Thema ansehen, ich kann es auch selbst erleben. Es lässt sich hier von verschiedenen epistemischen [...] Niveaus sprechen. Die niedrigste oder ärmste Erscheinungsweise eines Gegenstandes bilden die signitiven Akte. Diese (Sprach-)Akte haben natürlich eine Referenz, der Gegenstand selbst ist aber nicht auf anschauliche Weise gegeben. Die imaginativen Akte sind zwar anschaulichen Inhalts, haben darüber hinaus aber mit den signitiven Akten gemein, den Gegenstand nur *indirekt* zu intendieren: Der signitive Akt intendiert den Gegenstand über eine zufällige Repräsentation (Zeichen), der imaginative Akt über eine Repräsentation (Bild), die eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Objekt besitzt. Erst die Wahrnehmung bietet uns den Gegenstand direkt dar ...“ (ZAHAVI 2007: 14).

Wenn nur das unanschauliche und für die sinnliche Wahrnehmung sehr reduzierte und arme Wort „fremd“ und kein konkreter, als fremd zu bezeichnender Mensch zur Lösung der Gestaltungsaufgabe zur Verfügung steht, bleibt nur das Schauen nach Innen oder auf die Idee des Fremden, so wie sie sich im Allgemeinen in der Kultur durch die Wortverwendung zeigt, um eine Lösung für die Aufgabe entwickeln zu können.

9. Kurzes Fazit und Ausblick

Diese Verbindung von kunstpädagogischem und soziologischen Forschungsinteresse stellte einen Versuch dar, Menschen in einer Gruppe zu einem zweckfreien, empfänglichen Sehen im künstlerischen und freien Spielraum des kreativen Gestaltens auf ein soziales Phänomen zu lenken. Dass man mit Bildern keine Werturteile oder Vorurteile unmittelbar aussagen kann, weder Verneinen noch Konjunktive bilden kann, die eigene Meinung nicht spontan mitteilen kann, dass man dafür aber etwas zeigen und nach symbolischen Formen für etwas suchen und diese entwickeln kann, löste während der Gestaltung und im anschließenden Gespräch über die Bilder zumindest ein Stück weit aus der natürlichen Einstellung. Fraglos gegebenen Selbstverständlichkeiten der alltäglichen Lebenswelt, persönliche Ansichten und Meinungen müssen ausgeklammert bleiben weil sie sich im Bild nicht, oder nur sehr bedingt, ausdrücken lassen. Das verstärkt das Bewusstsein dafür, wie und dass das Phänomen mir erscheint. Es braucht eine Idee davon, was einen fremden Menschen zu einem oder einer Fremden macht, damit ein Bild gestaltet werden kann. Das hebt auf etwas Geistiges, etwas Wesentliches und Allgemeines ab. Deshalb stellt sich in meinen Augen die Frage, ob sich nicht einige Parallelen zwischen dem hier beschriebenen Gestaltungsprozess aufgrund einer an der Sache interessierten Aufgabenstellung zur phänomenologischen Methode feststellen lassen. Kann man die Bilder dahingehen deuten, dass sie etwas vom Wesen des Phänomens des Fremden zeigen?

Die wissenschaftliche Auswertung darüber, was die unter den hier dargelegten Rahmenbedingungen entstandenen Bilder zeigen, wird sehr wahrscheinlich auch Rückschlüsse auf die Aufgabenstellung erlauben. Meines Erachtens kann die kunstpädagogische Forschung von der wertschätzenden Haltung der Soziologie gegenüber Alltagspraktiken lernen und in Hinblick auf die kulturellen Praktiken unseres (Schul-) Alltags im Umgang mit Bildern davon profitieren.

Literatur

- ABRAHAM, ULF/SOWA, HUBERT: *Bild und Text im Unterricht. Grundlagen, Lernszenarien, Praxisbeispiele*, Seelze [Klett/Kallmeyer] 2016
- BÄTSCHMANN, OSKAR: Bild-Text: problematische Beziehungen, In: FRUH, CLEMENS /ROSWENBEG, RAPHAEL/ROSINSKI, HANS-PETER (Hrsg.): *Kunstgeschichte - aber wie?* Berlin [Dietrich Reimer] 1989, S.27-46
- BRANDSTÄTTER, URSULA: *Grundfragen der Ästhetik. Bild-Musik-Sprache-Körper*, Köln/Weimar/Wien [Böhlau] 2008
- BRANDSTÄTTER, URSULA: Ästhetische Erfahrung. In: BOCKHORST, HILDEGARD/REINWAND, VANESSA-ISABELLE/ZACHARIAS, WOLFGANG (Hrsg.): *Handbuch Kulturelle Bildung*. München [kopaed] 2012, S. 174-180
- BUSCHKÜHLE, CARL-PETER: *Die Welt als Spiegel. I. Kulturtheorie, Digitale Spiele und künstlerische Existenz*, Oberhausen [Athena] 2007
- DUNCKER, LUDWIG: Bild und Erfahrung - Strukturmomente einer Anthropologie des Sehens. In: LIEBER, GABRIELE (Hrsg.): *Lehren und Lernen mit Bildern. Ein Handbuch zur Bilddidaktik*, Baltmannsweiler [Schneider Verlag Hohengrehren] 2008, S. 23-30
- ENGELHARDT, MICHAEL VON: Personale Identität in Bildern. Zur bildnerischen Selbstdarstellung im Lebenslauf, In: ZIRFAS, JÖRG (Hrsg.): *Arenen der Ästhetischen Bildung. Zeiten und Räume kultureller Kämpfe*, Bielefeld [transcript] 2015, S.131-170
- KERSCHENSTEINER, GEORG: *Kinderzeichnungen aus Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*. München [Gerber] 1905
- KRAUTZ, JOCHEN: *Kunstpädagogik. Eine systematische Einführung*, Paderborn [Wilhelm Fink] 2020
- LADWIG, BERND: „Das Fremde“ und die Philosophie der normalen Sprache. In: NAGUSCHEWSKI, DIRK/TRABANT, JÜRGEN (Hrsg.): *Was heißt hier „fremd“?: Studien zu Sprache und Fremdheit*, Berlin [Akademie] 1997, S.77-92.
- LIEBMANN-WURMER, SUSANNE: *Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen*. Erlangen [FAU University Press] 2014

- MEYER-DRAWE, KÄTE: Was heißt das: etwas wahrnehmen? In: PETERLINI, HANS KARL/CENNAMO, IRENE/DONLIC, JASMIN (Hrsg.): *Wahrnehmen als pädagogische Übung*. Theoretische und praxisorientierte Auslotungen einer phänomenologisch orientierten Bildungsforschung, Innsbruck/Wien [Studien] 2020, S.13-24
- MÜNNIX, Gabriele: *Zur Hermeneutik des Bildes*. In: ZDPE 4/2001, S.310-318
- PLAUM, GODA: *Bildnerisches Denken*. Eine Theorie der Bilderfahrung, Bielefeld [transkript] 2016
- RAAB, JÜRGEN: *Ervin Goffman*. Konstanz und München [UVK] 2014
- WALDENFELS, BERNHARD: *Spiegel, Spur und Blick. Genese des Bildes*, Köln [Salon] 2003
- ZAHAVI, DAN: *Phänomenologie für Einsteiger*. Paderborn [Wilhelm Fink] 2007

Abstract

The aim of this paper is to make aesthetic stagings readable as political strategies. To this end, I will first introduce the theoretical framework of postcolonial theory and the related concept of ›Othering‹. Then I will turn to Visual Culture Studies, since its subject matter not only encompasses images, but also the transgression of imagery to socio-political contexts, which is a constitutive part of the theoretical program. This is exemplified by a self-portrait of Zanele Muholi. The article ends with reflections on how pedagogical confrontations with art can open up a political space.

Das Ziel dieses Beitrags ist es, ästhetische Inszenierungen als politische Strategien lesbar werden zu lassen. Hierfür werde ich in einem ersten Schritt die theoretische Rahmung postkolonialer Theorie und das damit verbundene Konzept des ›Othering‹ vorstellen. Sodann wende ich mich den Visual Culture Studies zu, da ihr Gegenstandsbereich nicht allein Bilder umfasst, sondern gleichsam in der Überschreitung der Bildlichkeit hin zu gesellschaftspolitischen Zusammenhängen ein konstitutiver Teil des theoretischen Programms liegt. Dies wird anhand eines Selbstporträts von Zanele Muholi exemplarisch veranschaulicht. Der Beitrag endet mit Reflexionen darüber, wie pädagogische Auseinandersetzungen mit Kunst einen politischen Raum öffnen können.

Einleitung

Im Kontext von Migrationsbewegungen und kultureller Diversität gewinnt die Rede um Zugehörigkeit zunehmend an Bedeutung. Sowohl in politischen Debatten als auch im alltäglichen Zusammenleben werden Auseinandersetzungen entlang sozioökonomischer, ethnischer, religiöser und kultureller Differenzlinien geführt. Im Wissen darum, dass pädagogische Einrichtungen an der Aufrechterhaltung von sozialen Ungleichheiten beteiligt sind (vgl. bspw. KARABULUT 2020), werden solche Perspektiven bedeutsam, die Zugehörigkeitsordnungen fokussieren. Dieser Befund lässt auch das Feld der Kunstpädagogik nicht unberührt (vgl. hierzu SCHNURR, DENGEL und HAGENBERG 2021). Wichtig für den vorliegenden Beitrag ist das in bilddidaktischen forcierte Anliegen, ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen (vgl. LIEBER 2013), welches die Gefahr beinhaltet, Ungleichheiten zu fixieren weil sich grundlegende Ansätze und Selbstverständnisse von ästhetischer Bildung aus einer eurozentrischen Perspektive des 18. Jahrhunderts heraus entwickelten.⁶ RUTH SONDEREGGER (2018: 110) stellt in diesem Zusammenhang besonders »die Gewalt der Kolonialität« in den Fokus und verweist damit auf die Verwobenheit von ästhetischen Konzepten mit politischen und soziokulturellen Fragestellungen. Aus diesem - hier nur knapp wiedergegebenen - Entwicklungsverlauf ergibt sich folgende Leitfrage: Inwiefern

⁶ »Die westliche Ästhetik ist seit und in ihrer Gründung eine - wie auch immer schräg verschobene - Auseinandersetzung mit imperial-kapitalistischen Verhältnissen« (SONDEREGGER 2018: 251).

können bilddidaktische Ansätze einen anderen Zugang zu Wissen erzeugen, um Entwicklungsmöglichkeiten und neue⁷ Räume zu eröffnen?⁸

1. Postkoloniale Theorie und das Konzept des ›Othering‹

In diesem Kapitel soll zunächst eine postkoloniale Analyseperspektive als eine mögliche theoretische Rahmung bilddidaktischer Ansätze vorgestellt werden. Postkoloniale Theorie umfasst ein breites Spektrum an unterschiedlichen Disziplinen, Medien (bspw. literarische Texte, künstlerische Artefakte oder auch Kartographie) und theoretischen Ansätzen (vgl. REUTER und KARENTZOS 2012). Das Präfix ›post‹ verweist auf folgende zwei Deutungshorizonte: zum einen auf eine chronologische Dimension und zum anderen auf eine epistemologische Dimension. Deren gemeinsame Perspektive besteht darin, Phänomene der Kolonialgeschichte der europäischen Kolonialmächte (imperiale Narrationen und Repräsentationen) sowie den Umgang mit kultureller Differenz zu analysieren (vgl. STRUVE 2012). Damit verbunden ist das Anliegen, essentialisierende und eurozentrische Diskurse zu dekonstruieren indem eindeutige Oppositionen wie Zentrum-Peripherie, Inklusion-Exklusion, Kolonisator-Kolonisiert auf denen Narrative und Repräsentationen - etwa die einer spezifischen Differenz - beruhen, in Frage gestellt werden (vgl. CASTRO VARELA und DHAWAN 2020). Postkoloniale Ansätze versuchen, die überdeterminierenden Effekte solcher Binaritäten zu unterlaufen und die Geschichte der Moderne anders zu justieren. Ein dafür etabliertes Konzept ist das des ›Othering‹. ›Othering‹ bedeutet übersetzt »different-machen« (SPIVAK 1985, Übersetzung d. V.) oder auch »Veränderung« (REUTER 2011). In seiner Studie »Orientalism« (1978) zeigt Edward Said, wie das Narrativ des »Orient« als Gegensatz zum »Okzident« konstruiert und als solches erfolgreich weitertransportiert wird. Eine systematische Modifizierung erfährt die Analyse des Othering-Prozesses durch die Literaturwissenschaftlerin Gayatri Chakravorty Spivak (1985). Im Unterschied zu Said richtet sich der Blick von Spivak ebenso auf Mehrdeutiges und Widersprüchlichkeiten, in denen sie befähigende Momente ausmacht (vgl. CASTRO VARELA und DHAWAN 2020). Die Kolonialgeschichte führt, wie Spivak aufzuweisen versucht, zu Othering-Prozessen sowie zu rassistischen Denkstrukturen, welche dazu dienen, das ›Eigene‹ in positiver Weise über das Konstrukt der ›Anderen‹ zu konstituieren (vgl. SPIVAK 1985). ›Othering‹ erscheint dann als eine machtvoll diskursive Unterscheidungspraxis und etabliert sich als ein permanenter Akt der Grenzziehung, bei dem zuallererst Differenzen als relevant identifiziert werden. Diese Differenzierungen beruhen auf ethnischen, geschlechtlich, religiösen, sozialen und nationalen Zugehörigkeitsordnungen, die v. a. geltende Macht- und Herrschaftsverhältnissen offenlegen, indem das ›Eigene‹ als Norm und das ›Andere‹ als abweichend und nicht zugehörig kategorisiert wird. Damit einher geht die Zuschreibung von Bedeutungen und Narrativen, also Repräsentationen, zu bestimmten Subjektpositionen. Diese umweben in variabler Modalität die Vorstellung bspw. des ›Orient‹. So waren die fotografischen Darstellungen der ägyptischen Bevölkerung von Rudolf F. Lehnert und Ernst H. Landrock (WEISS 2004) inszeniert und nach orientalistischen Auffassungen, in denen sich eben dieses Machtgefälle manifestiert, konstruiert worden. Dies ist u. a. an der Darstellung von Frauen deutlich geworden (vgl. hierzu RIMMELE und STIEGLER 2012: 46-61). Im nächsten Kapitel wende ich mich den Visual Culture Studies, einer Forschungsrichtung der Bildtheorie zu, da diese zu einer Kritik der gesellschaftlichen Bildpraktiken sowie ihrer Verstrickung in postkoloniale und machttheoretische Aspekte beitragen kann.

⁷ Damit sind solche Räume angesprochen, die nicht einer eurozentrischen Epistemologie folgen.

⁸ Im Anschluss an Silke Wenk und Sigrid Schade verstehe ich Bilder als Inszenierungen, die ihre Bedeutung erst »aus einem Verhältnis von Repräsentationen zu anderen Repräsentationen heraus« (2011: 136) generieren.

2. Kulturen des Sehens

Mit William J. T. Mitchel (2008) kann davon ausgegangen werden, dass der Begriff der visuellen Kultur einen weiten Kulturbegriff impliziert und einen Gegenstandsbereich umfasst, der Hoch- und Populärkultur ebenso wie künstlerische und alltägliche Bilder mit einbezieht (vgl. auch MIRZOEFF 1998; vgl. auch RIMMELE und STIEGLER 2012). Das Visuelle, also der zu untersuchende Gegenstand, verweist auf die Verknüpfung von Objekten des Sehens. Diese umfassen nicht nur Bilder als Artefakte, sondern zugleich auch Praktiken und Dynamiken des Sehens als Prozesse sinnlicher Wahrnehmung. Die Visual Culture Studies beschränken sich daher nicht allein auf bildtheoretische Fragestellungen, sondern untersuchen Formen des Sichtbarmachens.⁹ Insofern ihr Gegenstand alle Medien der Sichtbarmachung und Unsichtbarmachung einschließt, leitet sich daraus ein weit gefasster Bildbegriff ab, der von Nicholas Mirzoeff als »visual event« (1999: 13) charakterisiert wird. Ausgehend davon können Bilder als visuelle Zeichen verstanden werden, die Begriffe, Vorstellungen oder Narrative innerhalb eines sichtbaren, materialisierten Mediums vermitteln. Dabei ist die Entscheidung »was Gegenstand des Sehens werden darf, wen oder was ich ansehe, und erst recht, wie ich mich den (imaginierten) Blicken anderer präsentiere, [...] abhängig von kulturellen Bedingungen« (RIMMELE und STIEGLER 2012: 11). So wie das Sehen durch kulturelle Implikationen vorstrukturiert ist, stabilisieren Sehpraktiken jene Wahrnehmungsmuster, die Othering-Prozesse befördern. Vor dieser Folie frage ich im weiteren Verlauf danach, wie sich durch visuelle Strategien ein politischer Raum formieren kann.

3. Fotografien, die nicht der Ästhetik des kolonisierten Auges entsprechen: Zanele Muholi

Zanele Muholi¹⁰ bezeichnet sich selbst als visuelle*r Aktivist*in¹¹. Ihre Werke verfolgen das politische Anliegen, die Unsichtbarkeit und Unterdrückung der queeren, schwarzen Gemeinschaft in Südafrika durch visuell-fotografischen Aktivismus zu bekämpfen (vgl. MUHOLI 2011: 45). Die Fotografie ›Bester I, Mayotte, 2015, 54‹ zeigt Zanele Muholi als Selbstporträt. Sie trägt eine außergewöhnliche Krone aus Wäscheklammern. An ihren Ohrläppchen sowie an der Decke, die ihre Schultern bedeckt, sind ebenfalls Wäscheklammern angebracht. Ihre Lippen sowie ihre Augen sind weiß angemalt.

Die Fotografie stellt eine Art Eindringen in abgeschottete, symbolische und epistemische Räume dar, die für schwarze weibliche Körper historisch nicht möglichen waren. In diesem Zusammenhang hat M. Neelika Jayawardane (2021) darauf hingewiesen, dass die Kopf-Schulter-Perspektive und der absichtliche Blick das Porträt parodistisch mit einer ganzen Tradition westlicher Porträts aus der Renaissance und dem Barock verbindet, so als würde Muholi sich in einen ausschließlich weißen Kanon zwingen bzw. sich in diesen einschreiben. Mit dieser Inszenierung forciert Muholi eine gegensätzliche visuelle Verteilung des Raumes, in der ›andere Subjekte‹ nicht nur das Recht zu erscheinen, sondern auch ›das Recht zu schauen‹ (vgl. MIRZOEFF 2011) für sich beanspruchen. Insofern deute ich Muholis Fotografie als ein dekoloniales Projekt, das jene Art des Sehens angreift, welche die anhaltenden epistemischen und ästhetischen Effekte der Kolonialität, auf die in Bildern Bezug genommen wird, manifestiert und sanktioniert. Dabei artikuliert sich Muholis ästhetische Inszenierung als politische Strategie, insofern die tradierte visuelle Konstruktion

⁹ Die Frage danach, was den deutschsprachigen Diskurs um die Visual Culture Studies von der Bildwissenschaft unterscheidet, kann an dieser Stelle nicht näher erörtert werden (siehe hierzu FRANK 2007 sowie SACHS-HOMBACH 2006).

¹⁰ Vom 26.11.2021 bis 13.03.2022 findet im Gropius Bau in Berlin eine Ausstellung von Zanele Muholis Werken statt.

¹¹ »I call myself a visual activist. That means taking action: you see something, you don't complain, but you do something to make a difference. You want to make sure that the voices of people like you are present, that you are contributing towards a history that speaks to you and many other individuals whose voices are unheard« (KING 2017).

›anderer Subjekte‹ als eine Befragung und Problematisierung des Rezeptionsprozesses stattfindet. Denn die Art und Weise, wie sich Muholi zu sehen gibt, verweist einerseits darauf, dass ihrem Bild immer schon andere Bilder vorausgehen, andererseits deutet sich hier bereits ein dekonstruiertes Identitätsverständnis an. Die vorausgehenden Bilder haben ihren Platz in einem von Kolonialismus geprägten kollektiven Bild-Archiv, die innerhalb eines bestimmten Bedeutungsfeldes angesiedelt sind und mit spezifisch adaptierten Techniken bearbeitet wurden. Muholis visueller Aktivismus, der sich gerade durch die Arbeit am kollektiven Bildgedächtnis auszeichnet, wirkt nicht nur ermächtigend, sondern öffnet zugleich einen politischen Raum, in dem ein solches Zugehörigkeitsverständnis sichtbar werden kann, das nicht an hegemoniale Klassifikationen gebunden ist. Dies umfasst Überlappungen sowie die wechselseitige Konstituierung verschiedener Kategorien wie bspw. ›race‹ und ›gender‹.

Im nächsten Kapitel sollen diese Erkenntnisse auf die pädagogische Auseinandersetzung mit Kunst übertragen werden.

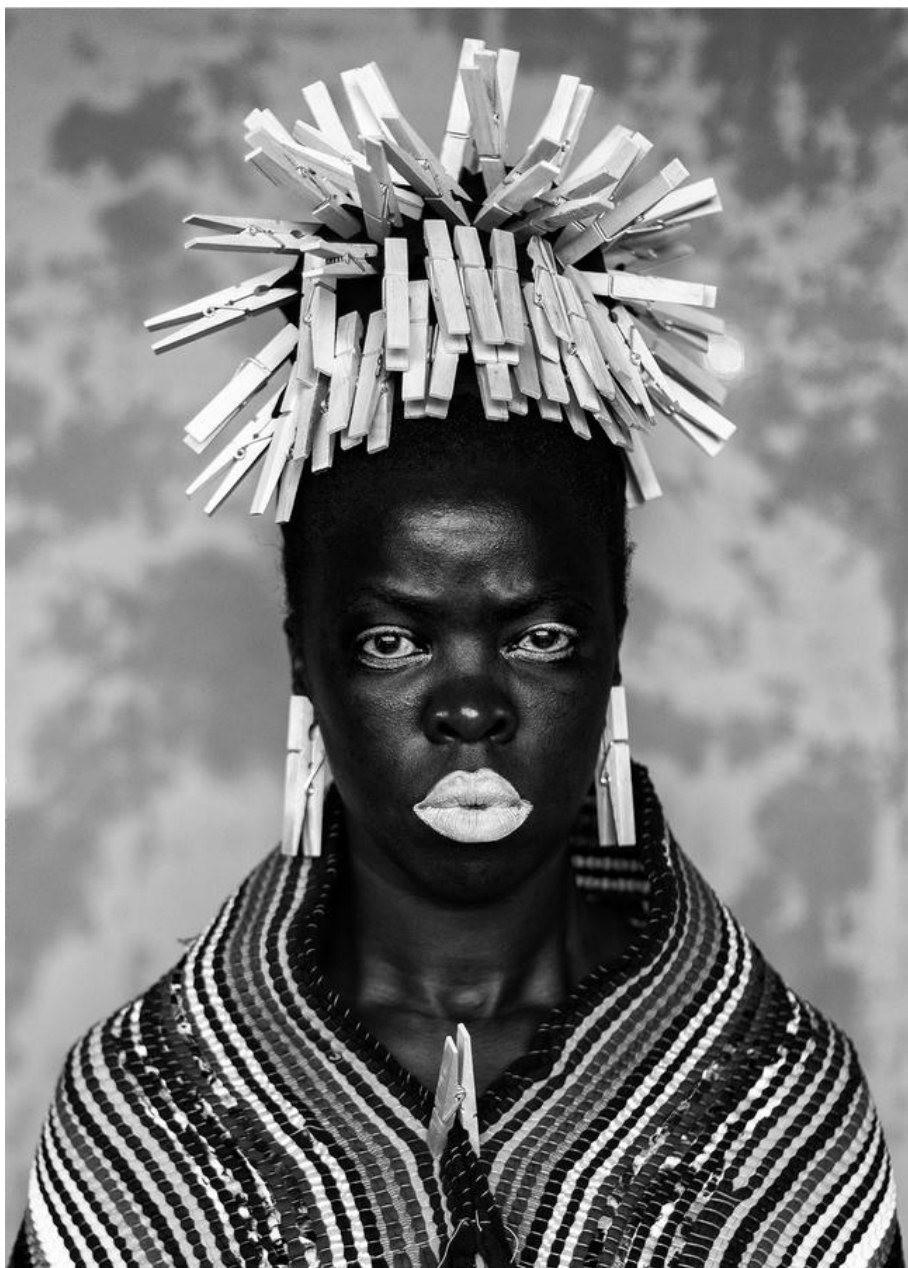


Abb. 1: Zanele Muholi: Bester 1, Mayotte, 2015 ©Zanele Muholi

4. Überlegungen zu einer postkolonialen theoretischen Optik

Innerhalb der Kunstpädagogik besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass Bilder und damit verbundene ästhetische Erfahrungen die Subjektwerdung und damit zugleich das Verhältnis zu anderen beeinflussen (vgl. DUNCKER 2009; vgl. PAZZINI 2015; vgl. LANER 2019; vgl. SABISCH 2020). Eine Hinwendung zu postkolonialen Theorien und der Analyseperspektive des ›Othering‹ kann das theoretische Instrumentarium schärfen, um sich der visuellen Konstruktion des ›Anderen‹ zu nähern. Mit dieser theoretischen Neujustierung verschiebt sich der Fokus auf die ästhetische Erfahrung von Zugehörigkeitsordnungen, im Sinne einer Dimension, die sich über ästhetische Inszenierungen mitteilt. In diesen spiegeln sich hegemoniale Strukturen, die über die Subjektpositionen und eine differentielle Verteilung von Ressourcen informieren. Daran anknüpfend könnte eine pädagogische Aufgabe darin bestehen, solche »Konstellationen« (ADORNO 1966) zu erproben, die Kategorien und Schemata des Unterscheidens reflexiv einholbar werden lassen. »Der Konstellation gewahr werden, in der die Sache steht, heißt so viel wie diejenige entziffern, die es als Gewordenes in sich trägt« (ADORNO 1966: 165). Einem Denken in »Konstellationen« geht es also nicht darum, Subjektpositionen festzulegen und zu fixieren, sondern um eine Annäherung an das unauflösliche Verhältnis von Werden und Gewordenheit. In der Fotografie von Zanele Muholi wird eine solche »Konstellation« (ebenda) durch die Arbeit am kollektiven Bild-Archiv erzeugt, indem sie einer unterdrückten schwarzen Frau Sichtbarkeit gewährt. Dabei verbindet Muholi in der Inszenierung rezeptive und produktive Aspekte mit vergangenen, gegenwärtigen und zukünftigen »Konstellationen«.¹²

Die vorherigen Ausführungen zusammenfassend kann konstatiert werden, dass bilddidaktische Ansätze eine signifikante politische Dimension aufweisen, weil sie explizit oder implizit soziale Wirkungen entfalten. Insofern bilddidaktische Ansätze die politische Dimension einbeziehen, kann ein anderer Wissenszugang möglich werden.

Literatur

- ADORNO, THEODOR W.: *Negative Dialektik*. In: TIEDEMANN, ROLF (Hrsg.): *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 6. Negative Dialektik, Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 1966, S. 9-412
- BILLSTEIN, JOHANNES/MIETZNER, ULRIKE: *Visuelle Kultur und Bildung. Einleitung in den Themenschwerpunkt*. In: *Zeitschrift für Pädagogik* 64 (3), 2018, S. 293-290
- BODENSTEIN, PAULA/PÖPPEL, ERNST/WAGNER, ERNST (2007, 2010, 2011): *Wissensgenese an Schulen. Beiträge einer Bilddidaktik*. Reihe: *Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen*. München [Hans-Seidel-Stiftung] Sonderausgabe 01/2007, 2/2010, 3/2011
- CASTRO VARELA, MARIA DO MAR/DHAWAN, NIKITA: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. 3 Auflage. Bielefeld [Transcript (Utb)] 2020

¹² Grundsätzlich lassen sich Konzepte von ästhetischer Bildung in rezeptive und produktive Ansätze differenzieren. Einem rezeptiven Verständnis folgend, wird ästhetische Bildung »heute zumeist als Erweiterung des perzeptiven, emotionalen und kognitiven Erfahrungsspektrums definiert. In einem ästhetischen Sinne gebildet zu werden bedeutet demnach, mehr, bewusster und anders wahrzunehmen, zu fühlen und zu denken, als das in alltäglichen, normalisierten Weisen des Erfahrens der Fall ist« (LANER 2018: 14). Dagegen lenkt ein produktives Verständnis die Aufmerksamkeit auf die »Produktionsbedingungen, die konkreten Praktiken der Herstellung (*poiesis*) und ihrer Medien und Materialien, auf die erratische Suche oder ‚Versuchung‘ durch die Dinge, ohne die damit verbundenen Affekte sowie das Verstehen und seine Prozesse zu privilegieren« (MERSCH 2015: 14, H. i. O.).

- DUNCKER, LUDWIG: *Bild und Erfahrung - Strukturmomente einer Anthropologie des Sehens*. In: LIEBER, GABRIELE (Hrsg.): *Lehren und Lernen mit Bildern. Ein Handbuch zur Bilddidaktik*. Baltmannsweiler [Schneider Verlag Hohengehren] 2014, S. 23-30
- BADEROON, GABEBA: *Gender within Gender: Zanele Muholi's Images of Trans Being and Becoming*. In: *Feminist Studies* 37 (2), 2011, S. 390-416
- KARABULUT, AYLIN: *Rassismuserfahrungen von Schüler*innen. Institutionelle Grenzziehungen an Schulen*. Wiesbaden [Springer] 2020
- KERNER, INA: *Postkoloniale Theorien zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2012
- KING, ALEX: *How Zanele Muholi used photography to confront her trauma. Hail the Dark Lioness*. In: HUCK, 30.11. 2017. <https://www.huckmag.com/art-and-culture/photography-2/zanele-muholi/> [letzter Zugriff: 08.12.2021]
- LANER, IRIS: *Ästhetische Bildung zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2018
- LANER, IRIS: *Entfremdung und Identifikation. Der Diaprojektor und die Praxis flüchtiger Selbstreflexion*. In: MÜHLEIS, VOLKMAR/STERNAGEL, JÖRG (Hrsg.): *Die Gegenstände unserer Kindheit. Denkerinnen und Denker über ihr liebstes Objekt*. Paderborn [Wilhelm Fink] 2019, S. 58-71
- LIEBER, GABRIELE: *Lehren und Lernen mit Bildern. Ein Handbuch zur Bilddidaktik*. 2. Auflage. Baltmannsweiler [Schneider Verlag Hohengehren] 2013
- LOBINGER, KATHARINA: *Visualität*. In: HEPP, ANDREAS/KROTZ, FRIEDRICH/LINGENBERG, SWANTJE/WIMMER, JEFFREY (Hrsg.): *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden [Springer] 2015, S. 91-100
- MERSCH, DIETER: *Rezeptionsästhetik/Produktionsästhetik/Ereignisästhetik*. In: BADURA, JENS/DUBACH, SELMA/HAARMANN, ANKE/MERSCH, DIETER/REY, ANTON/SCHENKER, CHRISTOPH/TORO-PÉREZ, GERMÁN (Hrsg.): *Künstlerische Forschung*. Zürich [diaphnes] 2015, S. 49-57
- MIRZOEFF, NICHOLAS: *What is visual culture? An Introduction to Visual Culture*. London and New York [Routledge] 1999
- MIRZOEFF, NICHOLAS: *The Right to Look: A Counter-History of Visuality*. Durham [Duke University Press] 2011
- MITCHELL, WILLIAM J. T.: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main [Suhrkamp] 2008
- PAZZINI, KARL-JOSEF: *Bildung vor Bildern. Kunst - Pädagogik - Psychoanalyse*. Bielefeld [Transcript] 2015
- PRINZ, SOPHIA/RECKWITZ, ANDREAS: *Visual Studies*. In: MOEBIUS, STEPHAN (Hrsg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*. Bielefeld [Transcript] 2012, S. 176-195
- RIMMELE, MARIUS/STIEGLER, BERND: *Visuelle Kultur/Visual Culture zur Einführung*. Hamburg [Junius] 2012
- RIMMELE, MARIUS/SACHS-HOMBACH, KLAUS/STIEGLER, BERND (Hrsg.): *Bildwissenschaft und Visual Culture*. Bielefeld [Transcript] 2014
- REUTER, JULIA: *Geschlecht und Körper: Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Bielefeld [Transcript] 2011
- REUTER, JULIA/KARENTZOS ALEXANDRA: *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Wiesbaden [Springer] 2011
- SABISCH, ANDREA: *Zwischen Bildern und Betrachter*innen - Wie Bilder uns ausrichten*. In: *Zeitschrift Kunst Medien Bildung*, 04.08.2020. <http://zkmb.de/zwischen-bildern-und-betrachterinnen-wie-bilder-uns-ausrichten/> [letzter Zugriff: 08.12.21]
- SAID, EDWARD W.: *Orientalism*. New York [Pantheon Books] 1978
- SCHADE, SIGRID/WENK, SILKE: *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld [Transcript] 2011
- SCHNURR, ANSGAR/DENGEL, SABINE/HAGENBERG, JULIA/KELCH, LINDA (Hrsg.): *Mehrdeutigkeit gestalten. Ambiguität und die Bildung demokratischer Haltungen in Kunst und Pädagogik*. Bielefeld [Transcript] 2021
- SONDEREGGER, RUTH: *Fragen zur Kolonialität der europäischen Ästhetik*. In: KNOFF, EVA/LEMBCKE, SOPHIE/RECKLIES, MARA (Hrsg.): *Archive dekolonialisieren. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film*. Bielefeld [Transcript] 2018, S. 251-258
- SPIVAK, GAYATRI C.: *The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives*. In: *History and Theory* 24 (3), 1985, S. 247-272 2014, S. 335-342
- STIEGLER, BERND: *Visual Culture*. In: BENTHIEN,CLAUDIA/WEINHART, BRIGITTE (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin und Boston [De Gruyter] 2014, S. 159-174

STRUVE, KAREN: *Postcolonial Studies*. In: MOEBIUS, STEPHAN (Hrsg.): *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*. Bielefeld [Transcript] 2012, S. 88-107

WEISS, WALTER M.: *Im Land der Pharaonen. Ägypten in historischen Fotos von Lehnert und Landrock*. Heidelberg [Palmyra] 2004



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 34

Herausgeber: Johannes Breuer, Tobias Held und Goda Plaum

- 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 KARPf: 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 Plaum 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 LAMERICH: 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' Semioligisierung 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 Kriegs fotografie 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 Microscope. 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 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 MISCH: 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-mnemonischer 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 Coranacan‹. 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: MediaArthHistories
- 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 BORGO/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 medienspezifische 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)