IMAGE
ZEITSCHRIFT FÜR INTERDISZIPLINÄRE BILDWISSENSCHAFT

IMAGE – Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft

Ausgabe 10 vom 01.07.2009

Image 10

Inhalt

Claudia Henning / Katharina Scheiter 2
Einleitung

Aneta Rostkowska 4
Critique of Lambert Wiesing's phenomenological theory of picture

Nicolas Romanacci 12
Pictorial Ambiguity. Approaching ›applied cognitive aesthetics‹ from a Philosophical Point of View

Petra Bernhardt 41
›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989: Werbebilder als soziale Indikatoren

Evelyn Runge 53
Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids

Stefan Hölscher 65
Bildstörung – zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik

Katharina Lobinger 80
Facing the picture – Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine meta-analytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung.

Birgit Imhof, Halszka Jarodzka, Peter Gerjets 99
Classifying instructional visualizations: A psychological approach

Petra Bernhardt 124
Tagungsbericht zur Internationalen Fachkonferenz Bilder – Sehen – Denken (18. - 20. März 2009)

Impressum 131

[Inhaltsverzeichnis]

Claudia Henning / Katharina Scheiter

Einleitung

Vom 18. bis 20. März 2009 fand in Chemnitz die internationale Tagung: »Bilder – Sehen – Denken. Zum Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung« statt.

Im interdisziplinären Brückenschlag zwischen Philosophie einerseits und insbesondere kognitiver Psychologie, Kultur- und Medientheorie andererseits wurde der Frage nach einer fächerübergreifenden Konzeption des Bildbegriffs unter dem Aspekt der kognitiven und kommunikativen Wirkungen von Bildern nachgegangen. Zentrale Themen der Tagung waren deshalb:

- die methodologischen, begrifflichen und ontologischen Grundlagen einer betrachterorientierten Bildwissenschaft;
- das Verhältnis von Bildwahrnehmung und Gegenstandswahrnehmung, Emotion und Bildrezeption, von Bildrezeption und Aufmerksamkeit;
- der methodologische Status und der Geltungsbereich neuerer empirischer Forschungsergebnisse und die damit verbundenen Erklärungsansprüche; sowie
- die praktische Anwendbarkeit von Ergebnissen der Bildrezeptionsforschung in lehr-lernpsychologischen Kontexten.

Durch die Veranstaltung eines eigenen Doktorandentages wurde dabei auch ausgewählten Doktorandinnen und Doktoranden die Möglichkeit gegeben, ihre Forschungsarbeiten zu diesen Themen einem interdisziplinär zusammengesetzten Fachpublikum vorzustellen und mit diesem zu erörtern.

Die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung sollen hier vorgestellt werden. In ihrer je fachspezifischen Akzentuierung der zentralen Themen der Tagung liefern sie ein anschauliches Dokument der gesamten Breite der Forschungsmethoden, theoretischen Ansätze, Fragestellungen und empirischen Befunde einer betrachterorientierten Bildwissenschaft.

So diskutiert Aneta Rostkowska die phänomenologische Bildtheorie L. Wiesings und geht dabei insbesondere der Frage nach dem ontologischen Status des bildlich intentionalen Objektes und seiner Beziehung zur materiellen Basis des Bildes nach.

Nicolas Romanacci untersucht die symboltheoretischen, medienspezifischen und generellen Aspekte der Ambiguität von Bildern, um den daraus resultierenden allgemeinen ›kognitivistischen‹ Ansatz auf die Untersuchung konkreter Werke anzuwenden und damit einen Beitrag zur ›angewandten kognitivistischen Ästhetik‹ zu leisten.

Petra Bernhardt untersucht am Beispiel der Umsetzung der Raumkategorie ›Osten‹, wie Werbebilder als soziale Indikatoren nutzbar gemacht werden können und welchen Möglichkeiten und Grenzen eine bildorientierte Werbeforschung dabei begegnet.

Evelyn Runges Artikel erörtert die Möglichkeit einer fototheoretischen Definition von Kernbegriffen zur Beschreibung sozialengagierter Fotografie. Wie etwa Mitgefühl sowohl produktions- wie rezeptionsästhetisch zu fassen ist, welche Erwartungen sich an sozialengagierte Fotografen und ihre Werke richten und nicht zuletzt, ob es des Begriffs der Mitgefühls oder Mitleids in der Diskussion über sozialengagierte Fotografie überhaupt bedarf – diesen und ähnlichen Fragen wird exemplarisch an Werken von Sebastião Salgado und Jeff Wall nachgegangen.

Für Stefan Hölscher ist die Bilddidaktik auf das Konzept eines Möglichkeits- oder Erwartungsraumes und damit eine prozessuale Auffassung von »Bildverstehen« angewiesen, weil nur unter dieser Voraussetzung Wirkungen und Anlässe bilddidaktischen Handelns einer seinen Besonderheiten angemessenen empirischen Untersuchung zugänglich sei. Am Begriff der Bildstörung versucht er dies exemplarisch zu belegen.

Katharina Lobingers Aufsatz befasst sich mit der Frage der angemessenen theoretischen Verortung der speziellen Bildart ›Medienbild‹ und gibt in Form einer systematisierenden Meta-Analyse einen Überblick darüber, wie die Kommunikationswissenschaft visuelle Medieninhalte in Relation zum Text erforscht, welche Methoden zum Einsatz kommen und welche Theorien und Bilddefinitionen den Studien zugrunde liegen.

Birgit Imhof, Halszka Jarodzka und Peter Gerjets stellen in ihrem Aufsatz ein System zur Klassifikation von Visualisierungen entsprechend der drei Dimensionen: Oberflächeneigenschaften, Funktionen und dargestellter Inhalt vor, welches die Beurteilung der Verallgemeinerbarkeit von Forschungsergebnissen mit Bezug auf einen bestimmten Typ von Visualisierungen vereinfachen helfen soll.

[Inhaltsverzeichnis]

Aneta Rostkowska

Critique of Lambert Wiesing's phenomenological theory of picture

Abstract

Im Verlaufe des Artikels werden einige Probleme bezüglich der phänomenologischen Theorie des Bildes vorgestellt. Die wichtigsten sind: der unklare ontologische Standpunkt des bildlich intentionalen Objektes und die mysteriöse Beziehung zwischen diesem Element und der materiellen Basis des Bildes.

In the course of the article several problems concerning the phenomenological picture theory are presented. The most serious ones are: the unclear ontological status of the pictorial intentional object and the mysterious relation between this element and the material basis of the picture.

1. Introduction

The phenomenological theory of picture together with the semiotics of picture is currently the most widely known picture theory. One of its most elaborate versions has been presented by a German phenomenologist Lambert Wiesing. Inspired by the reflections of Edmund Husserl, Heinrich Wölfflin, Konrad Fielder, Alois Riegl, Jean Paul Sartre and Maurice Merleau-Ponty he developed a theory which not only sheds new light on some of the well known art forms (e.g. abstract art and collage) but is also an interesting point of departure for analysis of contemporary visual phenomena (like for example digital image and video clip). In this paper I would like to present the results of my investigation regarding the basic theses of this theory. I decided to concentrate on the nature of the pictorial intentional object. There are of course many other issues which deserve attention, for example the phenomenological theory of abstract picture, the notion of presence

and its possible vulnerability to the poststructuralist critique of the ›metaphysics of presence‹, the relation of phenomenology of the picture to semiotics (although the last one has already been extensively discussed in Sachs-Hombach 2003: 84 f.; Nöth 2005; Halawa 2008: 88 ff.).

My enquiry is based mainly on three texts of Lambert Wiesing from the years 1997-2005: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik* (1997), *Phänomene im Bild* (2000) and *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* (2005).

2. The unclear ontological status of the pictorial intentional object

According to Lambert Wiesing's phenomenological theory of picture the constitutive element of the picture experience in general is an intentional object called ›Bildobjekt‹ (which will be referred to as ›pictorial intentional object‹). Without its presence there is no pictorial experience. In the case of non-abstract pictures the pictorial intentional objects consist in the objects being presented in the picture/entities the picture represents (›dargestellter Gegenstand‹, ›die Darstellung‹) (Wiesing 2000: 10). In case of the abstract painting the intentional object consists of a variety of entities possible to be denoted by the particular arrangement of visual forms (Wiesing 1997: 251).

Unfortunately the characteristic of the intentional object given by Wiesing seems very often inconsistent or at least vague. On the one hand it is said that the appearing of the intentional object depends on the presence of the viewer of the picture: without the viewer there is no intentional object (Wiesing 2005: 31). On the other hand the intentional object is being described as ›irreal‹, which according to the author means that it is not situated in time and space. Therefore it is not an element of any causal relation (Wiesing 2000: 28; 2005: 69, 160). The description ›irreal‹ should not be understood just as ›unreal‹, as the intentional object exists, albeit not in the same way as material things (Wiesing 2000: 10). But how should we understand this first claim – that the existence of the intentional object depends on the viewer – in face of the second claim: that the intentional object does not stand in any relation to the spatiotemporal world? How would it be possible for such an object to exist in a given period of time during pictorial experience, e. g. 5 minutes, and yet not exist in time at all, as the author claims? In other words: on the one hand the pictorial intentional object is to be a kind of a complex of sense data appearing in the mind of the picture viewer as a result of the process of seeing (Wiesing refers to the writings of Ernst Gombrich who appears to hold a similar view (Wiesing 2005: 52 f.)); on the other hand – it is supposed not to be situated in time. But sense data do appear in time. Another example: we read that the pictorial intentional object is something we *see* during the experience of the picture (Wiesing 2005: 52). It is however strange to be able to see something that is not present in time or space. In the strict sense we can't see any intentional objects, but only the material objects serving as their basis – e. g. a painted canvas.

To clarify the matter it will be useful to distinguish between the ›picture as such‹ – the picture as a kind of intentional object existing (at least in part) independently of individual pictorial experiences; and the content of a particular experience of that object (which develops through time). Of course, the next step would be to specify the relation between the two. In fact another phenomenologist

– Roman Ingarden – already did it. He differentiated a work of art ›as such‹ (with a special mode of being of an intentional object) from an aesthetic object produced in the course of an individual act of experiencing it (Ingarden 1988: 179 ff., 409 ff.). Wiesing switches between these two meanings. In order to avoid ambiguities I will reserve the phrase ›the pictorial intentional object‹ for the first one.

Even if we made such a distinction, the rigid isolation of – on the one hand – the spatial and temporal ›reality‹ of the viewer and – on the other hand – non-spatial and non-temporal ›reality‹ of the pictorial intentional object issue would pose problems to us. At first this isolation seems quite obvious: it would be as absurd to say that the trees presented in Breughel's *Landscape with the Fall of Icarus* grow in the Musée d'Art Ancien in Brussels (where the picture hangs) just as it would be to claim that the James Bond represented in one of the films decided to use his gun exactly when I started to drink my cola. Therefore Leopold Blaustein described the objects seen in the picture as »quasi-temporal« and »quasi-spatial« (Blaustein 2005: 10). A closer inspection reveals however that there exist works of art designed to come into the interaction with the ›reality‹ of their viewers, e. g. with the space around them. The most obvious examples are the abstract paintings of Mark Rothko (e. g. *Red, white and brown*, 1957) and Gotthard Graubner (e. g. *Farbraumkörper – Diptychon*, 1977), which seem to ›seize‹ or influence the space around them so that the viewer feels surrounded by the picture. A common trick in a lot of older paintings – used to include the viewer into the virtual space of the painted scene – is to make a painted person look straight in the direction of the viewer (see e. g. Edouard Manet's *Breakfast in the open air*, 1863). To my mind a proper picture theory should be able to explain these cases.

The understanding of Wiesing's concept of the intentional object would seem to be facilitated by his reference to the Husserlian concept of the ›noema‹ (Wiesing 2000: 45). Unfortunately – as the author does not specify his understanding of this concept – it is of no help for his readers. There are at least three different interpretations of the Husserlian noema (the psychological interpretation of Gurwitsch, the interpretation of Føllesdal (equating the noema with Fregean ›Sinn‹) and the East Coast interpretation of Sokolovski and Drummond). Depending on the adopted interpretation we receive different views on the ontological status of the pictorial intentional object.

In conclusion, a proper theory of picture should clarify its ontological starting point to avoid such ambiguities as the ones listed above.

3. Reducing the experience of the picture to the sense of sight

According to Wiesing all we experience in a picture are the qualities detectable by the sense of sight. Therefore he describes the intentional object's mode of existence as ›pure visibility‹ (›reine Sichtbarkeit‹) (Wiesing 2000: 11 f.). But is it true that the pictorial experience is always purely visual?

First of all it should be noted that there exist pictures designed specifically to be experienced by other senses (for example the *Straights* series by German painter Inge Besgen).

Secondly, if the pictures are essentially visual, then it follows that the people deprived of sight wouldn't be able to appreciate them. However, the experiments of John M. Kennedy showed that blind people can recognize perspective drawings made up of touchable lines as well as produce such pictures (Kennedy 1997; Lopes 1997, 2002; Hopkins 2000; Kulvicki 2006: 99 ff.). Vision and touch appear to have (to some extent) similar contents (spatial properties of the world), which makes pictures exposing these contents in a certain way accessible to both senses.

Thirdly, the doctrine of the sheer visibility of pictures seems to be based on an assumption that it is possible to experience the world by means of only one sense modality. Contemporary philosophy however questioned this view emphasizing that the sense modalities very often mix in one experience and it is really hard or maybe even impossible to use only one sense at one time (Merleau-Ponty 2002: 240 ff.; Berleant 1964; Seel 2003: 58 ff.).

In fact, this kind of platonic and dualistic favoring of the visual and non-material aspects of phenomena – stemming from the hierarchy of senses characteristic for Western philosophy – is typical for phenomenology (just recall Husserl's inclination to visual metaphors) and people highly inspired by the visually oriented ›culture of the computer screen‹.

The reduction of the pictorial experience to the sense of sight seems surprising as Wiesing devotes a chapter of his book to the classical theory of Alois Riegl, in which the role of so called ›haptic‹ properties in the pictorial experience is recognized (Riegl 1929; in current art theory the topic of the relation between seeing and touching has been explored by Didi-Huberman 1999; 2002: 50 ff.). It would seem that familiarity with this theory should change Wiesing's radical view on the purely visual nature of pictures. This however does not take place, as Wiesing interprets Riegl's including of the sense of touch into the pictorial experience as purely metaphorical (Wiesing 1997: 61). For me, this interpretation seems only partially fitting. Wiesing is right in that Riegl did not mean that the viewer should actually touch the picture (in fact Riegl's attitude to the sense of touch was rather negative (Prange 2004: 202)). Nevertheless, in the case of his theory this view is not accompanied by the one that the haptic properties of the represented objects are not present in the pictorial experience at all. In fact Riegl held that they are present – not as properties really experienced by touching the picture, but as remembrances of past experiences, in which the objects were touched. Riegl's theory was based on a particular theory of perception, according to which the sense of touch together with the sense of sight were responsible for the experience of space (only the sense of touch gives us decisive information about the boundaries of objects; the vision does not give us certainty, because we see only surfaces). The learning process of space perception consists in learning how to match the data given by sight with the data given by touch. After the skill of space perception has been acquired the use of touch is not needed because the subject has remembrances of his previous tactile experiences. The history of art was for Riegl a constant development – from the works which were literally spatial to works aiming at the reconstruction of space in the ›language‹ of visual properties and, in this way, appealing to the viewer's skill of space perception. The interpreters of Riegl point out that according to his theory even in the experience of works of art, in which this last struggle is present, the haptic qualities are present (Riegl 1929: 62; Fend 2005: 175, 196 ff.; Prange 2004: 202). So according to Riegl even when the picture does not cause tactile experience it evokes a remembrance of this kind of experience (if it is creating an impression of space). The perceiving of the pictorial space depends on it. So the

interpretation of Riegl's theory given by Wiesing is not correct. This is of course not an argument in favour of the presence of the sense of touch in the experience of picture as the physiological assumptions of Riegl's theory seem questionable.

4. The unclear relation between the pictorial intentional object and the material basis of the picture

Another important element of the theory is the role of so called ›Bildträger‹ – a material object on the basis of which the experience of the intentional object comes into existence. The most glaring lack in Wiesing's theory is the unclear relation between these two elements. Wiesing contends that this is a problem and that he is not able to give any solution to it (Wiesing 2005: 52 ff.). It should be pointed out however that he sees only one aspect of the issue: he mentions the problem of explaining how the perception of a material object creates a consciousness of the pictorial intentional object (Wiesing 2005: 52 ff.). In fact the sharp contrast he aims to establish between the material basis and the pictorial intentional object (the basis is a material, physical object; the pictorial object is not a physical object, it is immaterial) is a source of other issues – for example: do changes in the material object cause changes in the intentional object? The view that the pictorial intentional object is totally independent of its material basis would lead to strange conclusions. For example it is a common fact that the painted canvases change because they are subjected to various physical and chemical factors developing over time. The material basis that underwent such changes is sometimes being renewed, which – even if done carefully – very often makes it not the same as at the beginning, the differences being perceptible. If there weren't any connection between the pictorial intentional object and the material object it would mean that the viewers of such transformed surfaces are never able to experience the right pictorial object. In other words they would not have any access to the original picture. Of course we could avoid this conclusion by holding a view that the same pictorial object can be experienced on the basis of different material objects. This however seems absurd in the case of pictorial art forms where even tiny differences of the material basis result in the change in experience. What may be interesting here is that Ingarden himself – in contrast to Wiesing – hinted at the possibility of changes in the pictorial intentional object as a result of the changes in the material foundation of the picture (for example in Ingarden 1958: 71, 91, 94; this question was highlighted by Rzepińska 1975). Unfortunately he did not pursue the matter further.

There is another problem connected with the material basis of the picture. According to Wiesing the pictorial experience includes only the pictorial intentional object. The material basis should ›disappear‹ in the experience of the picture. This claim seems inconsistent with another claim of Wiesing – that the pictorial intentional object appears always in a particular ›style‹ (Wiesing 2005: 76). A style is the ›how‹ of the picture – the way in which objects are presented in the picture. For Wiesing, if there were no experience of style, there would be no pictorial experience at all. That's why he describes the style as a transcendental condition of the pictorial experience. This condition is supposed to be perceived in the experience (Wiesing 2000: 17, 55 ff.). In this respect Wiesing joins a group of theorists who regard the so called ›twofoldness‹ (awareness of both the design of the picture and the content of the picture) as a necessary condition of pictorial experience. To

my mind as a matter of fact we shouldn't say that the style as such is visible in the pictorial experience. The style as something general (a way; Wiesing writes even that the style is a language (Wiesing 2000: 69)) is not able to be seen, just as it is not possible – as Wiesing himself claims (Wiesing 2005: 31) – to see a rule. What can and in fact must be seen in the pictorial experience are the drops of paint as such. During the pictorial experience these drops of paint are being interpreted as a result of applying a particular style. In other words – in the pictorial experience we face a type-token relation: the material basis for the picture is a token of a particular style for the viewer. Therefore the pictorial experience must include the material basis of the picture. In face of this problem Andrzej Półtawski proposed to understand the pictorial experience as consisting of a dialectics of two heterogenic elements: the pictorial intentional object and the material basis (Półtawski 1992: 80 ff.).

5. Summary

In this short article I presented a few problems concerning the phenomenological theory of picture. As their status seems fundamental for the theory, they call for a solution. Only then will the phenomenological approach to picture gain more clarity and acceptance.

Literature

Berleant, Arnold: Sensuous and the Sensual in Aesthetics. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIII (2), 1964, S. 185-192

Blaustein, Leopold: O ujmowaniu przedmiotów estetycznych [On apprehending aesthetic objects]. In: Rosińska, Zofia (Hrsg.): *Wybór pism estetycznych [Selected works in aesthetics]* (1938). Kraków [Universitas] 2005, S. 3-19

Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln [DuMont] 1999

Didi-Huberman, Georges: *Die leibhaftige Malerei*. München [Wilhelm Fink] 2002

Fend, Methild: Körpersehen. Über das Haptische bei Alois Riegl. In: Mayer, Andreas; Metraux, Alexandre (Hrsg.): *Kunstmaschinen. Spielräume des Sehens zwischen Wissenschaft und Ästhetik*. Frankfurt/M. [Fischer] 2005, S. 166-202

Halawa, Mark Ashraf: *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs*. Köln [Halem] 2008

Hopkins, Robert: Touching pictures. In: *British Journal of Aesthetics,* 40 (1), 2000, S. 149-167

INGARDEN, ROMAN: O budowie obrazu [On the structure of the painting]. In: INGARDEN, ROMAN: *Studia z estetyki [Studies in aesthetics]*. 2. Auflage. Warszawa [Państwowe Wydawnictwo Naukowe] 1958, S. 7-111

INGARDEN, ROMAN: *O dziele literackim [The Literary Work of Art]* (1960). Warszawa [Państwowe Wydawnictwo Naukowe] 1988

KENNEDY, JOHN M.: How the Blind Draw. In: *Scientific American*, 276, 1997, S. 76-81

KULVICKI, JOHN V.: *On Images. Their structure and content.* Oxford, NY [Oxford University Press] 2006

LOPES, DOMINIC M. M.*:* Art Media and the Sense Modalities: Tactile Pictures. In: *The Philosophical Quarterly*, 47 (189), 1997, S. 425-440

LOPES, DOMINIC M. M.: Vision, touch, and the value of pictures. In: *British Journal of Aesthetics*, 42 (2), 2002, S. 191-201

MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Phenomenology of perception*. London / New York [Routledge] 2002

NÖTH, WINFRIED: Zeichentheoretische Grundlagen der Bildwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft: zwischen Reflexion und Anwendung.* Köln [Halem] 2005, S. 33-44

PÓŁTAWSKI, ANDRZEJ: Obraz a struktura świadomości. Uwagi o teorii obrazu Romana Ingardena [Picture and the structure of consciousness. Remarks on Roman Ingarden›s picture theory]. In: *Kwartalnik Filozoficzny*, 20 (1), 1992, S. 65-85

PRANGE, REGINE: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Köln [Deubner] 2004

RIEGL, ALOIS: Die Stimmung als Inhalt moderner Kunst, Naturwerk und Kunstwerk. In: SWOBODA, KARL MARIA (Hrsg.): *Gesammelte Aufsätze.* Augsburg / Wien [Filser] 1929, S. 28-70

RZEPIŃSKA, MARIA: Remarks on the existence of a painting. In: GRAFF, PIOTR; KRZEMIEŃ-OJAK, SŁAW (Hrsg.): *R. Ingarden and contemporary Polish Aesthetics*. Warszawa [PWN] 1975, S. 223-235

SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003

SEEL, MARTIN: *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003

WIESING, LAMBERT: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005

WIESING, LAMBERT: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik.* Reinbek [Rowohlt] 1997

WIESING, LAMBERT: *Phänomene im Bild*. München [Fink] 2000

[Inhaltsverzeichnis]

Nicolas Romanacci

Pictorial Ambiguity. Approaching ›applied cognitive aesthetics‹ from a Philosophical Point of View

Abstract

Ambiguität gilt als charakteristisches Merkmal von Kunst, welchem eine grundlegende Bedeutung zugeschrieben werden kann. Obwohl Autoren wie etwa E. H. Gombrich ihre Bedeutung für eine ästhetische Analyse hervorgehoben haben, liegt bisher keine umfassende Studie vor, welche die symbol-theoretischen, medien-spezifischen und generellen Aspekte von Ambiguität untersucht. Mein Projekt möchte einen Beitrag leisten zu einer Sicht auf Ambiguität, welche die genannten Aspekte analysiert und im Besonderen darauf abzielt, diese aufeinander zu beziehen. Ausgehend etwa von der Auffassung, dass erst eine differenzierte theoretische (Begriffs-)Analyse Ausgangspunkt sein kann für eine differenzierte Beschreibung verschiedener Typen von Ambiguität, welche dann präzise an konkreten Kunstwerken erarbeitet werden sollten. Des Weiteren wird zugrunde gelegt, dass erst Grundlagen auf einer theoretischen bzw. medien-spezifischen Ebene als Basis für Aussagen genereller Natur erarbeitet werden müssen. Ein wichtiger Bezugspunkt für meine Überlegungen ist die Auffassung, dass Kunstwerke aus symbol-theoretischer Sicht betrachtet werden sollten und daher die Weisen der Bezugnahme von Kunstwerken untersucht werden muss. Dies wiederum kann als wichtige Basis begriffen werden, um verschiedene Sinnebenen des Werkes zu erarbeiten. Ich möchte diesen allgemeinen ›kognitivistischen‹ Ansatz anwenden auf die Untersuchung konkreter Werke und somit diese Studie als beispielhafte für eine ›angewandte kognitivistische Ästhetik‹ begreifen. Der folgende Artikel ist ein Auszug aus meiner Studie, enthalten sind mehrere konkrete Werkanalysen und abschließend einige erkenntnistheoretische Überlegungen.

Ambiguity commonly counts as a specific feature of art, implying quite general importance. Though authors like Gombrich did stress its importance for an aesthetic analysis, there's no comprehen-

sive study at hand regarding ambiguity in art that offers an investigation of the *symbol theoretical*, the *media-specific* and the *epistemological* aspects of ambiguity. My investigation aims to contribute to a view on ambiguity that explores these aspects (or ›levels‹) and particularly also tries to relate these levels to each other – presuming that a differentiated theoretical discourse serves as an important point of departure for a differentiated description of different types of ambiguity, to be precisely elaborated through analysing specific and concrete works of art. Subsequently, it is intended that only differentiated results of investigating the ›theoretical level‹ and the ›media level‹ can serve as a sound reference for statements on a ›general level‹. One basic point of departure for my investigation is the view on interpreting aesthetic experience in terms of treating an artwork as a *symbolic* object (understood in a conceivable broad sense). Therefore we have to look closely at the *ways of reference* an artwork has to offer, for this is one important way to analyse how an artwork can be understood. I want to forge an application of this general ›cognitive‹ approach to an analysis of concrete artworks and propose to interprete my investigation as exemplifying an approach to an ›applied cognitive aesthetics‹. This article is an excerpt from my study providing some examples from the applied ›media level‹ and closing with some epistemological considerations.

1. Introduction: Wittgenstein, Gombrich and the ›duck-rabbit-picture‹. Seeing as thinking – ambiguity and art. Introducing my major concerns.

»Ambiguity – duck or rabbit – is clearly the key to the whole problem of image reading.« (Gombrich 2002: 198)

In his *Philosophical Investigations* (Wittgenstein 1975) Wittgenstein takes the ambiguous *duck-rabbit-picture* (fig. 1), (Wittgenstein 1975: 309) to discuss the usage of the term ›seeing‹. That leads him to his conception of »aspect seeing«, described (in an initial attempt) as »half visual experience, half a thinking« (Wittgenstein 1975: 314). This statement can be related to Wittgenstein's view that »›Seeing as …‹ does not belong to the act of perception« (Wittgenstein 1975: 313), because

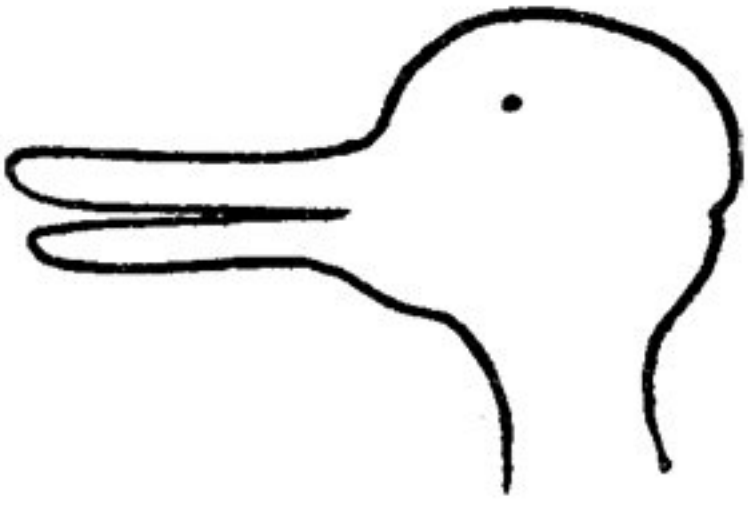

Figure 1: The Duck-Rabbit (›H-E-Kopf‹), Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen *(1958). Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1975, p. 309*

it is always an act of interpretation and understanding, therefore thinking. Wittgenstein keeps questioning the nature of the relation between seeing and thinking, and later on he changes his initial conception of an addition of these two acts (or: of the act of ›noticing an aspect‹) and rejects his own formula »Seeing+Thinking« to state that the answer should rather be that »many of our concepts do cross here« (Wittgenstein 1975: 339). It is impossible to untangle the relation between the visual and the mental, there's only a misleading separation in theoretical discourse (see also: Schürmann 2008: 128 et sqq.). Wittgenstein reveals this grave theoretical misconception and turns the »duck-rabbit« into a paradigmatic case. It is quite astonishing how Wittgenstein develops his intricate investigation on the nature of (the usage of the term) seeing by starting with and refering to such a simple – and by the way quite humorous – drawing like the *duck-rabbit-picture.*

The same picture (in another version, see Kihlstrom 2006 for a history of this figure) is used by E. H. Gomrich in his *Art and Illusion* (Gombrich 2002: 4) to introduce »his major concerns: the nature of vision and of representation, and the problem of reconciling the objectivity of the latter with the conventionality and the relativity of vision.« (Goodman 1972: 141)

Like Wittgenstein, his ›path of investigation‹ leads him to the insight that »we have come to realize more and more, […] that we can never neatly seperate what we see from what we know.« (Gombrich 2002: 331) Comparing Wittgenstein's and Gombrich's views, related to the »duck-rabbit« and the phenomenon of ambiguity, William G. Lycan extracts that

> »The ›bucket theory of the mind‹ is false. The mind is not a passive receptacle in which sense-data are ›deposited‹, ›processed‹, or ›habitually correlated‹; it is rather an active organ whereby pre-established concepts and perceptions interact. The having of ›sense-data‹ is not epistemologically prior to the perception of physical objects or to seeing a painting ›as‹ something – if anything, the priority is the other way round.« (Lycan 1971: 230)

While Wittgenstein and Gombrich seem to »complement each other quite well« (Lycan 1971: 236) and though they offered some absorbing insight into the phenomenons of »seeing as« and ambiguity and about their role in aesthetic appreciation, there remain some questions open (to pose new ones was quite an intent of Gombrich, see: Gombrich 2002: 332) and *my major concerns can be introduced:*

How can the phenomenon of ambiguity be described more exhaustively and critically from a philosophical point of view, and how can theoretical differentiation sensibilise for a differentiated and concrete aesthetic analysis of artworks. Furthermore, how can these questions be related to each other and to the general status of ambiguity in consideration of the cognitive conception of ›*seeing* as a form of *understanding*‹. Summarized I want to introduce my project on ambiguity as an attempt of ›differentiation on three levels‹: a *theoretical*, a *media*, and a *general* level. I understand my investigation also to be interpreted as exemplifying an approach to an ›*applied cognitive aesthetics*‹. The following article is an excerpt of my study, providing some insight into the ›media level‹. I will conclude with some considerations on ambiguity from an epistemological point of view.

2. ›Media Level‹: Steps towards a typology of pictorial ambiguity as a base for aesthetic analysis. Differentiating ›*figure-ground*‹, ›*figuration-abstraction*‹, ›*spatial*‹, ›*narrative-temporal*‹, ›*semantic*‹, and ›*categorial*‹ ambiguities. From Giotto via Morandi to Jasper Johns. With an extension to an exemplary analysis of Media Art, regarding two works of Dan Graham.

Challenge at hand is to develop a typology of pictorial ambiguity, meant as an instrument and a point of departure for an aesthetic analysis.

On a theoretical level we can treat the *duck-rabbit-picture* (fig. 1) and the Necker cube (fig. 2) as similar cases of »multiple meaning« (see Scheffler 1979). But for an aesthetic analysis it makes sense to differentiate here and discriminate between two types of pictorial ambiguity. In a general sense, one could say, that both pictures might be labelled as cases of ›*semantic*‹ ambiguity, for the meaning at hand is ambiguous. But more specifically the Necker cube case could be labelled as a case of a ›*spatial*‹ ambiguity, because the indecision regards strictly speaking a spatial interpretation. Third, one could consider another quite classical figure, the Wittgensteinian Doppelkreuz (›double cross‹), illustrating another important type of compositional problem, the ›*figure-ground*‹ ambiguity.

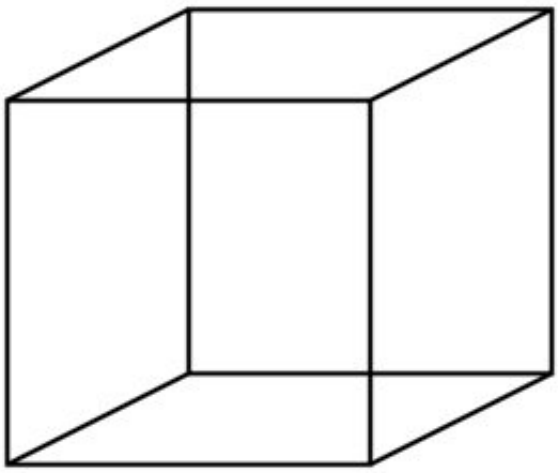

Figure 2

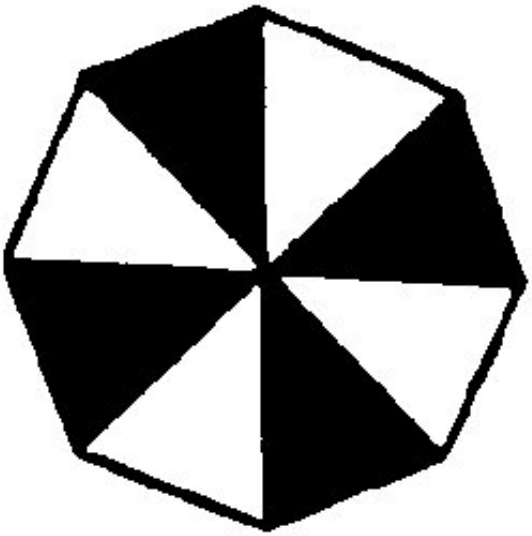

Figure 3

Figure 2: Louis Albert Necker: Necker Cube, 1832, http://en.wikipedia.org/wiki/Necker_cube, 15. 08. 2009 see article on ambiguity *and* epistemology

Figure 3: Double cross (›Doppelkreuz‹), Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen *(1958). Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1975, p. 331*

2.1 ›Figure-Ground-Ambiguity‹: Combined with an ambiguity between figuration and abstraction. An exemplary study correlating works of Morandi, Cézanne, Nicolas de Staël and James Abbott McNeill Whistler.

As introduced, a typology of pictorial ambiguity is *not* merely meant as an *aim* of inquiry, but rather as *one possible basic instrument* for subsequent aesthetic analysis. What has to be pursued is analytical method of subtle differentiation, combined with comparative elements. In the following I would like to propose some short exemplary case studies, following this procedural method.

Beyond an analysis of compositional structure, it is particularly intended to gain some insight into the artist's compositional strategies, presuming that they serve as extremely important clues for understanding an artwork. This approach is also based on an utterance of Max Imdahl in his Giotto-study, where he is refering to the conviction, that every fair aesthetic analysis has to extract from »the work as a problem-solution« the antecedent artistic problem, for this is the real final aim of a science of art (Imdahl 1996: 75).

Following this general approach, I would like to introduce my first case of »figure-ground« ambiguity with a work from Giorgio Morandi, that gives way to retrace the artist's decision to focus and forge a compositional strategy.

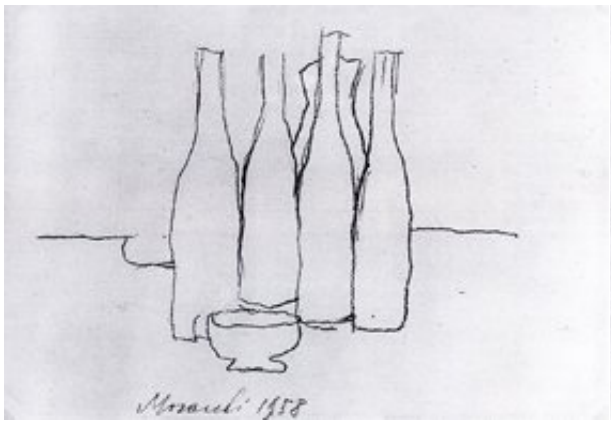

Figure 4

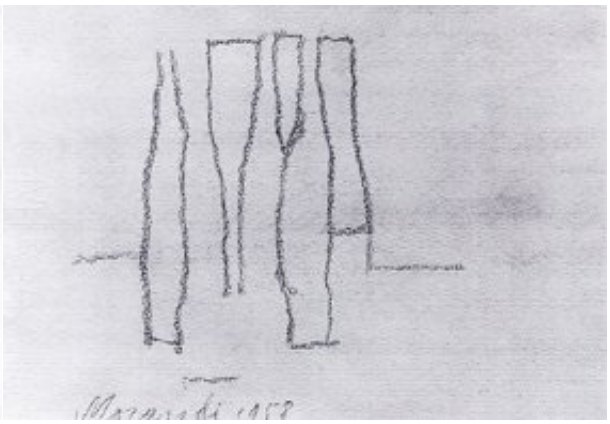

Figure 5

Figure 4: Natura morta, 17 x 24 cm, Giorgio Morandi: Catalogo generale, disegni. *Milano [electa] 1994, p. 146, fig. 7*

Figure 5: Natura morta, 16,5 x 24 cm, Giorgio Morandi: Catalogo generale, disegni. *Milano [electa] 1994, p. 146, fig. 6*

The following drawing (fig. 4) is easily detectable as a typical Morandian still life arrangement. Though already quite fairly abstracted, the depicted subject is still observable as a group of six objects: four bottles, an object behind the third bottle from left and a bowl in front of them, standing on some plain, indicated through a horizontal line. The degree of abstraction might be evaluated as rather easy to decipher, as this kind of an outline drawing would count as a familiar and comprehensible way of depiction.

As mentioned already, the degree of abstraction might count here as quite unproblematic and no ›figure-ground‹ ambiguity is in sight. But already some small rearrangements of the compositional network change the situation in an amazingly radical and drastic way for the artist's focus has switched fundamentally to an accentuation of a ›figure-ground‹ ambiguity and a heavy intensification of abstraction (fig. 5).

To confirm my assumption, that this rearrangement has a bearing on a compositional strategy, let's take a look at a series of water colour, Morandi worked on, in 1959. Obviously he took his drawing as a model to be transfered to another technique (fig. 6).

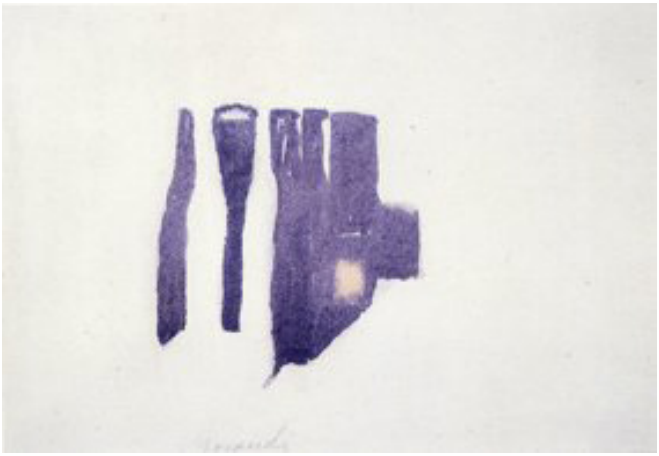

Figure 6: Natura morta, 21 x 31 cm, Giorgio Morandi: Catalogo generale, acquerelli. *Milano [electa] 1991, p. 129, fig. 40*

Fairly similiar compositional structures are to be observed at that time in a work series of at least 17 water colours. It seems that this problem was of great interest to Morandi. He switched from some cases with still detectable figurative parts to an increasing abstraction, and also a cumulative accentuation of the ›ground‹ elements. In the following example Morandi seems to have reached a transgression of a balanced proportion between figure and ground elements in favour of highlighting the ground elements, with a strong effect on the abstract character of the whole work. In contrast to the preceding example, he accentuated the second element from left through using a different colour (blue) than for the other parts (fig. 7).

Figure 7: Natura morta, 16,2 x 20,7 cm, Giorgio Morandi: Catalogo generale, acquerelli. *Milano [electa] 1991, p. 129, fig. 39*

If an increasing accentuation of abstraction and of the ›ground‹ elements serves as a compositional strategy, the following two works might count as an advanced stage of executing the latter. For this interpretation would count that the following works are from the late work of Morandi (fig. 8 and fig. 9, both 1962).

Compare John Clark's view on Morandi's strategy:

> »[A]mbiguity of forms occurs in Morandi's modest still-lifes and landscapes when volumes and spaces subtly interlock. Background space penetrates the foreground objects fusing them into a solid alloverness of surface […] Ambiguity in Morandi, the interaction between objects and their shadows or between figure and ground, is a visualization of transformation itself. It is transformation in action. This interaction between figure and ground is not a diagrammatic demonstration of trick spatial structure, like an Escher drawing or an illustrative Dali mindscape. [W]e experience an organic living surface as the painting' makes itself before the viewer's eyes. The searching process of transforming these simple bottles and vases into a picture lives on in the viewer's presence.« (Clark 1983)

Though here's not enough room to deliver an exhaustive analysis, including historical aspects, it makes sense for our purpose, to take a look at some more examples. I would like to focus attention hereby especially at considering what compositional strategy each of the following artists presumably and considerably pursued.

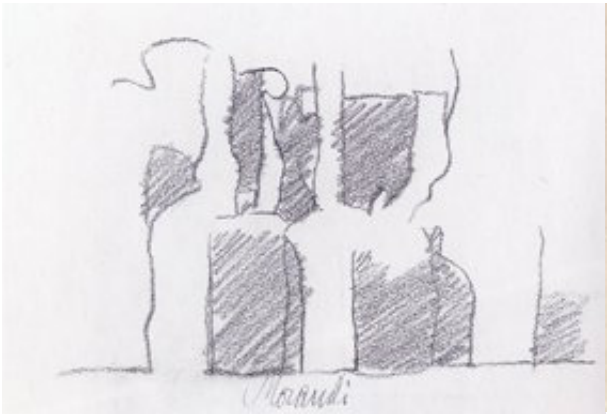

Figure 8

Figure 9

Figure 8: Natura morta, 16,5 x 24 cm, Giorgio Morandi: Catalogo generale, disegni*. Milano [electa] 1994, p. 226, fig. 66*

Figure 9: Natura morta, 114,1 x 19 cm, Giorgio Morandi: Catalogo generale, acquerelli*. Milano [electa] 1991, p. 180, fig. 5*

In the late works of Cézanne, we find several cases, where it is hard to decide, if the work at hand is just ›unfinished‹, or if the artist's will to »realisation« has forced him to radicalize his prescinding from figurative restraints (see the catalogue: *Vollendet – Unvollendet* 2000). Even if we can't decide, if the works at hand (fig. 10 and fig. 11) would have counted for Cézanne as nearly finished or rather as an abortive attempt, in comparison especially with the last example from Morandi, we may not be too far of considering a comparable artistic strategy.

Figure 10: Maisons sur la colline, 1904-06, 59,7 x 79,3 cm, Paul Cézanne: Vollendet – Unvollendet (catalogue). *Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2000, p. 347, fig. 122*

Figure 11: Le Jardin des Lauves, ca. 1906. 65,4 x 80,9 cm, Paul Cézanne: Vollendet – Unvollendet (catalogue). Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2000, p. 147, fig. 147

Another artist, who radicalized the problem of expressing the tension between figuration and abstraction, combined with a well balanced ›figure-ground‹ strategy, is Nicolas de Staël. He forces the ambiguous impression through entitling his works with quite concrete titles. See: *Figur am Strand*, and *Bildnis Anne* (fig. 12 and fig. 13).

Figure 12: Nicolas De Staël: Figur am Meeresstrand, 1952, 161,5 x 129,5 cm, Ruhrberg et. al.: Kunst des 20. Jahrhunderts. *Band 1. Köln [Taschen] 1998, p. 219*

Figure 13

Figure 14

Figure 13: Nicolas De Staël: Bildnis Anne, 1953, 130 x 90 cm, Ruhrberg et. al.: Kunst des 20. Jahrhunderts. *Band 1. Köln [Taschen] 1998, p. 231*

Figure 14: James Abbott McNeill Whistler: Arrangement in Grau und Schwarz, 1871, 144 x 162 cm, E.H. Gombrich: Die Geschichte der Kunst. Frankfurt/M. [Fischer] 1997, p. 531

Nicolas de Staël's struggle with the tensions between the figurative and the abstract gives way to understand a comparable struggle from an artist, who's work at the first sight might be far of from abstract tendencies. James Abbott McNeill Whistler entitled his famous portrait of his mother as an *Arrangement in Grey and Black* (fig. 14). It is interesting, that regarding the tactics of entitling the work, here we will find a case somehow just the other way round. Whistler always heavily insisted that his work has to be interpreted predominantly as an abstract composition (»arrangement«) and not as an (mere) illustration or representation (see: Gombrich 1997: 530)

2.1.1 Representation, Exemplification and Expression. Applying Goodman's terminology.

»[S]ometimes the subject serves merely as a vehicle for what is exemplified or expressed.« (Goodman 1978: 106)

I would like to provide some elaboration on Goodman's terminolgy, regarding the notions of denotation, exemplification and metaphorical exemplification. Whistler's *Arrangement in Grey and Black* serves perfectly to re-read some crucial passages from Goodman's Languages of Art, taken

from the chapter on exemplification and expression, *The sound of pictures*. The following passage can be even transfered directly to an observation of Whistler's painting at hand:

> »Before me is a picture of trees and cliffs by the sea [in our case: a picture of an old woman], painted in dull grays, and expressing great sadness. This description gives information of three kinds, saying something about (1) what things the picture represents, (2) what properties it possesses, and (3) what feelings it expresses. The logical nature of the underlaying relationships in the first two cases is plain: the picture denotes a certain scene and is a concrete instance of certain shades of gray. But what is the logical character of the relationship the picture bears to what it is said to express?« (Goodman 1976: 50)

Goodman's ingenious solution to analyse the phenomenon of expression is to interprete the latter as ›metaphorical exemplification‹. Whereas ›exemplification‹ can be described as ›possession plus reference‹, expressing that not *all* of an artwork's features have *referential function* for its appearance as a symbol. Like in the most cases the *weight* of an artwork does not matter for an interpretation. For our investigation it seems important to me to stress Goodman's insight that for an aesthetic analysis exemplificational reference is in the majority of cases much more crucial for understanding an artworks meaning than its denotational ›content‹. Whistler's insistence that the importance of his composition is to be seen much more in the »arrangement« of colors than in the representation of a person serves as a perfect example for being aware that »sometimes the subject serves merely as a vehicle for what is exemplified or expressed«. On the other hand the notion of exemplification opens ways to handle ambiguous interpretations of non-figurative and abstract works. I will come back to that point later on, discussing a work of Jasper Johns.

2.2 ›Spatial‹, ›Narrative-Temporal‹ and ›Semantic‹ Ambiguity: Giotto as an exemplary case.

Having started with Morandi's way of »figure-ground« ambiguity, we crossed some fairly abstract works from Nicolas de Staël to finally detect strategies of ambiguity in a comparable figurative work from 1871. Also in earlier periods we can analyse strategies of ambiguity. For this chapter I want to give a short idea of the amazing works of Giotto, starting with occurances of ›spatial‹ ambiguity.

2.2.1 ›Spatial‹ Ambiguity: Giotto as an exemplary case (part 1).

To introduce my investigations on Giotto, I would like to refer to a study from – interestingly no art historian, but – a philosopher, John H. Brown. In his study *Unscrambling Giotto's Space* (Brown 2004) he investigates occurances of spatial ambiguity in Giotto's work. He visualises Giotto's strategy through digital manipulation. Brown takes Giotto's work *Expulsion of Joachim from the temple* (fig. 15) to illustrate the occurances of some spatial inconsistencies. He lists 4 points, while particularly in this work point 3 is not observable:

1. Orthogonals and diagonals obey no consistent projection scheme;
2. Objects diminish ecccentrically with respect to distance;
3. Architectural impossibilities abound;
4. Perspectival and parallel projections are co-mingled.

Figure 15: Giotto: Expulsion of Joachim from the temple, 1304-06. 200 x 185 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

To envision Giotto's spatial construction, Brown shows firstly a classical diagramm:

Figure 15, illustration (Brown, J. H): http://www.philosophy.umd.edu/Faculty/jhbrown/Giotto/index.htm, 15. 08. 2009

According to the construction lines it is apparent that: »The temple enclosure is presented in essentially parallel projection; the other diagonals converge, but to horizons on different elevations; and the pulpit is far too small for the indicated distance.« (Brown 2004)

To make Giotto's characteristic spatial strategy even more clear, Brown develops some digital manipulated images of the original scene. See again the original (fig. 15) and two manipulated images (fig. 15, mod 01 and fig. 15, mod 02).

For my purpose it isn't necessary to discuss Brown's considerations how to evaluate this phenomenon, I just want to list some of his questions and suggestions:

Figure 15, digitally manipulated 01:

Figure 15, digitally manipulated 02:

Figure 15, digitally manipulated 01: http://www.philosophy.umd.edu/Faculty/jhbrown/Giotto/index.htm, 15. 08. 2009

Figure 15, digitally manipulated 02: http://www.philosophy.umd.edu/Faculty/jhbrown/Giotto/index.htm, 15. 08. 2009

> »Comparing the two we can ask how exactly the regularity of the transform affects us? What artistic good in the original is enhanced or degraded? Does the irregularity of the projection in the original take anything from it that Giotto or his contemporaries would have valued? Does it take anything away from what we value in Giotto?The loss or gain, since aesthetic, must be expressed in terms of aesthetic properties. For instance it might be alleged that the scrambled projection makes for a more coherent surface design.« (Brown 2004)

To get a step closer to an answer, I want to discuss another example, *The Marriage at Cana* (fig. 16). Though at the first sight the spatial ambiguity in this picture seems to be a very subtle and therefore seemingly secondarily, Max Imdahl's brilliant analysis (Imdahl 1996: 75 et sqq.) offers an exemplary reading to understand why Giotto might have chosen to pursue spatial ambiguity as a compositional strategy.

For our purpose, we don't have to discuss the whole analysis of Imdahl, though I recommend a reading warmly. It serves us sufficient to summarize, that the horizontal line (see highlighted at fig. 16, ill.), correlates perfectly to the line we can draw starting from Jesus and aiming at the person drinking the wine. As this line correlates to the central subject of the image – Jesus converting water into wine – it seems accurate to detect Giotto's reasons for offering a »wrong« spatial construction as his solution of the underlaying artistic problem: to illustrate and express the unsettling wonder through a unsettling spatial ambiguity.

Evaluated at a general level, we might describe the process of detecting such a ambiguous composition as a source of aesthetic pleasure for the viewer, like Marc de Mey did in his article *Mastering Ambiguity*.

Figure 16: Giotto: Marriage at Cana, 1304-06, 200 x 185 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

Figure 16, illustration: Giotto: Marriage at Cana, 1304-06, 200 x 185 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

»The horizontal line […] approaches the status of an ambiguous figure. Though it seems to be a single homogenous entity, only the middle segment consists of a section parallel to the picture plane, while the outer segments consist of sections orthogonal to the picture plane. While it has a major twodimensional compositional function as a single geometrical element, in three dimensions, the curtain line arises from a more complicated composition. One could obviously conjecture that this is a coincidence resulting from the height of the viewer‘s vantage point. But even if the painter chose the vantage point on those grounds, there remains a mild tension evoked by this ambiguity. The disambiguation of it, [?] without any doubt largely unconscious, leading to unpretentious aesthetic pleasure.« (De Mey 2006: 273)

I would like to critizise his view of a need to ›disambiguate‹ the scene. Recent studies in cognitive psychology serve to support my critique:

»We do not believe that ambiguity in art needs a complete resolution. It might be an art-inherent feature that a residual ambiguity might be left open and accepted by the perceiver. This is likely because otherwise it would have to be assumed that there is only one correct solution to the challenge of art. This is not the case. Artworks can often be experienced aesthetically several times, yielding different solutions like, for instance, when the artwork is perceived again with more expertise.« (Leder et al. 2004)

Figure 17: Georges Braque: Still Life: The Table, 1928, http://www.superstock.com/stock-photos-images/998-118, 15. 08. 2009

»Ambiguities of the Third Dimension« can be observed in various manifestations. In his *Art and Illusion* Gombrich gives some analysis on works like Escher woodcuts (Gombrich 2002: 206) via a watercolour from Klee (Gombrich 2002: 223) or ancient Mosaics (Gombrich 2002: 226). Compared with all these examples, with Gombrich cubism could be evaluated as »the most radical attempt to stamp out ambiguity«. As an exemplary case serves a work of Braque, *The Table* from 1928 (fig. 17).

Beyond aiming at a final evaluation, it seems to be a conclusive assumption to understand ambiguity as a crucial precondition and clue to open the possibility for various interpretive considerations. Let it be to explain cubism »as an extreme attempt in compensation for the shortcomings of one-eyed vision« or the observation of its succeeding »in countering the transforming effects of an illusionist reading« (Gombrich 2002: 239).

2.2.2 ›Temporal-Narrative‹ Ambiguity: Giotto as an exemplary case (part 2).

The following example serves as a special kind of ambiguity. I propose to call it ›temporal-narrative‹. Again we can't discuss the composition in detail, and again I refer to the study of Imdahl. Example (fig. 18) shows Giotto's interpretation of the *Raising of Lazarus*. The underlaying artistic problem of this scene could be described as following: How can the *subsequent* narrative scenes of Jesus calling »Lazarus, Come Out!« (›t3‹), Lazarus doing so (›t4‹); the precending lamentation of the women (›t1‹) and the opening of the tombstone (›t2‹) be *adequatelly* depicted in *one* pictorial scene. Giotto offers an amazing solution. If we look closely, the 4 correlative temporal areas can be detected as illustrated in (fig. 18, ill.).

The crucial point is *the way how Giotto arranged these areas* to enable the seemingly impossible depiction of subsequent scenes in one pictorial space. If we look closely at the women, it is obvious, that they do not look *at* Jesus. They rather seem to look out of the scene. That serves as experiencing them like somehow on another pictorial level as the scene behind them, subsequently we could interpret them as appearing at time level ›t1‹. The two persons holding the tombstone are correlated to the women through kind of a mirrowed composition. The right person is even looking directly at the viewer, we could place them at time level ›t2‹. Even more difficult seems the problem of depicting Jesus's utterance and Lazarus's *subsequent* ›coming out‹ in a *simultaneous* scene. Giotto did find an absorbing solution in relating the subsequent scenes through the person (with

Figure 18 *Figure 18, illustration:*

Figure 18: Giotto: Raising of Lazarus, 1304-06, 200 x 185 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

Figure 18, illustration: Giotto: Raising of Lazarus, 1304-06, 200 x 185 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

green clothes) right in the middle between them. The person's body is somehow twisted, his right hand reached out to Jesus while looking at Lazarus. These subtl compositional strategies seem to enable the impossible: depicting subsequent scenes in one single image, we could call this point an entanglement of the time levels 3 and 4. To emphasise Giotto's unique genius in doing so, let's compare his solution with the work of an unknown artist, depicting obviously the very same scene (fig. 19), very probably refering to Giotto's earlier version. In (fig. 19, ill.) it is illustrated, that the composition unlike Giotto's is not able to express a ›temporal-narrative‹ ambiguity. For the described 4 narrative scenes are rather correlated to each other like happening *at the same moment in time*. Because unlike in Giotto's composition, the women *are looking directly* at Jesus, so does the person at the right side. And the crucial function of the person in the middle between Jesus and Lazarus is missing in this version. In disambiguating the scene this artist seems to have also lost crucial aesthetic quality (compare Imdahl 1996: 73).

Figure 19: Unknown artist: Raising of Lazarus, after 1306, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

Figure 19, illustration: Unknown artist: Raising of Lazarus, after 1306, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

2.2.3 ›Semantic‹ Ambiguity: Giotto as an exemplary case (part 3).

Closing my Giotto series, I would like to give two examples for what I want to call ›semantic‹ ambiguity. In both cases, a diagonal line serves to express an ambiguous interpretation. In the *Annunciation* (fig. 20) the diagonal of the hill can be interpreted as supporting Jesus's decline, but at the same time his following resurrection.

In the infamous *Arrest of Christ* (fig. 21), the virtual diagonal line expresses at the one hand Jesus's inferiority through being arrested, but at the same time – following his predominant glance – his absolute indomitability. For an enhanced interpretation see again Imdahl 1996.

Figure 20

Figure 20, illustration

Figure 20: Giotto: Lamentation (The mourning of Christ), 1304-06, 200 x 185 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

Figure 20, illustration: Giotto: Lamentation (The mourning of Christ), 1304-06, 200 x 185 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

Figure 21 *Figure 21, illustration*

Figure 21: Giotto: The arrest of Christ (Kiss of Judas), 1304-06, 200 x 185 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

Figure 21, illustration: Giotto: The arrest of Christ (Kiss of Judas), 1304-06, 200 x 185 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

2.2.3.1 ›Semantic‹ Ambiguity: The need for a dedection of compositional correlations.

I want to stress that I hold it basically necessary to correlate a presumed ›semantic‹ ambiguity to compositional occurances. Looking at the infamous *Mona Lisa* (fig. 22), said to be ambiguous for her miraculous smile, we can clearly correlate this semantic ambiguity to the technique of ›sfumato‹, keeping the angles of her mouth in an unclear shadow.

The following example, Vermeer's *The Girl with the Pearl Earring* (fig. 23) might be also described as ambiguous, like Semir Zeki did in an absorbing way:

> »[A] higher level of ambiguity is to be found in the multiple narrative interpretations that can be given, for example, in Vermeer's painting entitled *The Pearl Earring*. Note that this is a single stable image, and the only variable is that the brain of the beholder can offer several equally valid interpretations of the expression on her face. She is at once inviting, yet distant, erotically charged but chaste, resentful and yet pleased. These interpretations must all involve experience and memory, of what a face that is expressing these sentiments would look like. The genious of Vermeer is not that he provides an answer but, by a brilliant subtlety, manages to convey all the expressions, […] Because there is no correct solution, the work of art itself becomes a problem that engages the mind.« (Zeki 2006: 262)

Figure 22

Figure 23

Figure 22: Leonardo Da Vinci: Mona Lisa (La Gioconda), ca. 1503-05, 77 x 53 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

Figure 23: Johannes Vermeer: Girl with a Pearl Earring, ca. 1665, 46,5 x 40 cm, http://www.wga.hu/index1.html, 15. 08. 2009

Though offering a convincing *general evaluation of ambiguity*, and though Zeki's view might be comprehensible to the most of us, in this case I would consider it difficult to correlate the expressed ambiguity to *specific compositional features*.

2.3 ›Categorial‹ Ambiguity: Jasper Johns as exemplifying philosophical problems.

»These paintings illustrate a philosophical problem, but they do it to envision an aesthetic problem, that we are not invited to solve, but to experience.« (Richard Wollheim 1982: 210)

Jasper Johns *Flags* (fig. 24) are broadly interpreted to be ambiguous, as the following exemplary statements illustrate:

Figure 24: Jasper Johns: Flag, 1954-55, 107,3 x 153,8 cm, http://www.moma.org/modernteachers/large_image.php?id=196, 15. 08. 2009

»The critic Robert Rosenblum asked of Flag: ›Is it blasphemous or respectful, simple-minded or recondite?‹ Its brilliance, implied his review, lay in these questions.« (Jones 2003)

> »Johns recognized the artistic potential of Duchamp's Readymades, but probably of greater importance, he was fascinated by the elaborate, sly games Duchamp played with incompatible aesthetic ideas – with the definition of art and non-art; ›real‹ objects and ›art‹ objects; with the connection of verbal and visual images, of the optical and tactile, of the literal and the illusionistic, of the two- and three-dimensional, of what is conceptualized and what is seen, that is, with the complex and ambiguous process of experiencing art.« (Sandler 1978)

My account of a need to correlate an asserted ambiguity to traceable compositional strategies can be achieved in this case through an analysis of John's treatment of the pictorial surface. Through providing a heavily structured plain, highlighting the uniqueness of every little irregularity, and therfore the uniqueness of the painting at hand, Johns stresses an ambiguous relation to the – in general – more *universal* character of the depicted flag as a symbol. Transfered to Goodmanian terminology we have a clear case of an ambiguous relation between the pictures *denotation* (as a »flag-symbol« for the *idea* of a state) and what the picture *exemplifies* (through its structured surface), respectivily *expresses* (through metaphorical exemplification). (for a discussion of Johns regarding Goodman see also: Hölscher 2005) Analysed in this way, there's also no problem to interpret Richard Wollheims utterance of Johns work as ›illustrating a philosophical problem‹, as clearly doing this through metaphorical exemplification.

> »In the case of Johns it is surely not only crucial that it is problematic, but also that it has been also intended to be so, and the ambiguity is one we are manouvered into. If there's a way out of this ambiguity then not because of an error of Johns. These paintings illustrate a philosophical problem, but they do it to envision an aesthetic problem, that we are not invited to solve, but to experience.« (Wollheim 1982: 210)

If Wollheim understands John's work as illustrating a philosophical problem, it might also serve as an interesting case to relate it to the idea of investigating an artworks features regarding the conceptions of nominalism or platonism. For a platonist would rather claim that basically and finally the *idea* of a state is crucial to be expressed by an artwork, a nominalist would be more interested in taking a closer look at the *concrete features of the object itself* and its *forms of reference as a symbol*. For Johns's ›flag‹ is able to express *both* ways of interpretation, it is its ambiguity that holds responsible for enabling these complex considerations and thus it is its ambiguity that originates the artwork's ›power and richness as a symbol‹.

2.4 Beyond the Image. ›Perceptual Ambiguities‹ in Media Art: An exemplary study on the work of Dan Graham, regarding questions of time, space, identity and category.

»I think art is about ambiguity […].« (Graham 2009a)

»Media Art« is characterized through an extension of pure pictorial forms of expression. We can distinguish categorial labels like »installation«, »performance«, »cybernetical modells«, »feedback«,

»immediacy«, »liveness«, »interface«, »interaction« (Kacunko 2004), »virtual«, »telematic«, »digital« or »genetic« (Grau 2003 and 2007). In the following I want to extend my analysis of pictorial ambiguity to ›Media Art‹. I have chosen the work of Dan Graham as an exemplary case for several reasons. Graham worked in a variety of mediums, like text, photography, performance and installation (cc-video and his ›pavillons‹) (see Brouwer 2002 and Hamilton 2009 for a comprehensive overview of Graham's work) and his work can be related to many labels listed above, like ›installation‹, ›performance‹, ›feedback‹, ›»immediacy‹, ›liveness‹, even ›interface‹ and ›interaction‹, if understood in a broad sense. Graham's work could be characterized in the most general way as exemplifying modes of ›multiple and complex reference‹, as Graham always aims at a critical, ironical and sometimes humorous distance to simplified conceptions, like the often propagated ›neutrality‹ of ›Minimal Art‹. I want to show that Graham's strategies to create ›multiple and complex reference‹ can be often related to occurances of ambiguity. I want to elaborate this phenomenon by analysing two works: *Public Space/Two Audiences* (1976) and *Time Delay Room 1* (1974).

2.4.1 Dan Graham's *Public Space/Two Audiences* (1976): Questions of space, identity and category.

Dan Graham's *Public Space/Two Audiences* was realized the first time as part of the 1976 Venice Biennale. The theme of the 1976 Biennale was the environment, with reference to architecture. At the Biennale usually artists show their works in one of the several seperate exhibition spaces, the so called »pavilions«. These pavilions are partly organized in thematic exhibitions, such as 1976 *Ambiente*, organized by the Biennale itself (for *context and history* of the work see Francis, in Hamilton 2009: 182 et sqq.).

Dan Graham decided not to exhibit ›a work‹ in the traditional way of showing an object in a space. He used *the space itself* to be structured in the following way (fig. 25 and fig. 26).

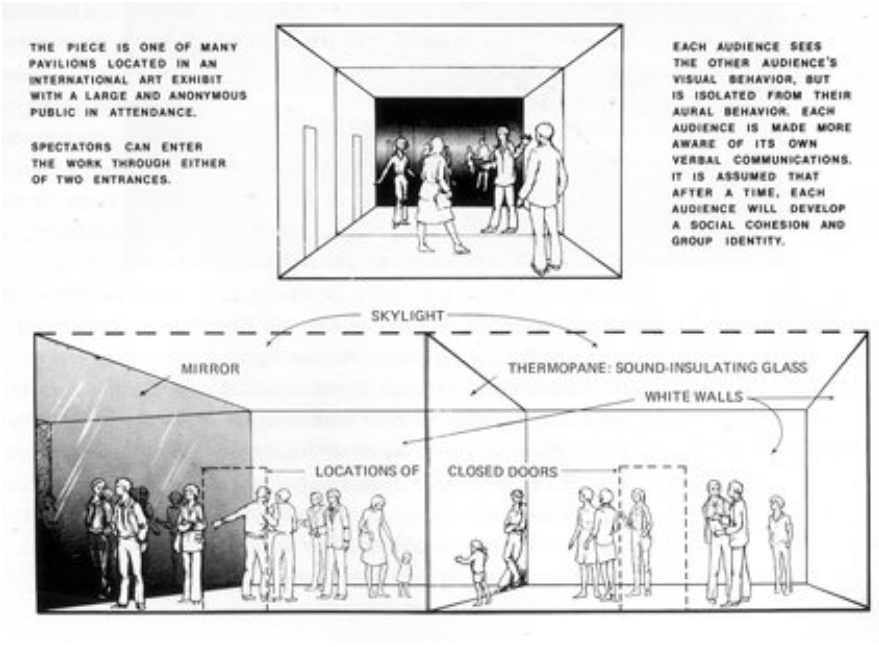

Figure 25: Dan Graham: Public Space/Two Audiences, illustration, 1976, Marianne Brouwer: (Ed.): Dan Graham. Werke 1965-2000. *Düsseldorf [Richter] 2002, p. 173*

Figure 26: Dan Graham: Public Space/Two Audiences, installation view, 1976, Marianne Brouwer: (Ed.): Dan Graham. Werke 1965-2000*. Düsseldorf [Richter] 2002, p. 173*

The structure of the work causes some complex effects, regarding questions of the categorial status of the work as an (art-) object, related at the same time and inextricably to questions of status and identity of the (seemingly) distant viewer as a subject watching an artistic production. *Public Space/Two Audiences* causes a reversal: Instead of watching an artistic production (created for the art market), enclosed in a spatial environment, the viewers are »exhibited« themselves, caused through the materiality and structure of the »box«. At the same time – in opposition to the supposed »neutrality« of the material construction – the social and psychological aspect of the pavilion becomes evident. This aspect stands particularly against a possible first view on the used materials (thermopane, glass, mirrow) as exemplifying the *stereotype* of the »neutrality« of »Minimal Art«, and the propagated possibility of a perceptual immediacy. But perception takes always place in time, and on the (inevitable) second view, and while watched together with other visitors over a specific time span, there emerges an increasing contradiction: the material and structure of the room are experienced as control instances of psychological and social behaviour (Graham 1976, in Brouwer 2002: 172 et sqq.). The visitor gets involved in an ambiguous realm of questions related to his own identity: is he a viewer of an object (the work), or is he already a part of the work, or more radically speaking, is he and the other viewers somehow the work itself? Is he an observer of other visitors or is he part of the observations of the others? Is he acting as an individual or as part of a group? These questions are fundamentally supported by the multiple layered spatial ambiguities caused through the mixture of glass, mirror (only on one side of the room), and the reflections in the glass. The seemingly neutral materiality enables ambiguous consciousness processes.

> »[T]he observer is made to become psychologically self-conscious, conscious of himself as a body which is a perceiving subject; just as, socially, he is made to become aware of himself in relation to his group. This is the reversal of the usual loss of ›self‹ when a spectator looks at the conventional artwork. There, the ›self‹ is mentally projected into (and identified with) the subject of the artwork. In this traditional, contemplative mode the observing subject not only loses awareness of his ›self‹, but also consciousness of being part of a present, palpable, and specific social group, located in a specific time and social reality and occurring only within the architectural frame where the work is presented. In *Public Space/Two Audiences* the work looks back […].« (Graham 1976, in Alberro 1999: 158)

Dan Graham emphasizes the fundamental importance and inevitability of temporal aspects of experiencing a work. Especially regarding the consciousness process of the viewer. In *Public Space/Two Audiences* temporality and questions of consciousness have been important aspects of the

work. In the *Time Delay Room* series from 1974, relations between temporality and consciousness are the central theme. In the following part I want to show how in *Time Delay Room 1* these central aspects are related to ambiguous structures.

2.4.2 Dan Graham's *Time Delay Room 1* (1974): Questions of time and consciousness.

The basic spatial structure of *Time Delay Room 1* is comparable to the one of *Public Space/ Two Audiences*. Again we find two seperate spaces with the same measurements. But unlike the former, the two rooms are connected through an opening and a complex closed-circuit-video-system is installed (fig. 27 and fig. 28).

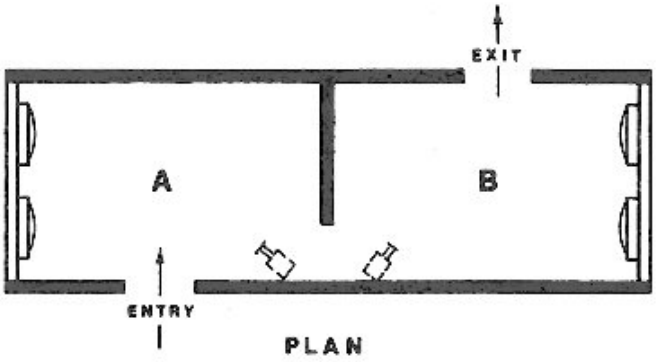

Figure 27: Dan Graham: Time Delay Room 1, installation plan, 1974, Marianne Brouwer: (Ed.): Dan Graham. Werke 1965-2000. *Düsseldorf [Richter] 2002, p. 149*

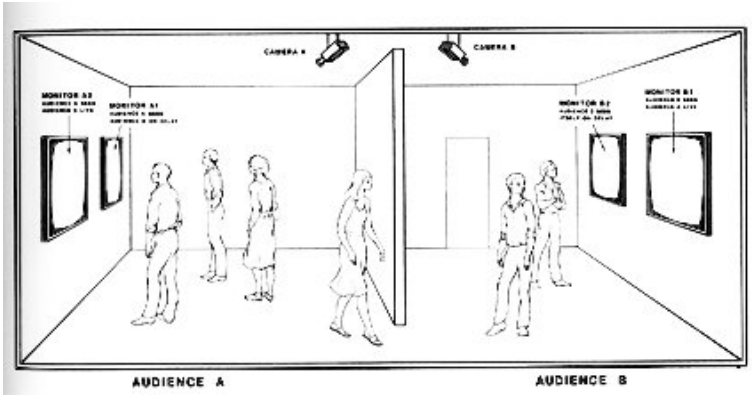

Figure 28: Dan Graham: Time Delay Room 1, illustration, 1974, Marianne Brouwer: (Ed.): Dan Graham. Werke 1965-2000. *Düsseldorf [Richter] 2002, p. 149*

The work has been shown 2001 at the ›zkm‹, karlsruhe, as part of the exhibition ›ctrl[space]: rhetorics of surveillance‹. The following descriptive exhibition-text points at the ambiguous character of the work structure:

> »Description: two rooms of equal size, connected by an opening at one side, under surveillance by two video cameras positioned at the connecting point between the two rooms. The front inside wall of each features two video screens – within the scope of the surveillance cameras. The monitor which the visitor coming out of the other room spies first shows the live behavior of the people in the respective other room. In both rooms, the second screen shows an image of the behavior of the viewers in the respectively other room - but with an eight second delay.

> On entering, you can cast a swift glance at the viewers and the screens in the other room, but you are invited to focus initially on the room where you are. On the screens there you see twice [live, and with a delay] the other viewers. However, on both screens you also see [if smaller, as an image within the image] the two monitors in the other room. On studying them for a while you will notice that on the one there is a live transmission of what is going on in the room where you are, for you can relate this footage directly to the behavior of people in the room where you are. And you can spot on the other monitor in the other room, symmetrically, the same shot as on one of the screens in the room where you are. This still offers no hint as to how the two screen images showing the behavior of the viewers in the respectively other room relate to each other. Both images are contemporaneous and show the other set of viewers from the same angle, but the behavior is inconsistent. This questions the first assumption, namely that both are live transmissions. If a person moves from the other room into the room where you stand then this act takes place on both screens, but with a great difference. The screen showing the live transmission shows the person leaving the room until s/he is no longer covered by the camera and then, for a few seconds, you see the behavior of the people in the other room minus this person, and finally this person has manifestly become part of the group of people in your room. However, the moment the person becomes part of the set of viewers in the room where you are standing you see them on the screen in the other room leaving that room, i.e., their intention to change viewer group. Since the viewers watching the screens have their backs turned to you, there can be no unprejudiced comparison of the different impressions, and the relationship between the two screen images remains ambiguous. (Stemmrich 2001)

The ambiguous appearance of the screen images, combined with the specific time delay of 8 seconds, enables an ambiguous consciousness experience. A time-lag of 8 seconds is said to be the outer limit of the neurophysiological short-term memory (Stemmrich 2001). While watching yourself on the screen (recorded 8 seconds ago), you will therefore not relate the recording to a past state of mind, but to your present consciousness state. As this inconsistency will be always related to the recorded and observed behaviour of the other visitors, there's also created a feeling of being part of a group of ›observed observers‹. Like in *Public Space/Two Audiences* a seemingly neutral and ›simple‹ structure of material and media causes a complex and ambiguous consciousness experience.

The current Dan Graham show at the Whitney (see publication: Hamilton 2009) is entitled *Dan Graham: Beyond*. His work is described as having always been pointing beyond: »beyond the art object, beyond the studio, beyond the medium, beyond the gallery, beyond the self.« I guess that creating ambiguity is a fundamental strategy for Graham to enable such transgressions. Let it be particularly his installations, which structures could be described to function »in the mode of ambiguity« (Garrigues 2009). The exhibition text of the show at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, supports my impression from a more general point of view by stating that Graham »successfully develops a phenomenology of ambiguity« (Bedford 2009). And in another overview of Graham's work, it is summarized that »of all the themes that Graham explores, ambiguity remains his most consistent« (ArtandCulture 2009).

The works of Dan Graham served as exemplary cases of extending and transfering an analysis of occurances of *pictorial* ambiguity to an analysis of work structures, that extend the pure pictorial. While the perception of Graham's work is still comparable to pictorial forms through it's mainly *visual* perception, I want to stress, that the basic structure of the appearance of ambiguity can be

also transfered from the visual to other realms of perception, like the auditiv. Returning to our initial duck-rabbit example and Wittgenstein's conception of »seeing as«, I want to finish this part with a consideration of William G. Lycan regarding a comparison of seeing and hearing, giving hints for »powerful generalization«:

> »It is interesting to note that we can speak of ›hearing as‹ in the same way. A person can hear a single tone as a tonic, as a fourth degree, or as a leading-tone. And Wittgenstein's criterion for ›S is hearing the note as‹ applies here: we know that S hears it as a leading tone rather than as some other degree *only* by how he resolves it when given the chance (and we notate it accordingly as a# instead of a bb). The foregoing remarks about ambiguity, and certainly Gombrich's points […] can be powerfully generalized in this regard. Such ambiguity is what makes *modulation* effective; and in the last century composers have made extensive use of tonal ambiguity per se, leading up to atonality, to deliberately complete and thoroughgoing ambiguity.« (Lycan 1971: 233)

Some additional comments to my short ›typology‹: ambiguity is surely not meant to be the only or most important aspect or way of reference of art in general or a single artwork my 7 ›types‹ do not cover every kind of ambiguity a ›type‹ of ambiguity always needs to be correlated to other *specific* features, to compositional structures and (historical) contexts of the artwork at hand the titles of my ›types‹ are meant as working-titles. I do hold the focusing on explication to be much more important than insisting in ›the final caption‹ an investigation in the appearances of ambiguity should be rather a starting point for further aesthetic analysis than an aim.

3. Conclusion: Some epistemological considerations. The argument from conflicting truths.

»The notion of *the* structure of a work is as specious as the notion of *the* structure of the world.« (Goodman 1972: 127)

In the following part I would like to discuss some epistemological aspects regarding ambiguity. I will start with some quite classical considerations, rejecting the idea of the »objective« or »innocent« eye. This will lead us to the most radical epistemological arguments regarding ambiguity and art, refering to some more Goodmanian conceptions, rejections and ›reconceptions‹.

3.1 Ambiguity, perception and the (rejection of the) notion of ›the given world‹: One argument against naive empiricism in the philosophy of science

In one of the standard works of guides to the philosophy of science, Alan F. Chalmers illustrates right in the beginning of his book *What is This Thing Called Science?* the shortcomings of naive empiricist accounts of science with a classical ambiguous figure 25, the *Schrödersche Treppe* (Chalmers 1999: 9, see: Kalkofen 2006 for some interesting remarks on that figure and in general on ambiguity and *Gestalt-Psychology).*

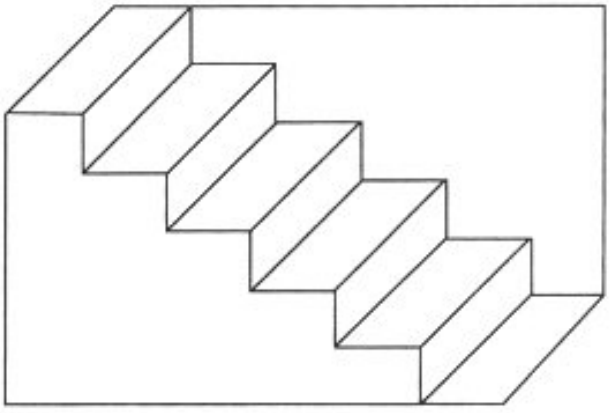

Figure 29: H. G. Schröder, (Helmholtz, this version): Schrödersche Treppe, 1910, Alan F. Chalmers: Wege der Wissenschaft (1976). Berlin et.al. [Springer] 2007, p. 9

Already the title of Chalmer's chapter summarizes its central point, that ›visual experiences are not affected by the image on the retina‹ (my translation). We've got to reject the naive view of the possibility of an objective ›recording‹ of the world by simply looking at it. Two viewers will not necessarily see the same ›object‹ under considerably equal circumstances. The *Schrödersche Treppe* serves as an example to clarify this argument. Easily we can follow the description that this figure can be understood as depicting stairs ›seen from above‹, or as ›seen from below‹ (comparable to the *Necker-Cube*). But at the same time it seems undoubtful that the image(s) on the viewer's retina(s) didn't change. Furthermore, our first insisting that the pictures ›subject‹ are at least some stairs is shattered through experiments, showing that some african clans, that are not used to three-dimensional depiction, didn't see any stairs, but a two-dimensional pattern (Chalmers 1999: 9). We will probably follow the conclusive evaluation easily and willingly, that there are eligible doubts at hand regarding the view that ›facts‹ are given to the viewer directly through the senses, though at the same time it seems undoubtful, that there is only one, fixed world given to the viewers, independend of what they are ›seeing‹. At this seemingly harmless point and despite the seemingly safe ground of the notion of ›the one world given to us‹, we have in fact reached slippery ground, from an epistemological point of view. I don't want to discuss or critizise Chalmers's position in the following, but I want to discuss some arguments, making clear, why Chalmers had to insist explicitely (Chalmers 1999: 12) on his adherence on ›*a* given world‹, independent from any observer: he is aware that the notion of ›the one and only given world‹ is not so undoubtful as it may seem at the first sight.

3.2 ›Many worlds if any‹: The argument from conflicting truths. Related to Goodman's nominalism, constructivism, relativism and irrealism.

The *Schrödersche Treppe* served as an example to show that every (sensual) observation is fundamentally dependent on the observer's interpretation. If we follow that argument, it is clear that perception is no passive act but a genuin active and cognitive procedure. Goodman is absolutely following this approach:

»The mind then is actively engaged in perception just as it is in other modes of cognition. It imposes order on, as much as it discerns order in a domain.« (Goodman 1988: 6)

But Goodman fundamentally disagrees with the notion of »the one and only independet world« we refer to in the end. Even if we would accept such a thing, Goodman shows, that it simply doesn't make any sense to speak of it, because our understanding is always dependent on our cognitive systems and, furthermore, that there are in general no reasons to prefer any system in favor of another.

> »Moreover, things do not present themselves to us in any privileged vocabulary or system of categories. We have and use a variety of vocabularies and systems of categories that yield different ways in which things can be faithfully represented or described. Nothing about a domain favors one faithful characterization of its objects over others. « (Goodman 1988: 6)

Though here's not the place to discuss Goodman's underlaying *nominalism, constructivism, relativism* and *irrealism* (for further reading see Elgin 1997, and Cohnitz 2006), I hold it necessary to discuss Goodman's related notion of the possibility of »conflicticting truths«, regarding general aspects of ambiguity. If we once have seen and accepted, that it makes no sense to speak from »one single, neutral reality that underlays our true versions« and »that (s)uch a reality is neither sufficient nor necessary to explain matters of epistemology or to distinguish true from false versions« (Cohnitz 2006: 191), we have to follow the notion of the plurality of (world-) versions and in the most consequent sense the possibility of »conflicting truths«. Goodman's solution of the problematics of the existance of contradictory versions, like »the world moves«, or »the world is at rest«, independent from any system-relativity, is to propose the existance of »different worlds« (Cohnitz 2006: 194 et sqq.). I would propose to replace Goodman's notion of ›worlds‹ with ›realities‹ (Wirklichkeiten), to make it more easy to follow his radical approach. Because it is admittedly quite contra-intuitive to accept the existance of various worlds (in fact Goodman speaks of a variety of versions, he only said that »there are then many worlds, if any« (Goodman 1988: 51). But I guess it is indeed much more part of our experience to observe the existance of ambiguity (multiplicity of contradictory versions) in our personal, social, political and religous *world-versions*; in our perceptual, intellectual and emotional realities. We don't even have to evaluate the existance of ambiguity, but i propose to accept its existance, therefore importance to be investigated from an epistemological point of view, and not rejecting it as a pure and fundamentally worthless defect. As art is an important way to express ambiguity and therefore giving possibilities to deal with it and transfer our experience into ›real life‹, we have one fundamental and radical aspect of the relevance and function of ambiguity in art.

Bibliograpy, catalogues, online ressources, further readings

ArtandCulture (Online Platform): *Dan Graham Overview*. NY 2009 Online: http://www.artandculture.com/users/1-dan-graham#more

Alberro, Alexander (Ed.): *Two-Way Mirror PowerSelected Writings by Dan Graham*. Cambridge et.al. [The MIT Press] 1999

Bedford, Christopher: *Dan Graham. Museum of Contemporary Art, Los Angeles* (issue 124, june-august). London [frieze magazine] 2009 Online: http://www.frieze.com/issue/review/dan_graham1/

Brouwer, Marianne (Ed.): *Dan Graham. Werke 1965-2000*. Düsseldorf [Richter] 2002

Brown, John H.: *Unscrambling Giotto's space.* Online version. Online: http://www.philosophy.umd.edu/Faculty/jhbrown/Giotto/index.htm 15.08.09

Chalmers, Alan F.: *Wege der Wissenschaft* (1976). Berlin, et.al. [Springer] 2007

Clark, John: *Obsessiveness, Style and Transformation.* [Artscribe # 41] June 1983. Online: http://www.ccca.ca/c/writing/c/clark/cla004t.html 15.08.09

Cohnitz, Daniel; Rossberg, Marcus: *Nelson Goodman.* Ithaka et.al [McGill-Queen's University Press] 2006

De Mey, Marc: Mastering Ambiguity. In: Turner, Mark (Ed.): *The Artful Mind.* NY [Oxford University Press] 2006, p. 271-304

Elgin, Catherine Z.: *The Philosophy of Nelson Goodman. Selected Essays*. 1: Nominalism, Constructivism and Relativism in the Work of Nelson Goodman. NY / London [Garland Publishing] 1997

Empson, William: *7 types of Ambiguity* (1930). London [Chatto & Windus] 1949

Gamboni, Dario: *Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. [Reaktion Books] 2004

Garrigues, Dominique: *Two-way Mirror Cylinder inside Cube and a Video Salon 1992*. [New Media Encyclopedia] 2009-09-11 Online: http://www.newmedia-arts.be/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=I0150660&lg=GBR

Gombrich, E.H.: *Die Geschichte der Kunst* (1950). Frankfurt/M. [Fischer] 1997

Gombrich, E.H.: *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation* (1960). NY [Phaidon] 2002

Goodman, Nelson: *The Structure of Appearance.* Cambridge (MA) [Harvard University Press] 1951

Goodman, Nelson: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis [Hacket] 1968

Goodman, Nelson: *Problems and Projects.* Indianapolis / NY [The Bobbs-Merrill Company] 1972

GOODMAN, NELSON: *Ways of Worldmaking*. Indianapolis [Hacket] 1978

GOODMAN, NELSON: *Of Mind and Other Matters*. Cambridge (MA) / London [Harvard University Press] 1984

GOODMAN, NELSON; ELGIN, CATHERINE Z.: *Reconceptions in Philosophy and other Arts and Sciences.* London [Routledge] 1988

GRAHAM, DAN: *Interviewed by Jaffer Kolb.* [The Architectural Review, June 1, 2009] 2009a Online:http://www.thefreelibrary.com/shoots+the+breeze+with+artist+Dan+Graham+as+his+MOCA+retrospective…-a0201720173

GRAU, OLIVER: *Virtual Art. From Illusion to Immersion.* Cambridge et.al. [The MIT Press] 2003

GRAU, OLIVER (Ed.): *Media Art Histories.* Cambridge et.al. [The MIT Press] 2007

HACKER, P.M.S.; SCHULTE, JOACHIM (Eds.): *Wittgenstein. Philosophical Investigations*. 4th edition. Wiley [Blackwell] 2009

HAMITON, ELIZABETH (Ed.): *Dan Graham: Beyond.* Cambridge et.al. [The MIT Press] 2009

HÖLSCHER, THOMAS: Goodman und die Kunstgeschichte. In: STEINBRENNER, J.; SCHOLZ, O.; ERNST, G. (Eds.): *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans.* Heidelberg [Synchron Publishers] 2005

IMDAHL, MAX: *Giotto. Arenafresken* (1980). München [Wilhelm Fink] 1996

JONES, JONATHAN: Three flags by Jasper Johns. In: *The Guardian*, Monday, April 21, 2003 Online version: http://www.johnsheridanart.com/jasperj.htm 15.08.09

KACUNKO, SLAVKO: *Cloesed Circuit. Videoinstallationen.* Berlin [Logos Verlag] 2004

KIHLSTROM, JOHN F.: *Joseph Jastrow and his Duck – Or is it a Rabbit?*. Berkeley 2004 Online paper: http://socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/JastrowDuck.htm

KULVICKI, JOHN V.: *On Images. Their Structure and Content.* Oxford [Oxford University Press] 2006

LOPES, DOMINIC: *Understanding Pictures*. Oxford [Clarendon Press] 1996

LEDER, HELMUT; BELKE, B.; OEBERST, A.; AUGUSTIN, D.: A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgements. In: *British Journal of Psychology,* 95, 2004, p. 489-508

LYCAN, WILLIAM G.: *Gombrich, Wittgenstein, and the Duck-Rabbitt.* Malden / Mass. [The journal of aesthetics and art criticism], 1971, Issue 30, p. 229-237

SCHEFFLER, ISRAEL: *Beyond the letter. A philosophical Inquiry into Ambiguity, Vagueness and Metaphor*. London et.al. [Routledge & Kegan Paul] 1979

ROMANACCI, NICOLAS: Possession plus reference. Nelson Goodman's conception of exemplification. Applied to an investigation into some connections between cognition, creativity, youth-culture and education. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS; SCHIRRA, JÖRG; SCHWAN, STEPHAN; WULFF, JÜRGEN (Eds.): *IMAGE*, 7, Köln [Halem] 2008

SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium*. Köln [Halem] 2006

SACHS-HOMBACH, KLAUS (Ed.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009

SANDLER, IRVING: *The New York School. The painters and sculptors of Fifties*. NY [Harper & Row] 1978, p. 183-193 Online: http://artintelligence.net/review/?p=835

SCHEFFLER, ISRAEL: *Symbolic Worlds.* Cambridge [Cambridge University Press] 1997 (citations digitally printed version 2008)

SCHÜRMANN, EVA: *Sehen als Praxis*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008

STEINBRENNER, J.; SCHOLZ, O.; ERNST, G. (Eds.): *Symbole, Systeme, Welten. Studien zur Philosophie Nelson Goodmans.* Heidelberg [Synchron Publishers] 2005

STEMMRICH, GREGOR: *Dan Graham: »Time Delay Room I«* (1974). Karlsruhe [zkm] 2001, online exhibition text: http://hosting.zkm.de/ctrlspace/discuss/msgReader$305?mode=topic&print-friendly=true

WETZEL, LINDA: *Types and Tokens*. (7.3.1. Goodman's Nominalism). Online version: [Stanford Encyclopedia of Philosophy] 2006, Online: http://plato.stanford.edu/entries/types-tokens/#GooNom

WOLLHEIM, RICHARD: *Objekte der Kunst* (1980). Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1982 (Author's translations)

ZEKI, SEMI: The Neurology of Ambiguity. In: TURNER, MARK (Ed.): *The Artful Mind.* NY [Oxford University Press] 2006, p. 243-270

[Inhaltsverzeichnis]

Petra Bernhardt

›Einbildung‹ und Wandel der Raumkategorie ›Osten‹ seit 1989: Werbebilder als soziale Indikatoren

Abstract

Using the example of the depiction of the spatial category ›East‹ in advertising, the article focuses on advertising images as social indicators and asks which possibilities and limits an image-oriented advertising research has to face.

Am Beispiel der Übersetzung der Raumkategorie ›Osten‹ in Werbebilder behandelt der Beitrag die Frage, wie Werbebilder als soziale Indikatoren nutzbar gemacht werden können und welchen Möglichkeiten und Grenzen eine bildorientierte Werbeforschung dabei begegnet.

1. Einleitung[1]

Raumkategorien wie ›Osten‹, ›Westen‹ oder ›Balkan‹ sind ein fester Bestandteil unseres Sprachgebrauchs und finden sich in den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Feldern wie etwa der Politik, den Medien, der Populärkultur oder der Wirtschaft. Aus Perspektive der Theorie (vgl. etwa Hall 1992) können Raumkategorien als komplexe gedankliche Konzepte verstanden werden, die als Systeme von kulturhistorischen, politischen und phänomenologischen Zuschreibungen je nach Standpunkt ihrer Betrachter/innen variieren (vgl. Chołuj 2006: 111). Während sich ihre sprachliche

1 Der vorliegende Beitrag basiert auf Forschungsdesign und Teilergebnissen des Promotionsprojekts der Autorin, das im Rahmen des interdisziplinären Graduiertenkollegs *Kulturen der Differenz* an der Universität Wien durchgeführt wird.

Fortschreibung durch diskursanalytische Untersuchungen erklären lässt, gilt dies für ihre Tradierung auf der Bildebene bislang nur in sehr eingeschränktem Maße.

Ausgehend von diesem Desiderat will sich der vorliegende Beitrag mit der Raumkategorie ›Osten‹ und ihrer Übersetzung in Werbebilder beschäftigen.[2] Er tut dies aus einer politikwissenschaftlichen Perspektive unter Bezugnahme auf kulturwissenschaftliche Theorien und Erkenntnisse. Die Frage nach der Leistungsfähigkeit von Werbebildern als soziale Indikatoren soll dabei ebenso diskutiert werden wie Möglichkeiten und Grenzen der Methode einer Politischen Ikonografie. Dabei soll argumentiert werden, dass Werbebilder als massenmedial verbreitete Bilder eine Funktion sowohl bei der Konstruktion von Gegenwart als auch bei der Formatierung von Geschichte leisten (vgl. Paul 2008: 9). Sie dienen nicht nur als Projektionsflächen, die eine eigene visuelle und virtuelle Realität generieren, sondern auch als Quellen zur Politik- und Mentalitätsgeschichte (vgl. Paul 2008: 9) und lassen Rückschlüsse auf jene Spuren zu, die im ›Bildgedächtnis‹[3] einer Gesellschaft eingelagert sind.

Im zweiten Teil des Beitrags wird die Raumkategorie ›Osten‹ in einen theoretischen Erklärungszusammenhang eingeordnet, der bisher hauptsächlich auf ihre Fortschreibung in Diskursen fixiert war. Der dritte Teil unternimmt einen ›Blickwechsel‹ zum Werbebild, das in seiner medialen Praxis an einer Schnittstelle von Sprache und Bild angesiedelt ist, und fragt nach methodischen Aspekten in seiner Handhabung. Im vierten Teil des Beitrags sollen methodisches Wissen und Kontextwissen bei der Erschließung eines konkreten Bildes zusammen geführt werden, um die gewonnenen Erkenntnisse im fünften und letzten Teil im Hinblick auf ihren wissenschaftlichen Erklärungswert zu perspektivieren.

2. ›Osten‹: Zur theoretischen Einordnung einer Raumkategorie

Durch die Erweiterungen der Europäischen Union in den Jahren 2004 und 2007 hat der Begriff ›Osten‹ wieder verstärkt Eingang in den gesellschaftlichen Diskurs gefunden. Dieser Umstand erscheint insofern bemerkenswert, als die vielfältigen gesellschaftspolitischen Transformationsprozesse nach dem so genannten ›Wendejahr‹ 1989 im Zeitverlauf auch von einer sukzessiven sprachlichen Veränderung – von ›Ostblock‹ über ›Osten‹ zu ›Zentral- und Osteuropa‹ (bzw. ›CEE‹ im EU-Jargon) – begleitet wurden. 2004 und erst recht 2007 schien ›der Osten‹ bereits längst im terminologischen Fundus der Geschichte verstaut.

Mit der Frage, wie sich die diskursive Beständigkeit von Raumkategorien wie ›Osten‹, ›Westen‹ oder ›Balkan‹ erklären lässt und ob mit diesen Begriffen auch Werturteile verbunden sind, haben sich vor allem postmoderne Theoretiker/innen mit Blick auf den Konstruktionscharakter begriff-

2 Ich beschränke mich im vorliegenden Beitrag ausschließlich auf Werbung in Printmedien, also auf zweidimensionale, unbewegte Bilder. Andere Werbeformate wie Spots, Plakate, Banner, etc. sind von der Untersuchung dezidiert ausgenommen.

3 Der Begriff ›Bildgedächtnis‹ geht auf die Arbeiten des Hamburger Kunst- und Kulturwissenschafters Aby Warburg (1866-1929) und der von ihm begründeten *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* zurück. Zur Funktionsweise des ›Bildgedächtnisses‹ siehe Teil drei dieses Beitrags.

licher Kategorien beschäftigt. Dieser Strang theoretischer Auseinandersetzung ist vor allem mit Namen wie Edward Said, Maria Todorova, Larry Wolff u. a. verbunden, die sich der Erklärung der historischen ›Erbmasse‹ von Raumkategorien sowie ihrer Dekonstruktion verschrieben haben. Einen wichtigen Anstoß für die Debatte lieferte das 1978 erschienene Buch *Orientalism* des Literaturwissenschafters Edward Said. ›Orientalismus‹ bezeichnet nach Said die Übertragung eines geopolitischen Bewusstseins in ästhetische, ökonomische, soziologische, historische und philologische Texte. In der Verflechtung mit imperialistischen und kolonialen Praktiken stellt er einen Diskurs dar, der den Orient im Austausch mit politischen, kulturellen und intellektuellen Machtformen zur Folie eines ›Anderen‹ gemacht hat, dergegenüber der Okzident seine Identität konstruieren konnte. Die Thesen Saids wurden in Bezug auf Südosteuropa von der Historikerin Maria Todorova aufgegriffen, die in ihrer 1997 erschienenen Studie *Imagining the Balkans* sowohl den westlichen als auch den regionalen Balkan-Diskurs vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zu den Jugoslawienkriegen in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts analysiert hat. Was Todorova als ›Balkanismus‹ bezeichnet, findet sie vor allem in publizistischen Texten, Reiseberichten und politischen Essays. Laut Todorova (Todorova 2002: 471) kann ›Balkanismus‹ als eine der hartnäkkigsten Skripte, frames oder mental maps betrachtet werden, in denen Informationen über den Balkan verarbeitet und repräsentiert werden. Der Historiker Larry Wolff wiederum widmete sich der in seinem 1994 erschienenen Buch *Inventing Eastern Europe* der Erfindung Osteuropas in den Diskursen der westeuropäischen Aufklärung, wobei er den analytischen Blick vor allem auf französische und englische Literatur, Reisebeschreibungen, Historiografie, Tagebücher, Briefe und geografische Notizen aus dem 18. Jahrhundert richtete. Eine zentrale These Wolffs lautet, dass die Zweiteilung Europas im 20. Jahrhundert entlang der Linie des ›Eisernen Vorhangs‹ bereits im 18. Jahrhundert in den Diskursen der Aufklärung vorweggenommen worden sei, wo die klassische Spaltung Europas in einen ›barbarischen Norden‹ und einen ›zivilisierten Süden‹ von einer neuen Teilung des Kontinents in ›West‹ und ›Ost‹ abgelöst wurde.[4]

Spätestens mit der Neuordnung der politischen Landkarte Europas nach Ende des Ersten Weltkriegs war die Raumkategorie ›Osten‹ nicht mehr nur ein intellektuelles und wissenschaftliches Projekt, sondern dezidiert auch eines der Herrschaft und der Expansion (vgl. Schlögel 2005: 8). Ihre größte geopolitische Bedeutung sollte sie nach dem Zweiten Weltkrieg durch die politische Ordnung von Jalta, den Kalten Krieg und die Errichtung des ›Eisernen Vorhangs‹ bekommen:

> »Die Logik des militärischen Gleichgewichts, das eine feste politische Kategorie geworden war, beherrschte nicht nur die internationalen Beziehungen bis zur politischen Wende in den Staaten des sowjetischen Einflussbereiches 1989, sondern bildete die Grundlage des bipolaren Denkens: Hier Ost, da West« (Chołuj 2006: 112).

Die Arbeiten von Said, Todorova, Wolff u.a. machen – ungeachtet aller Kritik – darauf aufmerksam, dass Kategorien wie ›Osten‹ und ›Westen‹ mehr als nur scheinbar neutrale geografische Bezeich-

4 Vor allem in der geschichtswissenschaftlichen Rezeption wurden die Thesen der postmodernen Repräsentationskritiker/innen nicht immer widerspruchslos aufgenommen. Larry Wolff wurde u. a. vorgeworfen, ein Raumkonzept aus dem 19. Jahrhundert auf das 18. zu projizieren, indem er Länder und Regionen unter einem Begriff subsumiere, der in seinen Quellen als solcher gar nicht vorkomme (vgl. Schenk 2002: 500). Als Antwort auf Maria Todorova wiederum unterbreitete der Historiker Holm Sundhaussen den Vorschlag, den Balkan nicht als eine Konstruktion, sondern als einen historischen Raum aufzufassen, der nach bestimmten Konstruktionsmerkmalen klassifiziert werden kann (vgl. dazu exemplarisch Sundhaussen 2003).

nungen sind, sondern dass für ihre Definition häufig auch kulturelle oder historische Charakteristika herangezogen werden, die sie mit zusätzlichen Bedeutungen aufladen. Diese Bedeutungen und Vorstellungen sind mit der politischen Geschichte dieser Begriffe untrennbar verbunden. Was diese Theoretikerinnen und Theoretikern allerdings vernachlässigen ist die Frage, wie sich Ideen und Vorstellungen eines ›Ostens‹ auf der Ebene von Bildern manifestieren. Bildhafte Darstellungen werden – wenn überhaupt – eher zum Zweck der Illustration oder aber zur Untermauerung der eigenen Argumentationen heran gezogen. Ein analytischer Blick – vor allem auf massenmedial vermittelte Bildformate – fehlt. Ausgehend von diesem Forschungsdesiderat soll in den folgenden Teilen des Beitrags der Versuch einer methodischen Annäherung an konkretes Bildmaterial aus dem Bereich der kommerziellen Printwerbung unternommen werden.

3. Werbebilder als soziale Indikatoren

Der Historiker Michael Sauer versteht Werbebilder als Quellen zur Politik- und Mentalitätsgeschichte, die den Blick auf charakteristische Signaturen ihrer Zeit frei geben:

> »Wer potenzielle Besucher und Kunden ansprechen will, muss deren Bedürfnisse, Wünsche oder Sehnsüchte treffen (oder solche erst wecken oder sie umdeuten), nur dann hat er mit seiner Werbung Erfolg. Deshalb kann man davon ausgehen, dass sich zeittypische Vorstellungen, Interessen, Haltungen, aber auch Selbst- und Leitbilder – kurz: mentale Dispositionen – in Werbeplakaten recht zuverlässig spiegeln.« (Sauer 2006: 38)

Dem Bild in der Werbung kommt eine außerordentliche Bedeutung als ›lead in‹ sowie als Informationsträger zu. Die Erregung von Aufmerksamkeit, das Aktvierungspotenzial, die Schnelligkeit und Subtilität der Vermittlung sowie eine damit verbundene Emotionalisierung gelten als die zentralen Attribute von Werbebildern (vgl. Schierl 2005: 312-316). Grundlegende Fragestellungen einer werbewissenschaftlichen Bildforschung zielen vor allem auf die möglichen Wirkungen von Bildern bei spezifischen Zielgruppen sowie auf die Frage ab, wie diese durch entsprechende Maßnahmen möglichst effektiv und effizient erreicht werden können (vgl. Schierl 2005: 309). Neben der wirkungsorientierten gibt es auch eine inhaltsorientierte Forschung, die aus Gründen der Orientierung als Wettbewerbsanalyse oder aus Gründen der Inspiration und Ideenfindung zu heuristischen Zwecken von Nutzen sein kann (vgl. Schierl 2005: 318). Eine eher kritische Werbeforschung wiederum fokussiert darüber hinaus auf die politischen, gesellschaftlichen und medienpädagogischen Aspekte bildorientierter Werbung (vgl. Schierl 2005: 309). Hier ergeben sich Bezüge zu einer Kulturwissenschaft im Sinne Aby Warburgs, die Werbung als Mittel kulturellen Ausdrucks versteht und sich mit visueller Innovation immer wiederkehrender, archetypischer Bildthemen beschäftigt (vgl. Schierl 2005: 311).

Mehrere Gründe sprechen für eine stärkere wissenschaftliche Fokussierung auf Werbebilder: Zunächst lassen sich an ihnen alle drei Ebenen visueller Kommunikationsforschung – also Produktionsanalyse, Produktanalyse und Wirkungsanalyse – in geradezu idealer Weise nachvollziehen (vgl. Müller 2003: 15 f.). Werbebilder gelten darüber hinaus auch als medial und ökonomisch kanonisiert und genießen einen hohen Verbreitungsgrad in der Alltags- und Populärkultur. Der

wohl wichtigste Grund liegt jedoch im Umstand, dass Werbebilder gesellschaftliche Verhältnisse nicht nur reflektieren, sondern auch aktiv an ihrer Konstitution mitwirken (vgl. O'Barr 1994: 4). Insbesondere aus anthropologischer Perspektive wurde auf diese soziokulturelle Bedeutung von Werbung aufmerksam gemacht. William O'Barr hat in seiner 1994 erschienenen Studie *Culture and the Ad: Exploring Otherness in the World of Advertising* die Darstellung ›des Anderen‹ in US-amerikanischen Werbebildern des 20. Jahrhunderts entlang der Kategorien Hierarchie, Dominanz und Subordination untersucht. Eine theoretische Prämisse der Arbeit lautet, dass Werbung Differenzen und stereotypisierte Darstellungen vor allem deshalb zeigt, weil sie von Konsumentinnen und Konsumenten auch erwartet werden. Umgekehrt resultieren ihre Erwartungshaltungen aus jenen Differenzdarstellungen, die von der Werbung lanciert werden. O'Barr geht davon aus, dass Werbung einen signifikanten Teil populärkultureller Differenzdarstellungen absteckt und jene Schablonen liefert, mit deren Hilfe Vorstellungen von Alterität geformt werden. Werbung basiert auf Darstellungskonventionen und sozialen Mustern, die erkennbaren Ein- und Ausschlussmechanismen folgen. Die Repräsentation ›des Anderen‹ und die damit verbundenen Vorstellungen sind von ihrem historischen Kontext und von ihren politischen, ökonomischen und kulturellen Rahmenbedingungen abhängig (vgl. O'Barr 1994: 47). Die in der Werbung dargestellten Muster stehen nicht für sich allein, sondern interagieren mit Paralleldiskursen in anderen populärkulturellen Repräsentationen, wie beispielsweise mit Filmen, Comics oder Romanen. Erst gemeinsam stellen sie jene ›essence of stories‹ zur Verfügung, die das Publikum in seinen eigenen Geschichten und Erzählungen weiterspinnen kann (vgl. O'Barr 1994: 70). Freilich können diese Darstellungskonventionen auch Veränderungstendenzen unterliegen. Der Repräsentationscode muss im Zeitverlauf also keineswegs gleich bleiben.

Wie aber können Werbebilder einer adäquaten sozialwissenschaftlichen Analyse zugängig gemacht werden? Ein erster Schritt auf dem Weg zur Interpretation eines Bildes ist seine analytische Beschreibung. Als »forensische Methode« und »erzwungene Form der Neutralisierung des eigenen Blicks« (Müller 2003: 39) konzentriert sie sich vor allem auf wesentliche Aussagen und auf relevante Besonderheiten der Werbung. Soll das Bild aber nicht nur vom Motiv her entschlüsselt, sondern auch hinsichtlich seiner weiter gehenden Bedeutungen und Funktionen analysiert werden, reichen Bild und Primärquellentext nicht aus. Hier muss die Motivgeschichte eines Bildes – seine Ikonografie – in die Interpretation miteinbezogen werden (vgl. Müller 2003: 63). Im Rahmen von politikwissenschaftlichen Forschungsprogrammen ist es vor allem die Politische Ikonografie, die als eine Spielart der genuin kunstgeschichtlichen Methode ein Handwerkszeug für die historisch-kulturelle Verortung von Bildern anzubieten hat.[5] Sie beschäftigt sich mit jenen kulturellen und sozialen Konventionen, durch die ein Bild erst entschlüsselbar wird. Diese Konventionen verweisen auf das ›Bildgedächtnis‹ einer Gesellschaft, in dem bestimmte Darstellungstraditionen und Motivgeschichten gespeichert sind. Bilder haben also ›Vorbilder‹, mit denen sie in Bezug gesetzt und vermittels derer sie gedeutet werden können (vgl. Warnke 1994). Dieses verborgene Referenzsystem der Bilder gibt den Blick auf jene Regeln frei, die Bilder bzw. Bildfolgen in unserer unmittelbaren Ansicht strukturieren (vgl. Burke 2003: 24). Sichtbar werden Bilder in diesem Sinne erst infolge einer Rekonstruktion, die jene der Gestaltung des gesehenen Bildes inhärenten Per-

5 In der deutschsprachigen Politikwissenschaft ist die Politische Ikonografie vor allem mit den Namen Marion Müller (2003, 2004 a und b), Herfried Münkler (1994), Martin Warnke (1992, 1994, 2003) und Claus von Beyme (1996, 1998, 2004) verbunden, deren Zugänge sich allerdings voneinander unterscheiden und sich nicht zu einer kohärenten methodischen Klammer zusammen fügen.

spektiven oder Regeln ebenso wie deren Kontext dem Blick der Betrachter/innen vermittelt. Die Politische Ikonografie bedient sich dabei eines weiten, funktional orientierten Bildbegriffs.

Der methodische Blick auf Darstellungstypen und Motivtraditionen hilft dabei, den zeitgeschichtlichen Kontext eines Bildes zu rekonstruieren und mögliche Veränderungstendenzen festzustellen (vgl. Müller 2003: 69). Bestimmte Motivtraditionen wirken – teil bewusst, teils unbewusst – in der Gegenwart fort. Ziel ist es, auf eine erweiterte Interpretation hinzuarbeiten, bei der Bilder in ihrer Motivgeschichte analysiert und zugleich vor dem Hintergrund ihrer Produktionsgeschichte sowie des zeitgeschichtlichen Kontextes interpretiert werden (Müller 2003: 65). Dazu gehört sowohl die Rekonstruktion ideologisch bedenklicher Bildanleihen als auch die Frage nach visuellen Metaphern, die die Bedeutung von Begriffen sprichwörtlich umsetzt. Die Aufgabe einer Politischen Ikonografie ist also nicht zuletzt, das komplexe Verhältnis zwischen Denk- und Abbildern zu erforschen.

Da es sich bei Werbebildern um komposite Medien handelt, die aus sprachlichen und bildlichen Elementen bestehen, stellt sich allerdings auch die Frage, wie mit dem Verhältnis von Sprache und Bild umgegangen werden kann. Grundsätzlich kann der in der visuellen Kommunikationsforschung angewandte Bildbegriff in immaterielle, geistige Bilder (*mental images*) und in materielle Bilder (*material images*) unterteilt werden, die untrennbar miteinander verbunden sind. Nicht zuletzt wegen der in der deutschen Sprache fehlenden Unterscheidung zwischen *picture* und *image* in Bezug auf den Bildbegriff werden materielle und mentale Bilder im Wissenschaftsdiskurs aber oft getrennt voneinander analysiert. Als exponierter Kritiker dieser selbst verordneten Begrenzung schlägt der amerikanische Sprachwissenschafter W. J. T. Mitchell vor, Bilder als eine »weitverzweigte Familie« (Mitchell 2008: 20) zu verstehen, die sich zeitlich und räumlich auseinander gelebt und in diesem Prozess grundlegende Veränderungen durchgemacht hat.[6] Mitchell stellt den Gegensatz zwischen eigentlichen Bildern und ihren »illegitimen Abkömmlingen« (Mitchell 2008: 26) damit radikal in Frage. Sein Rekurs auf Familienähnlichkeiten dient ihm zur Dekonstruktion der vermeintlich klaren Unterscheidung zwischen den materiellen Bildern und den geistigen, spirituellen und sprachlichen Bildern, die auf verfehlte Begriffsanwendungen oder Auslegungen zurückgehen (Frank 2008: 455). Die Frage nach dem Bild/Text-Problem präsentiert sich für Mitchell nicht in einem »fixierten Repertoire von Situationen«, das »uniforme Beschreibungen oder interpretierende Protokolle erlaubt« (Mitchell 2008: 146). Stattdessen kommt es im je individuellen Fall darauf an, herauszufinden, welche Art von Textualität das Bild einsetzt. Denn erst eine »Doppelkodierung« eines illustrierten Texts, »seine Vernähung von Diskurs und Darstellung, Sagbarem und Sichtbarem, über eine unauffällige unsichtbare Grenze hinweg ist exemplarisch für die Bedingungen der Möglichkeit, ›dies ist das‹ zu sagen« (Mitchell 2008: 216f.).

Die Eigenart visueller Kommunikation liegt in der ihr spezifischen assoziativen Logik, die sich von der argumentativen Logik, wie sie meist in Textkommunikation anzutreffen ist, wesentlich unterscheidet (vgl. Mitchell 2008: 22). Visuelle Kommunikation beruht auf ›Vorbildern‹, deren Bedeu-

6 Mitchell unterscheidet dabei zwischen grafischen Bildern (Gemälde, Zeichnungen, Statuen, Pläne, etc.), optischen Bildern (Spiegel, Projektionen, etc.), perzeptuellen Bildern (Sinnesdaten, Formen, Erscheinungen, etc.), geistigen Bildern (Träume, Erinnerungen, Ideen, Vorstellungsbilder, etc.) und sprachlichen Bildern (Metaphern, Beschreibungen, etc.) (Mitchell 2008: 20). Dabei bezeichnet jeder Zweig des Stammbaums einen Typ von Bildlichkeit, der im Zentrum einer intellektuellen Disziplin steht (Mitchell 2008: 21).

tungen analytisch dechiffrierbar und damit interpretierbar sind. Dennoch sind Bild und Text keine konkurrierenden Ausdrucksformen, sondern beziehen sich aufeinander. Bilder sind prinzipiell mehrdeutige Kommunikationsformen, da ihre Bedeutungen von der Interpretation der jeweiligen Betrachter/innen abhängen (vgl. Müller 2003: 27). Ein Image hingegen – also eine visuelle Vorstellung, die vereinfachend und ambivalent ist – ist weitaus komplexer, weil es zu einem wesentlichen Teil immateriell ist. Werbebilder, die Teil eines Images sind, können als erste Anhaltspunkte von Seiten der visuellen Kommunikationsforschung zur Annäherung an die Erforschung von Images herangezogen werden (Müller 2003: 28).

In der Koda zu seinem wohl bekanntesten Aufsatz *What Do Pictures Want?* aus dem Jahr 1997 (dt. Fassung 2008 *Was will das Bild?*)[7] stellt W. J. T. Mitchell klar, dass er seine Überlegungen nicht als Methode, sondern als Einladung zur Eröffnung eines Gesprächs verstanden wissen will: »Ziel ist es, die gebrauchsfertigen Schablonen für eine interpretatorische Meisterschaft zu umgehen« (Mitchell 2008: 68). Vom Anlegen »gebrauchsfertiger« Schablonen soll daher auch im folgenden Teil abgesehen werden. Eine Orientierung erfolgt zunächst nur über das Bild selbst.

4. Fallbeispiel: Aufbruch nach ›Osten‹

Die im vorigen Teil präsentierten methodischen und theoretischen Überlegungen sollen im folgenden anhand eines konkreten Beispiels erprobt werden. Das Werbebild, das für den vorliegenden Beitrag ausgewählt wurde, kann als emblematisches Beispiel für die kommerzielle Werbung in den Jahren der EU-Osterweiterungen von 2004 und 2007 beschrieben werden. Es nimmt die im gesellschaftlichen Diskurszusammenhang präsente Terminologie ›Osten‹ auf und verarbeitet sie auf der Bildebene im Rückgriff auf längst überwunden geglaubte Darstellungsmuster.

Das Bild stammt aus dem Materialkorpus kommerzieller Werbebilder, wie sie zwischen 1989, dem Jahr der ›Wende‹ in Europa, und 2007, dem Jahr der zweiten ›Osterweiterung‹ der Europäischen Union, in den Nachrichtenmagazinen *profil* (Österreich) und *Der Spiegel* (Deutschland)[8] zu finden waren. Kriterium für die Auswahl der Werbebilder war, dass sie die Begriffe ›Osten‹, ›Osteuropa‹ oder ›östlich‹ bzw. ein fremdsprachiges Begriffsäquivalent enthalten. Diese dezidierte Zuweisung durch den Text versucht einem zentralen Kritikpunkt an den Arbeiten von Edward Said, Maria Todorova und Larry Wolff zu begegnen. Den Autoren wurde mehrfach vorgeworfen, an der Fortschreibung einer von ihnen kritisierten Diskurspraxis mitzuwirken, indem sie ›von außen‹ einen Raumbegriff an ihr Material heran tragen, der darin gar nicht vorkommt. Im Rahmen eines Promotionsprojekts an der Universität Wien wurden die ausgewählten Werbebilder sowohl chrono-

7 Der Aufsatz *What Do Pictures Want?* ist 1997 im Sammelband *In Visible Touch: Modernism and Masculinity* (Hrsg. Terry Smith) erschienen; eine kürzere Fassung wurde als *What Do Pictures Really Want?* in der Zeitschrift *October 77* (Sommer 1996), S. 71-82 publiziert. 2008 ist eine deutsche Übersetzung von Mitchells Aufsätzen unter dem Titel *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur* erschienen.

8 Beide Nachrichtenmagazine haben einen politisch-wirtschaftlichen Schwerpunkt in der Berichterstattung, der sich auch in den Werbeeinschaltungen widerspiegelt. Es dominieren Anzeigen von Banken, Versicherungen, der Automobilbranche, Mobilfunkunternehmen und von Reiseanbietern.

logisch als auch nach wieder kehrenden Motiven geordnet und danach auf ›Vorbilder‹ aus einem sprach/bildlichen Verweiszusammenhang befragt.

Im Jänner 2004 schaltete die *Wiener Städtische Versicherung* eine doppelseitige Anzeige im österreichischen Nachrichtenmagazin *profil* (19.01.2004). Das Bild ist in drei Segmente gegliedert: im oberen Bildsegment ist ein Stück Himmel mit Wolkenband zu sehen, im unteren ein Landschaftspanorama – im Hintergrund teils mit Schnee bedeckte Hügel, im Vordergrund felsiger Untergrund. Während im gebirgigen Teil noch Schnee liegt, ist er im flachen Teil bereits geschmolzen. Die Landschaft ist weder von Pflanzen noch von Tieren belebt. Ganz unten schließt ein zweidimensionales rotes Schriftband das Sujet ab. Auf dem rechten Teil des Schriftbands ist das Logo der Versicherung zu sehen, im linken Teil steht weiß auf rot geschrieben: »Wer die größte österreichische Versicherung im Rücken hat, kann mit seinem Unternehmen ruhig in den Osten gehen: Sie finden uns in 10 Ländern Osteuropas, Serviceline: 0800/208 800, *www.wienerstaedtische.at*«.

Im oberen Segment des Bildes wiederum findet sich der Slogan »*Wenn ein Unternehmer Richtung Osten aufbricht, ist es gut, wenn seine Versicherung schon dort ist*«. Die von der Betrachterin aus rechte Bildhälfte zeigt einen jungen Mann mit weißem Hemd, Krawatte und Stoffhosen. Er trägt einen roten Bürodrehstuhl über seinem Kopf. Durch seine Kleidung und das Schriftband wird der Mann als ein Unternehmer ausgewiesen. Sein Blick geht aus dem Bild hinaus. Mit seinem Drehstuhl bricht er zu Fuß in Richtung »Osten« auf. Er bewegt sich auf felsigem Terrain, es gibt keinen vorgezeichneten Weg, dem er folgen könnte. Obwohl der Unternehmer alleine unterwegs ist – in der Landschaft ist weit und breit kein zivilisatorischer Eingriff durch Häuser oder Straßen erkennbar – wirkt sein Schritt sicher. Seine Versicherung ist bereits am Ziel und wartet auf ihn, und zwar »*in 10 Ländern Osteuropas*« wie dem unteren Schriftband entnommen werden kann.

Das Werbebild bietet zumindest zwei Interpretationsvarianten an, in denen ›Vorbilder‹ in der Darstellung ›des Ostens‹ aktualisiert werden: Die unerschlossene Landschaft, die sich dem Unternehmer in ihrer schier endlosen Weite darbietet, verweist als Topos gewissermaßen auf ein Zent-

Abb. 1: Werbebild: Wiener Städtische Versicherung, Nachrichtenmagazin profil, 5, 2004, 19.1.2004, S. 70-71

ralstück in der historischen Auseinandersetzung mit ›dem Osten‹ (vgl. Thum 2006). Der Historiker Gregor Thum benennt folgende Elemente, die in der Darstellung des ›deutschen Ostens‹ und seiner Landschaft über die großen historischen Zäsuren hinaus konstant geblieben sind: Es handelt sich um eine Welt fernab der westlichen Moderne, deren Verklärung stets ein antimoderner und anti-urbaner Impuls zugrunde lag und die sich als (einziger) Ort kolonialer deutscher Errungenschaften präsentiert hat (vgl. Thum 2006: 208). Aber auch im Akt des Heranschaffens eines Drehstuhls durch den Unternehmer werden historische Muster aktualisiert. Mit einem ›zivilisatorischen Gestus‹ wird ›der Osten‹ als Raum durch den Unternehmer erst urbar gemacht. Zusammen verweisen die beiden Interpretationsangebote auf das sprachlich vermittelte Motiv eines ›Drangs nach Osten‹, das die Notwendigkeit von Eroberung, Erschließung und Urbarmachung indiziert. Der Gestus ist aber nicht – wie bei den von Larry Wolff eindrücklich beschriebenen historischen Vorbildern – in Termini kolonialer Bestrebungen gefasst, sondern folgt ökonomischem Kalkül. Der Unternehmer bricht auf, um ›im Osten‹ Geschäfte zu machen.

Bemerkenswert erscheint, dass das Bild für sich alleine genommen offen ist für eine Fülle an Deutungsmöglichkeiten. Der Unternehmer könnte beispielsweise genauso gut nach ›Westen‹ unterwegs sein. Erst in der »Vernähung von Diskurs und Darstellung, Sagbarem und Sichtbarem« (Mitchell 2008: 216), Slogan und Bild erschließt sich uns das Motiv. Was im gewählten Sujet im Zusammenspiel von textlicher und bildlicher Botschaft präsentiert wird, ist die bildgewordene Vorstellung von einem ›Osten‹, sein zu einem materiellen Bild geronnenes immaterielles Image. Die motivgeschichtliche Perspektive auf das sprachlich vermittelte und bildlich gebündelte Motiv eines ›Drangs nach Osten‹ verweist auf den intrinsischen Zusammenhang zwischen sprachlichem Bild und materiellem Bild.

5. Fazit

Was erwarten wir von der Werbung? Sie soll eine bestimmte Zielgruppe zum Kauf eines Produkts oder zur Inanspruchnahme einer Dienstleistung animieren und darf sich dabei des ›branchenüblichen‹ Stilmittels der gezielten Überzeichnung bedienen. Werbung präsentiert uns allzu perfekte Körper in stereotypisierten Rollen, setzt sie in glatte Settings und legt ihnen verkürzte Botschaften in den Mund. Warum sollte sie uns also ausgerechnet über ›den Osten‹ die Wahrheit sagen? Ist es überhaupt möglich, aus ihrer Analyse eine Erkenntnis über die Raumkategorie und ihre Übersetzung in Bilder zu gewinnen?

Sollen Werbebilder als soziale Indikatoren nutzbar gemacht werden, so ist für ihr Verständnis und ihre Interpretation die Berücksichtigung einiger Aspekte unabdingbar: Werbebilder können nicht unabhängig und isoliert von ihrer Funktion, ihrem materiellen Träger sowie von ihrem Gebrauch, also der medialen Bildpraxis, untersucht werden. Zum Teil haben sich diese Funktionen konstitutiv in die Bilder eingeschrieben, weshalb bei einer Untersuchung immer auch medienanalytische Aspekte einzubeziehen sind (vgl. Paul 2008: 9). Zu bedenken gilt außerdem, dass Werbebilder nur einen Bestandteil innerhalb des Ensembles visueller (Werbe)Medien darstellen. Zeitungsinserate, Werbepostkarten, Film-, Fernseh- und Internetwerbung können (oder müssen) – je nach Zeit und Thema – gegebenenfalls vergleichend mit in den Blick genommen werden (vgl. Sauer 2006: 38f.).

Prinzipiell bieten sich Werbebilder als Material für recht unterschiedliche Fragestellungen und Zugangsweisen an: Mal eher punktuell, mal seriell, als Einzelbild oder im Vergleich, im Querschnitt oder im Längsschnitt (vgl. Sauer 2006: 51). Im vorliegenden Fallbeispiel konnte über die Analyse eines Einzelbildes der motivgeschichtliche und kontextuelle Bezugsrahmen erschlossen werden. Rückschlüsse zur Darstellungspraxis ›des Ostens‹ werden aber erst durch eine vergleichende Analyse in einer Langzeitperspektive möglich, die auf Konstanz und Veränderung der Raumkategorie fokussiert.[9] In der historischen Perspektive zeigt sich ein langsamer, wenngleich sukzessiver Wandel in der Darstellung ›des Ostens‹, der sprachlich von einem Trend zu terminologischer Differenziertheit begleitet wird (›Osten‹ – ›Osteuropa‹ – ›Zentral- und Osteuropa‹). Residuale Muster sind aber nach wie vor fest im europäischen ›Bildgedächtnis‹ verankert und können im Falle politischer Zäsuren – wie sie die Erweiterungen der Europäischen Union Richtung ›Osten‹ in den Jahren 2004 und 2007 zweifellos darstellen – durch ein sprachlich vermitteltes ›Aufrufen‹ in den öffentlichen Diskursraum zurück geholt werden. Erst eine motivgeschichtliche Rekonstruktion vor dem Hintergrund einer analytischen Langzeitbetrachtung ermöglicht die Rückbindung materieller Bilder an ein imaginäres, immaterielles ›Bild vom Osten‹, also an jene im ›Bildgedächtnis‹ einer Gesellschaft gespeicherten Spuren, ohne die die Bedeutung von Bildern nicht adäquat erschlossen werden kann. Die Langzeitperspektive schärft darüber hinaus auch den Blick für Interdependenzen und wechselseitige Beeinflussungen zwischen dem Feld des Politischen und dem Feld der Populärkultur. Durch sie wird deutlich, warum Bilder, die sich aus unseren kollektiven Vorstellungen und Erinnerungen speisen, unter bestimmten historischen und politischen Konstellationen an neuer Virulenz in medialen Produkten gewinnen können.

Literatur

Burke, Peter: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin [Wagenbach] 2003

Chołuj, Bożena: Die Renaissance des Begriffes Mitteleuropa. In: Beichelt, Timm et al. (Hrsg.): *Europa-Studien. Eine Einführung*. Wiesbaden [VS] 2006, S. 111-124

Frank, Gustav: Pictorial und Iconic Turn. Ein Bild von zwei Kontroversen (Nachwort). In: Mitchell, W. J. T.: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008

Hall, Stuart: The West and the Rest: Discourse and Power. In: Stuart Hall; Bram Gieben (Hrsg.): *Formations of Modernity*. Cambridge 1992, S. 275-320.

Mitchell, W. J. T: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008

Müller, Marion G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation.* Konstanz [UVK] 2003

9 Durch die mit der Politischen Ikonografie verbundenen Fokussierung auf Leitthemen lassen sich etliche Sujets und Bildergruppen herauskristallisieren, die über den gesamten Untersuchungs- und Darstellungszeitraum zu verfolgen und damit in ihren Veränderungen zu vergleichen sind.

MÜLLER, MARION G.: Politologie und Ikonologie. Visuelle Interpretation als politologisches Verfahren. In: SCHWELLING, BIRGIT (Hrsg.): *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft*. Wiesbaden [VS] 2004, S. 335-349

NEUMANN, IVER B.: *Uses of the Other. ›The East‹ in European Identity Formation.* Minnesota [University of Minnesota Press] 1998

O'BARR, WILLIAM M.: *Culture and the ad: exploring otherness in the world of advertising.* Boulder / San Francisco / Oxford [Westview Press] 1994

PAUL, GERHARD: Der Bildatlas – ein Streifzug durch unser kulturelles Gedächtnis. In: PAUL, GERHARD (Hrsg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1949 bis heute*. Göttingen [Vandenhoeck & Ruprecht] 2008, S. 9-13

SAID, EDWARD W.: *Orientalism*. New York [Vintage Books USA] 1979 (dt. Ausgabe: *Orientalismus*. Frankfurt/M. [Fischer] 1981)

SAUER, MICHAEL: ›Hinweg damit!‹. Plakate als historische Quellen zur Politik- und Mentalitätsgeschichte. In: PAUL, GERHARD (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen [Vandenhoeck und Ruprecht] 2006, S. 37-56

SCHENK, FRITHJOF BENJAMIN: Mental Maps. Die Konstruktion von geographischen Räumen in Europa seit der Aufklärung. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 28, 2002, S. 493-514

SCHIERL, THOMAS: Werbungsforschung. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005, S. 309-319

SCHLÖGEL, KARL: Die Wiederkehr des Raums – auch in der Osteuropakunde. In: *Osteuropa*, 3, 2005, S. 5-16

SUNDHAUSSEN, HOLM: Der Balkan: Ein Plädoyer für Differenz. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 29, 2003, S. 642-658

THUM, GREGOR: Mythische Landschaften. Das Bild vom ›deutschen Osten‹ und die Zäsuren des 20. Jahrhunderts. In: THUM, GREGOR (Hrsg.): *Traumland Osten. Deutsche Bilder vom östlichen Europa im 20. Jahrhundert*. Göttingen [Vandenhoeck und Ruprecht] 2006, S. 181-211

TODOROVA MARIA: *Imagining the Balkans*. New York [Oxford University Press] 1997 (dt. Ausgabe: *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*. Darmstadt [Primus] 1999)

TODOROVA, MARIA: Der Balkan als Analysekategorie: Grenzen, Raum, Zeit. In: *Geschichte und Gesellschaft*, 28, 2002, S. 470-492

WARNKE, MARTIN: Politische Ikonographie. Hinweise auf eine sichtbare Politik. In: LEGGEWIE, CLAUS (Hrsg.): *Wozu Politikwissenschaft? Über das Neue in der Politik*. Darmstadt [Wissenschaftliche Buchgesellschaft] 1994, S. 170-178

WOLFF, LARRY: *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford [Stanford University Press] 1994

WOLFF, LARRY: Die Erfindung Osteuropas: Von Voltaire zu Voldemort. In: GRAMSHAMMER-HOHL, DAGMAR; KASER, KARL; PICHLER, ROBERT (Hrsg.): *Europa und die Grenzen im Kopf* (Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens), Klagenfurt [Wieser] 2003, S. 21-34

[Inhaltsverzeichnis]

Evelyn Runge

Ästhetik des Elends. Thesen zu sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids

Abstract

Photographies are said to be powerful even in an over-visualized world. Especially pictures made in the tradition of documentary photography are believed to change the world. At the same time critics and recipients often claim concerned photography romanticizes the suffering of others. Still, photography, picturing diseases, famine and the results of war become a part of contemporary art, to be shown in museums and galleries, and also to be merchandised in the international art market. Keywords in the discussion about contemporary documentary photography are compassion, humanism, ethics and aesthetics. However, the theoretical approaches toward contemporary documentary photography are still missing definitions of the afore mentioned key terms.

Von sozialengagierter Fotografie wird viel erwartet, etwa emotional-kognitiv-kommunikative sowie politische Wirkungen. Zugleich kritisieren Rezensenten und Rezipienten, dieses Genre romantisiere und ästhetisiere Leid. Denn längst haben Fotografien von Armut, Hunger und Elend ihren Weg in Museen und auf den globalen Bildermarkt gefunden. Kernbegriffe zur Beschreibung sozialengagierter Fotografie sind Mitgefühl, Leid und Würde. Eine fototheoretische Definition steht allerdings noch aus. Vorliegender Text stellt Thesen zum Verhältnis sozialengagierter Fotografie und dem Begriff des Mitleids auf.

1. Einleitung

Bildern werden enorme Wirkungen unterstellt – nicht von ungefähr spricht man von der Macht der Bilder gerade im dokumentarfotografischen Bereich: Es werden nicht nur emotional-kognitiv-kommunikative Wirkungen, sondern politische erwartet. Zugleich jedoch werden sozialengagierte Fotografien sowohl von Rezensenten als auch Rezipienten oftmals kritisiert: Es wird ihnen vorgeworfen, Leid zu ästhetisieren. Kernbegriffe in der Beschreibung sozialengagierter Fotografie sind Mitgefühl, Leid und Würde; diese wurden bislang dennoch nicht fototheoretisch definiert. Wie ist Mitgefühl sowohl produktions- wie rezeptionsästhetisch zu fassen? Wie handlungsrelevant sind Emotionen? Welche Erwartungen richten sich an sozialengagierte Fotografen und ihre Werke? Welchen aktuellen Veränderungstendenzen unterliegt sozialengagierte Fotografie? Und darüber hinaus stellt sich die Frage: Braucht man den Begriff der Mitgefühls oder Mitleids überhaupt in der Diskussion über sozialengagierte Fotografie? Darf der Appell an Mitleid als Mittel zum Zweck genutzt werden, obwohl nicht mal feststeht, ob der Zweck – die Minimierung von Leid – erfüllt wird?

Diese Fragen untersuche ich exemplarisch an Werken von Sebastião Salgado und Jeff Wall. Salgado und Wall beschäftigen sich beide mit sozialkritischen Themen und sind prominente Vertreter ihrer Zunft. Während Salgado ein klassischer Fotojournalist ist, vertritt Wall mit seinen inszenierten Fotografien die Konzeptkunst. Die Dokumentarfotografie und die inszenierte Fotografie sind entgegengesetzte Pole der Fotostile. Kapitel 2 widmet sich dem Verhältnis von *Fotografie und Mitleid*. Die Rolle des Fotografen wird in Kapitel 2.1 *Die Figur des Fotografen* unter Berücksichtigung des Konzepts des Autorenfotografen erläutert. Die sozialengagierten Konzepte von Sebastião Salgado und Jeff Wall stehen in Kapitel 2.2 *Produktion und Ästhetik* im Zentrum. Auf den Zusammenhang *Alltagskompatibilität: Die globalisierte Fotografie* geht Kapitel 2.3 ein. Kapitel 3 schließt mit einem *Fazit: Thesen zur sozialengagierten Fotografie*.

2. Fotografie und Mitleid

Seit der Antike sind Philosophen dem Mitgefühl und Mitleid auf der Spur. Für Aristoteles waren Mitleid und Furcht Wirkungen, die die Tragödie gezielt hervorrufen sollte – um die Zuschauer von diesen Gefühlen zu reinigen, denn in ihrem Übermaß würden diese, so die Annahme, der Polis schaden. Für Arthur Schopenhauer bildete das Mitleid die Basis jeder moralischen Handlung (vgl. Schopenhauer 1960: 740). Die Teilnahme am Leiden anderer beruht auf einer Identifikation mit diesen. Für Käte Hamburger hingegen ist Mitleid unter Nähebedingungen nicht möglich: In Nahbeziehungen spielen Gefühle wie Trauer oder Sorge eine größere Rolle als Mitleid, weshalb Hamburger von der Distanzstruktur des Mitleids spricht. Hamburger fasst Mitleid als ethisch neutralen Begriff auf, unter der Berücksichtigung, dass »ein und derselbe Mensch (ein guter wie auch ein weniger guter) es in diesen oder jenen Fällen empfinden, in anderen Fällen nicht empfinden kann« (Hamburger 1996: 126). Das heißt, eine Affektlogik ist nicht per se gegeben. Mitgefühl sollte als Verhaltens-Disposition begriffen werden und nicht als emotional-erwartbare und somit indisponible Größe. Sowohl kulturelle und soziale wie neurobiologische Faktoren spielen zusammen.

In Zeiten der Globalisierung wird eine universale Moral des Mitleids gefordert. Fotografen werden als Statthalter, Zeugen und Katalysatoren dieser Moral herangezogen. Doch gerade das Verhältnis von Nähe und Ferne sowohl in emotionaler wie in räumlicher Hinsicht wirft Fragen auf. Fotografie wird als Instrument interpretiert, das Distanzen jeglicher Art überwindet, räumliche, zeitliche, emotionale und kulturelle. Zwei ambivalente Positionen kristallisieren sich heraus, die beispielhaft mit Zitaten von Henning Ritter und Odo Marquard zu belegen sind.

1) Henning Ritter schreibt:

> »Mit Hilfe von Fotografien von Greueln irgendwo auf der Welt lassen sich Nähe und Ferne geradezu vertauschen, so dass das Ferne sogar stärkere emotionale Reaktionen auf sich ziehen kann als ein Unglück in unmittelbarer Nähe. Dadurch ist die Fotografie zur letzten Kunstgattung mit moralischer Wirkung geworden.« (Ritter 2004: 8)

Ritter setzt emotionale Reaktionen mit moralischer Wirkung gleich, ausgelöst durch Fotografien, die offenbar Nähe erzeugen, wo räumlich keine gegeben ist. Eine Globalisierung einer Moral des Mitleids scheint common sense zu sein.

2) Odo Marquard hebt die Entlastung der Moderne durch die Distanz hervor:

> »Denn die Neuzeit ist das Zeitalter der Distanz: die erste Epoche, in der für die Menschen Ohnmacht und Leiden nicht mehr das Selbstverständliche und Normale sind. Jetzt – erstmalig – scheint die Not grundsätzlich beherrschbar, der Schmerz grundsätzlich ersparbar, die Krankheit grundsätzlich besiegbar, das Böse grundsätzlich abschaffbar, die endlichkeitsbedingte Ohnmacht des Menschen grundsätzlich überspielbar.« (Marquard 2001: 15)

Die Distanz zum Leid eröffnet scheinbar die Möglichkeit, Lösungen für Probleme auf der ganzen Welt zu finden; die Vernunft bekommt eine Chance. Was von der eigenen Lebenssituation abgekoppelt ist, kehrt auf Fotografien aus anderen Ländern oder Erdteilen zurück.

Besondere Hoffnungen auf politisch-soziale Verbesserungen wurden auf Dokumentarfotografien gerichtet, die sich mit sozialen Themen befassen. Professionelle Dokumentarfotografie ist im Kern mit Straight Photography zu definieren, einem Terminus, der Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA entwickelt wurde: Er beschreibt

> »eine fotografische Methode und Bildsprache, die sich früher wie heute zur Ethik von Wahrheit und Treue des Fotos einer vorgefundenen Wirklichkeit gegenüber bekennt und in deren exakter, unveränderter Wiedergabe sie bis heute ihre eigentliche Aufgabe und Verpflichtung sieht.« (Jäger 2005: 353)

Dass der Zugang zur Realität und Wahrheit sowohl von persönlichen, berufsspezifischen und systemimmanenten Sozialisationsfaktoren abhängt, ist unbestritten; eine Rekapitulation der andauernden Debatte um Wahrheit, Objektivität, Authentizität etc. kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Wichtig ist, dass Dokumentarfotografie sich mit dem *Vorgefundenen* auseinandersetzt. Im Unterschied dazu stellt inszenierte Fotografie das erst her, was fotografiert werden soll: Szenerien werden nach konzeptuellen Vorgaben arrangiert, inszeniert und dann fotografiert.

Der Begriff Dokumentarfotografie wird in der vorliegenden Literatur jedoch nicht einheitlich verwendet: Gattungs- und Genrebeschreibungen werden oft synonym verwendet, wie beispielsweise Dokumentarfotografie und Fotoreportage. Dokumentarfotografie *kann* als Reportage umgesetzt werden, sie *muss* es aber nicht. Als dokumentarisch können etwa auch Knipser- und Amateurfotografien verstanden werden, die in erster Linie zu privaten Zwecken produziert werden. Ich beziehe mich in meiner Untersuchung auf professionelle Fotografie, das heißt auf Produktionen von professionellen Fotografen bzw. Fotojournalisten. Eine weitere Voraussetzung ist, dass sozialengagierte Fotografie – sowohl dokumentarische als auch künstlerische – in der vorliegenden Arbeit mit der Intention des Fotografen verbunden ist, mit seinen Fotografien aufzuklären, zu informieren oder ganz idealistisch die Welt verändern zu wollen.

2.1 Die Figur des Fotografen

Der personale Aspekt – die Rolle des Fotografen – rückte erst in den 1970ern ins Interesse fototheoretischer Texte. Programmatisch ist solch ein Zugang zur Fotografie im Konzept des Autorenfotografen sichtbar. Klaus Honnef schlägt in seiner Definition der Autorenfotografie einen Bogen von der Literatur, in der »der Autor eine geläufige Figur« ist, über den Filmautor hin zum Autor in der Fotografie, den er als »noch weitgehend unbekannt« einstuft (Honnef 1979: 205; vgl. auch Honnef 1997: 152 ff.).[1] Einen Autor definiert Honnef als Künstler, der einerseits »seinen eigenen künstlerischen Vorstellungen verpflichtet ist« (Honnef 1999: 205) und frei über seine künstlerische Arbeit entscheidet, der einen subjektiven Standpunkt einnimmt, andererseits aber der Öffentlichkeit verpflichtet ist – und nicht dem Privatismus. Zugleich sei die Entlassung (und damit Entlastung) des Künstlers aus der Auftragsgebundenheit in die Autonomie der Kunst die historische Voraussetzung zur Existenz des Autors. Auch das Zielpublikum wandelt sich von einem bestimmten Auftraggeber hin zu einem dispersen Publikum und einem »anonymen Markt« (vgl. Honnef 1999: 205 f.). Honnef unterscheidet drei Typen des Autorenfotografen:

> »Wenn ein Fotograf zeit seines Lebens ein einziges Thema verfolgt, wenn ein zweiter die Wirklichkeit stets aus einem ganz bestimmten Blickwinkel oder in einer ganz bestimmten Konstellation ablichtet, wenn ein dritter eine Bildsprache entwickelt hat, die auf Anhieb als die seine identifizierbar ist, dann handelt es sich in allen Fällen um Autorenfotografie.« (Honnef 1979: 204; vgl. auch Honnef 1997: 178)

Von Gefühl oder gar Mitgefühl oder Mitleid spricht Honnef nicht; ihm geht es um eine Haltung, mit dem Fotografen selbstgewählte Themen angehen. Diese Haltung kann eine moralische sein, sowohl in berufsethischem Sinne wie beispielsweise einer Verpflichtung der Öffentlichkeit als auch im Sinne einer persönlich-individuellen Einstellung dem Thema und den Protagonisten gegenüber.

1 »Während sich unter den Filmregisseuren längst eine Gruppe von Filmemachern herausgeschält hat, deren Werken man ohne weiteres Autoreneigenschaften zuerkennt, weil ihre Filme eine subjektive Vision der Wirklichkeit artikulieren, in der nichtsdestoweniger kollektive Vorstellungen, Ängste, Hoffnungen und Wünsche zusammenschießen, hat die Frage nach den Autoreneigenschaften fotografischer Arbeiten noch niemand aufgeworfen.« (Honnef 1997: 168)

2.2 Produktion und Ästhetik

Als Beispiel für einen Autorenfotografen dient Sebastião Salgado. Seit 1973 arbeitet der Brasilianer als Fotojournalist. Von Beginn seiner Karriere an fotografierte er in der so genannten Zweiten und Dritten Welt. Er behandelte Themen wie Landlosigkeit in Brasilien und Hungersnöte in Afrika. Weltweit bekannt wurde er mit der Veröffentlichung seines Fotobuches *Arbeiter. Zur Archäologie des Industriezeitalters*, in dem er Handarbeit im industriellen Kontext dokumentiert. Auffällig ist bei seinen Bildern, dass Salgado konsequent mit den Porträtierten auf Augenhöhe bleibt; Ober- oder Unterperspektive, die im allgemeinen ab- oder aufwertend interpretiert werden, nutzt er kaum. Zu Salgados Vorgehensweise gehört es, dass er sich jahrelang einem Thema widmet und sehr viel Zeit mit den Menschen verbringt, die er porträtiert. So etwa lebte er für *Arbeiter* mehrere Wochen lang mit Goldgräbern, die in der Mine Serra Pelada in Brasilien ihr Glück suchen. Durch diese teilnehmende Langzeitbeobachtung erhält Salgado Einblicke, die er nicht bei kurzfristigen Besuchen bekommen würde.

Rezensenten und Rezipienten bewerten Salgados Arbeiten ambivalent. Die technische und kompositorische Perfektion seiner Fotografien ruft Bewunderung hervor. Zugleich aber wird ihm deshalb Romantisierung und Ästhetisierung von Leid und Elend vorgeworfen, wie eine Zusammenstellung von Zitaten zeigt: Seine Tableaus verklärten Leid in der »Dramaturgie des Breitwandfilms« (Wiegand 2000: 45), sie bewegten sich im »Grenzbereich der Sozialromantik« (Kreye 2000: 17) und die Porträtierten seien »Laiendarsteller des Elends« (Gross 2003: 12). Vorwürfe wie diese gegen Salgado können als Prototypen in Rezension und Rezeption von professioneller Dokumentarfotografie gelten. Kritiker folgen dabei auch gerne einem Gedanken Sontags, die in ihrem Buch *Das Leiden anderer betrachten* schreibt:

> »Bezeichnend ist, dass diesen Ohnmächtigen in den Bildunterschriften keine Namen gegeben werden. Ein Porträt, das es ablehnt, die abgebildete Person zu benennen, macht sich, wenn auch vielleicht unabsichtlich, zum Komplizen eines Prominentenkults, der ein unersättliches Verlangen nach Fotos der entgegengesetzten Art schürt: wer nur den Berühmten ihre Namen lässt, degradiert alle anderen zu Fallbeispielen für ihren Beruf, ihre ethnische Zugehörigkeit, ihre Notlage.« (Sontag 2003: 92; Sontag 2006: 61)

Salgado verzichtet aus einem anderen Grund auf Namen, als Sontag annimmt. Die Geschichten der Menschen, die er porträtiert, ähneln sich. Es geht um etwas Grundsätzlicheres als Porträts von Individuen: um Lebenssituationen und Notlagen, die für viele Menschen auf dieser Erde Alltag sind. Jedes von Salgados Fotos kann als Symbolbild verstanden werden. Die übergeordnete Frage ist nicht, wie nur dem Einzelnen geholfen werden kann, sondern wie gesellschaftliche, soziale, wirtschaftliche und politische (systemische) Fehlleistungen geändert werden können.

Sozialkritische Themen finden sich auch in der inszenierten Fotografie. Künstler bedienen sich einer Fiktion der Dokumentation, wie etwa Jeff Wall. Der Kunstfotografie und in diesem Fall der inszenierten Fotografie wird – anders als klassischen Dokumentarfotografen wie Salgado – Ästhetisierung zugestanden, mehr noch: Die Kontextmarkierung Kunst fordert geradezu Ästhetisierung. Walls Aufnahmen wirken auf den ersten Blick wie dokumentarische Fotos. Sie könnten im Straßenalltag entstanden sein, etwa die Szene, in der ein Mann einem anderen einen Vogel zeigt (*Mimic 1982*), oder die Szene eines handgreiflichen Streits im Vorgarten einer Siedlung (*An Evic-*

tion 1988/2004). Doch Wall produziert seine großformatigen Fotografien mit der Akkuratesse eines Filmregisseurs: Er recherchiert und skizziert Szenen, er verpflichtet Schauspieler als Protagonisten, er montiert Einzelbilder am Computer. Manche Szenen hat er selbst im Alltag beobachtet und sie als Grundlage seiner Fiktionen verwendet (Burnett 2005: 21). Irritierend ist ihre Präsentation: Die Verwendung in Leuchtkästen stammt ursprünglich aus der Werbung.

Was will Wall mit der Fiktionalisierung der Dokumentation, mit der Imitation von Reportagefotografie bezwecken? Er kann Szenen aufgreifen, die in dieser Verdichtung und Konzentration Fotojournalisten selten gelingen. Zudem kann er Situationen zeigen, die unter dem Deckmantel der Kunst sichtbar und ansehbar gemacht werden können, in dieser Eindeutigkeit als dokumentarische Aufnahme aber kaum in Medien erscheinen würden. Ein Beispiel dafür ist Walls Aufnahme *Dead Troops Talk*. In einem Bombenkrater liegen zerfetzte Menschen. Die Bildunterschrift entlarvt den Bombenkrater als Fantasie des Fotokünstlers: »Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992«. In ihrer Prägnanz mutet die Bildunterschrift journalistisch an: Wer, wann, was, wo, warum – die fünf W-Fragen werden beantwortet und geben archivtaugliche Informationen. Da es sich aber um eine Inszenierung handelt, stellt sich die Frage: Ist es überhaupt relevant, Ort, Zeit, Beteiligte, Anlass etc. zu wissen? Die Bildunterschrift ist in diesem Fall Teil der Irritation, die das Foto leisten soll. Denn wer genau hinsieht, wird die fast schon ironische Überhöhung in Walls Bild entdecken. Rezipienten werden durch diese Irritation aufgefordert, ihre eigene Haltung und Rezeptionssituation und –leistung zu überdenken.

Walls Foto kann ebenfalls als Symbolbild verstanden werden, darüber hinaus aber auch als missing link: Über den Umweg der Kunst kann gezeigt werden, was journalistische Fotografie viel-

Abb. 2

Abb. 1

Abb. 1: Sebastião Salgado: Die Goldmine*. Serra Pelada im Bundesstaat Pará, Brasilien 1986 (Salgado 1997: 317)*

Abb. 2: Jeff Wall: Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), 1992 *(Burnett 2005: 60f.)*

leicht nicht zeigen kann – weil kein Fotograf vor Ort war – oder was journalistische Fotografie aus ethischen Gründen nicht zeigen will. Über den Umweg der Kunst können so Aspekte thematisiert werden, die im journalistischen Kontext Empörung hervorrufen würden. Anders als bei Salgado spielt das Kriterium des Mitleids oder Mitgefühls für Walls Rezensenten keine Rolle: Die Einordnung in künstlerische Dimensionen spielt für sie eine größere Rolle als sozialkritische Elemente in Walls Arbeiten.

2.3 Alltagskompatibilität: Die globalisierte Fotografie

Jeff Walls Inszenierungen weisen auf Veränderungen hin, denen die journalistische und auch die dokumentarische Fotografie unterworfen ist. Die Vermischung von Werbeästhetik mit dokumentarisch anmutendem Charakter nahm einen Trend vorweg, den globale Fotoagenturen zum Erkennungsmerkmal ihrer Bildsprache gemacht und weiterentwickelt haben: pastell-transparent, als seien sie in einem Leuchtkasten aufgezogen, Unschärfe, Anschnitte – Fotografien, die auf dem globalen Markt funktionieren müssen und deshalb ästhetisch allkompatible Szenen präsentieren.

Die heutige Dokumentarfotografie ist verschiedenen Herausforderungen ausgesetzt. Zum einen hat sich der Medienmarkt ausdifferenziert, sowohl im Print- als auch im Onlinebereich. Die Konkurrenz ist gewachsen; das Interesse an journalistischen Berufen ist jedoch unvermindert groß geblieben. Zum anderen gab es in den vergangenen zwei Jahrzehnten fundamentale Änderungen auf dem Markt der Fotoagenturen. Weltmarktbeherrschend sind die beiden größten Agenturen *Getty Images* und *Corbis*; erstere haben die Gründer Mark Getty und Jonathan Klein 2008 an Investoren verkauft – auch in diesem Akt manifestiert sich das Verständnis von Fotos als rein kommerzieller Ware –, letztere gehört Bill Gates. Die Monopolisierung wirkt sich auch auf die finanzielle Situation der Fotografen aus: War es zu Zeiten der klassischen Agenturen wie *Magnum* üblich, dass Fotograf und Agentur je 50 Prozent des Honorars für ein gedrucktes Foto bekamen, sind heute bei den großen Agenturen andere Verteilungsschlüssel üblich, die den Fotografen schlechter stellen.

Das Verständnis des Fotografen hat sich bei diesen global tätigen Agenturen geändert. Bei Agenturen wie *Magnum* waren ganz klar die Fotografen die Stars. Sie entwickelten ihren eigenen Stil und waren somit wiederzuerkennen: Es waren Autorenfotografen. Bei *Getty Images* und *Corbis* gibt es keine Stars: Nicht die Fotografen haben Namen, sondern die Agentur ist der Name. Auch die Fotografien sollen einen einheitlichen Stil haben, denn sie bedienen einen globalen Markt und sollen auf allen Kontinenten kompatibel sein, sowohl in journalistischen wie in werblichen Kontexten. Wolfgang Ullrich hat diese zeit- und ortlosen Fotografien »Joker« (Ullrich 2006: 99) genannt. Dieser Ausdruck passt zudem gut zu Walls Aufnahmen, die den Grenzbereich von inszenierter und dokumentarischer Fotografie ausloten.

Joker sind aber auch dokumentarische Aufnahmen wie die Werke von Salgado: In ihrer Schwarz-Weiß-Optik und der thematischen Fokussierung auf Handarbeit im Industriezeitalter muten sie fast historisch, jedenfalls aber ort- und zeitlos an. Es mag sein, dass gerade auf Grund der Schwarz-Weiß-Fotografie Salgado Sozialromantik und Pathos vorgeworfen werden: Galten Schwarz-Weiß-Aufnahmen gerade im Dokumentarbereich lange als besonders authentisch, werden sie heute als historische Aufnahme, als künstlerisch oder gar historisierend eingeordnet. Sozialengagierte

Fotografien stehen in Konkurrenz zu vielen anderen Fotos, zur tagesaktuellen Berichterstattung, zu Werbeaufnahmen, zu reinen Porträts, zu Grafiken und Illustrationen. Um auf dem globalen und sich rasant ändernden Markt bestehen zu können, werden sozialengagierte Fotografien zum Hybridprodukt, für die Ästhetisierung zum Standard geworden ist. Wie aber können sie dann mehr sein als Illustrationen in Werbeoptik und gemäß der Intention des Fotografen zu Veränderung sozialer und politischer Verhältnisse beitragen?

In Bildunterschriften wird reflexhaft auf Elend, Schönheit und Würde als Komplementärbegriffe hingewiesen. Als Beispiel mag eine preisgekrönte Aufnahme von Alice Smeets dienen: Ihr Foto *Überleben in Haiti* wurde zum Unicef-Foto des Jahres 2008 gewählt. Die Bildunterschrift, die beispielsweise www.geo.de formuliert hat, lautet:

»Mit einem sauberen weißen Kleidchen und passender Schleife im Haar läuft dieses kleine Mädchen barfuß durch den Matsch des größten Slums der haitianischen Hauptstadt Port-au-Prince – als könnte ihr das Elend so nichts anhaben.« (Fotoshow: UNICEF-Foto des Jahres 2008)

Fast wortgleich stehen diese Sätze auch im Vorspann zu den Preisträgern auf der Unicef-Website.[2] Fast könnte man aus der Formulierung schließen, so schlimm sei das Leid oder Elend des Kindes nicht, denn es besitzt immerhin ein sauberes weißes Kleid und eine passende Haarschleife. Über den Dreck und die morschen Unterkünfte im Hintergrund verliert diese Bildunterschrift kein Wort, auch über das Mädchen nicht, sein Alter, seinen Namen, seine Herkunft.

Es macht den Anschein, dass sozial engagierte Fotografen also nur falsch handeln können; zeigen sie kein Leid, das sich in den Mienen der Porträtierten oder in äußeren Verletzungen ausdrückt, werden die Fotos als ästhetisierend kritisiert (vgl. Salgado). Zeigen sie Armut, wird die Würde und Schönheit der in sozialem Elend lebenden Menschen betont, Fakten zur Armut oder Details zur Lebenssituation der Menschen in Bildunterschriften aber ausgeblendet (vgl. Smeets). Zeigen die Fotografen Leid, steht für Kritiker nicht die Information im Vordergrund, sondern die Frage nach Manipulation durch den und Misstrauen gegenüber dem Fotografen und seinem Verhältnis zu den Porträtierten (vgl. Wall, der genau dieses Misstrauen zum Thema macht).

3. Fazit: Thesen zur sozialengagierten Fotografie

Jeff Walls und Sebastião Salgados Arbeiten unterscheidet vieles; das Augenscheinlichste ist die Wahl der Mittel, einerseits der klassischen Dokumentarfotografie, andererseits der Imitation von dokumentarisch anmutenden Aufnahmen als Kunst-Konzept. Eine Verbindung zwischen den bei-

2 »Die junge belgische Fotografin Alice Smeets ist Siegerin des internationalen Wettbewerbs ›UNICEF-Foto des Jahres‹. Ihr Siegerbild zeigt ein Mädchen im größten Slum der haitianischen Hauptstadt Port-au-Prince. Obwohl es zwischen Dreck und Unrat leben muss, trägt das Kind ein sauberes weißes Kleidchen und dazu passende Schleifen im Haar, während es barfuß durch den Matsch läuft. ›Das Bild führt uns den Lebensmut und die Energie eines Mädchens vor Augen, das mitten im Elend aufwächst. Kinder in den ärmsten Verhältnissen beweisen oft große Stärke‹, sagte UNICEF-Schirmherrin Eva Luise Köhler bei der Preisverleihung am Donnerstag in Berlin. ›Das UNICEF-Foto des Jahres ist ein Appell, ihnen unsere Aufmerksamkeit und unsere Unterstützung zu schenken.‹« (ohne Autor: Lebensmut im Angesicht des Elends)

den Fotografen besteht in ihrer sozialengagierten Sichtweise und ihrer Intention, gesellschaftliche Fehlentwicklungen zu erfassen und zu beschreiben. Kritik von Rezensenten und Rezipienten und der Vorwurf pathetischer Ästhetisierung legen nahe, dass diffuse Betrachtererwartungen nicht erfüllt werden – Erfahrung und Erwartungen driften auseinander. Marquard kritisiert in diesem Zusammenhang die Kunstkritik, die Moral als Maske nutze, um ›die Kunst zu belasten und zu diskriminieren‹. Gleiches lässt sich über Kritiker der dokumentarischen Fotografie und ihre Absage an Ästhetisierung sagen. Hans Lenk sieht die *»[ä]sthetische Selbstkultivierung* und die Verfeinerung und Differenzierung der eigenen ästhetischen Erlebens- und Empfindungsfähigkeit« (Lenk 1998: 102 f., Hervorhebungen übernommen) in Zusammenhang mit der geistig-sittlichen Bildung eines Menschen. Wenn es die Intention von Autorenfotografen ist, über Information hinaus eine gesellschaftlich-politische Debatte anzustoßen, dann kann Ästhetik ein Mittel zum Zweck sein. Nicht-ästhetische Fotos, sowohl was Inhalt als auch Komposition betrifft, rufen eher abneigende Gefühle bis hin zum Entsetzen hervor.

Meine Thesen zur Dokumentarfotografie beziehen sich auf einen Kernbegriff: der Entlastung oder Kompensation im Anschluss an Philosophen wie Odo Marquard und Wolfgang Ullrich. Das Ästhetische begreift Marquard in Anschluss an Joachim Ritter als Kompensation für die Beschleunigung des sozialen Wandels und der Versachlichung der Welt – die Ästhetik wird ein Organ der »neuen Verzauberung« (Marquard 2005: 42) und damit eine Kommunikationsstrategie der Entlastung.

1) Produktion: Auf produktionästhetischer Seite ist für Entlastung der Fotografen zu plädieren, auch was Stereotypen dieses Berufsbilds betrifft. Susan Sontag hat der Fotografie einen Bärendienst erwiesen, indem sie Argumente des 19. Jahrhunderts aufgegriffen und unreflektiert übernommen hat, etwa von der Kamera als Waffe: Sie beschreibt Fotografen in ihrem Standardwerk *Über Fotografie* (in den USA erstveröffentlicht 1977) als Jäger und Porträtierte als Unterdrückte:

> »Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord – ein sanfter, einem traurigen und verängstigten Zeitalter angemessener Mord.« (Sontag 2006: 20)

In der fotografischen Praxis liegen die Verhältnisse nicht ganz so deutlich offen: Das Verhältnis und die unterstellte Machtbeziehung zwischen Porträtierten und Fotograf ist nicht so eindeutig, wie Sontag behauptet. Gerade bei dokumentarfotografischen und sozialkritischen Projekten ist Vertrauen zwischen Porträtiertem und Fotografen eine Bedingung. Der Fotograf kann zudem als anwaltschaftlicher Journalist auftreten: Er versucht denen eine Stimme und ein Bild zu geben, die in der Medienöffentlichkeit selten eines haben. Allerdings sollten Erwartungen auf Verbesserung der persönlichen Situation der Porträtierten durch die Aufnahmen gering gehalten werden. Sicher gibt es vereinzelte Fälle, in denen Fotografien Porträtierten geholfen haben; dies aber geschah nicht im Anschluss an die Publikation des Fotos, sondern wesentlich später. So etwa erhielt Florence Thompson, die Migrant Mother in Dorothea Langes berühmtem Foto, Spenden für eine Operation. Das Foto wurde 1936 aufgenommen, aber Thompson lebte weiterhin in Armut. 1979 erlitt sie einen Schlaganfall, das Foto von 1936 wurde in Zeitungen veröffentlicht und Menschen spendeten mehr als 15 000 Dollar für sie.

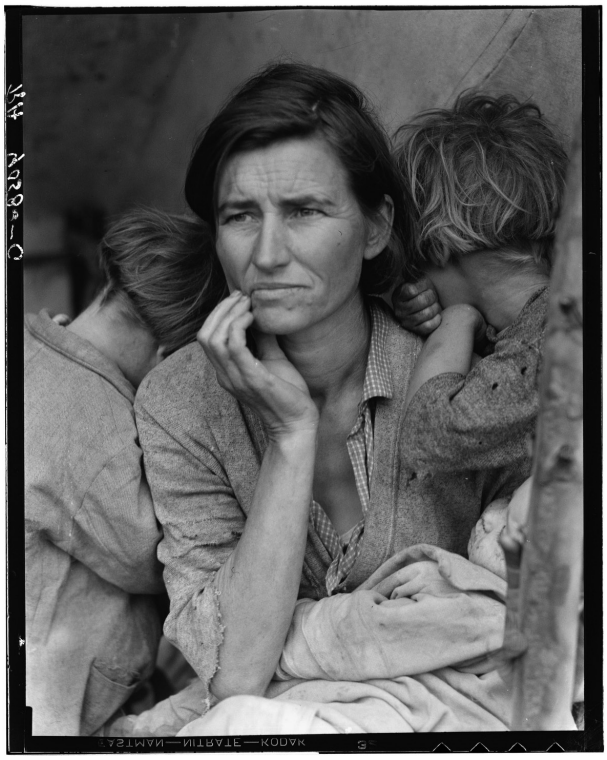

Abb. 3: Dorothea Lange: Migrant Mother *Florence Thompson (Library of Congress LOC, Prints and Photographs Division, Farm Security Administration/ Office of War Information, Washington DC, 20540-4730 USA. LOC Call-Number LC-USF34-009058-C)*

2) Rezeption: Das Beispiel von Florence Thompson zeigt, dass eine Übertragung von Mitleidsethik auf Fotografie und den immanenten Anspruch auf damit verbundene sofortige Handlungsmotivationen Rezipienten überfordert. Auch hier sollte eine Entlastung stattfinden. Rezensenten, Kritiker und Rezipienten sollten davon absehen, den – in der heutigen Gesellschaft durchaus auch negativ konnotierten – Begriff des Mitleids ins Zentrum zu rücken. Die Bevorzugung des neutraleren Wortes ›Mitgefühl‹, das auch andere Gefühle einschließt, wie etwa Mitfreude oder Mittrauer, wäre ein erster Schritt. Aber auch Mitgefühl muss nicht zwangsläufig eine Handlungsmotivation zur Folge haben und dies sollte auch nicht erwartet werden. Henning Ottmann schreibt:

> »Mitleid, das zur Hilfe werden soll, fordert einen klaren Kopf und eine sichere Hand, und dies nicht nur beim Richter und Arzt. Es fordert von uns allen die nüchterne Analyse der Ursachen des Leids, der Situation der Leidenden im ganzen und der faktischen Möglichkeiten der Hilfe. Omnes, *quantum potes*, juva, hilf allen, und bedenke zugleich, welche Hilfe Du faktisch zu leisten in der Lage bist!« (Ottmann 1982: 81, Hervorhebungen übernommen)

Handlungen sind auch dann gute oder moralische Handlungen, wenn sie auf Vernunft und nicht auf Mitleid basieren.

3) In der Debatte um Fotografie wäre eine generelle Entlastung der Fotografie und der vielzitierten Macht der Bilder, gerade was politische Folgen betrifft, anzustreben. Die inhärente Forderung und eine diffuse Hoffnung, dass Fotografie erst den Einzelnen, dann die Politik und schließlich die Realität ändere, und gerade dokumentarische Fotografien politische Folgen zeitigen würden, zeugt von einem ungebrochenen Glauben an die Macht der Bilder. Wolfgang Ullrich:

> »Sonst wurde die Kunst ebenfalls häufig nicht nur als Palliativ und momentane Kompensation zivilisatorischer Übel eingeschätzt, sondern man sprach ihr das Vermögen zu deren Überwindung zu, fasst sie also

> als starkes Therapeutikum auf. Ihre Doppelfunktion – Kunst als Ausgleich und als revolutionäre Macht – blieb jedoch oft unreflektiert.« (Ullrich 2003: 39)

Empirisch nachgewiesen sind zeitnahe politische Folgen nicht. Eine entsprechende Untersuchung müsste langfristig und global angelegt werden. Die Vermutung liegt nahe, dass selbst bei solch einer komplexen Analyse direkte Kausalitäten schwer bzw. selten festzustellen wären.

Abschließend ist anzumerken, dass der appellative Charakter von sozialengagierter Fotografie nicht per se an Mitgefühl oder Mitleid geknüpft ist. Mitgefühl in Bezug auf Fotografien ist als Haltung oder Einstellung zu verstehen, und damit eben nicht als 1:1-Identifikation mit den oder dem Porträtierten – weder von Fotograf noch von Rezipient. Der Begriff des Mitleids wird, gerade was den Glauben an seine Handlungsmotivation betrifft, überbewertet. Zudem ist fototheoretisch nicht exakt geklärt, wie Mitleid erzeugt wird: Reicht es, Menschen in Not zu zeigen, egal wo, egal in welchem Kontext? Kunstfotografie der Conceptual Art, wie Jeff Wall sie pflegt, appelliert weniger an das Mitleid der Betrachter als vielmehr an eine reflektierte Haltung des Mediennutzers sich selbst gegenüber – und damit auch dem eigenen Umgang mit der Fotografie und mediensystemischen Einflüssen.

Literaturverzeichnis

Burnett, Craig: *Jeff Wall*. London [Tate Publishing] 2005

Gross, Roland: Laiendarsteller des Elends. In: *General-Anzeiger*, 19.11.2003

Hamburger, Käte: *Das Mitleid* (1985). 2. Auflage. Stuttgart [Klett-Cotta] 1996

Honnef, Klaus: Thesen zur Autorenfotografie. In: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980* (1983). Mosel / München [Schirmer] 1999, S. 204-210

Honnef, Klaus: *›Nicht als Kunst …‹. Schriften zu Kunst und Fotografie*. Herausgegeben von Gabriele Honnef-Harling und Karin Thomas. Köln [DuMont] 1997

Jäger, Gottfried: Bildsystem Fotografie. In: Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005, S. 349-364

Kreye, Adrian: Der Glamour des Elends. In: *Süddeutsche Zeitung*, 5.10.2000

Lenk, Hans: *Konkrete Humanität. Vorlesungen über Verantwortung und Menschlichkeit*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1998

Marquard, Odo: *Abschied vom Prinzipiellen* (1981). Stuttgart [Reclam] 2005

Marquard, Odo: *Apologie des Zufälligen. Philosophische Studien* (1986). Stuttgart [Reclam] 2001

OHNE AUTOR: *›Fotoshow: UNICEF-Foto des Jahres 2008‹*. Internetquelle: http://www.geo.de/GEO/fotografie/fotoshows/59556.html?nv=rss. Aufgerufen am 30.3.2009

OHNE AUTOR: *›Lebensmut im Angesicht des Elends‹*. Internetquelle: http://www.unicef.de/6212.html. Aufgerufen am 30.3.2009

OTTMANN, HENNING: Mitleid und Moral. Berechtigung und Grenzen der Mitleidsmoral Schopenhauers. In: SCHIRMACHER, WOLFGANG (Hrsg.): *Zeit der Ernte. Studien zum Stand der Schopenhauer-Forschung. Festschrift für Arthur Hübscher zum 85. Geburtstag*. Stuttgart [Frommann-Holzboog] 1982, S. 70-81

RITTER, HENNING: *Nahes und fernes Unglück. Versuch über das Mitleid*. München [Beck] 2004

SALGADO, SEBASTIÃO: *Arbeiter. Zur Archäologie des Industriezeitalters (1993).* 3. Auflage. Frankfurt/M. [Zweitausendeins] 1997

SCHOPENHAUER, ARTHUR: Preisschrift über die Grundlage der Moral. In: ARTHUR SCHOPENHAUER: *Kleinere Schriften. Sämtliche Werke. Band III*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1960, S. 629-815

SONTAG, SUSAN: *Das Leiden anderer betrachten*. München / Wien [Hanser] 2003

SONTAG, SUSAN: *Über Fotografie* (1980). 17. Auflage. Frankfurt/M. [Fischer] 2006

ULLRICH, WOLFGANG: *Bilder auf Weltreise. Eine Globalisierungskritik*. Berlin [Wagenbach] 2006

ULLRICH, WOLFGANG: *Tiefer hängen. Über den Umgang mit der Kunst*. Berlin [Wagenbach] 2003

WIEGAND, WILFRIED: Im Auge des Exodus. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 185, 11.8.2000

[Inhaltsverzeichnis]

Stefan Hölscher

Bildstörung[1] – zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik

Abstract

The term ›visual competence‹ plays an important role in current debates about the relevance of art teaching in schools as part of a comprehensive review of the education system. Determining a theoretical didactic basis for this term is shown to be a genuine problem in image science. Both the science and the didactics of images require a process model of understanding images. The term ›image perturbation‹, which Hans Dieter Huber introduced into the debate about art teaching, is used to good effect here in this process approach. It is demonstrated that the process approach implies the concept of a ›possibility space‹ or ›expectation space‹. This space is a precondition for the effects and indications of didactic action to be observed and thus empirically studied. The term ›expectation space‹ contains two inextricably linked concepts: the perspective of describing an image in philosophical terms, and the study of its empirical psychological effects.

Der Begriff der Bildkompetenz spielt in der gegenwärtigen Diskussion um die Relevanz von Kunstunterricht im Kontext einer umfassenden Revision des Bildungssystems eine wichtige Rolle . Der Versuch, den Begriff kunstdidaktisch geeignet zu fassen, lässt sich als genuin bildwissenschaftliches Problem identifizieren. Es erweist sich, dass Bildwissenschaft wie Bilddidaktik auf eine prozessuale Auffassung von Bildverstehen angewiesen sind. Der von Hans Dieter Huber in die kunst-

1 Der Arbeitstitel des Dissertationsprojekts weist nicht zufällig eine Übereinstimmung mit einem Aufsatztitel von Hans-Dieter Huber aus dem Jahr 2001 auf, in dem er Eckpunkte einer neuen Sichtweise auf das Problem der Ausbildung im Bereich neuer Bildmedien formuliert. Mein Unternehmen könnte durchaus als Versuch gelesen werden, die dort eröffnete sehr grundsätzlich angelegte Perspektive für eine Didaktik des Bildes als Herausforderung anzunehmen und konsequent weiter zu denken.

didaktische Diskussion eingebrachte Begriff der Bildstörung wird für den lernprozessualen Ansatz fruchtbar gemacht. Es wird gezeigt, dass die prozessuale Auffassung das Konzept eines Möglichkeits- oder Erwartungsraumes impliziert. Dieser macht Wirkungen und Anlässe bilddidaktischen Handelns allererst beobachtbar und damit empirischer Untersuchung zugänglich. Im Begriff des Erwartungsraumes sind begrifflich-philosophische Beschreibungsperspektive und empirisch-psychologische Wirkungsperspektive irreduzibel ineinander verschränkt.

1. Einleitung

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 werden.

Folgen wir einer Fundamentaldefinition der allgemeinen Didaktik, so kann Bilddidaktik im Besonderen als Theorie und Praxis des bildbezogenen Lehrens und Lernens bezeichnet werden. Theorie und Praxis sollen dabei in einem folgenreichen Verhältnis zueinander stehen. Zum einen beruht praktisches Handeln implizit und explizit auf Vorstellungen darüber, wie Lehr-Lernprozesse sinnvoll initiiert oder begleitet werden. Diese Vorstellungen sollen durch didaktische Theorie reflektierbar werden. Zum anderen zielt didaktische Theorie ihrerseits auf eine sinnvolle Orientierung didaktischer Praxis. Die Grundfrage bilddidaktischer Theorie lautet also: Wie lässt sich eine Theorie denken, die bilddidaktisches Handeln derart zu orientieren vermag, dass es in Lehr-Lernprozessen das Verstehen von Bildern ermöglichen, initiieren bzw. zum Ziel haben kann?

Der folgende Text beschränkt sich darauf, die Formulierung dieses Problems möglichst transparent zu entwickeln. Dabei soll es sich zum einen als bildwissenschaftliches Problem zu erkennen geben, zum anderen sollte dabei deutlich werden, in welcher Denkrichtung sich eine Bearbeitung bewegen könnte. Dies kann indes nur in einer groben Skizze geschehen, die aus Gründen der Übersicht argumentative Detailarbeit aussparen muss. Stattdessen soll eine argumentative Gesamtgestalt sichtbar gemacht werden. Der Eindruck, dass die dargestellten Zusammenhänge im Grunde nicht nur das Nachdenken über Bilder betrifft, sondern einen darüber hinausgehenden allgemeinen didaktischen Charakter haben, täuscht nicht. Die besondere bilddidaktische Relevanz rührt daher, dass sich in den Bedingungen der sinnlichen Wahrnehmung die Probleme der Beobachtung von Lernen mit denen der Wahrnehmung von Bildern verschränken.[2]

2 Den systematischen Überlegungen liegt zumindest implizit eine systemisch-konstruktivistische Sicht- und Argumentationsweise zugrunde bzw. ist mit einer solchen kompatibel. Darauf wird nicht im Einzelnen eingegangen.

2. Bilddidaktik – eine Theorie im Gebrauch

Bilddidaktische Theorie soll handlungsorientierend sein, eine ›theory in use‹, wie dies in der amerikanischen Aktionsforschung heißt (vgl. Argyris; Schön 1974).[3] Sie wird von einer so genannten ›espoused theory‹ unterschieden, die weniger dazu dient Handlungen zu *orientieren*, als sie in den Augen anderer zu *legitimieren*. Diese beiden Theorieperspektiven müssen dabei keineswegs im Einklang miteinander stehen.

Der Kunst- und Bilddidaktiker Gunter Otto konstatierte in den 90er Jahren, kunstdidaktische Theorie sei nur zum Entwurf oder zur Legitimation von Unterricht tauglich (vgl. Otto 1995). Zur Vorhersage konkreter Wirkungen von Unterrichtshandeln sei sie aus Gründen der Komplexität konkreter Einzelsituationen prinzipiell gar nicht in der Lage. Das Problem der Unvorhersagbarkeit betrifft ebenso die Begegnung mit Bildern. Die Art und Weise, in der Bilder von konkreten Personen unter konkreten Bedingungen und mit welchen Folgen gesehen werden, kann aufgrund der komplexen Vernetzung von Einflussfaktoren ebenfalls nicht vorhergesagt werden. Indem die Theorie Wirkungen nicht vorhersagen kann, kann sie auch Handeln nicht vorschreiben.[4] Damit didaktische Theorie unter Bedingungen von Komplexität dennoch handlungsorientierend wirksam sein kann, muss offenbar das Verhältnis von Theorie und Praxis zunächst ganz anders gedacht werden.

These: *Die entscheidende Kopplungsstelle von theoretischem Denken und praktischem Handeln ist die situationsgebundene Wahrnehmung*.[5]

Welche Absichten jemand unter gegebenen situativen Bedingungen verfolgen kann und mit welchen zur Verfügung stehenden Mitteln, hängt entscheidend von der Wahrnehmung der Situation ab. Theoretisches Denken ohne Einfluss auf die Wahrnehmung ihres Gegenstandes kann daher nicht praktisch wirksam sein.[6] Diese Feststellung ist denkbar allgemein, aber umso folgenreicher. Entscheidend scheint also unter Bedingungen von Komplexität eine Umorientierung der Theorie von einer der Vorhersagbarkeit zu einer Theorie handlungsrelevanter Beobachtung oder Wahrnehmung zu sein. Da eine solche Theorie mit dem Eintreten unerwarteter Ereignisse von vornherein rechnen und diese in produktiver Weise verarbeiten muss – ein Umstand der gerade für kunstrelevante Lernprozesse immer wieder betont wird – lässt sie sich nur als situativ lernende nicht aber als vorauswissend steuernde Theorie denken. Gesucht ist also so etwas wie eine lernende Theorie der Beobachtung von Bildhandeln als Bildlernen. Daraus sollten sich Bedingungen an die Verfasstheit solcher Theorien gewinnen lassen.

3 Die hier verwendeten Begriffe wurden von Chris Argyris und Donald Schön im Zusammenhang mit Forschungen über lernende Organisationen eingeführt.

4 Indem didaktische Theorien Lehr-Lernmodelle entwerfen oder Bedingungen von Lernen untersuchen und beschreiben, formulieren sie implizit auch Ansprüche und Erwartungen an die Praxis. Im Allgemeinen befassen sie sich aber nicht mit der Tatsache, dass das Geschehen in Lehr-Lernsituationen häufig von Erwartungen abweicht und wie damit umzugehen ist.

5 Für die frühkindliche Entwicklung hatte dies bereits Jean Piaget festgestellt. »Der sensumotorische Funktionskreis entwickelt Wahrnehmungs- und Handlungskompetenz gleichzeitig.« (Kobbert 2008: S.240)

6 »[…] dass die Wissenschaft eine Wahrnehmungsweise und, sagen wir, ›Sinngebung‹ unserer Wahrnehmungsgegenstände ist« (Bateson 1982: S. 39).

3. Die Antreffbarkeit von Theorie in konkreten Situationen

Bilddidaktiker sind Menschen, die bildbezogene Lernprozesse anregen und befördern wollen oder deren Bedingungen mit dieser Absicht untersuchen. Sie widmen sich der Aufgabe, was immer über Bilder im Einzelnen oder Allgemeinen gesagt werden mag, in konkreten Situationen, in denen Menschen Bildern begegnen, im Hinblick auf die Lernwirksamkeit dieser Begegnung sinnvoll zu handeln. Damit stellt sich die Frage, wie sie solche Situationen überhaupt wahrnehmen und wie darin theoretische Vorstellungen in einem handlungsrelevanten Sinne immer schon anzutreffen sind.

Vergegenwärtigen wir uns eine konkrete Bildbegegnung. Eine Gruppe von Schülern betrachtet die Dia-Projektion eines Ölbildes von Gerhard Richter. Es ist das Bild *Plattenspieler* (Abb. 1) aus seinem Gemäldezyklus *18.Oktober 1977*, der auch unter dem Namen *RAF-Zyklus* bekannt ist. Die SchülerInnen haben sich im Rahmen einer Veranstaltung bereits mit der Geschichte des RAF-Terrorismus beschäftigt. Sie wissen also, worum es geht.

Das nach einem Tatortfoto aus der Gefängniszelle Andreas Baaders gemalte Bild zeigt links oben ein Knäuel ineinander verschlungener Kabel und Stecker (Abb. 2). Eine Schülerin, nennen wir sie Karin, kommentiert: ›Das Kabelknäuel könnte die gesellschaftliche und politische Verwirrung zur Zeit der RAF darstellen.‹ Karins Äußerung wirft ein fundamentales Problem der Kunstvermittlung

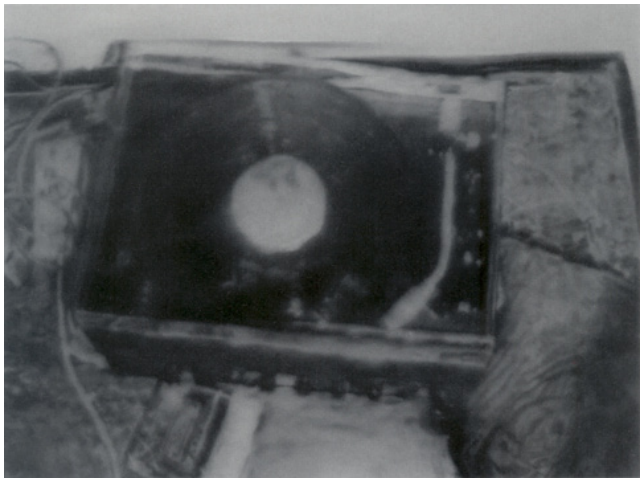

Abb. 1: Gerhard Richter: Plattenspieler (Elderfield 2004: 254)

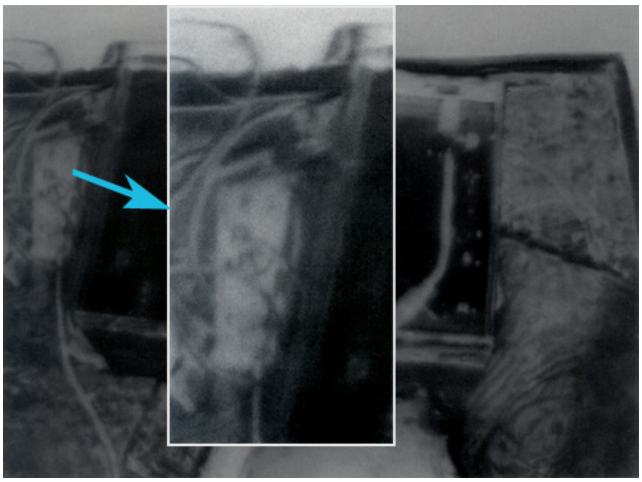

Abb. 2: Bearbeitung von Abb1. Archiv des Autors

bzw. Bildvermittlung auf. Wie gehe ich mit Interpretationen von Schülerinnen und Schülern um? Wie bewerte ich sie im Hinblick auf mein eigenes Vermittlungshandeln?

Ich führe hier einige Bewertungen der Situation an, die im kunstpädagogischen Kontext anzutreffen sind:

Bewertung 1: Karin hat zwischen einem dargestellten Objekt und dem zeithistorischen Kontext eine bedeutungsstiftende Beziehung hergestellt. Die symbolhafte Deutung des Kabelknäuels stellt eine hohe Abstraktionsleistung der Schülerin dar.

Bewertung 2: Die symbolhafte Deutung des Kabelknäuels entspricht einem gewohnheitsmäßigen Klischee von Bildinterpretation. Es unterstellt dem Bild eine feststehende, tendenziell betrachterunabhängige Aussageabsicht. Jedes Element des Bildes wird auf seine Funktion innerhalb dieser Aussageabsicht reduziert. Das wird dem Kunstwerk nicht gerecht.

Bewertung 3: Karins Sichtweise des Bildes ist eine unter vielen Möglichen. Es gibt so viele Interpretationen des Bildes, wie es BetrachterInnen gibt. Alle haben ihre Berechtigung. Die Sanktionierung oder Ablehnung von Interpretationen z. B. im Kunstunterricht ist lediglich eine Form der Disziplinierung, also Ausübung von Macht.

Bewertung 4: Das individuelle Interpretieren von Bildern durch freies Assoziieren von Betrachtern suggeriert die Möglichkeit eines unmittelbaren Verstehens. Die gibt es aber nicht. Wer Bilder seriös interpretieren will, braucht Kenntnisse und Methoden. Unterricht hat die Aufgabe, diese zu vermitteln und ihren Gebrauch zu üben.

Was lässt sich aus dieser Schilderung und den anschließenden Bewertungen für die bilddidaktische Reflexion gewinnen?

1. Bilder werden immer schon wahrgenommen, verwendet, verstanden und zwar auch ohne Zutun einer Lehrperson, die dafür zuständig ist zu wissen, wie das geht. (Im Übrigen ist jedes Handeln gegenüber einem Bild Ausdruck eines Verstehens.[7])

2. Kunstdidaktiker oder Bilddidaktiker operieren mit einer Vorstellung davon, wie Bilder *richtig* verstanden werden oder wie man *angemessen* mit ihnen umgeht. Das entspricht ihrer Fachkompetenz.

3. Kunstdidaktiker oder Bilddidaktiker beobachten und interpretieren bildbezogenes Handeln und zwar im Allgemeinen ohne dass sie darüber reflektieren, wie sie das eigentlich machen bzw. wodurch die jeweiligen Interpretationen gerechtfertigt sind.

7 Dass Laien die gezeigten Exponate moderner oder zeitgenössischer Kunst nicht verstehen würden, ist ein weit verbreiteter Irrtum. Was häufig nicht verstanden wird, sind nicht die Bilder, sondern die Tatsache, dass diese Bilder offenbar von einigen Menschen für Kunst, d. h. für wertvoll und kulturell bedeutsam gehalten werden. Die Hürde ist im Allgemeinen nicht das Unverständnis, sondern die Art und Weise des schon Verstanden-Habens.

Was für Bildinterpretationen als selbstverständliches Problem gilt, nämlich eine hergestellte Beziehung von Erscheinung und Bedeutung zu begründen, findet sich für den Bilddidaktiker noch auf einer zweiten Ebene, nämlich: Wie kommen eigentlich Beobachtungen und Bewertungen von bildbezogenem Handeln zustande? Von der Reflexion oder gar Legitimierung didaktischer Beobachtungen oder Wahrnehmungen ist in kunstdidaktischen Konzeptionen im Allgemeinen nicht die Rede. Wie soll aber eine Theorie, die keine Theorie der Beobachtung ist oder enthält, sich überhaupt wirksam auf ihren Gegenstand beziehen können?

4. Das Bild als Beziehung – das Bild als Bildprozess

Die Begegnung mit Bildern und die Beobachtung bildbezogenen Handelns finden immer unter konkreten situativen Bedingungen statt. Das sind in der Regel nicht die des Entstehungsprozesses, wie z. B. des künstlerischen Ateliers, des künstlerischen Projektes oder eines sonst wie künstlerischen Umfeldes. Schülerinnen und Schüler begegnen in solchen Situationen Bildern. Sie sehen Dinge, sie tun Dinge und sie sagen Dinge. Kunstvermittler müssen oder vielmehr wollen sich dazu verantwortlich verhalten. Sie wollen dem Anspruch genügen, Bilder bzw. Kunstwerke nicht unter dem Diktum unterrichtlicher Handhabbarkeit auf eine Weise zu verkürzen, die den Zugang dauerhaft verstellt. Zum anderen soll Schülerinnen und Schülern eine direkte Begegnung mit Phänomenen ermöglicht werden. Diese findet aber per se vor dem Hintergrund ihrer eigenen lebensweltlichen wie auch kunstbezogenen Erfahrungen und Haltungen statt.

Indem begonnen wird, über Bilder als Gegenstände mit besonderen Eigenschaften zu sprechen, über die sich als solche auch etwas lernen lässt, wird implizit die Antreffbarkeit solcher Gegenstände und ihrer Eigenschaften vorausgesetzt. Dieses Antreffen oder Begegnen, existiert nur als ein Beziehungsgeschehen. Ohne die Betrachterbeziehung existiert das Bild nur als Material. Damit es ›Bild‹ wird, muss jemand eine Beziehung zu diesem Gegenstand realisieren, die sich als Bildbeziehung charakterisieren lässt. Damit lässt sich ein wichtiges erstes Zwischenergebnis formulieren: *Wer über spezifische Eigenschaften von Bildern spricht, spricht implizit über Eigenschaften einer Beziehung.*

Die Beziehung hat notwendig eine zeitliche, prozessuale Dimension. Ein Bild als eine bildspezifische Relation von Erscheinungen und Bedeutungen wird *prozessiert*. Die Bedeutungen wahrgenommener Phänomene im Bild und das Bild selbst als Phänomen nehmen in diesem prozessualen Zusammenhang nicht unvermittelt Bedeutungen an. Sie werden auch nicht von einer Art Nullpunkt aus erst hergestellt, sondern sie sind immer schon da. Sie können lediglich in Lern- bzw. Erfahrungsprozessen verändert werden. Dieses prozessuale Geschehen entfaltet sich transversal zur Relation von Erscheinung und Bedeutung und möglicherweise dann auch transversal zur Frage, ob diese Relation eine Zeichenbeziehung ist. Das Prozessieren von Bedeutungen vollzieht sich durch das Prozessieren von Phänomenen und umgekehrt.

In diesem Prozess greifen zwei funktionale Aspekte von Bildern ineinander, nämlich:

A) Die *Verwendung* des Bildes entsprechend der Vorstellungen darüber, wie Bilder zu behandeln, zu betrachten respektive zu beschreiben sind.

und

B) Die *Wirkungen* des Bildes, das sich in meinem Wahrnehmungsfeld als etwas Gegebenes und in gewissem Sinne darin auch Unverfügbares manifestiert. Es ruft unwillkürliche Assoziationen hervor. Es kann Gefühle der Zustimmung oder Ablehnung auslösen.

Intentionale Verwendung und empfundene Wirkung sind zudem nicht unabhängig voneinander.[8] Die viel beschworene Macht der Bilder entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als eine Wirkung, die unter Beteiligung des Betrachtenden insbesondere seiner Erwartungen, Einstellungen oder Haltungen zu Bildern individuell und konkret erst zustande kommt. Daher lassen sich Wirkungen von Bildern nicht unabhängig von den vorhandenen Umgangsweisen und Verstehenskonzepten untersuchen.[9] Verstehenskonzepte und Umgangsweisen entwickeln sich wiederum unter den Bedingungen beobachtbarer Bildwirkungen.

Es lässt sich also weiter folgern: *Bildtheorien müssen wenigstens implizit prozessuale Modelle oder Beschreibungen liefern, die die Wechselwirkung von Verwenden (respektive Beschreiben) und Wirken reflektieren.*

Das birgt natürlich die Gefahr eines geschlossenen tautologischen Zirkels. Wie kann sich eine Beschreibung auf etwas als Quelle berufen, was durch die Beschreibung selbst erst mit hervorgebracht wird? Daraus ergibt sich die Frage, wie eigentlich die immer auch als antreffbar und unabhängig vom Betrachter vorausgesetzten Bilder in diesen individuell generierten Bildprozessen auftauchen.

5. Verstehen I: gegenstandsbezogene Viabilität – Bewältigung von Widerständigkeit

In individuellen Bildbegegnungen bringt sich das Bild als Gegenstand der Erfahrung dadurch zur Geltung, dass es dem Erfahrenden Widerstände entgegensetzt. Widerstand wiederum ist nicht einfach objektiv gegeben. Er existiert nur in Relation zu Erwartungen und Intentionen eines handelnden Betrachters. Bereits die Wahrnehmung selbst muss hier als Handeln aufgefasst werden. Der Widerstand realisiert sich als Diskrepanz zwischen erwarteter und beobachteter Erscheinung

8 In der Kybernetik bzw. der Theorie Dynamischer Systeme spricht man von einem Rückkopplungsprozess. Solche Prozesse können nicht aus getrennt gedachten linear-kausalen Beschreibungen rekonstruiert werden. Sie zeigen ein spezifisches, komplexes, oft nicht vorhersagbares Verhalten.

9 Empirische Untersuchungen, die aus Gründen der Aussagefähigkeit gewonnener Daten den Einfluss einer der beiden Seiten auszuschalten versuchen, haben es höchstwahrscheinlich *noch nicht* oder *nicht mehr* mit Bildwahrnehmung zu tun.

Abb. 3 (links): Opie, Julian: Stefanie, insurance broker, 2001, (Ausstellungskatalog Nürnberg 2003: S. 105)

Abb. 4 (rechts): Detail von Abb.3

bzw. als Störung bei dem Versuch, aus dem sensorischen Material eine erwartete Erscheinung zu generieren.[10] »In das Wahrnehmungssystem dringt nur das ein, was nicht zu erwarten war«[11] (Roth 1993: 152), wie der Hirnforscher Gerhard Roth formuliert. Das Bild als Gegenstand geht in die Prozessierung seiner Wahrnehmung als Störungsquelle ein. Damit lässt sich formulieren: *Ein Bild ist die Gesamtheit aller Störungen, die es in möglichen Betrachtern auslösen kann. Ein Bild ist als Erfahrungsgegenstand gleichzusetzen mit seiner Widerständigkeit, d. h. seinem Störpotential*.

Um den Zusammenhang von Widerständigkeit und Verstehen zu veranschaulichen, soll hier das Bild *Stefanie, insurance broker* von 2001 des britischen Künstlers Julian Opie dienen (Abb. 3). Bereits der flüchtigste Blick auf die Bildfläche lässt ein Gesicht erkennen. Die Gesichtererkennung gehört in der individuellen Entwicklung zu den am frühesten ausgebildeten Wahrnehmungsfähigkeiten. Das menschliche Gehirn besitzt ein auf diese Aufgabe spezialisiertes Hirnareal (vgl. Spitzer 2002: 212). Aber so flüchtig der Blick auch sein mag, die nicht-illusionistische Darstellungsweise und die äußeren Rahmenbedingungen (Ausstellung oder Museum), unter denen uns dieses Gesicht erscheint, wird uns nicht zu der Erwartung veranlassen, es gehöre zu einer Person, die uns im nächsten Augenblick ansprechen und begrüßen könnte. Wir gehen also bereits in der Begegnung davon aus, dass es sich um ein Bild handelt.[12] Im Zusammenhang einer musealen Präsentation und der Anwesenheit weiterer Gemälde könnte der Betrachter von der Vorstellung ausgehen, dass es sich um das Porträt einer jungen Frau handelt. Diese Vorstellung basiert auf der Annahme, dass hier *jemand*, d. h. eine wirkliche Person mit einem individuellen Charakter, einer Lebensgeschichte, einer momentanen Befindlichkeit dargestellt ist. Vor diesem Hintergrund lässt sich der Versuch, die Darstellung zur wahrnehmenden Vergegenwärtigung einer jungen Frau zu verwenden, als experimentelles Handeln begreifen. Bei näherem Hinsehen zeigen sich jedoch Phänomene, die diesen Anfangseindruck stören. An Stelle der Augen befinden sich lediglich große

10 Im Rahmen systemisch-konstruktivistischer Theorien spricht man von Perturbationen.

11 Aufsatztitel in der Zeitschrift Kunstforum Bd. 124

12 Diese Bemerkung spielt auf den Tagungsbeitrag von Lambert Wiesing an, der das Spezifikum des Bildes in dieser ›Partizipationspause‹ des Betrachters ausmacht. Von dem dargestellten Gesicht geht keine üblicherweise mit Gesichtern verbundene körperliche Aktion aus.

Abb. 5: Adaption eines Bildes von Roy Lichtenstein: M-Maybe, 1965 (Archiv des Autors)

schwarze Punkte. Die Konturlinien sind so breit, dass sie gleichsam auf sich selbst und ihre Machart verweisen, statt der Darstellung des Gesichtes zu dienen (Abb. 4).

Bei eingehenderer Betrachtung macht sich damit ein Grad der Abstraktion geltend, wie man ihn eher aus Comicdarstellungen kennt (Abb. 5).

In Gesprächen über das Bild werden dementsprechende Assoziationen geäußert, manche fühlen sich an so genannte *Avatare* (Abb. 6) erinnert, d. h. grafischen Figuren, die als Stellvertreter realer Personen in Computerspielen oder virtuellen Welten wie *second life* dienen.

Die Äußerungen gehen sogar so weit, dass gesagt wird, es handle sich hier eigentlich um ein völlig abstraktes Bild, dass aus wenigen Farben und schematischen Elementen zusammengesetzt sei. Der Widerstand also, den das Bild von Julian Opie der Vergegenwärtigung des Gesichts einer

Abb. 6: Adaption eines Avatars aus second life Shizuna Jeffreys (http://www.rp-online.de/public/bildershowinline/aktuelles/digitale/internet/24245)

realen Person entgegensetzt, führt auf eine Reihe weiterer Verständnismöglichkeiten, die aus der Erfahrung der BetrachterInnen ad hoc generiert werden. (siehe Schaubild 1 im Anhang) Die Irritation wiederum beruht auf der Erwartung, dass das Bild der Vergegenwärtigung eines individuellen Menschen dient. Jemand, der das Bild sehr schnell als stereotype Abstraktion betrachtet, empfindet die genannten Bildelemente nicht als störend. Als Irritation erscheint dann eher die Tatsache, dass die meisten BetrachterInnen keine Probleme damit haben, der auf den ersten Blick stereotypen Darstellung individuelle menschliche Charaktereigenschaften zuzuschreiben. Es kommt also nicht zur Wahrnehmung eher schematischer Charaktere, wie dies bei Comicfiguren meist der Fall ist, sondern zur Wahrnehmung einer charakterlichen Individualität eines Menschen *wie du und ich*.

Die obige Beschreibung illustriert den Umstand, dass Störungen immer unter den Bedingungen individueller und situativer Erwartungen der BetrachterInnen zustande kommen. Für den Entwurf alternativer Verständnis- und Wahrnehmungsmöglichkeiten wird die individuelle lebensweltliche Erfahrung herangezogen[13]. Die Realisierungen von Handlungs- respektive Verständnismöglichkeiten ziehen gegebenenfalls weitere Störungen nach sich oder führen zu einer Annäherung von erwarteten und beobachteten Phänomenen und damit zu einer Bewältigung der *Perturbationen*[14]. Dieses Prozessieren von Erscheinung und Bedeutung durch den Umbau kognitiver Strukturen, mit dem Ziel, eine Folge von Perturbationen zu bewältigen, lässt sich als Beschreibung von Lernen auffassen.[15] Das sich einstellende subjektive Verstehen entspricht der Etablierung einer prinzipiell hypothetischen und damit vorläufigen Struktur von Bedeutungen, die sich unter den gegebenen Umständen als möglich oder gangbar erweist. Konstruktivistische Theorien ersetzen entsprechend durchgängig den unbeweisbaren Wahrheitsanspruch von deutenden Aussagen wie auch von wissenschaftlichen Erkenntnissen durch das Kriterium der Bewährung, der Gangbarkeit oder *Viabilität* (vgl Glasersfeld 1996: 191 ff.).

Im obigen Beispiel von Julian Opie pendeln Sichtweisen und ausgelöste Irritationen zwischen porträthafter Vergegenwärtigung menschlicher Individualität einerseits und stereotyper Schematisierung andererseits. Keine der beiden Perspektiven lässt sich störungsfrei durchhalten. Wie sind aber dann diese Störungen durch Lernen zu bewältigen? Wo ist hier eine gangbare Verständnisweise? Dies ist z. B. dadurch möglich, dass man die Möglichkeit in Betracht zieht, dass weder die eine noch die andere Alternative eigentliches Thema des Bildes ist. Vielmehr zielt das Bild auf eine Reflexion des Prozesses der (Bild-)Wahrnehmung, in dem beide Aspekte oszillierend miteinander wechselwirken: die Wahrnehmung von Individualität und die schematisierende Abstraktion.

Halten wir für den Umgang mit Bildern im Allgemeinen folgendes fest: Die Begegnung mit ihnen kommt unter der Voraussetzung situativer Bedingungen und dadurch ausgelöster Betrachtererwartungen zustande. Aus den Erwartungen resultiert der Versuch, in der Wahrnehmung entspre-

13 Wozu selbstverständlich auch vorherige Erfahrungen mit Kunst zählen.

14 In der Kybernetik bzw. der Theorie Dynamischer Systeme spricht man von einem Rückkopplungsprozess. Solche Prozesse können nicht aus getrennt gedachten linear-kausalen Beschreibungen rekonstruiert werden. Sie zeigen ein spezifisches, komplexes, oft nicht vorhersagbares Verhalten.

15 In der ›genetischen Erkenntnistheorie‹ Piagets, bzw. seiner Entwicklungspsychologie des Lernens wird dieser Umbau kognitiver Strukturen als Akkomodation bezeichnet.

chende sichtbare Phänomene zu realisieren oder zu finden. Dieser Versuch trifft auf Widerstände. Diese Störungen veranlassen den Handelnden, den Horizont des schon Verstandenen und bereits Geläufigen zu überschreiten, alternative mögliche Verständnisweisen zu entwerfen und entsprechende Handlungsweisen zu erproben. Das Gelingen kann dabei nie im Voraus sichergestellt sein. Das Handeln ist daher notwendig experimentell. Jede Störstelle wird damit zur Quelle neuer oder alternativer Verständnis- und Handlungsmöglichkeiten in der Begegnung mit einem Bild.

Formulieren wir die daraus sich ergebende Forderung an eine Theorie des Bildes: Eine Theorie oder theoretisch reflektierte Vorstellung des Bildes kann es nicht geben ohne eine Vorstellung davon, wie dieses Verstehen als Verstehen von Bildern im Unterschied zum Verstehen von *Irgendetwas* prozessiert wird. *Eine Theorie des Bildes müsste daher eine Theorie der Beobachtung von bildspezifischer Widerständigkeit (Bildstörungen) implizit enthalten sowie eine Vorstellung des adäquaten (viablen) Umgangs mit bildspezifischer Widerständigkeit als eines Prozessierens von Bildverstehen.*

Die Beobachtbarkeit von Widerständigkeit setzt, wie wir gesehen haben, das Vorhanden-Sein von Erwartungen voraus. Damit ist implizit gesagt, dass Verstehen nur auf einem bereits vorhandenen Verstehen aufbauen kann. Verstehen generiert Erwartungen, die wiederum erst Widerständigkeit beobachtbar machen, wodurch weiteres Verstehen als deren Bewältigung erst möglich wird.

6. Verstehen II: intersubjektive Viabilität

Die Behauptung, dass die individuelle Bewältigung von Widerständigkeit als Verstehen gelten kann, muss nun relativiert werden. Ob das individuelle, subjektiv zumindest vorläufig als viabel empfundene Handeln als Ausdruck des Verstehens gelten kann, hängt noch von einer anderen Bedingung ab. Das gilt insbesondere für Lehr-Lernsituationen. Das hinzutretende Viabilitätskriterium ist seine intersubjektive Konsentierbarkeit bzw. Generalisierbarkeit oder der intersubjektive Geltungsanspruch.

Ziehen wir das obige Beispiel von Julian Opie noch einmal zur Veranschaulichung heran. Denkbar wäre eine Bewältigung der beschriebenen Irritationen auch dadurch, dass man auf der Interpretation, es handle sich hier um ein Porträt, beharrt. Es könnte behauptet werden, der Versuch, dem Betrachter im Bild die Versicherungsmaklerin Stefanie zu vergegenwärtigen, sei an der Grobheit des Darstellungsverfahrens gescheitert. Die schwarzen Punkte beispielsweise seien zur Verbildlichung von Augen ungeeignet. Das Bild würde als Dokument der gescheiterten Künstlerintention aufgefasst. Auch auf diese Weise ließen sich die Bildstörungen vorerst bewältigen. Es sei denn, ein weiterer Betrachter würde diese Bewältigung wiederum als Missverständnis betrachten und den ersten Betrachter durch die Eröffnung weiterer Verstehensmöglichkeiten zu einer Revision seiner Sichtweise veranlassen können.

›Verstehen‹ wird insbesondere in Lehr-Lern-Kontexten zu einer ›Kategorie der Beobachtung‹. (vgl. Huber 2001) Ob jemand ein Bild oder einen Bildaspekt verstanden hat, schließe ich aus seinem Handeln. Es ist nicht möglich, kognitive Strukturen direkt beim Lernen zu beobachten; auch

Computertomographen können das nicht. Für einen Lehrenden gibt es ein Verstehen der Lernenden nur als Interpretation von beobachtetem Handeln als verständigem Handeln. Ernst v. Glasersfeld spricht in diesem Zusammenhang von der Notwendigkeit, sich das Denken der Schüler zu vergegenwärtigen, um Lernprozesse wirksam unterstützen zu können (vgl. Glasersfeld 1996). Dies kann natürlich vor dem Hintergrund des Gesagten nur bedeuten, dass Lehrer mit Vorstellungen oder einem Modell des Denkens arbeiten, dass daher notwendig hypothetisch bleibt. Ein bilddidaktisches Modell müsste also Bildhandeln als Bilddenken oder Bildverstehen beobachtbar machen und sich zugleich darin als hypothetisch, d. h. fortgesetzt lernend, verstehen können. Als Modell des Prozessierens von Bildverstehen müsste es beide Viabilitätskriterien, das intersubjektive und das gegenstandsbezogene, in einer lernproduktiven Wechselwirkung zusammenführen können. Gelänge dies nicht, entstünde eine Art Schizophrenie zwischen subjektiv empfundenen Erscheinungen und Bedeutungen und den intersubjektiv geforderten Handlungsweisen. Im Unterrichtsalltag findet sich diese Schizophrenie als konkretes Problem der Vereinbarkeit subjektiver Bilderfahrung und kunstwissenschaftlicher Interpretationsmethoden wieder.

7. Bildtheorien erzeugen bilddidaktische Erwartungsräume

Ansatzpunkt für eine Verbindung zwischen gegenstandsbezogener und intersubjektiver Viabilität einer Verständnis- bzw. Handlungsweise ist folgende Frage: Wie lässt sich die Qualität einer individuellen Störungsbewältigung als Lernen auch aus der individuellen Perspektive überhaupt bestimmen? Eine individuell gefundene viable Lösung für ein Problem muss ja nicht die bestmögliche sein.

Jede Bildstörung oder Störstelle ist grundsätzlich die Quelle möglicher neuer Bedeutungsverknüpfungen und entsprechender Handlungsweisen. Die Qualität dieser Resultate als Lernen lässt sich aber nie von vornherein garantieren. Dieser Umstand erzeugt auch Unsicherheit. Die Qualität von Störungsbewältigungen kann genau genommen nur im Kontext *möglicher* Bewältigungen, d. h. *möglicher* zu generierender Verständnis- und Handlungsweisen, bewertet werden. Die Erzeugung von Möglichkeiten ist aber in einer sozialen Gemeinschaft ungleich größer, als bei einem isolierten Individuum.

In Anlehnung an die kybernetische Informationstheorie lässt sich folgendes formulieren: Die Bedeutung eines beobachteten Phänomens in einem bestimmten situativen Kontext lässt sich nicht allein aus dem erschließen, was es selbst positiv zeigt, sondern bezieht das Verhältnis zu dem ein, was es nicht enthält, aber unter den gegebenen Bedingungen hätte enthalten können. D.h. z. B.: Das Ausbleiben einer sichtbaren Handlung kann eine positive Information über die Situation sein.

Die Beobachtung von Bildhandeln und seine qualitative Bewertung hinsichtlich der Bewältigung von Widerständigkeit als Lernen oder Verstehen sind notwendig angewiesen auf ein Feld (oder einen Raum) möglicher und damit erwartbarer Bildhandlungen als Ausdruck von Bildverständnis. Jede Bildperturbation ist aber gerade Ursprungspunkt von Handlungs- bzw. Verstehensmöglichkeiten als vorläufiger Bewältigungsversuche (siehe Schaubild 2 im Anhang). Daraus ergibt sich folgende theoretische Vorstellung: *Eine konkrete Bildsituation entspricht einem Erwartungsraum*

möglicher Bildhandlungen, die wiederum mit möglichen Bildphänomenen und Möglichkeiten des Bildverstehens korrespondieren.

Daraus ließe sich wiederum eine Forderung an handlungsrelevante bilddidaktische Theorien gewinnen: *Bilddidaktik muss aus den in Bildtheorien eingeschlossenen prozessualen Modellen und Beschreibungen Erwartungsräume für konkrete Bildsituationen zu gewinnen versuchen*. Diese Erwartungsräume bestehen aus einem situativen Potential möglicher Störstellen und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten der Bewältigung. Bilddidaktische Modelle verknüpfen also mögliche Störstellen und mögliche daraus resultierende Bildhandlungen zu möglichen Lernwegen. Sie erlauben zudem die Bewertung möglicher Bildhandlungen als adäquate Störungsbewältigungen und damit als Bildverstehen. Ein in solcherweise beschriebener Erwartungsraum kann als eine Art lernprozessuales Observatorium für Bildhandeln gelten. Bezugswissenschaften der Bilddidaktik bzw. der Bildtheorie sind in dem Maße relevant, wie sie sich an der Erzeugung von situativen Erwartungsräumen beteiligen lassen.

Der beschriebene Erwartungsraum ist als Möglichkeitsraum nicht nur nicht durch individuelles Handeln ausschöpfbar, sondern auch nicht vollständig bestimmbar. Es gibt keinen Theorierahmen, kein allumfassendes theoretisches Modell, das den Bild-Erwartungsraum als funktionalen Zusammenhang vollständig festlegt. Das Ziel bildtheoretischer oder bilddidaktischer Modelle kann also nicht Vollständigkeit sein. Sie können die Komplexität der Wirklichkeit nicht abbilden. Sie sind aber andererseits als Orientierungsinstrument für eine ›Navigation im Offenen‹ unverzichtbar bzw. ohnehin vorhanden. Wo sie nicht explizit und bewusst als Modelle reflektiert werden, machen sie sich implizit als unbewusste Vorstellungen geltend.

Aus dieser Perspektive sind explizite bildtheoretische bzw. bilddidaktische Modelle nicht solche, die als adäquate Erfassung von Bildwirklichkeit zu lernen sind. Es sind vielmehr *Instrumente*, mit denen bildbezogenes Lernen erst möglich wird. Sie definieren nicht, was situationsunabhängig ein Bild bzw. adäquates Bildhandeln ist, sondern sie induzieren in situatives Wahrnehmen und Handeln eine orientierende Struktur, die es erlaubt, in der Begegnung mit Bildern Erfahrung und Verstehen aufzubauen. In diesem Sinne sind es prozessuale Modelle, die es Bilddidaktikern ermöglichen, sich zu konkreten Bildsituationen in ein lernendes Verhältnis zu setzen.

8. Fazit

Bilddidaktik ist auf eine bildtheoretische Modellbildung angewiesen, die es erlaubt, Bildverstehen bzw. bildadäquates Handeln nicht einfach zu definieren und vorzuschreiben, sondern in konkreten Situationen ihr Prozessieren anzuregen und zu beobachten. Bildtheorien bzw. Bildwissenschaften, die sich auf die Widerständigkeit ihres Gegenstandes berufen wollen, müssen eben dieses Prozessieren von Verstehen mindestens implizit beschreiben können. Damit würden sie auch implizit bilddidaktisch. Begrifflich-systematische Versuche, Bildverstehen zu erfassen, und empirische Versuche, Weisen des Bildverstehens im Bildhandeln zu beobachten, werden damit produktiv aufeinander beziehbar.

Die sich daraus ergebende Perspektive erlaubt außerdem eine Neubewertung des Verhältnisses von Kunst- und Bilddidaktik. Wenn der Maler Gerhard Richter formuliert, seine eigentliche Absicht sei nicht Verstehen oder Verstanden zu werden, sondern im Gegenteil Unverständlichkeit zu erzeugen (vgl. Richter 1993: 91), dann zielt das auf die Störung alltäglicher lebensweltlicher Verstehenskonzepte und Wirkungszusammenhänge von Bildern und Wahrnehmung ab. Das künstlerische Bild macht die alltäglich wirksamen Konzepte und Wirkungen oft erst bewusst erlebbar und der Reflektion zugänglich. Die Störung lässt sich als Bildstrategie der Gegenwartskunst ausmachen. Kunst schafft in diesem Sinne keine Bildaussagen oder akkumuliert einen kulturellen Bedeutungsgehalt, sondern Kunst prozessiert Bildwahrnehmung und regt die Erzeugung von Wahrnehmungsmöglichkeiten in Bildern an. Darin ist die Kunst nicht Gegenstand, sondern eine relevante Kollaboratorin von Bildwissenschaft und Bilddidaktik.

Literatur

Argyris, C.; Schön, D.: *Theory in practice: Increasing professional effectiveness*. San Francisco [Jossey Bass] 1974

Bateson, Gregory: *Geist und Natur*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1982

Elderfield, John (Hrsg.): *Das MoMA in Berlin – Meisterwerke aus dem Museum of Modern Art, New York* (Ausstellungskatalog). Ostfildern-Ruit [Hatje Cantz] 2004

Glasersfeld, Ernst von: *Radikaler Konstruktivismus – Ideen, Ergebnisse, Probleme*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1996

Huber, Hans-Dieter: Irritierende Bilder – Wie verstehen wir, was wir sehen? In: Sachs-Hombach, Klaus; Rehkämper, Klaus (Hrsg.): *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildlicher Darstellungssysteme*. (Reihe Bildwissenschaft Bd.3). Magdeburg [Scriptum] 2001, S. 129-148

Kobbert, Max J.: Wahrnehmen ist die halbe Kunst. In: Metz-Göckel, Hellmuth (Hrsg.): *Gestalttheorie aktuell.* Wien [Wolfgang Krammer] 2008

Neues Museum – Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg (Hrsg.): *Julian Opie* (Ausstellungskatalog). Nürnberg [Verlag für moderne Kunst] 2003

Otto, Gunter: Theorie für pädagogische Praxis. In: *Kunst+Unterricht*, 193, 1995, S. 16-19

Richter, Gerhard. Notizen 1981. In: Richter, Gerhard: *Text. Schriften und Interviews*. Frankfurt/M. / Leipzig [Insel-Verlag] 1993

Roth, Gerhard. In das Wahrnehmungssystem dringt nur das ein, was nicht zu erwarten war. In: *Kunstforum International*, Bd. 124, 1993, S. 152-157

SPITZER, MANFRED: *Lernen. Gehirnforschung und die Schule des Lebens*. Heidelberg / Berlin [Spektrum] 2002

Anhang

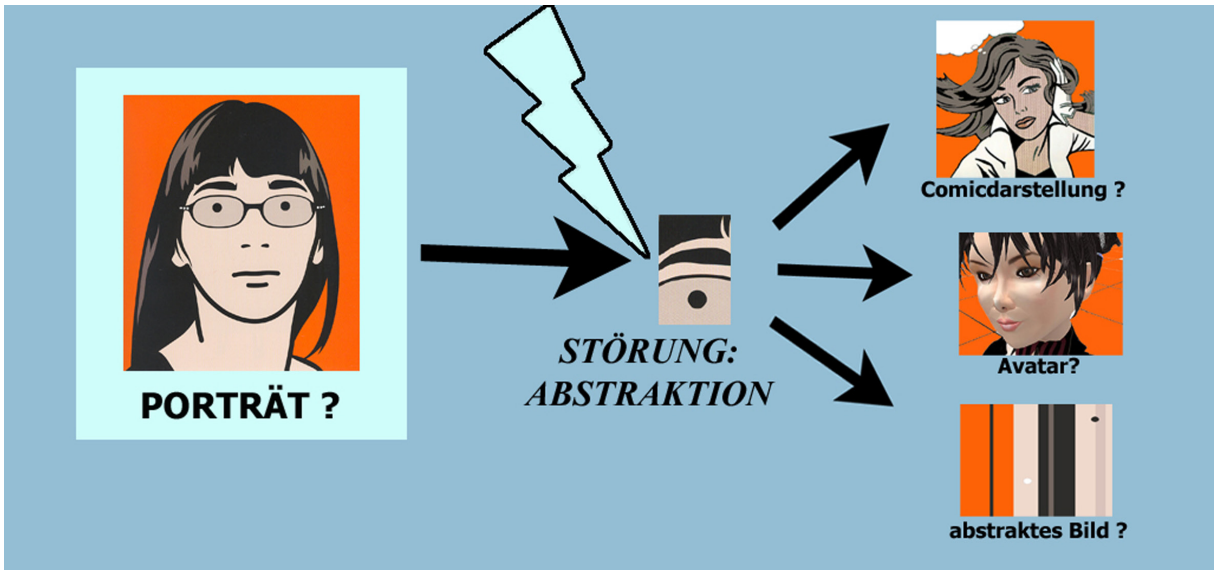

Schaubild 1: Archiv des Autors (unter Verwendung von Abb. 3,4,5,6), zum Textverweis

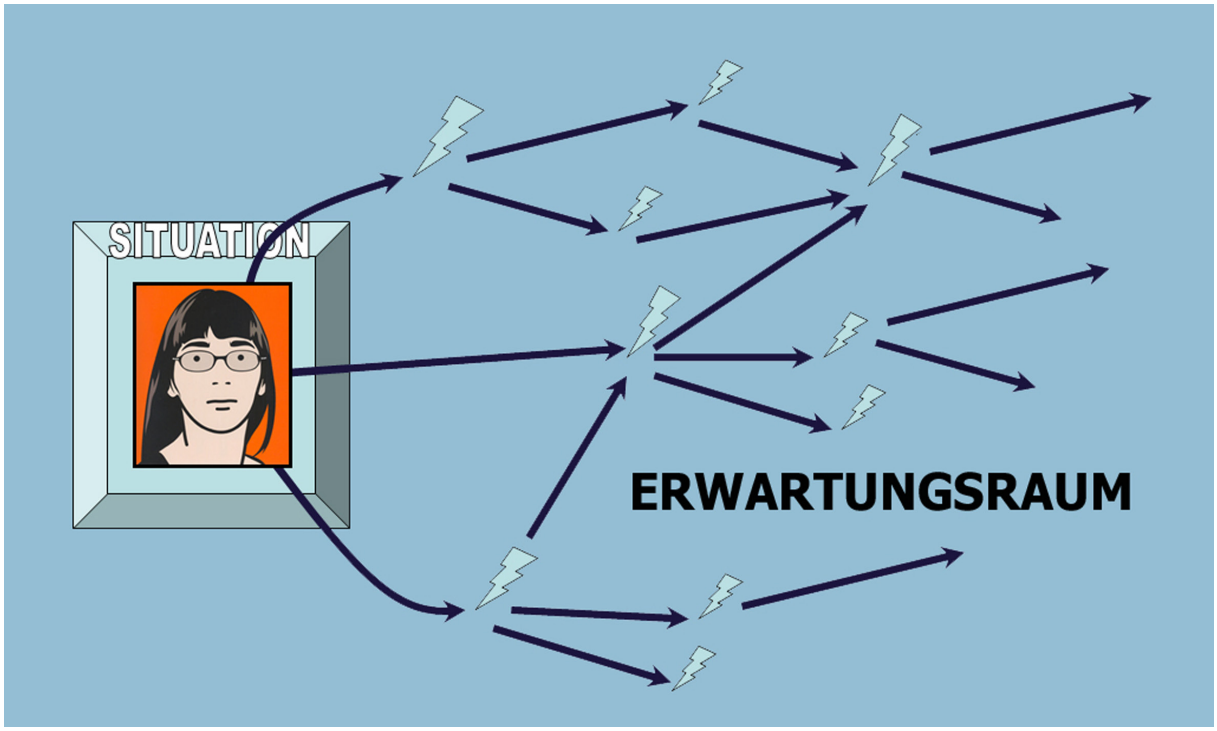

Schaubild 2 : Archiv des Autors (unter Verwendung von Abb. 3), zum Textverweis

[Inhaltsverzeichnis]

Katharina Lobinger

Facing the picture – Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine meta-analytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung.

Abstract

In the last decade the amount of empirical research on pictures in mass communication has risen significantly. This is especially remarkable since several authors (Müller 2003; Przyborski 2008) criticise the absence of own visual methods in communication research. This is critical because the employed methods were mostly developed for the study of entirely different kinds of pictures in other disciplines. Katharina Lobinger's dissertation which is to be completed at the Department of Communication (University of Vienna) concentrates on visual (mass) communication research understood as a specific image science that does not try to create knowledge about images in general, but about specific image types in certain fields; in this case about media images. The main target is to examine how visual media content is being examined in communication research, which methods are used or adapted and on which theories and definitions the studies are based. Therefore in a meta-analysis, or in other words in a »content analysis of content analyses« (Riffe; Freitag 1997: 515) all research articles published since 1990 in relevant international journals of communication research are examined. Research journals are the ›nerves‹ of a discipline and thus a barometer of its substantive focus and its dominant research methods. Therefore the research material consists of the discipline's most prestigious journals and of contributions in thematic journals to account for new, maybe not widely approved, approaches. A, at first sight, paradoxical situation is to be dismantled with this analysis: While the lack of methods for visual analysis is constantly bemoaned, vivid research is going on and the studies prove that despite the scarce

method repertoire, creative and innovative research designs can generate interesting results and knowledge about images. This meta-analysis represents a methodological approach facilitating visual content research by systemising the existing empirical approaches.

Dieser Artikel gibt einen Überblick über die Vorgehensweise und die Ziele der Dissertation von Katharina Lobinger, welche gerade am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien erarbeitet wird. Ziel der Dissertation ist es, zunächst einen theoretischen Überblick über die Charakteristika und die Struktur von massenmedialen Bildern zu geben. Dabei werden Medienbilder als spezielle Bildart aufgefasst, weshalb in der Arbeit auch nicht der Anspruch erhoben wird, das Bildhafte allgemein zu behandeln, wie dies die Allgemeine Bildwissenschaft versucht. Nach einer theoretischen Verortung der speziellen Bildart ›Medienbild‹ werden in einem kurzen Exkurs in die Medienpädagogik jene medialen Kompetenzen angeführt, die ebenso für ein Verständnis von Medienbildern erforderlich sind, wie eine generelle visuelle Kompetenz. Im empirischen Teil der Arbeit soll mittels einer Meta-Analyse bestehender Bildanalysen in relevanter kommunikationswissenschaftlicher Literatur (vor allem Research Journals) ein systematisierender Forschungsüberblick über den Stand der Forschung bei der Behandlung visueller Daten, besonders in Relation zu Text, innerhalb der Disziplin gegeben werden.

1. Einleitung

Massenmediale Produkte – und insbesondere Bilder – sind in modernen und postmodernen Gesellschaften mittlerweile zum selbstverständlichen und integralen Bestandteil des Alltagslebens geworden (vgl. Ang 2004: 11f., Krotz 2001, Mitchell 2008a, 2008b). Man bezeichnet diese mediale Durchdringung, welche bewirkt, dass unsere Vorstellungen und damit unsere inneren Bilder über reale Phänomene entscheidend durch medienvermittelte Inhalte geprägt werden, als Medialisierung des Alltags (vgl. Hepp 2005: 138; Lester 1996: xii). Die Digitalisierung der Kommunikationstechnologien ließ unterschiedliche Medien zusammenwachsen und dichte kommunikative Vernetzungen entstehen (vgl. Krotz 2005: 41). In dieser nunmehr globalen Medienvernetzung haben Bilder einen besonderen Vorteil, da sie aufgrund der ihnen zugesprochenen globalen Verständlichkeit als transkulturelle Elemente gelten, während die Sprache stärker kulturell gebunden ist (vgl. Grittmann et al. 2008: 25). Zudem können digitale Bilder heute innerhalb kürzester Zeit in die ganze Welt übertragen und, so die Annahme, auch rezipiert werden. Deshalb ist es nicht verwunderlich, dass, wie Burda formuliert, Bilder und nicht Texte die Wende zum 21. Jahrhundert in unseren Köpfen markieren (vgl. Burda 2005: 11). Insgesamt haben visuelle und mediale Artefakte im Laufe des 20. Jahrhunderts eine wachsende kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung gewonnen (vgl. Raab 2008: 21), und es sind heute »kaum noch Inhalte und Wissensbestände, Vorgänge und Ereignisse von individueller oder gesellschaftlicher Bedeutung vorstellbar, die nicht unmittelbar bildlich dokumentiert, ausgestaltet und kommuniziert werden [könnten]« (Raab 2008: 21). Belting stellt zusammenfassend fest:

»Bilder durchdringen und beherrschen die zeitgenössische Kultur in einem Maße, dass man von einer visuellen oder visuell geprägten Kultur sprechen kann, die durch die Massenmedien inzwischen globalisiert worden ist.« (Belting 2008: 9)

Die zunehmende Visualisierung der Medienkommunikation hat nicht nur Auswirkungen auf die Produktionsweisen innerhalb der Medieninstitutionen, sondern auch auf die Rezeptionsweisen der Empfänger, denn Bilder werden anders wahrgenommen als verbale Texte. Bildforscher kritisieren in diesem Zusammenhang immer wieder das starke Missverhältnis hoher zu verarbeitender Bildmenge und mangelnder Rezeptionsqualifikation (vgl. Doelker 2002: 11). Gerade in einer bilddominierten Gesellschaft ist die Bildrezeption eine wichtige Kulturpraktik, denn, wie bereits Benjamin in den 20er Jahren feststellte, werden die natürlichen Bedingungen menschlicher Existenz durch die Produktionsweisen der Menschen verändert. In diesem Sinne erweist sich »die Medialisierung des Sehens […] als soziales Konstrukt, das Einübung verlangt und dabei die Wahrnehmung selbst abrichtet« (Raab 2008: 22). Bisher haben Bildungsinstitutionen und Wissenschaft noch nicht ausreichend auf die (mediale) Visualisierung reagiert, wodurch eine Kluft zwischen der Quantität bildlicher Inhalte und der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihnen entstanden ist (vgl. Kappas; Müller 2006).

Die hier vorgestellte Dissertation beschäftigt sich mit der scheinbar paradoxen Lage kommunikationswissenschaftlicher Bildforschung: Die Auseinandersetzung mit bildlichen Inhalten hat in den letzten Jahren auch in der Kommunikationswissenschaft zugenommen, was sich in der großen Anzahl publizierter empirischer Studien ausdrückt. (siehe dazu u. a. Coleman; Wasike 2004, Frith et al. 2005, Len-Ríos et al. 2005, Marquardt 2005, Michel 2006, Verser; Wicks 2006, Wegener 2001, Wolf 2006, Schönbach; Lauf 2002), wobei immer noch kritisiert wird, dass die Kommunikationswissenschaft bisher keine eigenen Bildanalysemethoden entwickelt hat. Meist werden Methoden anderer Disziplinen eingesetzt, die jedoch für gänzlich andere Bildarten entwickelt wurden. In dieser Arbeit wird bewusst der Blickwinkel einer speziellen Bildwissenschaft eingenommen, die sich nicht mit Bildern im Allgemeinen, sondern mit speziellen Bildarten in bestimmten Feldern beschäftigt. In diesem Fall wird der Blickwinkel der Kommunikationswissenschaft eingenommen, wodurch das Forschungsobjekt Bild auf Medienbild eingeschränkt werden muss. Vor dem Hintergrund, dass die Kommunikationswissenschaft, wie zahlreiche Autoren immer wieder betonen, noch methodenlos ist, was den Umgang mit Bildern betrifft, ist die lebhafte Forschungstätigkeit im Bereich der Medieninhaltsforschung, auch um die Fachgruppe *Visuelle Kommunikation* der DGPuK bemerkenswert (siehe dazu u. a. Grittmann 2001 u. 2007, Knieper 1995 u. 2003, Müller 2003, Knieper; Müller 2003 u. 2004, Petersen; Schwender 2009). Ziel dieser Arbeit ist es, in Form einer systematisierenden Meta-Analyse zu erheben, wie die Kommunikationswissenschaft tatsächlich visuelle Medieninhalte erforscht, welche Methoden zum Einsatz kommen und welche Theorien und Bilddefinitionen den Studien zugrunde liegen.

Der systematisierende Ansatz soll einerseits einen Überblick über die Methodenanwendung in der kommunikationswissenschaftlichen Inhaltsforschung geben um zu zeigen, wie disziplinfremde Methoden an Medienbilder angepasst wurden und anderseits dazu beitragen, die heterogenen Forschungstätigkeiten der Disziplin zusammenzufassen und zu vernetzen. Eine Vernetzung ist wichtig um die empirischen Ergebnisse der Kommunikationswissenschaft in die Theoriebildung und möglicherweise sogar in die grundlagendefinitorischen Bestrebungen der Allgemeinen Bildwissenschaft einfließen zu lassen. Aber vor allem soll die Systematisierung der Forschungsansätze dazu beitragen, die Methodenanwendung auf visuelle Inhalte in der Kommunikationswissenschaft zu erleichtern.

2. Die Wende zum Bild in der Wissenschaft

Das Ungleichgewicht zwischen wachsender Bildbedeutung und mangelnder wissenschaftlicher Behandlung wird nun bereits seit mehr als einem Jahrzehnt wahrgenommen und thematisiert. Anfang der 1990er Jahre riefen Boehm (1994) und Mitchell (1992) als Folge der vernachlässigten Beschäftigung mit visuellen Formen den *iconic turn* bzw. den *pictorial turn* aus. Der *iconic turn* forderte eine Abkehr vom Logozentrismus westlicher Gesellschaften und damit eine »Wende zum Bild« (Boehm 2005: 28) mit verstärkter Aufmerksamkeit für die bildlichen Kapazitäten bei der Erschaffung und Strukturierung von Wissen und der eigenen Logik von Bildern (vgl. Bachmann-Medick 2007: 42, Boehm 2005: 28, Schulz 2005: 11). Boehms *iconic turn* und Mitchells *pictorial turn* unterscheiden sich zwar in einigen Punkten, die Idee hinter beiden *turns* ist aber letztlich, dass eine Hinwendung zum Bild in einer immer stärker bebilderten Gesellschaft, in der technische Innovationen nicht nur einen Wandel im Umgang mit Bildern, sondern auch eine Veränderung der Bilder selbst bewirkten, dringend nötig ist. Es geht also vor allem darum, Bilder ernst zu nehmen (vgl. Schulz 2005: 92) und die abwertende Haltung gegenüber dem Bild aufzubrechen. Bilder wurden lange Zeit als rein unterhaltende Elemente betrachtet. So wehrten sich auch qualitätsvolle Tagszeitungen zunächst dagegen, Bilder in den redaktionellen Teilen zu verwenden. Es waren die Boulevardzeitungen, die den Vorstoß wagten und auf Bildinhalte setzten. Das Bild wurde damit einmal mehr als minderwertig und trivial stigmatisiert (vgl. Doelker 2002: 20). Zudem wird dem Bild gerne ein betrügerisches Manipulationspotential unterstellt, wie Schulz treffend darstellt:

> »Die klagenden Umschreibungen gegenwärtiger Kultur als eine Kultur der ›Bilderflut‹, ›Inflation‹ und ›Hyperrealität‹ der Bilder, deren mächtige Institutionen sie dazu nutzen, die Wirklichkeit eher zu kaschieren denn sichtbar zu machen, sind bereits ein Gemeinplatz geworden.« (Schulz 2005: 10)

Sogar in der Wissenschaft ist noch immer eine teilweise skeptische Haltung Bildern gegenüber beobachtbar. In den Sozialwissenschaften beginnt sich die systematische methodologische Auseinandersetzung mit Bildern erst zu entwickelt, was Kress und Van Leeuwen (2006) auf die Dominanz der verbalen Repräsentation in westlichen Kulturen zurückführen, wo Bilder meist als dem Text untergeordnet aufgefasst und nicht als gleichwertige ›Sprache‹ anerkannt werden.

> »The problem which we face is, that literate cultures have systematically suppressed means of analysis of the visual forms of representation, so that there is not, at the moment, an established theoretical framework within which visual forms of representation can be discussed.« (Kress; Van Leeuwen 2006: 23)

Bisher stand das Bild im Schatten von Sprache und Text (vgl. Boehm 2005, Przyborski 2008, Bohnsack 2003, 2009a, 2009b). Auch die Kommunikationswissenschaft bildet hier keine Ausnahme, wie Ayaß treffend beurteilt:

> »Ausgerechnet in der empirischen Medienforschung ist die Bereitschaft mit visuellen Inhalten zu arbeiten, nicht sehr ausgeprägt, was angesichts der besonderen visuellen Qualität vieler untersuchter Medien und ihrer Kontexte bemerkenswert ist.« (Ayass 2006: 65, zitiert nach Przyborski 2008: 76)

Das Bild spielt als Teil des empirischen Materials in der Kommunikationswissenschaft oft eine große Rolle (vgl. Przyborski 2008: 82), da über die unterschiedlichsten Medienformen hinweg deutli-

che Visualisierungstendenzen bemerkbar sind. Die Untersuchungsmethoden dagegen bleiben oft sprachorientiert oder vernachlässigen überhaupt den visuellen Anteil des Materials. Verser und Wicks stellten für den Bereich der Wahlkampfkommunikation eine ähnliche Diagnose und kritisieren den Reichtum an textlichen Inhaltsanalysen bei gleichzeitigem Fehlen einer systematischen Auseinandersetzung mit visuellen Wahlkampfinhalten. Die Erklärung für den Mangel inhaltsanalytischer Bildanalysen führen die beiden amerikanischen KommunikationswissenschaftlerInnen auf die schwierige Kodierbarkeit analoger oder symbolischer Formen im Vergleich zu Worten zurück (vgl. Verser; Wicks 2006: 179). In den letzten Jahren nimmt die Beachtung bildlicher Inhalte in der Kommunikationsforschung zu. In der deutschsprachigen Kommunikationswissenschaft wurde im Jahre 2000 die Fachgruppe *Visuelle Kommunikation* der DGPuK gegründet (vgl. Müller 2003), die sich mit dem Thema Bildlichkeit aus einer kommunikationswissenschaftlichen Perspektive beschäftigt. In den folgenden Abschnitten soll nun näher auf die visuelle Kommunikationsforschung als Teilgebiet der Kommunikationswissenschaft eingegangen werden.

3. Visuelle Kommunikationsforschung

Generell unterscheidet man die allgemeine Herangehensweise an die Erforschung von Bildern und die auf bestimmte Bildmedien konzentrierte disziplinäre Beschäftigung. Es stehen sich somit Allgemeine Bildwissenschaft und Spezielle Bildwissenschaften gegenüber. Im Unterschied zur Allgemeinen Bildwissenschaft (siehe dazu Sachs-Hombach 2003, 2004, 2005a, 2005b, 2006) ist die Spezielle Bildwissenschaft medienspezifisch. Es werden die Unterschiede und Besonderheiten den verschiedenen Bildmedien behandelt (vgl. Huber 2004). Als eine dieser speziellen Bildwissenschaften kann die visuelle Kommunikationsforschung verstanden werden.

Die Kommunikationswissenschaft untersucht nach dem Selbstverständnis der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft »indirekte, durch Massenmedien vermittelte, öffentliche Kommunikation. Die damit verbundenen Produktions-, Verarbeitungs- und Rezeptionsprozesse bilden den Mittelpunkt des Fachinteresses« (DGPuK 2001). Sie ist eine theoretisch und empirisch arbeitende Sozialwissenschaft mit interdisziplinären Bezügen. Nachdem das Fach zu Beginn des 20. Jahrhunderts ursprünglich als Zeitungskunde entstand, weitete es sich nach und nach auf die Beschäftigung mit anderen Medien und neuen Themenbereichen aus (vgl. Schmidt; Zurstiege 2000: 25 f.).

Eine Spezielle Bildwissenschaft aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive untersucht im Sinne dieser Selbstdefinition massenmedial vermittelte Bilder in ihren Produktions-, Verarbeitungs- und Rezeptionsprozessen. Es wird also lediglich ein kleiner Bereich bildhafter Phänomene betrachtet, weshalb eine deutliche Einschränkung und Definition des Bildbegriffs nötig wird. Eine sehr präzise und klare Definition des Feldes der visuellen Kommunikationsforschung findet sich bei Müller:

> »Visual communication can be described as an expanding subfield of communication science that uses social scientific methods to explain the production, distribution and reception processes, but also the meanings of mass-mediated visuals in contemporary social, cultural, economic, and political contexts.

> Following an empirical, social scientific tradition that is based on a multi- disciplinary background, visual communication research is problemoriented, critical in its method, and pedagogical intentions, and aimed at understanding and explaining current visual phenomena and their implications for the immediate future.« (Müller 2007: 24)

4. Definition Medienbild – Family of Images

Nachdem die visuelle Kommunikationsforschung als spezielle Bildwissenschaft beschrieben wurde, muss geklärt werden, welche Arten von Bildern sie eigentlich behandelt und untersucht. Dies ist entscheidend, da der Begriff ›Bild‹ sehr weit gefasst ist und eine Vielzahl unterschiedlicher Phänomene bezeichnet. Mitchells Metapher der ›Familie der Bilder‹ eignet sich sehr gut zur Veranschaulichung der Vielfalt bildlicher Erscheinungen. W. J. T. Mitchell gilt als eine der Leitfiguren der Visual Culture und prägte 1992 den Begriff *pictorial turn* (vgl. Bredekamp 2005: 15). In seinem grundlegenden Artikel *Was ist ein Bild?* aus dem Jahr 1986 unterscheidet Mitchell fünf Kategorien von Bildern: grafische, optische, perzeptuelle, geistige und sprachliche Bilder (vgl. Mitchell 1986: 10; Mitchell 1990: 20) und stellt gleich zu Beginn seiner Ausführungen klar, warum es nicht einfach sein kann zu beschreiben, was ein Bild tatsächlich ist:

> »Zunächst einmal ist es die breite Vielfalt der in Frage kommenden Dinge. Wir sprechen von Gemälden, Statuen, optischen Illusionen, Karten, Diagrammen, Träumen, Halluzinationen, Schauspielen, Gedichten, Mustern, Erinnerungen und sogar von Ideen als Bildern, und allein schon die Buntheit dieser Liste läßt jedes systematische, einheitliche Verständnis unmöglich erscheinen. Zweitens wird man sich darüber wundern, daß die Tatsache, daß alle diese Dinge den Namen *Bild* tragen, noch lange nicht heißt, daß ihnen allen etwas gemeinsam ist.« (Mitchell 1990: 19, Hervorheb. i. Original)

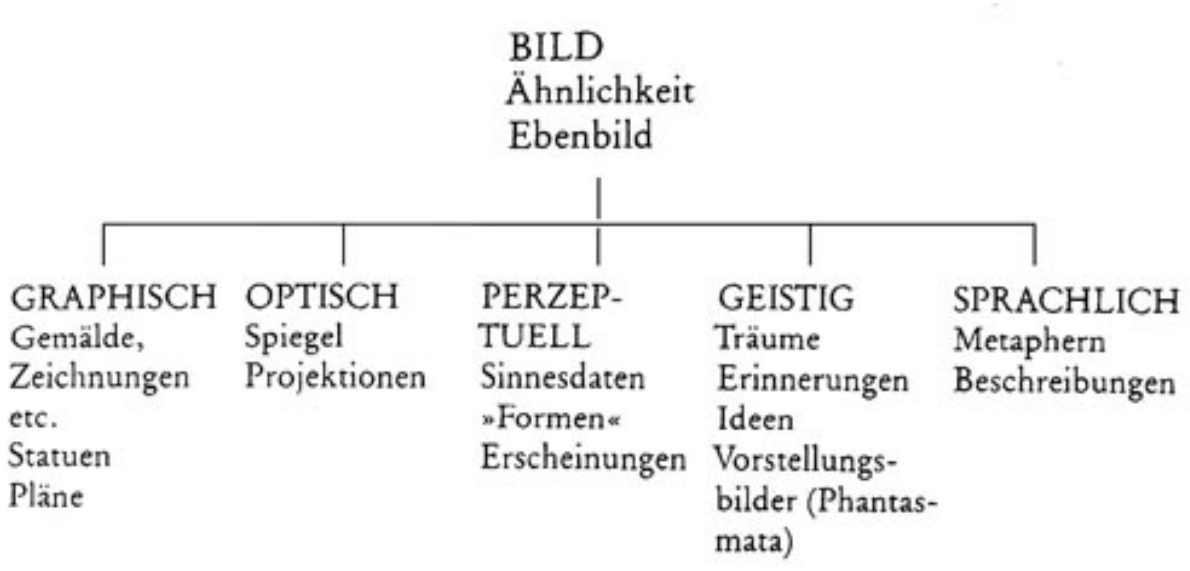

Abb. 1: ›Familien-Stammbaum‹ der Bilder (Mitchell 1990: 20)

Insbesondere die Feststellung, dass der Name ›Bild‹ noch lange nicht bedeutet, dass alle Objekte, die diesen Namen tragen auch etwas Gemeinsames haben, mag irritieren. Mitchell veranschaulicht seine Gedanken aber mit einem treffenden Beispiel, indem er vorschlägt, sich Bilder als eine weit verzweigte Familie, die sich zeitlich und räumlich auseinander gelebt hat und in diesem Prozess grundlegende Veränderungen durchgemacht hat, vorzustellen (vgl. Mitchell 1990: 19).

Nach Mitchell stellt jeder Zweig dieses Familien-Stammbaums (Abb. 1) einen bestimmten Typ von Bildlichkeit dar, der auch von einer bestimmten Disziplin erforscht und bearbeitet wird. Vor allem aber verdeutlicht der Stammbaum die weit reichende Bedeutung des allgemeinen Bildbegriffs. Aus Mitchells Feststellungen kann abgeleitet werden, dass es für eine einzelne Disziplin wie die Kommunikationswissenschaft nicht praktikabel sein kann, einen allgemeinen Bildbegriff anzuwenden. Während eine gemeinsame Definition und theoretische Fundierung für ein allgemeines Verständnis der Phänomens ›Bildlichkeit‹ angebracht ist, so ist sie für die Beschäftigung mit einem gewissen Bildtypus und für konkrete sozialwissenschaftliche Fragestellungen nicht differenziert genug. Es muss daher nun zunächst die Frage geklärt werden, welche Bilder für die Kommunikationswissenschaft von Bedeutung sind.

Müller versteht grafische Bilder, wie Gemälde, Zeichnungen, Statuen oder Fotos, ebenso wie optische Bilder in Form von Spiegelungen und Projektionen als Untersuchungsobjekte der visuellen Kommunikationsforschung (vgl. Müller 2003: 18) und stellt das daraus resultierende Dilemma folgendermaßen dar: »Integriert sie auch diese, nicht materiell greifbaren Bildbegriffe, so riskiert sie allzu große begriffliche Unschärfe. Schließt sie immaterielle Bilder kategorisch aus, so reduziert sie sich zur reinen Materialkunde.« (Müller 2003: 18) Demgegenüber schlägt Sachs-Hombach jedoch sogar für die Allgemeine Bildwissenschaft einen engeren Bildbegriff, der mentale Bilder und sprachliche Bilder ausklammern würde, als Ausgangspunkt vor. Bilder ließen sich in diesem Sinne als »artifiziell hergestellte oder bearbeitete, flächige und relativ dauerhafte Gegenstände charakterisieren, die in der Regel innerhalb eines kommunikativen Aktes zur Veranschaulichung realer oder auch fiktiver Sachverhalte dienen.« (Sachs-Hombach 2003: 74) Dieser, durch die Exklusion nicht artifizieller bildlicher Phänomene bereits sehr eingeschränkte Bildbegriff, den auch Halawa (2008) als sehr tauglich beschreibt, scheint für die Kommunikationswissenschaft also durchaus angebracht zu sein, da diese sich hauptsächlich mit der Verbreitung von Inhalten über technische Medien beschäftigt und taktile, gustatorische, olfaktorische oder thermische Botschaften eine nachrangige Rolle spielen. Zentrale Bedeutung kommt hingegen den dominierenden Informationsträgern verbaler Text und Bild zu (vgl. Knieper 2005: 37). Auch Przyborski hebt hervor, dass nur Bilder auf materiellen Trägern beziehungsweise reproduzierbare Bilder für die empirische Medienforschung in Frage kommen können (vgl. Przyborski 2008: 82). Dieser Einschränkung folgt auch Knieper und liefert eine sehr wertvolle Charakterisierung jenes spezifischen Bildtyps, der für die Kommunikationswissenschaft relevant ist: Diese *Medienbilder* beschreibt er als massenmedial verbreitete und an ein Trägermedium gebundene Bilder. Besonderen Fokus legt Knieper auf den Kontext von Medienbildern, da diese nicht isoliert auftreten, sondern immer in inter- und intramedialen Verbindung zu anderen Modi stehen.

> »Innerhalb eines Mediums geben die bildbegleitenden Kontexte Interpretationsrahmen für die Bildwahrnehmung vor. Zugleich sind die Bilder selbst wiederum wirksame Interpretationsrahmen für die begleitende

> Berichterstattung. Text und Bild stehen somit in einem symbiotischen Verhältnis, in dem sich Lese- und Betrachtungsarten wechselseitig bedingen.« (Knieper 2005: 39 f.)

Diesen Bildtyp beschreibt auch Müller in ihrer Definition der visuellen Kommunikationsforschung aus dem Jahre 2007 (siehe oben), in der sie *massenmedial vermittelte Bilder* als Forschungsgegenstand der visuellen Kommunikationsforschung bezeichnet (Müller 2007: 24).

5. Medienbilder erfordern (nicht nur) visuelle Kompetenz

Zur Veranschaulichung der Eigenständigkeit des Typus Medienbild, der in weiterer Konsequenz eigene Methoden der Inhaltsanalyse erfordert, erweist sich ein kurzer Exkurs in den Bereich der Medienpädagogik als sehr nützlich. Führt man Mitchells Ausführungen zur Familie der Bilder weiter, so lässt sich daraus schließen, dass unterschiedliche Bildarten auch unterschiedliche visuelle Kompetenzen erfordern, denn sie haben ja, so Mitchell, weniger gemeinsam als der gemeinsame Name vermuten lässt. Um Medienbilder vollständig erfassen zu können, benötigen die Rezipienten demnach eine Fähigkeit, die sich auch als ›visuelle Medienkompetenz‹ beschreiben lässt. Diese Kompetenz beschreibt jedoch keine Fähigkeit, die sich allein auf den visuellen Charakter von Medienbotschaften bezieht, sondern beinhaltet viele Aspekte, die bereits in der weiter gefassten Medienkompetenz beschrieben werden. Die Fähigkeit, visuelle Medieninhalte zu rezipieren, wird hier also als eine Teilkompetenz von Medienkompetenz an sich verstanden (vgl. Messaris 1998, Meyrowitz 1998, Lobinger 2008a u. 2008b). Nach Messaris ist Medienkompetenz nämlich Wissen über die Funktionsweise und Arbeitsweisen der Medien in der Gesellschaft und erfordert gute Kenntnis der ökonomischen Grundbedingungen, medialen Organisationsstrukturen, psychologischen Effekte und sozialen Konsequenzen von Medieninhalten ebenso wie ein Verständnis der Mediensprache (vgl. Messaris 1998: 70). Das umfassende Wissen über die Funktionsweise von Massenmedien lässt sich daher als Kombination unterschiedlicher Kompetenzen verstehen, die Joshua Meyrowitz in drei Typen von Medienwissen unterteilte: Kompetenzen in Hinblick auf *Medieninhalte*, *Mediengrammatik* und *Medium* (vgl. Meyrowitz 1998: 96). Das Verständnis von Medienkompetenz der beiden Autoren unterstreicht, dass Medienkompetenz mehr ist als die Fähigkeit Medieninhalte ›gut‹ lesen zu können und deshalb auch mehr als bloßes Verstehen medialer Botschaften. Medienkompetenz ist deshalb mehr als die Analyse der Botschaften, nämlich vielmehr das Bewusstsein, weshalb bestimmte mediale Botschaften von bestimmten Absendern auf eine bestimmte Art und Weise produziert werden (vgl. Lewis; Jhally 1998: 111). Lewis und Jhally argumentieren ebenso gegen ein botschaftszentriertes Verständnis von Medienkompetenz und betonen, dass die Analyse der medialen Botschaften um Fragen der Produktion und Rezeption erweitert werden muss, denn Medieninhalte sind keine isolierten Botschaften, sondern ›authored messages‹, also Botschaften mit einem bestimmten Autor. Für ein Verständnis von Medienbildern ist daher mehr erforderlich als ein ›gutes‹ Erkennen der dargebotenen visuellen Inhalte. Vielmehr ist eine Kompetenz gefragt, die auch kritisch hinterfragt, weshalb eine mediale Botschaft visuell und nicht verbal übertragen wird und welche Intentionen der Absender verfolgt. Die rein visuelle Kompetenz ist demnach als ein Teilbereich der Medienkompetenz zu verstehen und betrifft vornehmlich die Ebenen der Mediensprache.

Werden Medienbilder kommunikationswissenschaftlich erfasst, sind die inter- und intramedialen Kontexte zu berücksichtigen, was auch bedeutet, dass visuelle Kommunikationsforschung nie in Form einer rein visuelle Analyse umgesetzt werden kann und auf jeden Fall die anderen Modi der medialen Botschaft und deren Interaktionen mit der visuellen Botschaft integriert werden müssen. Der Umgang mit Multimodalität stellt große Anforderungen an die Medieninhaltsforschung (vgl. Müller 2003), einem wichtigen Forschungsbereich der Kommunikationswissenschaft, auf den im Folgenden unter besonderer Berücksichtigung visueller Medieninhalte eingegangen wird.

6. Einige Grundprobleme visueller Medieninhaltsforschung

Zentrales Anliegen der kommunikationswissenschaftlichen Medieninhaltsforschung ist die Beschreibung von Medienrealität und ihrer Entstehungsbedingungen (vgl. Bonfadelli 2002: 14). Insbesondere wird untersucht, in welchem Verhältnis Realität und Medienrealität zueinander stehen und wie wirklich diese Medienwirklichkeit (vgl. Schulz 1989, Bentele 1993), die unser Weltbild in hohem Maße prägt (vgl. Burkart 1998: 266, Belting 2008, Burda 2005), eigentlich ist. Als Medieninhalt lassen sich sowohl die physischen Botschaften der Massenkommunikation (z. B. Zeitungsartikel, Fernsehsendungen, Hörfunkbeiträge) als auch die symbolischen Bedeutungen, die mittels materieller Trägermedien im Kommunikationsprozess übermittelt werden, verstehen (vgl. Bonfadelli 2002: 12). Während lange Zeit eine ›naiv realistische Position‹ zur Erklärung der Beziehung von Wirklichkeit und Medienwirklichkeit eingenommen wurde, mit dem Postulat, dass Medien die Wirklichkeit tatsächlich abbilden können und sollen, so hat sich mittlerweile eine konstruktivistische Position mit dem Eingeständnis, dass eine Realitätsabbildung nicht möglich ist und Medienwirklichkeit als Konstruktion verstanden werden muss, durchgesetzt (vgl. Bonfadelli 2002: 16). Durch die ständige Weiterentwicklung und Anwendung der Medieninhaltsforschung ist eine breite Palette von quantitativen und qualitativen Instrumenten zur Analyse von Medienwirklichkeit entwickelt worden (vgl. Bonfadelli 2002: 9), welche unter dem Überbegriff Inhaltsanalyse zusammengefasst werden. Die Inhaltsanalyse ist nach der viel zitierten Definition von Früh

»eine empirische Methode zur systematischen, intersubjektiv nachvollziehbaren Beschreibung inhaltlicher und formaler Merkmale von Mitteilungen, meist mit dem Ziel einer darauf gestützten interpretativen Inferenz auf mitteilungsexterne Sachverhalte« (Früh 2007: 27).

Bisher wurden in der kommunikationswissenschaftlichen Inhaltsforschung hauptsächlich sprachliche Medieninhalte untersucht (vgl. Bohnsack 2003: 240). Visuelle Inhalte stellen für die Medieninhaltsforschung noch eine besondere Herausforderung dar. Michel benennt eine Besonderheit von gegenständlichen Bildern und insbesondere von Fotografien als ihre »Doppelnatur«, denn »auf abbildlicher Ebene kommt gegenständlichen Bildern eine anschauliche Evidenz zu, mit der sie sich auf die dargestellte Szene beziehen. Auf sinnbildlicher Ebene weisen sie ein hohes Maß an semantischer Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit auf.« (Michel 2006: 46) Einerseits scheinen Bilder die Sinnbildung durch ihre Anschaulichkeit einzuschränken um sie aber gleichzeitig durch ihren polysemen Charakter offen zu lassen (vgl. Michel 2006: 46). Dieser offene Charakter lässt mehrere Lesarten zu und erschwert deshalb besonders quantitative Inhaltsanalysen. Visuelle Sprache ist, wie Kress und Van Leeuwen es formulieren, keineswegs »transparent and universally

understood«, sondern »culturally specific« (Kress; Van Leeuwen 2006: 4), weshalb ihr Verständnis immer in sozialen und kulturellen Praxen verankert ist (vgl. Mitchell 1990: 18). Zusätzlich wird die Bildrezeption nicht nur durch kulturelle und soziale Praxen bestimmt, sondern auch durch die (medialen) Kontexte, in denen das Bild auftritt. Da die Inhaltsanalyse immer versucht, inhaltliche und formale Merkmale von medialen Inhalten intersubjektiv nachvollziehbar zu beschreiben, muss ein Weg gefunden werden, mit dieser Bedeutungsoffenheit umzugehen, vor allem, wenn es darum geht, durch Inferenz von Medieninhalten auf Medienwirkungen zu schließen. Individuelle und kontextspezifische Lesarten erschweren die Inhaltsanalyse, welche nur eine der möglichen Lesarten erfassen kann. Dieses Problem ist jedoch nicht nur typisch für die Inhaltsanalyse von visuellen Medieninhalten, sondern auch ein Grundproblem der Analyse verbaler Inhalte (vgl. Woelke 2005), denn nicht nur Bilder, sondern auch Texte sind semantisch vieldeutig und polysem (vgl. Przyborski 2008: 83). Die Analyse trifft dann Aussagen für Texte, für die eine dominante Lesart oder eine wahrscheinliche Rezeptionsweise erkannt werden kann (vgl. Kolb et. al. 2002). Allerdings erlaubt die Struktur von Texten eine einfachere Analyse. Bilder können aufgrund ihres simultanen Charakters nicht so einfach wie Texte in kleine Einheiten wie Sätze oder Wörter zerlegt werden, während die textliche Linearität die inhaltsanalytische Bearbeitung erleichtert. Vor allem für die quantitative Inhaltsanalyse wirft dies Schwierigkeiten auf, denn bei der Erforschung visueller Elemente mittels quantitativer Inhaltsanalyse fällt die verbreitete Übertragung von Theorien und Hypothesen zu verbaler Kommunikation auf bildliche Aspekte auf. Der Ikonizität bzw. der Bildlichkeit wurde bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. Grittmann 2001: 263 f.; Bohnsack 2003: 240). Daher ist es auch nachvollziehbar, dass formale Aspekte, wie unter anderem die Bildgröße oder die Position und Anzahl von Bildern, relativ einfach erfassbar sind und auch oft erhoben wurden, wogegen besondere Defizite bisher in der Analyse inhaltlicher Gliederung von Bildern bestehen. Es wurde also kaum untersucht, was auf den Bildern zu sehen ist (vgl. Grittmann 2001: 265).

Die qualitative Analyse von Medienbildern steht vor ähnlichen Problemen. Bohnsack problematisiert, dass erst dann, wenn bildhafte Produkte alltäglicher Verständigung in ihrer Eigenlogik, ihrer Formalstruktur und Alltagsästhetik in gleichem Maße wie Texte als Untersuchungsobjekt anerkannt werden, der viel zitierte *iconic turn* auch in der rekonstruktiven Sozialforschung erkennbar wird. Bisher, so Bohnsack, steht man bei der Interpretation von Bildern noch ganz am Anfang (vgl. Bohnsack 2009b: 12). Ein Vorteil für die qualitative Medieninhaltsanalyse ist, dass sie sich an Zeichen- und Wissenstheorien orientieren kann, die bereits erste Wege für empirische Analysen von Bildern aufgezeigt haben (vgl. Bohnsack 2003: 244), wie z. B. die semiotischen Theorien und Methodologien, orientiert an Barthes (1989) und Eco (1997, 2002), die ikonographisch-ikonologischen Methode und ihren Weiterentwicklungen (Panofsky 2002, 2006, Imdahl 1994) oder die dokumentarische Methode von Mannheim (1952) (vgl. Bohnsack 2003: 244). Allerdings darf auch hier nicht übersehen werden, dass die Methode an das Untersuchungsobjekt ›Medienbild‹ angepasst werden muss, da die genannten Methoden zur Analyse anderer Bildtypen, z. B. Kunstbildern, entwickelt wurden. Auch für die quantitative Inhaltsanalyse ist die Integration von Elementen aus qualitativen Methoden der Bildforschung viel versprechend. Gute Vernetzungen sind auch hier mit der Ikonographie oder der visuellen Semiotik möglich. Grittman schlägt für eine Bildanalyse, die das Bild in seinem Gesamtkontext betrachtet, vor, die Ikonographie für die Inhaltsanalyse zu adaptieren:

> »Die Ikonographie kann durch die systematische Erfassung von Bildtypen, also verbreiteten einzelnen Bildmotiven, und der Untersuchung des Zusammenhangs mit den Themen, Bildelementen als auch formalen Kriterien und Darstellungsweisen eine Lücke in der Bildinhaltsanalyse schließen«. (Grittmann 2001: 277)

Bell und Milic gehen davon aus, dass die Bildinhaltsanalyse Konzepte der Semiotik integrieren kann. Methodisch bedeutet dies, dass Konzepte der visuelle Semiotik als quantitative Kategorien und Variablen definiert werden, in denen einzelne Merkmale unterschieden werden und so operationalisiert werden können, dass zuverlässige Beobachtungen möglich gemacht werden (vgl. Bell; Milic 2002: 212).

In diesem Abschnitt wurden einige Probleme der kommunikationswissenschaftlichen Analyse visueller Medieninhalte skizziert. Beachtet man nur diese Herausforderungen, so präsentiert sich angewandte Inhaltsforschung in diesem Bereich als problematisch. Tatsächlich verweist auch Przyborski darauf, dass das Bild zunächst grundlagentheoretisch erfasst werden muss. Es muss also zunächst danach gefragt werden, was das spezielle Medium Bild von der Sprache unterscheidet. Erst danach können konkrete (visuelle) Untersuchungsgegenstände erforscht werden (vgl. Przyborski 2008: 77). Allerdings werden visuelle Medieninhaltsanalysen seit geraumer Zeit angewandt und können mit ihren empirischen Ergebnissen zur Theoriebildung zur Bildlichkeit beitragen. Im empirischen Teil sollen diese bestehenden Inhaltsanalysen in einer Meta-Analyse zusammengeführt werden.

6.1 Vorschlag einer Meta-Analyse visueller Medieninhaltsanalysen

Ziel der geplanten empirischen Studie ist es zu betrachten, wie Medienbilder in der kommunikationswissenschaftlichen Medieninhaltsforschung bisher tatsächlich untersucht wurden. In einer systematisierenden Meta-Analyse, oder in anderen Worten: der »content analysis of content analyses« (Riffe; Freitag 1997: 516), wird in zwei Schritten erhoben, welche Methoden in Journalartikeln, die sich mit unbewegten Medienbildern befassen, in den letzten 20 Jahren eingesetzt wurden. Die systematische Analyse von Publikationen in führenden Fachzeitschriften einer Disziplin stellt eine Möglichkeit dar, um den Forschungsstand eines Faches zu einem bestimmten Thema zu erheben. Seethaler schlägt für diese Systematisierungsvariante vor Material aus jenen Zeitschriften auszuwählen, die sämtliche Forschungsfelder des Faches berücksichtigen, die also nicht auf bestimmte Themenaspekte fokussiert sind, und kontinuierlich erscheinen (vgl. Seethaler 2006: 245). Diese Auswahlstrategie führt zwar einerseits dazu, dass wichtige Monografien, Sammelbände und Konferenzartikel ausgeschlossen werden, andererseits gelten die wichtigen Journals eines Faches als die »Nervenbahnen einer Disziplin« (Weaver; Wilhoit 1988 zit. nach Riffe; Freitag 1997: 515)[1], welche als ›Barometer‹ für die Aktualität von Forschungsthemen und die wichtigsten Forschungsmethoden dienen (vgl. Riffe; Freitag 1997: 515). Durch Review-Verfahren und die Beurteilung von Forschungsstandards garantieren sie, dass die publizierten Artikel eine garantierte Mindestqualität erreichen und gleichzeitig als relevant für das jeweilige Fach erachtet werden (vgl. Chang et. al. 2001: 417). In der geplanten Studie wird diese Strategie der Materialauswahl erweitert. So werden nicht nur Journals in das Untersuchungsmaterial aufgenommen, die das

1 Im Original: »the nerves of a discipline« (Weaver; Wilhoit 1988; Übersetzung durch die Autorin).

gesamte Fach abdecken, sondern auch Journals, die sich auf Bildthemen spezialisiert haben, da besonders in deren Publikationen innovative Methodenanwendungen zu erwarten sind. Im ersten Schritt der Materialauswahl werden Artikel erfasst, welche in sieben bedeutsamen Journals, die das gesamte Fach der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft abdecken, seit 1990, also kurz vor dem Ausrufen des *iconic* bzw. *pictorial turns*, publiziert wurden, um so die generelle Bedeutung des Bildes in der kommunikationswissenschaftlichen Forschung seither zu erheben. Folgende Journals wurden für diesen Schritt ausgewählt: das *Journal of Communication, Communications: The European Journal of Communication Research, European Journal of Communication, Gazette: The international Journal for Communication Studies, Journal of Journalism and Mass Communication Quarterly, Publizistik* sowie *Medien- und Kommunikationswissenschaft*. In einem zweiten Schritt werden auch Beiträge aus jenen Journals aufgenommen, welche sich spezieller mit der Erforschung bildlicher Inhalte befassen. Für diesen Schritt wurden *Visual Communication*, das *Journal of Visual Culture* und die elektronische Zeitschrift *IMAGE. Journal of Interdisciplinary Image Science* ausgewählt.

Für die Meta-Analyse sind ausschließlich jene Artikel relevant, die sich mit unbewegten Medienbildern und deren inhaltsanalytischer Erforschung befassen oder visuelle Inhalte über formale Aspekte hinaus bei der methodischen Gestaltung der Analyse berücksichtigen. Rezensionen und Buchvorstellungen werden nicht in das Untersuchungsmaterial aufgenommen. Metaanalysen werden oft kritisiert (vgl. Fricke; Treinies 1985: 169), wobei ein häufiges Argument ist, dass Metaanalysen nicht vergleichbare Untersuchungen zusammenführen. Diese Kritik wird auch als das ›Äpfel und Birnen‹-Argument bezeichnet (vgl. Fricke; Treinies 1985: 169f.). Weitere Kritik bezieht sich darauf, dass gute wie schlechte Forschungsergebnisse gleichermaßen berücksichtigt werden und durch die Selektivität der Forscher zudem nicht der wahre Forschungsstand wiedergegeben wird. Zum ›Äpfel und Birnen‹-Argument führen Glass; McGaw; Smith stichhaltige Gegenargumente an, denn ob verschiedene Forschungsarbeiten metaanalytisch integriert werden können, hängt alleine von der Forschungsfrage des Forschers ab. Diese entscheidet schließlich mit der gewählten Perspektive darüber, ob Studien überhaupt ähnlich oder verschieden sind. (vgl. Glass; McGaw; Smith 1981: 218ff. zit. nach Fricke; Treinies 1985: 170). »Indeed the approach does mix apples and oranges, as one necessarily would do in studying fruits.« (Smith; Glass; Miller 1980: 47 zit. nach Fricke; Treinies 1985: 170)

6.2 Ziel der Meta-Analyse

Der hier vorgestellte systematisierende Ansatz soll einerseits einen Überblick über die Methodenanwendung der Medieninhaltsforschung geben, um zu zeigen, welche Methoden eingesetzt werden, ob und wie disziplinfremde Methoden an Medienbilder angepasst wurden, welche Bildtheorien als theoretische Grundlagen verwendet wurden und welche Themenbereiche der Inhaltsforschung auch visuell erforscht werden. Andererseits soll die Arbeit dazu beitragen, die heterogenen Forschungstätigkeiten der Disziplin zusammenzufassen und zu vernetzen. Eine Vernetzung ist wichtig um die empirischen Ergebnisse der Kommunikationswissenschaft in die Theoriebildung und möglicherweise sogar in die grundlagendefinitorischen Bestrebungen der Allgemeinen Bildwissenschaft einfließen zu lassen. Aber vor allem soll die Systematisierung der Forschungsansätze

dazu beitragen, die Methodenanwendung auf visuelle Inhalte in der Kommunikationswissenschaft zukünftig zu erleichtern.

Literatur

Ang, Ien: Vorwort. In: Hepp, Andreas (Hrsg.): *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Wiesbaden [VS Verlag] 2004

Ayass, Ruth (Hrsg.): *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Reinbek [Rowohlt] 2006

Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek [Rowohlt] 2007

Barthes, Roland: *L'ovvio e L'ottuso. Saggi critici III*. Turin [Einaudi] 2001

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1989

Bell, Philip; Milic, Marco: Goffman's Gender Advertisements revisited: combining content analysis with semiotic analysis. In: *Visual Communication*, 1, 1, 2002, S. 203-222

Bentele, Günter: Wie wirklich ist die Medienwirklichkeit? Einige Anmerkungen zum Konstruktivismus und Realismus der Kommunikationswissenschaft. In: Bentele, Günter; Rühl, Manfred (Hrsg.): *Theorien öffentlicher Kommunikation.* München [Ölschläger] 1993, S. 152-171

Belting, Hans: Vorwort. In: Mitchell, W. J. T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München [C. H. Beck] 2008, S. 7-10

Boehm, Gottfried: Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder. In: Maar, Christa; Burda, Hubert (Hrsg): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln [DuMont] 2005, S. 28-43

Boehm, Gottfried: Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München [Fink] 1994, S. 11-38

Bohnsack, Ralf: The Interpretation of Pictures and the Documentary Method. In: *HSR Historical Social Research – Historische Sozialforschung*, 34, 2, 2009a, S. 296-321

Bohnsack, Ralf: *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode.* Opladen / Farmington Hills [Barbara Budrich / UTB] 2009b

Bohnsack, Ralf: Qualitative Methoden der Bildinterpretation. In: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 6, 2, 2003, S. 239-256

BONFADELLI, HEINZ: *Medieninhaltsforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendnungen*. Konstanz [UVK] 2002

BREDEKAMP, HORST: Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des Iconic Turn. In: MAAR, CHRISTA; BURDA, HUBERT (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln [DuMont] 2005, S. 15-26

BURDA, HUBERT (2005): Iconic Turn weitergedreht – Die neue Macht der Bilder. In: MAAR, CHRISTA; BURDA, HUBERT (Hrsg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln [DuMont] 2005, S. 9-14

BURKART, ROLAND: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umrisse einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*. Wien / Köln / Weimar [Böhlau] 1998

CHANG, TSAN-KUO et al.: Comparing Nations in Mass Communication Research, 1970-97: A Critical Assessment of how we know what we know. In: *International Communication Gazette*, 63, 5, 2001, S. 415-434

COLEMAN, RENITA; WASIKE, BEN: Visual Elements in Public Journalism Newspapers in an Election: A Content Analysis of the Photographs and Graphics in Campaign 2000. In: *Journal of Communication*, 54, 3, 2004, S. 456-473

DGPuK (Deutsche Gesellschaft für Publizistik und Kommunikationswissenschaft): *Die Mediengesellschaft und ihre Wissenschaft. Herausforderungen für die Kommunikations- und Medienwissenschaft als akademische Disziplin*. 2001, http://www.dgpuk.de/allgemein/selbstverstaendnis.htm (27.3.2008).

DOELKER, CHRISTIAN: *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft*. Stuttgart [Klett-Cotta] 2002

ECO, UMBERTO: *Einführung in die Semiotik*. München [Fink] 2002

ECO, UMBERTO: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977

FRICKE, REINER; TREINIES, GERHARD: *Einführung in die Metaanalyse*. Bern / Stuttgart / Toronto [Hans Huber] 1985

FRITH, KATHERINE; SHAW, OING; CHENG, HONG: The Construction of Beauty. A Cross-Cultural Analysis of Women's Magazine Advertising. In: *Journal of Communication*, 55, 1, 2005, S. 56-70

FRÜH, WERNER*: Inhaltsanalyse. Theorie und Praxis*. Konstanz [UVK] 2001

GLASS, GENE V.; MCGAW, BARRY; SMITH, MARY LEE: *Meta-analysis in social reserach*. Beverly Hill / London [Sage] 1981

GRITTMANN, ELKE: *Das politische Bild. Fotojournalismus und Pressefotografie in Theorie und Empirie*. Köln [Halem] 2007

GRITTMANN, ELKE: Fotojournalismus und Ikonographie. Zur Inhaltsanalyse von Pressefotos. In: WIRTH, WERNER (Hrsg.): *Inhaltsanalyse: Perspektiven, Probleme, Potentiale*. Köln [Halem] 2001, S. 262-279

GRITTMANN, ELKE; NEVERLA, IRENE; AMMANN, ILONA: Global, lokal, digital – Strukturen und Tendenzen im Fotojournalismus. In: GRITTMANN, ELKE; NEVERLA, IRENE; AMMANN, ILONA (Hrsg.): *Global, lokal, digital. Fotojournalismus heute*. Köln [Halem] 2008, S. 8-35

HALAWA, MARK ASHRAF: *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs*. Köln [Halem] 2008

HEPP, ANDREAS: Medienkultur. In: HEPP, ANDREAS; KROTZ, FRIEDRICH; WINTER, CARSTEN (Hrsg.): *Globalisierung der Medienkommunikation. Eine Einführung*. Wiesbaden [VS Verlag] 2005, S. 137-162

HUBER, HANS DIETER: Bild, Beobachter, Milieu. Methoden einer systemischen Bildwissenschaft. Vortrag im Rahmen der internationalen Fachkonferenz *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, Otto-von-Guericke- Universität Magdeburg. 18.2.2004. http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/lectures/magdeburg/index.html (26.3.2008)

IMDAHL, MAX: Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: BOEHM, GOTTFRIED (Hrsg.): *Was ist ein Bild?.* München [Fink] 1994

KAPPAS, ARVID ; MÜLLER, MARION: Bild und Emotion – eine neues Forschungsfeld. In: *Publizistik*, 51, 1, 2006, S. 3-23

KNIEPER, THOMAS: Kommunikationswissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005, S. 37-51

KNIEPER, THOMAS; MÜLLER, MARION G. (Hrsg.): *Visuelle Wahlkampfkommunikation*. Köln [Halem] 2004

KNIEPER, THOMAS: Die ikonologische Analyse von Medienbildern und deren Beitrag zur Bildkompetenz. In: KNIEPER, THOMAS; MÜLLER, MARION G. (Hrsg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln [Halem] 2003, S. 193-212

KNIEPER, THOMAS; MÜLLER, MARION G. (Hrsg.): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln [Halem] 2003

KNIEPER, THOMAS: *Infographiken: Das visuelle Informationspotential der Tageszeitung*. Reihe Medien Skripten Bd. 23. München [Fischer] 1995

KOLB, STEFFEN; MATHES, RAINER; KOCHHAN, CHRISTOPH: Von der kommunikatorzentrierten Auswertung von Medieninhaltsanalysen zur Schätzung von Rezeptionswahrscheinlichkeiten. Wahrnehmungschancen als Ansatz für eine Weiterentwicklung der Inhaltsanalyse. In: WIRTH, WERNER; LAUF, EDMUND (Hrsg.): *Inhaltsanalyse*. Köln [Halem] 2001, S. 244-261

KRESS, GUNTHER; VAN LEEUWEN, THEO: *Reading images. The grammar of visual design*. London / New York [Routledge] 2006

KROTZ, FRIEDRICH: Von Modernisierungs- über Dependenz- zu Globalisierungstheorien. In: HEPP, ANDREAS; KROTZ, FRIEDRICH; WINTER, CARSTEN (Hrsg.): *Globalisierung der Medienkommunikation. Eine Einführung*. Wiesbaden [VS Verlag] 2005, S. 21-43

KROTZ, FRIEDRICH: *Mediatisierung: Fallstudien zum Wandel von Kommunikation*. Wiesbaden [VS Verlag] 2001

LEN-RÍOS, MARIA E.; RODGERS, SHELLY; THORSON, ESTHER; YOON, DOYLE: Representation of Women in News and Photos: Comparing Content to Perception. In: *Journal of Communication*, 55, 1, 2005, S. 152-168

LESTER, PAUL M.: Introduction. In: LESTER, PAUL M. (Hrsg.): *Images that injure. Pictorial Stereotypes in the media*. London [Praeger] 1996, S. xi-xii

LEWIS, JUSTIN; JHALLY, SUT: The Struggle over Media Literacy. In: *Journal of Communication*, 48, 1, 1998, S. 109-120

LOBINGER, KATHARINA: Visuelles Zeitalter ohne visuelle Kompetenz? In: *Fachblatt des BÖKWE*, 4, 2008a, S. 28-29

LOBINGER, KATHARINA (2008b): *Different Images – Different Literacies. Towards the Understanding of Media Images*. 2008b www.inter-disciplinary.net/ci/vl/vl2/Lobinger%20Paper.pdf (25. 5. 2009)

MANNHEIM, KARL: *Ideologie und Utopie*. Frankfurt/M. [Schulte-Bulmke] 1952

MARQUARDT, EDITHA: *Visiotype und Stereotype. Prägnanzbildungsprozesse bei der Konstruktion von Region in Bild und Text*. Köln [Halem] 2005

MICHEL, BURKARD: *Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien.* Wiesbaden [VS Verlag] 2006

MITCHELL, W. J. T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München [C. H. Beck] 2008a

MITCHELL, W. J. T.: *Bildtheorie*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008b

MITCHELL, W. J. T.: The Pictorial Turn. In: *Artforum* 1992, March, S. 89-94

MITCHELL, W.J.T.: Was ist ein Bild? In: BOHN, VOLKER (Hrsg.): *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1990, S. 17-68

MITCHELL, W.J.T.: *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago / London [The University of Chicago Press] 1986

MESSARIS, PAUL: Visual Aspects of Media Literacy. In: *Journal of Communication*, 48, 1, 1998, S. 70-80

MEYROWITZ, JOSHUA: Multiple Media Literacies. In: *Journal of Communication*, 48, 1, 1998, S. 96-108

MORTELMANS, DIMITRI: Visual Representations of Luxury. An Analysis of Print Advertisements for Jewelry. In: *Communications: The European Journal of Communication Research*, 22, 1, 1997, S. 69-91

MÜLLER, MARION G.: What is visual communication? Past and future of an emerging field of communication research. In: *Studies in Communication Science*, 7, 2, 2007, S. 7-34

MÜLLER, MARION G.: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden*. Konstanz [UVK] 2003

PANOFSKY, ERWIN: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst.* Köln [Dumont] 2002

PANOFSKY, ERWIN: *Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*. Köln [Dumont] 2006

PETERSEN, THOMAS; SCHWENDER, CLEMENS (Hrsg.): *Visuelle Stereotype*. Köln [Halem] 2009

PRZYBORSKI, AGLAJA: Sprechen Bilder? Ikonizität als Herausforderung für die Qualitative Medienforschung. In: *Medien Journal*, 2, 2008, S. 74-88

RAAB, JÜRGEN: *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretisches Konzeption und materiale Analysen*. Konnstanz [UVK] 2008

RIFFE, DANIEL; FREITAG, ALAN: A Content Analysis of Content Analyses: Twenty-five years of Journalism Quarterly. In: *Journalism and Mass Communication Quarterly*, 74, 3, 1997, S. 515-524

SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2006

SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005a

SACHS-HOMBACH, KLAUS: Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdisziplinären Bildwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, KLAUS (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2005b, S. 11-20

SACHS-HOMBACH, KLAUS (2004): Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. 22.1.2004. In: *H-Soz-u-Kult*, http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/type=diskussionen&id=372 (26.3.2008)

SACHS-HOMBACH, KLAUS: *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln [Halem] 2003

SCHMIDT, SIEGRIED J.; ZURSTIEGE, GUIDO: *Orientierung Kommunikationswissenschaft. Was sie kann, was sie will*. Reinbek [Rowohlt] 2000

SCHÖNBACH, KLAUS; LAUF EDMUND: Content or Design? Factors Influencing the Circulation of American and German Newspapers. In: *Communications: The European Journal of Communication Research*, 27, 1, 2002, S. 1-14.

SCHULZ, MARTIN: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. München [Fink] 2005

SCHULZ, WINFRIED (1989): Massenmedien und Realität. Die ›ptolemäische‹ und die ›kopernikanische‹ Auffassung. In: KAASE, MAX; SCHULZ, WINFRIED (Hrsg.): *Massenkommunikation. Theorien, Methoden, Befunde*. Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. Opladen, 1989, S. 135-149

SEETHALER, JOSEF: Entwicklung und Stand der kommunikationswissenschaftlichen Forschung zur europäischen Öffentlichkeit. Eine Analyse der Beiträge in vier europäischen Fachzeitschriften 1989-2004. In: LANGENBUCHER, WOLFGANG R.; LATZER, MICHAEL (Hrsg.): *Europäische Öffentlichkeit und medialer Wandel. Eine transdisziplinäre Perspektive*. Wiesbaden [VS Verlag] 2006, S. 244-260

SMITH, MARY LEE; GLASS, GENE V.; MILLER, TOMAS I.: *The benefits of psychotherapy*. Baltimore [John Hopkins University Press] 1980

VERSER, REBECCA; WICKS, ROBERT H.: Managing Voter Impressions: The Use of Images on Presidential Candidate Web Sites During the 2000 Campaign. In: *Journal of Communication*, 56, 1, 2006, S. 178-197

WEAVER, DAVID; WILHOIT, G. CLEVELAND: A Profile of JMC Educators: Traits, Attitudes and Values. In: *Journalism Educator*, 43, 1988, S. 4-41

WEGENER, CLAUDIA: Informationsvermittlung im Zeitalter der Unterhaltung. Eine Langzeitanalyse politischer Fernsehmagazine. *Studien zur Kommunikationswissenschaft*, Bd. 47. Wiesbaden [Westdeutscher Verlag] 2001

WOELKE, JENS: Das Bild als Gegenstand kommunikationswissenschaftlicher Inhaltsanalysen – welches Bild? In: *Abstracts zur Jahrestagung 2005 der Fachgruppe Methoden der empirischen Kommunikationsforschung der DGPuK. Inhaltsanalyse unter besonderer Berücksichtigung nonverbaler Medieninhalte*. 2005, www.dgpuk.de/fg_meth/AbstractsFGMeth-TAG05.pdf (19.5.2009)

WOLF, CLAUDIA MARIA: *Bildsprache und Medienbilder. Die visuelle Darstellungslogik von Nachrichtenmagazinen*. Wiesbaden [VS Verlag] 2006

[Inhaltsverzeichnis]

Birgit Imhof, Halszka Jarodzka, Peter Gerjets

Classifying instructional visualizations: A psychological approach

Abstract

Der Einsatz instruktionaler Visualisierungen hat sich durch die rasante Entwicklung der technischen Möglichkeiten in den letzten Jahrzehnten stark erhöht. Instruktionale Visualisierungen sind jedoch ein breites Konzept, das eine Reihe von Dimensionen umfasst. Visualisierungen unterscheiden sich nicht nur in ihren strukturellen Merkmalen (z. B. Dynamik, Interaktivität), sondern auch in ihren funktionalen Eigenschaften (z. B. Dekorations-, Repräsentations-, Organisationsfunktion). Diese beiden Dimensionen der Visualisierung wurden in der psychologischen Forschung besonders in Lernkontexten adressiert. Darüber hinaus wurde als dritte Dimension von Visualisierungen der dargestellte Inhalt identifiziert. Die große Vielfalt instruktionaler Visualisierungen schränkt die Generalisierbarkeit empirischer Forschungsergebnisse, die meist auf dem Einsatz spezieller instruktionaler Visualisierungen beruhen, ein. Deshalb besteht der Bedarf nach einem allgemeineren Klassifikationssystem, das es ermöglicht, bisherige Forschungsergebnisse zum Einsatz instruktionaler Visualisierungen zu strukturieren. Bisherige Klassifikationssysteme für Visualisierungen (z. B., Lohse et al. 1994; Rankin 1990) fokussieren entweder auf die strukturellen oder auf die funktionalen Dimensionen der Visualisierungen. Die vorliegende Arbeit gibt einen Überblick über die aktuelle psychologische Literatur zu den drei oben genannten Dimensionen mit dem Ziel der Entwicklung eines Klassifikationssystems, das die strukturellen, die funktionalen und die inhaltliche Dimension von Visualisierungen abdeckt. Das Ziel des Klassifikationssystems ist es, Visualisierungen unter Berücksichtigung aller drei Dimensionen zu Klassen ähnlicher Visualisierungen zuzuordnen. Das entwickelte Klassifikationssystem (in Form eines Fragebogens) wurde mit zehn Beurteilern an sechs verschiedenen zu klassifizierenden Visualisierungen evaluiert, um die Beurteilerübereinstimmung

stimmung zu testen, um seine Praktikabilität während des Ausfüllens zu erproben und um seine Anwendbarkeit auf unterschiedliche Arten von Visualisierungen zu bewerten. Es zeigten sich hohe (bzw. beinahe hohe) Beurteilerübereinstimmungen für alle sechs getesteten Visualisierungen. Diese Ergebnisse weisen darauf hin, dass ein Klassifikationssystem in Form eines Fragebogens genutzt werden kann, um Visualisierungen objektiv zu klassifizieren.

The use of instructional visualizations has become very popular in the last decades, especially due to the rapid development of technical solutions. Visualization is a broad concept with diverse dimensions. Visualizations do not only vary with regard to their structural features (e. g., dynamism, interactivity), but they also have different functional features (e. g., decoration, representation, organization). Psychological research has investigated these two dimensions particularly in learning contexts. Moreover, a third dimension of visualizations, namely the depicted contents, has been identified. However, the high variability of visualizations is challenging with regard to generalizability of empirical research results found with a specific type of instructional visualization. Therefore, a generic classification system is needed to be able to structure the wide body of research. Although, some attempts to address the classification of visualizations have already been made (e. g., Lohse et al. 1994; Rankin 1990), those focus only on either structural or functional dimensions of visualizations. The current work reviews psychological literature on all three aforementioned dimensions aiming at developing a classification system covering the structural features, the functions, and the depicted contents. The classification system allows assigning visualizations to classes of similar visualizations with regard to all three identified dimensions. This classification system (in form of a questionnaire) was evaluated with ten subjects classifying six different visualizations in order to test the interrater reliability, to assess the usability during filling in the questionnaire, and to investigate its applicability to different types of visualizations. Data analyses revealed high, or close to high interrater reliabilities for all six visualizations. These results indicate that a questionnaire-based classification system can be used to objectively classify visualizations.

1. Classifying instructional visualizations: A psychological approach

The use of visualizations for depicting real life objects and relationships of objects has a long history. Given the technological development in the last decades, we are confronted with more and more visualizations in our everyday live. These visualizations range from simple black-and-white line drawings or paintings to highly realistic animations, photographs, films, or 3D-visualizations, to only name a few. Especially, in the context of education visualizations like diagrams, illustrated textbooks, educational films, and multimedia products play a stronger role today than a few decades ago. Despite the large use of visualizations in instructional contexts, it is from a psychological point of view still not clear, whether and when we benefit from visualizations or whether and when they are rather harming for learning. For instance, psychological research has shown that visualizations are not always beneficial for learning (e. g., Levin / Anglin / Carney 1987). Therefore, it is crucial to identify the conditions under which specific instructional visualizations are beneficial.

Research on the usefulness of visualizations often starts with an attempt to define visualizations and to distinguish them from other external representations (for an overview see e. g., Rieber 1990; Scheiter / Wiebe / Holsanova 2008). We use the definition of Scheiter and colleagues, who characterized visualizations as a »specific form of external representations that are intended to communicate information by using a visuo-spatial layout of this information and that are processed in the visual sensory system« (Scheiter et al. 2008, p. 3).

It has to be noted that visualizations usually do not occur in isolation. Rather they are mostly accompanied by text or are combined with other visualizations. Important psychological theories that deal with the combination of visualizations with other representations are the Cognitive Theory of Multimedia Learning (CTML, Mayer 2005), the Cognitive Load Theory (CLT, Sweller / van Merriënboer / Paas 1998) or the Design-Functions-Task-Framework (DeFT, Ainsworth 2006) for analyzing multiple external representations. These psychological theories have been used to analyze the effectiveness of visualizations in different learning scenarios. However, they pay only little attention to single representations, for instance to features of the visualization itself. Instead, they claim to provide general principles on the use of visualizations in the context of other representations. Particularly, in the psychological field of multimedia research, theories like the CTML (Mayer 2005) or the CLT (Sweller et al. 1998) have elaborated several design principles for the beneficial use of visualizations in instructional settings (e. g., spatial and temporal contiguity of representations, modality principle). These design principles have been tested with only a very limited set of instructional visualizations, but are nevertheless generalized to the whole broad range of possible visualizations. Therefore, the unequivocal empirical results found in this research area can simply go back to the fact that very different visualizations are used in experimental studies. For instance, the contradictory results concerning the effectiveness of dynamic visualizations in comparison to static ones (e. g., Höffler / Leutner 2007; Tversky / Bauer-Morrison / Bétrancourt 2002) show that general statements about the usefulness of different types of visualizations can hardly hold irrespective of the diversity of visualizations with regard to different dimensions. However, research findings concerning different visualizations are often lumped together into one single class (e. g., diagrams, photographs, and line drawings as examples of static visualizations) in order to derive general conclusions about this class of visualizations. However, this approach has not been very successful yet. For instance, it is difficult to decide whether dynamic visualizations are more effective than static ones when very different static visualizations are used for comparison. It might turn out, for instance, that dynamic visualizations outperform sequentially presented multiple static visualizations, whereas they may not be beneficial in comparison to simultaneously presented multiple static visualizations (Imhof / Scheiter / Gerjets 2009). Therefore, research on the instructional effects of different types of visualizations must be more specific with regard to characteristic features of the visualizations under consideration.

From a psychological point of view, deciding about the usefulness of visualizations in a certain learning context requires to consider and to investigate various aspects of visualizations in a systematic way. Therefore, a classification system for visualizations is needed to identify possible moderators for the effectiveness of visualizations. Such a classification system can be used to categorize visualizations into classes of similar and dissimilar visualizations in order to transfer important decisions about, for example, the usefulness of visualizations in given contexts from one visualization of the class to another. As different types of visualizations very likely require different

competences to perceive, process, understand, and profit from them, a classification system will also be useful to address the role of individual characteristics and competences of viewers. For example, the viewers' ability to mentally rotate objects (e. g., Hegarty / Waller 2005) might not be important when learning with a 3D-Animation of the object, which can be rotated to inspect the object from different perspectives. The 3D-visualization might compensate for the viewers' inability to rotate the object in mind. However, having only access to a 2D-photograph of an object, the ability to mentally rotate may be crucial to acquire a correct mental model of the depicted object. Therefore, it does not seem to be useful to analyze the role of competences (e. g., the ability to mentally rotate objects) for learning from visualizations in general without taking the type of visualization used into account. Rather, those questions should be addressed for specific classes of visualizations. The current paper aims at providing a prerequisite for this type of research by proposing a classification system that incorporates dimensions of visualizations that are relevant from a psychological point of view because they affect the processing of visualizations.

Research has already identified several important aspects of visualizations, as the structural features or the functions of visualizations (e. g., Levin et al. 1987; Lohse et al. 1994). Structural classifications (e. g., Rankin 1990; Bertin 1983) focus on the form of the visualization rather than its content. Functional classifications (e. g., Macdonald-Ross 1977; Tufte 1983) focus on the intended use and purpose of graphic materials and do not reflect the structure of images (Lohse et al. 1994). Unfortunately, in existing taxonomies only one of these aspects is regarded, whereas other dimensions of visualizations are disregarded or even ignored although it is important to consider all aspects of a single visualization in order to make statements about its usefulness. For instance, Lohse and colleagues (1994), although they theoretically introduced both, the structural as well as the functional dimension of visualizations, focus only on structural aspects in their own classification system. We assume that a successful classification system should integrate the two dimensions identified by Lohse and colleagues (1994) and that it even has to be extended by adding a third dimension, namely the content depicted in the visualization. Many instructional obstacles, approaches, or goals discussed in the psychological and educational literature are closely tied to content domains. Therefore, the content of visualizations is an important aspect that should not be left out.

2. Relevant aspects for the classification of visualizations

We propose a classification system for visualizations that is based on recent psychological literature and that comprises not only structural and functional features of visualizations, but also its contents. In order to provide a practicable and reliable classification system we chose a questionnaire format which allows researchers, developers, and users to characterize different aspects of visualizations that might contribute to their instructional effectiveness. The development of a classification system for visualizations is a first step in clarifying the question under what circumstances what kinds of visualizations are effective. We choose a broad approach, including relevant features of visualizations identified in current multimedia research as well as in other research fields, as for instance film and text comprehension, or research on television. In the following sections the relevant psychological literature on important dimensions of visualizations is outlined.

The classification system can be found in the Appendix. The dimensions and features addressed in the questionnaire are labeled with numbers and letters, which are used in the following sections for referencing (in parentheses).

2.1 Structural Features of Visualizations

Structural features are the most obvious features of visualizations. As structural features we define the dimension of visualizations that focuses on the form and the physical aspects (e. g., color, dynamism) of the visualizations and is objectively observable. This dimension is considered to be independent from the content or the functions of the visualization.

First, a visualization can be described by means of the relationship between the visualization as a representation and the object it stands for (Knowlton 1966). The semiotic code used by the elements of the visualization can be iconic, indexicalic, or symbolic (Peirce 1960: 1a). Iconic stands for the resemblance of a visualization to the depicted object in terms of its criterial attributes in a given context (e. g., a picture of a chair looks like a real chair), whereas indexicalic visualizations refer to the object by means of a causal physical connection to it (e. g., a footprint as a representation of a bear; Scheiter et al. 2008). In contrast, symbolic visualizations do not resemble the real object they are standing for and, thus, are arbitrary representations (e. g., electric circuit diagrams). The meaning of such symbols is defined through conventions (e. g., cultural conventions for graphical elements). The questionnaire additionally differentiates between known and unknown symbolic visualizations (1a), because it is possible that viewers do not have knowledge about the respective convention, so that the symbol is meaningless to them.

Second, the production technique of a visualization has to be classified in order to distinguish between, for example, photographs, film, computer graphics, drawing, painting, comic-strip, computer animation, or animated cartoon (1a). Different techniques for pre- and postproduction can be applied to each of those visualizations. For instance, techniques related to light, perspective, camera angles, shots and cuts play an important role in producing a film (Bordwell / Thompson 1993). However, the number of different pre- and post-production techniques is very large and thus would go far beyond the scope of the classification system to be developed (for a comprehensive description see Bordwell / Thompson 1993). We do not go into detail with regard to those techniques but simply focus for the purpose of this paper on some general techniques discussed in film research (e. g., Bordwell / Thompson 1993) that can be applied to static images as well. Accordingly, some broad features of the visualization with regard to light, camera angles, and shots have to be classified in the questionnaire (1b). Moreover, in the questionnaire the changes between pictures have to be characterized as changes between static visualizations, as camera movements, or as cuts (1c).

Third, another important structural feature of visualizations is the degree of dynamism (1d). Although an overall advantage of dynamic visualizations over static visualizations in the context of learning could be found (Höffler / Leutner 2007), there are many gradings within these two extremes. Static visualizations can be depicted as a single static picture or as multiple static pictures, whereby the multiple static pictures can be depicted simultaneously all together on one page or

sequentially one after another (Imhof et al. 2009). Dynamic visualizations can be depicted segmented or continuously (Mayer / Chandler 2001) or several dynamic visualizations can be depicted at once (Rebetez / Bétrancourt 2008). Moreover, static and dynamic presentation formats can be mixed in one visualization (Rebetez / Bétrancourt 2008). Another important aspect of dynamic visualizations is their complexity (Lowe 1999: 1d). Several objects, moving at the same time, increase the complexity of visualizations. Furthermore, it is important whether the duration of the presentation is determined or not (1d). This aspect is closely related to the interactivity of the visualization.

Fourth, visualizations can entail different forms of interactivity (1e). Schulmeister (2003) identified six different levels of interactivity in his taxonomy for multimedia components. The first level contains only watching visualizations without any possibility to influence them. The second level allows changing the visualization by clicking on it, selecting options, menu items, or hypertext links. At level three, varying the form of the representation becomes possible. Level four includes the manipulation of the content of the visualization by creating new visualizations through newly entered data or variation of given parameters. Constructing a new visualization is a characteristic of level five. Finally, constructing a new visualization and receiving intelligent feedback from the system through manipulative action indicates level six. Mayer and Chandler (2001) showed that minimal amount of interactivity can already lead to better learning outcomes. Moreover, interactivity can enhance the motivation in learning scenarios (e. g., Levin et al. 1987; Lowe 2004). We included four aspects of interactivity into the classification system (1e): basic interactivity, influence on the depiction, influence on sequencing (non-linearity), and options for manipulation.

Fifth, visualizations are often accompanied by text (written or spoken; Mayer 2005; Sweller et al. 1998: 1f), additional audio (e. g., film music; 1g) or noises (e. g., telephone ringing; 1g). There is a substantial body of research on the combination of visualizations and text. In order to remain within the scope of this article, we will not go into detail with regard to this topic, because we are mostly concerned with the visualization itself as a single representation. For further reading, research within the framework of CLT (Sweller et al. 1998) and CTML (Mayer 2005) should be consulted. In the questionnaire the text modality, text type, and the language (1f) as well as the type of music and noises (1g) have to be indicated.

Sixth, the amount of realistic details depicted differs along several visualizations (e. g., Dwyer 1976; Höffler / Leutner 2007; Rothmund / Schreier / Groeben 2001; Scheiter et al. 2009: 1h). Realism is the similarity of the represented object to the visualization (Rieber 1994). This similarity is achieved by imitating the real-world referent with respect to color, shape/contours, textures, or spatial relationships (for an overview see Scheiter et al. 2009). Moreover, the presentation speed of the dynamic visualizations (Fischer / Lowe / Schwan 2008) and the voices and noises used can be more or less realistically (1h).

Seventh, visualizations can be provided with additional cues like arrows or highlights (cf. De Koning / Tabbers / Rikers / Paas 2007: 1i). Cues in visualizations are additions of non-content information that have the function of guiding attention to important aspects of the visualization (De Koning et al. 2007). Though cues have a functional component, they are also structural features of visualizations.

2.2 Functions of Visualizations

Visualizations do not only comprise structural features. They also have intended functions, which are described in the following section. There are several approaches to classify the functions of visualizations.

First, visualizations have affective functions as they can influence the motivation, the emotions and moods, and the attitude of viewers (Levie / Lentz 1982; Lowe 2004: 2a).

Second, Levie and Lentz (1982) also found attention guiding functions such as attracting or directing attention. Additionally, Anderson and Kirkorian (2006) identified a third function of visualizations in terms of attention, namely maintaining the attraction of viewers (2b).

Third, visualizations have supplementing functions when they accompany other representations, either text or visualization. Levin and colleagues (1987) found five text-supplementation-functions (2c). The decoration function is associated with text-irrelevant pictures that make a textbook look more attractive or motivating, what is also an affective function. The representation function occurs if actors, objects, and activities taking place in narrative passages are represented in the picture. Those visualizations ›tell‹ exactly the same story as the text. Visualizations that make a text content more coherent can be either organizational or interpretational. Organizational visualizations provide an organizational framework for a text (e. g., maps), giving it greater coherence, whereas interpretational visualizations clarify difficult-to-understand passages and abstract concepts within passages (e. g., advanced organizers). Whereas a text associated with organizational pictures is easy-to-process (because it focuses on simple or familiar concepts described in a straightforward fashion), a text associated with interpretational pictures describes more unfamiliar, difficult, concepts (e. g., technical terms and their associated characteristics). Moreover, visualizations may offer a transformation function: transformational visualizations are meant to influence viewers' memory directly by transforming critical information into a more concrete and memorable form.

However, visualizations are not only used as text adjuncts. They may also accompany other visualizations. This is addressed within the DeFT fraimwork (Ainsworth 2006). Besides the design of the visualizations (De) this approach addresses the three key functions (F) of multiple external representations for cognitive tasks (T): complement, constrain, and construct (2c). Visualizations accompanied by other visualizations or by text can complement each other, because they differ either with regard to the processes (e. g., computational off-loading, procedural fit; cf. Scaife / Rogers 1996: 2d) they support in working memory or in the information they contain. One visualization can also be constrained by another visualization or by text. For example, graphics are more specific than texts: the sentence ›it is raining‹ does not provide any information about the amount or the size of the raindrops, whereas a picture on which it is raining automatically specifies these aspects of the rain. The constructing function leads to a deeper understanding, when information of multiple external representations is integrated and increases the likelihood for transfer to new situations.

Fourth, Levie and Lentz (1982) found long-term memory supporting functions that visualizations have as text illustrations: they can facilitate the remembering and understanding of text contents and they can provide additional information thereby deepening the understanding of the text (2e).

In the classification system, five different functions of visualizations have to be classified, namely the affective functions (2a), the attention-guiding functions (2b), the (text-/picture-) supplementation functions (2c), the working memory supporting functions (2d), and the long-term memory supporting functions (2e). There is the additional option ›unclear‹ for each of the five functions, because without knowing the intentions of the developers and the context of usage it might be hard to define the functions of some visualizations correctly.

2.3 Content of Visualizations

Besides structural and functional features, visualizations also have a certain content that can be described with regard to its genre, target audience and other aspects. In the following section the content relevant aspects of visualizations are described. The depicted content can vary with regard to its intention, which can be, for instance, didactic as in most multimedia learning environments, journalistic as in newspapers, or entertaining as in films (3a). The genre used to present the contents can either be expository, narrative, or procedural (McCarthy et al. 2009: 3a). Expository content presentations have the purpose to inform, explain, describe, define or depict the reality directly (Lock / Lockhart 1998), whereas narrative content presentations convey fictional or non-fictional events (e.g., Bordwell / Thompson 1993). Procedural contents address skills and procedures, or the ›know-how‹ knowledge, as for instance in instructions. All possible combinations of expository, narrative, and procedural could be chosen in the questionnaire as mixtures (3a). For instance, an instructional visualization can start with a narration as example followed by expository explanations. In addition, there are visualizations that do not depict contents in an expository, narrative, or procedural form but that present visual art or poetry (3a).

Second, the content of visualizations itself can be depicted more or less realistically (3b). This aspect has to be distinguished from the degree of realism used by the depiction itself (see above). Rothmund et al. (2001) differentiate between those two types of realism and assume that viewers evaluate the depicted content against their own knowledge about the reality. The distinction between realistic and fictional contents is not a binary one; rather, it is a continuum with realistic contents forming one end of the dimension and fictional contents forming the other. Furthermore, the content of visualizations can be evaluated with regard to a second continuum ranging from staged to documentary. In the questionnaire, the realism of the content has to be classified with regard to persons, objects, situations, events, and the plot (Rothmund et al. 2001).

Third, the presence of persons or objects within a visualization leads to another important aspect of the content, namely the identification object and the degree of identification (3c). It is important whether and to what degree the viewer identifies him-/herself with depicted persons or objects.

Fourth, as identified in text comprehension research, coherence is a central concept influencing the processing and the understanding of representations (e. g., Zwaan / Singer 2003: 3d). Magliano,

Miller, and Zwaan (2001) investigated coherence in films, especially the temporal and the spatial coherence, which plays a crucial role for understanding filmic contents. Besides of the temporal and spatial coherence three other types of coherence have to be classified in the questionnaire: visual coherence, coherence with regard to the content, and the coherence between representations.

Fifth, the complexity of the inferences necessary to overcome coherence breaks has to be rated (3). Sixth, the detailedness of the depiction in comparison to the complexity of the contents has to be rated (3f). Seventh, an important aspect of the content is the domain (e. g., science, sports, art, propaganda, etc.; 3g). As identified in the meta-analysis of Höffler and Leutner (2007) different visualizations are suited for different domains. Eighth, whenever the content is described, it is important to consider the aspired target group with regard to its age, gender, expertise level, and possible special interests (3h).

2.4 General Comments on the Classification System

The proposed classification system (see Appendix) is designed as a questionnaire with predefined answers and three main parts covering the three dimensions structural features, functions, and content of visualizations (seven pages in total). Each visualization has to be rated separately. For the items within the questionnaire two different ways to provide predefined answers are implemented: radio buttons provide the opportunities to choose one out of several possible answers, whereas check boxes allow to choose answers without that restriction. Moreover, some items are divided into sub-items, which are separated from each other with dashed lines, indicating that in each separated section at least one answer is required. In addition, some items use a free response format, for instance, the title, author, year of production, presentation mode, and the short summary of the visualization. These general items have to be answered at the beginning of the questionnaire. Most questions allow for choosing a ›miscellaneous‹ alternative, because the current classification system does not claim to provide a list of exhaustive alternatives.

3. Evaluation of the classification system

The usability of the proposed questionnaire was tested with ten independent raters, who rated six different visualizations. The visualizations comprised a computer animation about cancer (http://tumorzentrum.klinikum.uni-muenster.de/aerzte/mammakarzinom/doenneb/index.htm), an impressionistic painting (Claude Monet: The stroll, 1875, National Gallery of Art, Washington), a static text-picture combination (adapted from Wort & Bild Verlag, 2006), an animated cartoon (Barillé 1986), a section from a silent film (Chaplin 1921), and a section from a television movie (Beimler et al. 1989). To test the interrater reliability for all possible 45 pairwise comparisons between the ten raters Cramérs V was calculated for each of the six visualizations. The range for Cramérs V is between 0 and 1 and values larger than 0.6 are referred to as high interrater reliabilities (Wirtz / Caspar 2002). Table 1 shows the results for the six test visualizations.

Four of the six tested visualizations, namely the computer animation, the painting, the silent film, and the movie, reached high interrater reliabilities for the ten independent raters. The remaining two visualizations, namely the static text-picture combination and the animated cartoon, reached a close to high interrater reliability.

Table 1: Interrater reliabilities.

Visualization	*Cramérs V*
Computer animation	*V = .74*
Painting	*V = .83*
Static text-picture-combination	*V = .57*
Animated cartoon	*V = .57*
Silent film	*V = .80*
Television movie	*V = .79*

4. Discussion

The purpose of this paper was to present a feasible classification system in form of a questionnaire that allows to classify a broad range of visualizations according to different dimensions. This classification system may be useful for future research to identify situational constraints, individual learner prerequisites, and instructional contexts related to an effective use of different types of instructional visualizations.

A first evaluation of the developed classification system revealed a high or almost high interrater reliability for six different test visualizations. Interestingly, the two visualizations that achieved only a medium interrater reliability were rather schematic with regard to their degree of realism compared to the four visualizations with high interrater reliability, which were all depicted rather realistically. This result indicates that schematic visualizations might be seen more diverse than realistic ones. This effect can go to the fact that realistic visualizations are more similar to our everyday experience that provides a common ground for the interaction with our peers. In contrast, schematic visualizations are only encountered in specific situations (e.g., learning contexts) and thus, their familiarity and, consequently, their assignment to classes might differ more among different expertise levels. Moreover, the two visualizations with medium interrater reliability differed from the other visualizations also with regard to the following features: the static text-picture combination was the only test visualization that (a) was combined with written text, that (b) consisted of multiple static pictures, and that (c) conveyed procedural instructions. The animated cartoon was different from the other visualizations in that it was (a) longer than the other ones and entailed (b) more different sections than the other dynamic visualizations. A longer, respectively information-richer visualization might promote more possibilities for misinterpretations. This might lead to different classifications. To identify specific difficulties in classifying certain types of visualizations further research is needed. In particular, the interrater reliabilities for the three dimensions of the classification system and the individual items should be investigated separately to identify problematic

items. For instance, it is probably easier to identify a visual arrow as a cue than to identify long-term memory supporting functions of visualizations.

Previous classification approaches as well as this classification system do rely to a large extend on the scientific intuitions of their authors. Therefore, more substantial empirical work is needed to indicate which of the numerous dimensions of visualizations should be primarily used for a classification of instructional visualizations. A more thorough evaluation of the proposed classification system with more test visualizations and different types of raters would be a first desirable step. A larger data set for different visualization types would allow for more sophisticated statistical analyses like cluster and factor analyses that can inform a standardization of the classification system and its items.

Eventually, the classification system may be a helpful step towards identifying individual learner competences and beneficial circumstances that are important for the effectiveness of different types of visualizations. It might also help to shed some light on inconsistent results concerning the effectiveness of instructional visualizations. In particular, a meta-analysis using this type of classification to review previous research on visualization effects might substantially contribute to future research on instructional visualizations.

References

Ainsworth, S.: DeFT: A conceptual framework for considering learning with multiple representations. In: Learning and Instruction, 16, 2006, S. 183-198

Anderson, D. R.; Kirkorian, H. L.: Attention and Television. In: Bryant, J.; Vorderer, P. (Hrsg.): Psychology of Entertainment. Mahwah, NJ [Erlbaum] 2006, S. 35-54

Barillé, A. (producer & director): Es war einmal… das Leben [motion picture]. France [Procidis] 1986

Beimler, H.; Berman, R.; Lauritson, P.; Livingston, D.; Manning, R.; Piller, M.; Roddenberry, G. (producer); Kolbe, W. (director): Star Trek: The next generation – the bonding [motion picture]. USA [Paramount Television] 1989

Bertin, J.: Semiology of Graphics: Diagrams, Networks, Maps. Madison, WI [University of Wisconsin Press] 1983

Bordwell, D.; Thompson, K.: Film art: An introduction. 4. Auflage. New York [McGraw-Hill] 1993

Chaplin, Ch. (producer & director): The kid [motion picture]. USA [Charles Chaplin Productions] 1921

De Koning, B. B.; Tabbers, H. K.; Rikers, R. M. J. P.; Paas, F.: Attention cueing as a means to enhance learning from an animation. In: Applied Cognitive Psychology, 21, 2007, S. 731-746

Dwyer, F. M.: Adapting media attributes for effective learning. In: Educational Technology, 16 (8), 1976, S. 7-13

Fischer, S.; Lowe, R. K.; Schwan, S.: Effects of presentation speed of a dynamic visualization on the understanding of a mechanical system. In: Applied Cognitive Psychology, 22, 2008, S. 1126-1141

Hegarty. M.; Waller, D.: Individual differences in spatial abilities. In Shah, P.; Miyake, A. (Hrsg.), The Cambridge Handbook of Visuospatial Thinking. New York [Cambridge University Press] 2005, S. 121 - 169

Höffler, T. N.; Leutner, D.: Instructional animation versus static pictures: A meta-analysis. In: Learning and Instruction, 17, 2007, S. 722-738

Imhof, B.; Scheiter, K.; Gerjets, P.: Realism in dynamic, static-sequential, and static-simultaneous visualizations during knowledge acquisition on locomotion patterns. In: Taatgen, N. A.; van Rijn, H. (Hrsg.): Proceedings of the 31st Annual Conference of the Cognitive Science Society. Austin, TX [Cognitive Science Society] 2009, S. 2962-2967

Knowlton, J. Q.: On the definition of ›picture‹. In: AV Communication Review, 14, 1966, S.157-183

Levie, H. W.; Lentz, R.: Effects of text illustrations: A review of research. In: Educational Communication and Technology Journal, 30 (2), 1982, S. 195-232

Levin, J. R.; Anglin, G. J.; Carney, R. N.: On empirically validating functions of pictures in prose. In: Willows, D. M.; Houghton, H. A. (Hrsg.): The psychology of illustration: Basic research. New York [Springer] 1987, S. 51-85

Lock, G.; Lockhart, C.: Genres in an academic writing class. In: Hong Kong Journal of Applied Linguistics, 3, 1998, S. 47-64

Lohse, G. J.; Biolsi, K.; Walker, N.; Rueter, H. H.: A classification of visual representations. In: Communications of the ACM, 37, 1994, S. 36-49

Lowe, R. K.: Extracting information from an animation during complex visual learning. In: European Journal of Psychology of Education, 14, 1999, S. 225-244

Lowe, R. K.: Animation and learning: Value for money? In: Atkinson, R.; McBeath, C.; Jonas-Dwyer, D.; Phillips, R. (Hrsg.): Beyond the comfort zone: Proceedings of the 21st ASCILITE Conference. Perth, Western Australia [ASCILITE] 2004, S. 558-561 (http://www.ascilite.org.au/conferences/perth04/procs/contents.html)

MACDONALD-ROSS, M.: How numbers are shown: A review of research on the presentation of quantitative data in texts. In: AV Communication, 25, 1977, S. 359-404

MAGLIANO, J. P.; MILLER, J.; ZWAAN, R. A.: Indexing space and time in film understanding. In: Applied Cognitive Psychology, 15, 2001, S. 533-545

MAYER, R. E.: The Cambridge handbook of multimedia learning. New York, NY [Cambridge University Press] 2005

MAYER, R. E.; CHANDLER, P.: When learning is just a click away: Does simple user interaction foster deeper understanding of multimedia messages? In: Journal of Educational Psychology, 93, 2001, S. 390-397

MCCARTHY, P. M.; MYERS, J. C.; BRINER, S. W.; GRAESSER, A. C.; MCNAMARA, D. S.: A psychological and computational study of sub-sentential genre recognition. In: GLDV-Journal for Computational Linguistics and Language Technology, 24, 2009, S. 23-55

PEIRCE, C. S.: The icons, index, and symbol: Collected papers (1902). Cambridge, MA [Harvard University Press] 1960

Positronen-Emissions-Tomographie: http://tumorzentrum.klinikum.uni-muenster.de/aerzte/mammakarzinom/doenneb/index.htm (abgerufen: June 17th)

RANKIN, R.: A taxonomy of graph types. In: Information DesignJournal, 6, 1990, S. 147-159

REBETEZ. C.; BÉTRANCOURT, M.: Using snapshots with animation to facilitate understanding dynamic systems. Presented at the 29th International Congress of Psychology. Berlin, Germany, 20.-25. July 2008

RIEBER, L. P.: Animation in computer-based instruction. In: Educational Technology Research & Development, 38, 1990, S. 77-86

RIEBER, L. P.: Computers, graphics, and learning. Madison, WI [Brown & Benchmark] 1994

ROTHMUND, J.; SCHREIER, M.; GROEBEN, N.: Fernsehen und erlebte Wirklichkeit I: Ein integratives Model zur Realitäts-Wahrnehmung. In: Zeitschrift für Medienpsychologie, 13, 2001, S. 33-44

SCAIFE, M.; ROGERS, Y.: External cognition: How do graphical representations work? In: International Journal of Human-Computer Studies, 45, 1996, S. 185-213

SCHEITER, K.; GERJETS, P.; HUK, T., IMHOF, B.; KAMMERER, Y.: The effects of realism in learning with dynamic visualizations. In: Learning and Instruction, 19, 2009, S. 481-494

Scheiter, K.; Wiebe, E.; Holsanova, J.: Learning with visualizations: Theoretical and methodological aspects. In: Zheng, R. (Hrsg.): Cognitive Effects of Multimedia Learning. USA [IGI Global] 2008, S. 67-88

Schulmeister, R.: Taxonomy of multimedia component interactivity. A contribution to the current metadata debate. In: Studies in Communication Sciences. Studi di scienze della communicazione, 3, 2003, S. 61-80

Sweller, J., van Merriënboer, J. J. G.; Paas, F. G. W. C.: Cognitive architecture and instructional design. In: Educational Psychology Review, 10, 1998, S. 251-296

Tufte, E. R.: The Visual Display of Quantitative Information. Cheshire, CT [Graphics] 1983

Tversky, B.; Bauer-Morrison, J.; Bétrancourt, M.: Animation: Can it facilitate? In: International Journal of Human-Computer Studies, 57, 2002, S. 247-262

Wirtz, M.; Caspar, F.: Beurteilerübereinstimmung und Beurteilerreliabilität. Göttingen [Hogrefe] 2002

Wort und Bild Verlag (2006): http://www.presseportal.de/print.htx?nr=895439 (abgerufen June 17th)

Zwaan, R. A.; Singer, M.: Text comprehension. In: Graesser, A. C.; Gernsbacher, M. A.; Goldman, S. R. (Hrsg.): Handbook of discourse processes. Mahwah, NJ [Erlbaum] 2003, S. 83-121

Appendix: Classification of visualizations

Title: _____

Author: _____

Year of production: _____ Presentation medium: _____

Summary: _____

_____

_____

1. Structural features			
1a)	**Production technique:**		
Visualization	O photograph	O film	O computer graphics
	O drawing	O painting	O computer animation
	O comic strip	O animated cartoon	O miscellaneous
	Visualization type:		
		O iconic	O symbolic known
		O indexicalic	O symbolic unknown

1b) Techniques used for pre- and post-production	**Light:** ☐ shaded ☐ normal ☐ brightened ..... ☐ natural ☐ artificial ☐ undefined ..... ☐ hard ☐ normal ☐ soft ..... ☐ frontal light ☐ backlight ☐ sidelight ☐ overhead light ☐ lower light ☐ undefined source **Camera angles:** ☐ bottom-shot ☐ worm's-eye view ☐ low angle shot ☐ normal view ☐ high angle shot ☐ bird's-eye view ☐ top-shot ☐ tilted camera (dutch angle) **Shots:** ☐ long ☐ wide ☐ full ☐ three quarter ☐ medium ☐ head & shoulder ☐ close-up ☐ extrem close up

1c) Changes between pictures O yes O no	☐ **Between static visualizations** ☐ **Camera movements** O horizontal O vertical O both ..... O slow O fast O whip pan ..... ☐ accompanying ☐ panorama shot ☐ **Cuts** ☐ direct cut ☐ gradual changes O fading O dissolving O wipe length of the sequence: O long O getting longer O mixed O short O getting shorter
1d) Dynamism	**Degree of Dynamism:** O single static O static-simultaneous O static-sequential O dyn. segmented O dynamic continuous O multiple dynamic O static-dynamic mixtures O miscellaneos ☐ **Complexity** (concurrent movements of several objects): O high O unobtrusive O low **Duration of the presentation:** O determined: _____ O not determined

1e) Interactivity O yes O no	☐ **Basic interactivity:** ☐ start ☐ stop ☐ forward ☐ rewind ☐ sound volume ☐ **Influence on the depiction:** ☐ zoom ☐ presentation speed ☐ changes in the perspective ☐ **Influence on sequencing (non-linearity):** ☐ **Options for manipulation:** ☐ dyna-linking ☐ simulations ☐ drag-and-drop ☐ feedback
1f) Text O yes O no	**Modality:** ☐ visual ☐ auditory ☐ haptic **Text type:** ☐ label ☐ subtitle ☐ underline ☐ heading ☐ caption ☐ continuous text/dialog ☐ miscellaneous **Language:** O native O foreign O multilingual

1g) Additional audio O yes O no	☐ **Music:** ☐ situational ☐ instrumental ☐ **Noises:** ☐ situational	☐ added (film music) ☐ vocal ☐ added	
1h) Realism of the depiction	**Color:**	O realistic O different	O understated O exaggerated
	Shape/ Contours:	O realistic O different	O understated O exaggerated
	Textures:	O realistic O different	O understated O exaggerated
	Spatial relationships:	O realistic O different	O understated O exaggerated
	☐ **Presentation speed:** O real time	O slower	O faster
	☐ **Voices:**	O realistic O different	O understated O exaggerated
	☐ **Noises:**	O realistic O different	O understated O exaggerated

1i) Cues O yes O no	☐ auditory ☐ visual ☐ colored ☐ moving

2. Functions	
2a) Affective functions O yes O no O unclear	**Influence on:** ☐ motivation ☐ emotions/ mood ☐ attitude
2b) Attention-guiding functions O yes O no O unclear	☐ attracting ☐ adapting ☐ maintaining
2c) (Text-/picture-) supplementation functions O yes O no O unclear	☐ decorational ☐ representational ☐ organisational ☐ interpretational ☐ transformational O redundant O complementary O contrary ☐ constraining
2d) Working memory supporting funct O yes O no O unclear	☐ off-loading (e. g., graph vs. table) ☐ procedural fit (e. g., roman vs. arabic numerals)

2e) Long-term memory supporting functions O yes O no O unclear	☐ facilitation of remembering ☐ facilitation of understanding / application ☐ deepening of understanding (abstraction)

3. Content	
3a)	**Intention**
Genre	☐ scientific ☐ didactic ☐ journalistic ☐ entertaining ☐ appealing ☐ miscellaneous ☐ **expository (E)** ☐ description ☐ recommendation ☐ discussion ☐ analysis ☐ argumentation ☐ **narrative (N)** O Narrator: ☐ first-person ☐ third-person ☐ omniscient ☐ monologe ☐ dialogue ☐ subjective sound ☐ subjective camera ☐ inner images ☐ **procedural (P)** O instructions O normative rules ☐ **Mixtures** O EN O EP O NP O NE O PE O PN ☐ **Visual art (»visual poetry«):** O traditional art O media art O documentation (e. g., filmed performances) O self-contained media art (e. g., video sculptures)

3b) Realism degree of the content	☐ **Person / Object:**	☐ realistic ☐ staged	☐ fictional ☐ documentary
	☐ **Situation:**	☐ realistic ☐ staged	☐ fictional ☐ documentary
	☐ **Event:**	☐ realistic ☐ staged	☐ fictional ☐ documentary
	☐ **Plot:**	☐ realistic ☐ staged	☐ fictional ☐ documentary
3c) Identification O yes O no	**Identification object:** O one **Degree:**	O several O low	O changing O high

3d) Coherence /Continuity	**spatial:**	O exaggerated	O unobtrusive
		O inferences (local and/or global)	
		O coherence breaks	
	visual:	O exaggerated	O unobtrusive
		O inferences (local and/or global)	
		O coherence breaks	
	content:	O exaggerated	O unobtrusive
		O inferences (local and/or global)	
		O coherence breaks	
	☐ **temporal:**	O exaggerated	O unobtrusive
		O inferences (local and/or global)	
		O coherence breaks	
	☐ **between representations:**		
		O exaggerated	O unobtrusive
		O inferences (local and/or global)	
		O coherence breaks	
3e) Complexity of necessary inferences	O high	O low (unobtrusive)	

3f) Detailedness of the presentation in comparison to the complexity of the contents	O short/concise	O adequate	O extensive
	O simplifying	O adequate	O complicating
3g) Domain	O natural sciences		O sports
	O humanities		O art/culture
	O politics/society		O »entertainment«
	O advertisement/propaganda		O miscellaneous
	O »cultural techniques« (e.g. reading, writing, calculating, cooking, knot tying, …)		
3h) Aspired target audience	**Age:**		
	O children	O adolescents	O adults
	O elderly	O mixed	
	Expertise:		
	O experts	O novices	unspecified O
	☐ **Special interest group**		

[Inhalstverzeichnis]

Petra Bernhardt

Tagungsbericht zur Internationalen Fachkonferenz Bilder – Sehen – Denken (18. - 20. März 2009)

Veranstalter

Prof. Dr. Klaus Sachs-Hombach
Technische Universität Chemnitz
Institut für Pädagogik und Philosophie
Lehrstuhl für Philosophie mit dem Schwerpunkt Kognitionswissenschaften

Veranstaltungsort

Technische Universität Chemnitz, Neues Hörsaalgebäude

Tagungswebsite

http://www.bildwissenschaft.org/index.php?menuItem=3

Die internationale Fachkonferenz *Bilder – Sehen – Denken* fand von 18. - 20. März 2009 unter der wissenschaftlichen Leitung von Klaus Sachs-Hombach an der Technischen Universität Chemnitz statt. Gefördert durch die DFG, nahm sie das in den letzten Jahren merkbar gestiegene Interesse für Bilder und Bildwirkungen in Kultur, Medien und Wissenschaft zum Ausgang, um eine interdisziplinäre Diskussion der kognitiven und kommunikativen Wirkung von Bildern anzuregen.

Inhaltlich widmete sich die Tagung dem Verhältnis von begrifflich-philosophischen und empirisch-psychologischen Ansätzen in der bildwissenschaftlichen Forschung. Dabei verfolgte sie das Ziel, in einem interdisziplinären Brückenschlag zwischen Philosophie und kognitiver Psychologie Verfahren der Bild*produktion* und die Analyse von Bild*herkunft* und -*entstehungs-geschichte* mit der Erforschung von Bild*wahrnehmung* und -*verarbeitung* auf Seiten der Betrachter/innen zusammen zu bringen. Denn ein angemessenes Verständnis des Phänomens Bildlichkeit – so die leitende Prämisse der Konferenz – erfordert nicht nur ein profundes Wissen um Stilmittel, Materialität und ikonografische Vorbilder eines konkreten Bildes, sondern auch eine Beurteilung seiner psychologischen, sozialen und kulturellen Wirkungen auf die Betrachter/innen.

Darüber hinaus war es ein strategisches Ziel der Konferenz, die personelle Vernetzung bildwissenschaftlich orientierter Forscher/innen zu fördern. Zu diesem Zweck wurde im Rahmen der Tagung die *Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft* (GiB)[1] gegründet, die sich in den kommenden Jahren verstärkt für eine fächerübergreifende Konzeption des Bildbegriffs selbst sowie für die Weiterentwicklung analytischer Verfahren der Bild(wirkungs)analyse einsetzen möchte.

1. Konferenzprogramm

Das Programm der dreitägigen Konferenz gruppierte sich um methodologische, wahrnehmungstheoretische, perzeptuelle und emotionale Aspekte von Bildbetrachtung und -wahrnehmung. Einen Querschnitt durch dieses Themenspektrum bot das Programm des Doktorandentags, bei dem Jungwissenschafter/innen aus den Bereichen Kommunikationswissenschaft, Politikwissenschaft, Philosophie, Psychologie und Kunstdidaktik ihre Projekte präsentieren und zur Diskussion stellen konnten.

1.1 Methodologische Grundlagen der Bildwissenschaft (Panel 1)

Unter der Leitung von Bettina *Berendt* (Kognitionswissenschaft, Berlin), Christoph *Wagner* (Kunstgeschichte, Regensburg) und Ingeborg *Reichle* (Kunstgeschichte, Berlin) beschäftigte sich das erste Panel mit methodologischen Grundlagen von Bildwissenschaft.

In seinen Grußworten zur Eröffnung plädierte Klaus *Sachs-Hombach* (Philosophie, Chemnitz) für einen produktiven Austausch zwischen bildanalytischer Forschung und rezipientenorientierten Ansätzen. Daran anknüpfend forderte Charles *Forceville* (Medienwissenschaft, Amsterdam) in seinem *practical programme for developing image science* eine forcierte Methodenentwicklung in der bildwissenschaftlichen Forschung. Als beispielgebend könne das methodische Repertoire der Linguistik, wie es etwa bei der Analyse von Tropen zur Anwendung komme, verstanden werden.

1 Die Satzung der *Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft* sowie ein Formblatt zur Beantragung der Mitgliedschaft kann auf der Website des *Virtuellen Instituts für Bildwissenschaft* abgerufen werden: http://www.bildwissenschaft.org/gib/mitgliederantrag bzw.http://www.bildwissenschaft.org/gib/satzung-2

Hans Dieter *Huber* (Kunstgeschichte, Stuttgart) beschäftigte sich in seinem Vortrag zum Thema *Bildinterpretation* mit dem ›Übergang zwischen Wahrnehmung und Sprache‹. Die Art und Weise, wie über Bilder gesprochen werde, habe gravierenden Einfluss auf die Wahrnehmung. Denn bei der Interpretation von Bildern würden deren Leer- und Unbestimmtheitsstellen durch die projektive Fantasie ihrer Beobachter/innen aufgefüllt. Damit gehe Bildinterpretation auf unkontrollierbare Weise über das hinaus, was am materiellen Objekt tatsächlich vorhanden sei.

Eva *Schürmann* (Philosophie, Darmstadt) betonte die Schwierigkeit einer Bestimmung von Übergängen zwischen dem Sehen und dem Denken. *Sehen* und *Einsehen* stellten eine Einheit dar, die unmöglich nur metaphorisch zu verstehen sei, sondern regelrecht wörtlich genommen werden müsse.

Kristóf *Nyíri* (Philosophie, Budapest) plädierte in seinem Vortrag *Gombrich on Image and Time* für eine Wiederentdeckung und Re-Lektüre der bildphilosophischen Schriften von Ernst Hans Gombrich, die laut Nyíri zu einem besseren Verständnis des Verhältnisses von Text und Bild sowie dem Verhältnis von Bild und Zeit beitragen könnten.

Lambert *Wiesing* (Philosophie, Jena) erläuterte in seinem Vortrag die These, dass sich die Wahrnehmung von Bildern kategorial von der Wahrnehmung anderer Gegenstände unterscheide. In diesem Zusammenhang verwies er auf die Möglichkeit zu einer ›Partizipationspause‹ bei der Wahrnehmung von Bildern. Nur auf dem Bild lasse sich etwas sehen, ohne durch den Wahrnehmungszustand als Wahrnehmender selbst zu einem Teil des Geschehenen zu werden.

Szuszanna *Kondor* (Philosophie, Budapest) argumentierte in ihrem Vortrag *The Verbal and the Sensual Mind – On the Continuity of Cognitive Processes* für einen nicht sprachbasierten Ansatz in der Bildphilosophie.

Helmut *Leder* (Psychologie, Wien) beschäftigte sich in seinem Vortrag zu *Bild als Kunst* mit psychologischen Ansätzen der Kunstwahrnehmung, die auf die speziellen Verarbeitungsanforderungen der Kunst fokussieren und ihre Aufmerksamkeit auf Bedeutung, Sublimität und Ambiguität richten.

Philipp *Stoellger* (Religionsphilosophie, Rostock) widmete sich der ›Aufmerksamkeit des Bildes‹ als einer basalen und unentbehrlichen Kategorie der Bildtheorie und warf die Frage auf, ob eine Phänomenologie der Aufmerksamkeit ein brauchbarer Zugang sein könnte, um Bilder in ihrem Gebrauch zu unterscheiden.

Ferdinand *Fellmann* (Philosophie, Chemnitz) thematisierte in seinem Vortrag *Vom Selbstbild zum Selbstbewusstsein* evolutionsbiologische Grundlagen einer Bildwissenschaft, der er im Rahmen einer genetischen Phänomenologie den Status einer eigenständigen philosophischen Disziplin zuwies. Laut Fellmann sei Bildlichkeit als psychologische und zugleich logische Funktion in der Evolution durch sexuelle Auslese entstanden.

1.2 Bildwahrnehmung und Gegenstandswahrnehmung (Panel 2)

Unter der Leitung von Stephan *Schwan* (Medienpsychologie, Tübingen) diskutierte das zweite Panel der Tagung Aspekte der Bild- und Gegenstandswahrnehmung.

Dem Denken *in* und *mit* Bildern aus Perspektive der Kognitionswissenschaft und der Semiotik war der Vortrag von Wolfgang *Schnotz* (Psychologie, Koblenz) gewidmet, bei dem anhand von Beispielen aus der Mathematik und der Physik die Verwendung unterschiedlicher Repräsentationsformen für kreative Problemlösungen untersucht und ihre Stärken und Schwächen diskutiert wurden.

John *Kulvicki* (Philosophie, Dartmouth) beschäftigte sich mit der Frage von Ambiguität bei der Wahrnehmung von Bildern – ein Aspekt, den auch Reinhard *Niedereé* (Psychologie, Kiel) und Dieter *Heyer* (Psychologie, Halle) in ihrem Vortrag *The duality of picture perception: a challenge to current theories of visual perception* aufgriffen.

Heiko *Hecht* (Psychologie, Mainz) wiederum thematisierte die Rolle der empirischen Psychologie beim besseren Verständnis der Farbwirkung auf die Wahrnehmung von Räumen.

1.3 Perzeptuelle Strategien bei der Bildwahrnehmung / Bildrezeption und Aufmerksamkeit (Panel 3)

Im Rahmen des dritten Panels wurden perzeptuelle Strategien bei der Bildwahrnehmung und –rezeption sowie Aspekte der Bildaufmerksamkeit behandelt. Die Moderation übernahmen Hartmut *Stöckl* (Linguistik, Salzburg), Elisabeth *Birk* (Kommunikationswissenschaft, Aachen) und Mark *Halawa* (Semiotik).

Stephan *Schwan* (Medienpsychologie, Tübingen) widmete sich in seinem Vortrag *Der allererste Film* der Frage, wie filmunvertraute Erwachsene kinematografische Darstellungsprinzipien interpretieren. Im Zuge einer experimentellen Feldstudie in der Türkei wurde erhoben, dass sich die Interpretationen dieser Zuschauer substanziell von filmerfahrenen Zuschauern unterscheiden. Christoph *Wagner* (Kunstgeschichte, Regensburg) thematisierte in seinem Vortrag *Der beschleunigte Blick* Wahrnehmungsprozesse in der bildeten Kunst. Oliver *Jehle* beschäftigte sich in *Sehen ist alles?* mit dem Aspekt der Gegenstandslosigkeit als einer Kunstbedingung vor allem an Bruchstellen der Repräsentation. Mit dem Denken und seinem Misslingen in Redewendungen und Cartoons beschäftigte sich Dagmar *Schmaucks'* (Semiotik, Berlin) Vortrag zur Rolle von Metaphern und Sprachbildern in der Alltagssprache. Schmaucks illustrierte, in wie vielen unterschiedlichen Spielarten das Denken – nicht immer widerspruchsfrei – verbildlicht werden kann (z. B. als Benutzung eines technischen Geräts).

Katharina *Scheiter* (Kognitions- und Medienpsychologie, Tübingen) präsentierte für ihre Projektgruppe um Peter *Gerjets* und Sven *Gemballa* Forschungsergebnisse zum Thema *Lernen mit statistischen und dynamischen Visualisierungen aus instruktions- und kognitionspsychologischer Sicht* und illustrierte, dass Visualisierungen unter bestimmten Bedingungen Wissenserwerbsprozesse

unterstützen und Lernleistungen verbessern können. Am Beispiel von Schwimmbewegungen bei Fischen wurde herausgestellt, dass Wissenserwerbsprozesse nicht nur auf kognitiver, sondern auch auf perzeptueller Ebene gefördert werden können.

Carmen *Zahn* erläuterte in ihrem Vortrag *Where old and new media collide* wie digitale Video-Werkzeuge als Schlüssel zu historischen Quellen im Schulunterricht eingesetzt werden können.

Rainer *Höger* (Wirtschaftspsychologie, Lüneburg) erörterte die Frage, wie Bilder anhand von Blickbewegungen durchmustert werden und fokussierte in seinem Vortrag auf intentional- und reizgesteuerte Aufmerksamkeitsprozesse. Mit einer Kamerasimulation im Plenum konnte er zeigen, wie Aufmerksamkeit attrahierende Eigenschaften nachgebildet werden. Auch der Vortrag von Hermann Kalkofen, Micha Strack und Bernd Körber beschäftigte sich mit dem Blickbewegungsverhalten, das durch eye tracking-Verfahren beim Betrachten von Simultanbildern (z. B. von Botticelli, de Bry, Goltzius u. a.) erhoben wurde. Die Ergebnisse der Studie lassen Rückschlüsse auf eine repetition blindness von Rezipientinnen und Rezipientinnen in Bezug auf die Darstellungen auf Simultanbildern zu.

Jana *Holsanovas* (Kognitionswissenschaften, Lundagård) Vortrag *How we focus attention in picture viewing, picture description and during mental imagery* widmete sich dem Zusammenhang und Übergang von Bildwahrnehmung und Bildbeschreibung. Christa *Sütterlin* (Humanethologie, Andechs) thematisierte Aby Warburgs Pathosformel als Vorstellung von einem Motiv, das in unterschiedlichen Kontexten sichtbar werden kann, und somit als Durchbruch zu einer allgemein kulturgeschichtlichen Dimension bei der Betrachtung von Gebärden und Ausdruck in der Kunst.

1.4 Emotion bei der Bildrezeption (Panel 4)

Unter der Leitung von Hans-Jürgen *Wulff* (Medienwissenschaft, Kiel) thematisierte das vierte Panel die Bedeutung von Emotionen bei der Rezeption von Bildern.

Der Vortrag von Georg *Valtin*, Daniel *Pietschmann* und Peter *Ohler* (Mediennutzung, Chemnitz) fragte nach der Rolle von Bildwelten bei der gezielten Auslösung von Emotionen in Computerspielen. Der Vortrag *Darwins Perspektive in der Medienpsychologie* von Frank *Schwab* (Psychologie, Saarbrücken) erläuterte evolutionäre Aspekte medialer Unterhaltung und Möglichkeiten ihrer Anwendung für Fragen der Medienpsychologie. Dagmar *Unz* (Sozialpsychologie, Saarbrücken) stellte in ihrem Vortrag die Frage nach einer ›power of moving pictures‹, indem sie die Wirkung von Gewaltdarstellungen in Fernsehnachrichten auf emotionale Reaktionen von Zuseher/innen erläuterte. Ob und inwiefern Kinder den emotionalen Zustand von Filmprotagonisten und Filmprotagonistinnen inferieren können, war die zentrale Frage von Katharina *Diergarten* (Psychologie, Würzburg) und Gerhild *Nieding* (Psychologie, Würzburg), die die Ergebnisse einer empirischen Studie zu Medienkompetenz, Emotionswissen und der Fähigkeit zur Unterscheidung zwischen realen und fiktiven Medieninhalten präsentierten.

2. Doktorandentag

Unter der Leitung von Katharina *Scheiter* (Kognitions- und Medienpsychologie, Tübingen) und Claudia *Henning* (Philosophie, Leipzig) stellten acht Doktoranden und Doktorandinnen aus unterschiedlichen geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen ihre Promotionsprojekte im Rahmen eines Doktorandentags vor. Die Vorträge gruppierten sich um drei große Fragestellungen, nämlich die Theoretisierung und Wahrnehmung von Kunstbildern, politische und kulturelle (Be) Deutungen von Bildern, sowie Einsatz und Analysierbarkeit von Bildern und Visualisierungen in Lehr- und Lernprozessen.

Aneta *Rostkowska* (Philosophie, Krakau) widmete sich in ihrem Vortrag *Image and Presence* dem abstrakten Kunstbild. Rostkowska konstatierte, dass sich aktuelle bildtheoretische Strömungen zu stark auf das nicht abstrakte Bild konzentrierten und daher für abstrakte Bilder nur bedingt aussagekräftig seien.

Ebenfalls mit Kunstbildern und ihrer Ambiguität beschäftigte sich Nicolas *Romanacci* (Bildwissenschaft, München) im Rekurs auf die Philosophie Nelson Goodmans und seiner Diskussion des epistemologischen Status von Ambiguität in der Kunst.

Petra *Bernhardt* (Politikwissenschaft, Wien) zeigte in ihrem Vortrag zu ›Einbildung‹ und Wandel der Raumvorstellung ›Osten‹ seit 1989, zu welchen Bildmotiven sich Vorstellungen eines ›Ostens‹ von Europa verdichtet haben und welche Rolle Werbebilder als soziale Indikatoren bei der Klärung dieser Frage spielen können.

Dem fotografischen Bild widmete sich Evelyn *Runge* (Politikwissenschaft, München). Die Politikwissenschafterin diskutierte in ihrem Vortrag Aspekte zeitgenössischer Dokumentarfotografie am Beispiel der Arbeiten von Sebastiao Salgado.

Stefan *Hölscher* (Kunstdidaktik/Kunstvermittlung) plädierte in seinem Vortrag *Bildstörung – Versuch der Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik* für einen Theorieansatz, der Bilddidaktik im Rahmen des Kunstunterrichts vor dem Hintergrund eines offenen Bildbegriffs als empirische Forschungspraxis ermöglichen soll.

Steffani *Saß'* (Psychologie, Kiel) Frage *Are pictures worth a thousand words in assessing competence?* zielte darauf ab, ob und inwieweit Bilder bei der Lösung von Testfragen in schulischen Settings unterstützende oder hindernde Wirkung entfalten können.

Mit der Frage eines Zusammenhangs von Visualisierungen und Lernleistungen beschäftigte sich auch der Vortrag von Birgit *Imhof* (Tübingen). Die Psychologin erläuterte anhand eines Klassifikationssystems die Rolle und Funktion von Visualisierungen bei Lernprozessen.

Katharina *Lobinger* (Kommunikationswissenschaft, Wien) präsentierte in ihrem Vortrag *Facing the picture* ihr Forschungsdesign für eine Meta-Analyse visueller Massenkommunikationsforschung, das darauf abzielt, das bestehende methodische Repertoire der Kommunikationswissenschaft zur Analyse von Bildern zu erfassen und zu systematisieren.

3. Rahmenprogramm

Im Rahmenprogramm der Tagung wurden Filme von Veronika *Reichl* und Irina *Linke* gezeigt. Vor allem Linkes *Was fotografiert werden muss!* (2008, 12') – eine eindrucksvolle dokumentarische Studie zur Praxis der Familienfotografie im Jemen – wurde vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen und eingehend diskutiert.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Obwohl die Beiträge der beteiligten Wissenschafter/innen sowie der Vertreter/innen aus der Bildpraxis im Rahmen der Tagung ganz unterschiedliche Aspekte von Bildlichkeit wie etwa die Informations- und Wissensvermittlung durch Bilder, die Analyse von Prozessen menschlicher Wahrnehmung, historische Analysen des Gebrauchs und der Verbreitung von Bildern, die politische und kulturelle Bedeutungen von Bildern etc. berührten, konnten vor allem im Zuge der an die Beiträge anschließenden Diskussionen Fächer übergreifende Perspektiven herausgearbeitet werden. Eine Publikation der Tagungsbeiträge ist im Halem Verlag geplant. Zusätzlich werden die Beiträge des Doktorandentags in einer Sondernummer der Zeitschrift IMAGE veröffentlicht.

Besonderer Dank gilt dem bestens vorbereiteten Team rund um Klaus Sachs-Hombach, ohne dessen engagierte Arbeit eine interdisziplinäre Diskussion in dieser Form und Qualität nicht möglich gewesen wäre.

[Inhaltsverzeichnis]

Impressum

IMAGE - Zeitschrift für interdisziplinäre Bildforschung wird herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, Jörg R. J. Schirra, Stephan Schwan und Hans Jürgen Wulff.

Bisherige Ausgaben

IMAGE 9

Dieter Maurer / Claudia Riboni / Birute Gujer: Frühe Bilder in der Ontogenese - Early Pictures in Ontogeny

Dieter Maurer / Claudia Riboni / Birute Gujer: Bildgenese und Bildbegriff - Picture Genesis and Picture Concept

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

Christiane Voss: Fiktionale Immersion zwischen Ästhetik und Anästhesierung

Kathrin Busch: Kraft der Dinge. Notizen zu einer Kulturtheorie des Designs

Wolfgang Ullrich: Fiktionen und Placeboeffekte. Wie Produktdesigner den Alltag überhöhen

Gertrud Lehnert: Paradies der Sinne. Das Warenhaus als sinnliches Ereignis

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

Rainer Groh: Das Bild des Googelns

Nicolas Romanacci: »Possession plus reference«. Nelson Goodmans Begriff der Exemplifikation – angewandt auf eine Untersuchung von Beziehungen zwischen Kognition, Kreativität, Jugendkultur und Erziehung.

Dagmar Venohr: ModeBilderKunstTexte – Die Kontextualisierung der Modefotografien von F.C. Gundlach zwischen Kunst- und Modesystem

Hermann Kalkofen: Sich selbst bezeichnende Zeichen

Beatrice Nunold: Sinnlich – konkret: Eine kleine Topologie des S(ch)eins

IMAGE 6

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 J. Wulff rezensiert: Visual Culture Revisited

Gabrielle Dufour-Kowalska rezensiert: Ästhetische Existenz heute

Stephanie Hering rezensiert: MediaArtHistories

Mihai Nadin rezensiert: Computergrafik

Silke Eilers rezensiert: Modernisierung des Sehens

IMAGE 5

Hermann Kalkofen: Pudowkins Experiment mit Kuleschow

Regula Fankhauser: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismusin 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

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 Rodriguez: 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

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

Franz Reitinger: Karikaturenstreit
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

Heiko Hecht: Film as dynamic event perception: Technological development forcesrealism to retreat
Hermann Kalkofen: Inversion und Ambiguität.Ein Kapitel aus der psychologischen Optik
Kai Buchholz: Imitationen im Produktdesign – einige Randnotizen zum Phänomen der Ähnlichkeit
Claudia Gliemann: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin
Christoph Asmuth: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil: Strukturierung der Bildinformation

Nina Bishara: Bilderrätsel in der Werbung
Sascha Demarmels: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten
Dagmar Schmauks: Ringelschwanz und rosa Rüssel. Stilisierungen des Schweins in Werbung und Cartoon
Beatrice Nunold: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft
Klaus Sachs-Hombach/Jörg R. J. Schirra: Darstellungsstil als bild-rhetorische Kategorie. Einige Vorüberlegungen

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Benjamin Drechsel: Die Macht der Bilder als Ohnmacht der Politikwissenschaft: Ein Plädoyer für die transdisziplinäre Erforschung visueller politischer Kommunikation

Emanuel Alloa: Bildökonomie. Von den theologischen Wurzeln eines streitbaren Begriffs

Silvia Seja: 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

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

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

Klaus Sachs-Hombach / Stephan Schwan: Was ist »schräge Kamera«? – Anmerkungen zur Bestandaufnahme 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 Berkeley's »Lullaby of Broadway«

Jürgen Müller / Jörn Hetebrügge: Out of focus – Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' The Lady from Shanghai (1947)