

Was ist eine Kinderzeichnung? - Erkenntnistheoretische Herausforderungen und bildtheoretische Leerstellen

Abstract

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

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

Einleitung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Kunsthistorische Zugänge zur gegenständlichen Kunst

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

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

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

1.1 Erwin Panofsky: Zur Ikonologie des Bildes

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Max Imdahl: Zur Ikonik des Bildes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 Zur Problematik einer Rekonstruktion bildimmanenter formaler Regelungen bei Kinderzeichnungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Fazit

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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

Biografische Notiz

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