

Ausgabe 34 vom Juli 2021

IMAGE 34

Herausgeber: Johannes Breuer, Tobias Held und Goda
Plaum

Inhalt

Johannes Breuer und Tobias Held.....	3
<u>Editorial. Konfigurationen des Eigenbildes – Einleitung</u>	
Oliver Trepte.....	9
<u>Weimar 1928. Städtische Repräsentation im Bild</u>	
Linda Keck.....	27
<u>Porträtmedaillons. Vom Öffnen und Schließen klappbarer Bildträger</u>	
Michael Karpf	38
<u>Wie kommt eine Gesellschaft zu ihren Bildern? Oder: Zur bildlichen Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeit</u>	
Maximilian Rünker	60
<u>Eigenbild/Identität. Perspektiven des brasilianischen Kinos</u>	

Jasmin Böschen	73
<u>Interview-Forschung trotz Eigenbild? Videotelefonie als Forschungsinstrument</u>	
Caroline Knoch	95
<u>Zwischen Bild und Text. Von Guillaume Apollinaires Calli- grammes zur digitalen Kommunikation</u>	
<u>Impressum</u>	113

Johannes Breuer und Tobias Held

Editorial

Konfigurationen des Eigenbildes – Einleitung

Wirft man einen Blick auf die mediale Umwelt, so tauchen zahlreiche Phänomene auf, die sich unter den Begriff des Eigenbildes subsumieren lassen. Ob als abstrakte Konstruktionen oder konkrete Bilder, werfen sie Fragen nach ihren Formen und Funktionen, aber auch nach ihrem Wandel durch neue Technologien auf. In den hier vorgelegten Beiträgen soll in interdisziplinärer Perspektive untersucht werden, wie sich Eigenbilder und Selbstbilder charakterisieren lassen, welche Besonderheiten sie aufweisen und welche Entwicklungen sich dabei abzeichnen. Die Einleitung führt in die Thematik ein, präsentiert die Akzentsetzungen und Zugangsweisen der Beiträge und mündet in eine weiterführende Überlegung. Sie soll der Diskussion über Eigenbilder neue Impulse geben und damit auch einen Beitrag zur Bestimmung von Eigenbildern leisten.

Die Beiträge stellen die Ergebnisse des zweiten Nachwuchs-Kolloquiums der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft vor, das am 16. Oktober 2020 in den Räumlichkeiten der Fakultät für Kunst und Gestaltung der Bauhaus-Universität Weimar unter dem Titel ›Eigenbild‹ stattfand. Das Symposium ging von Überlegungen zu einer Neufassung des Eigenbildes angesichts seiner Ubiquität in den rezenten medialen Umwelten aus. Digitale Endgeräte, allen voran das Smartphone, bieten sich mit ihren Frontkameras als regelrechte ‚Eigenbildmaschinen‘ an. Prominent eingebettet erscheinen diese Eigenbilder in der Videotelefonie, die uns permanent mit dem eigenen medialen Spiegelbild konfrontiert. Die Mechanik der Spiegelung einer kreativen Schöpfung in der Nutzung des Devices kann – so unser Ausgangspunkt – als sozio-technische Konstante interaktiver Medien aufgefasst werden. Diese Lesart macht das Eigenbild zum Effekt der Affordanz des Interfaces und der individuellen Interaktion seitens der Nutzerinnen und Nutzer. Das Abbild einer Identität

ergibt sich aus der speziellen Konfiguration standardisierter Eingabeoptionen. Eigenbilder wären dann nicht länger nur als bildhafte Abbildungen aufzufassen. Vielmehr inszenieren Wearables und Fitnessapps körperliche Aktivitäten und bieten entsprechend die Erstellung von Eigenbildern in Form von Informationsgrafiken an. Zudem stellen Profile auf Datingplattformen Eigenbilder im Verbund mit Aussagen zur eigenen Personen da. Als auf dem Screen dargestellte Repräsentation eines Individuums lassen sich diese Informationen als multimediale und fluid-temporäre Individuumskonfigurationen auffassen.

Auch wenn wir nach dieser Auffassung täglich mit Eigenbildern konfrontiert sind, fällt es schwer, das Eigenbild konzeptuell konkret zu fassen. Entweder geht es dabei um das eigene Selbstbild, welches als ontologisch konstant angenommen wird, praktisch aber situativ variabel und schwer zu vermitteln ist, oder es geht um die antizipierte Selbstwahrnehmung durch einen Anderen, welche letztlich immer spekulativ bleiben muss. Es ist aber auch unklar, inwiefern es sich im Fall des Eigen- oder Selbstbildes tatsächlich um eine Abbildung handelt. Klar scheint zu sein, dass ein Selbstportrait ein Individuum abbildet, dessen Abbild dann auf die Vorlage verweist. Aber firmiert das nicht eher unter dem Begriff des Selbstbildnisses? Als rein mentale, vor allem als abstrakte Vorstellung eines Selbst scheinen sich Eigen- und Selbstbilder einer Beschreibung zu entziehen. Wenn Eigenbilder aber doch auf einem realen Fundament beruhen sollten – in welchem Verhältnis stehen dann diese Bilder zum Eigen- oder Selbstbild? Eine Annäherung an diese Fragen ergibt sich möglicherweise im Zuge einer Abgrenzung der Begriffe Eigen- und Selbstbild. Die Wortherkunft besagt, dass das *Eigene*, im Gegensatz zum Selbst, aus dem mittelhochdeutschen *eigan* abgeleitet ist, das ›haben, besitzen‹ und ›in Besitz genommen haben‹ bedeutet. Das Eigenbild weist also auf einen Status hin, den es konkret innehat. Man kann insofern ein Vor- und Nachher hinsichtlich der Assoziierung des Bildes mit dem Individuum, dem es zugehört, unterscheiden und dem Eigenbild damit Temporalität im Blick auf unterschiedliche Besitzverhältnisse zuschreiben. Bilder können und müssen durch Handlungen in bestimmten Kontexten erst zu Eigenbildern gemacht werden.

Es lässt sich festhalten, dass das Eigenbild sich zumindest etymologisch von dem bedeutungsverwandten Selbstbild dadurch abgrenzt, dass beim Eigenbild der Prozess der Aneignung oder der aktiven Produktion durch die EigentümerInnen mitausgesagt wird, bzw. die EigentümerInnen in den Erstellungsprozess involviert sind. Eine weitere Überlegung lässt sich zur Beziehung zwischen Eigenbildern und Selbstbildern anstellen: Während das Selbstbild – nach psychologischem Verständnis – ein singuläres Phänomen ist, können Eigenbilder auch im Plural gedacht werden und vielleicht sogar widersprüchlich mit ein und demselben Subjekt assoziiert sein. Hinsichtlich ihres Zusammenhangs mit Fragen der Identität lässt sich folglich von einem kontextabhängigen Eigenbild und einem eher statischen, kontexttranszendenten Selbstbild sprechen.

Eigenbilder stehen demnach in einem bestimmten Verhältnis zum Selbstbild und zu einem Subjekt, von dem sie ausgehen und das seinerseits durch sie geformt wird. Dies lässt sich exemplarisch am Selbstbild der Stadt Weimar aufzeigen. Es manifestiert sich sowohl in Eigenbildern der Weimarer Klassik als auch der Bauhaus-Moderne. Oliver Trepte zeigt, wie angesichts der konsequenten Synchronisierung des Stadtbildes unter diesen beiden Labels anderweitige Erscheinungsformen der Moderne in Weimars keine Beachtung finden und ausgegrenzt werden. Es werden bestimmte Bilder favorisiert, aktiv in den Vordergrund gerückt, und so zu Eigenbildern gemacht. Gegenläufige Aspekte wie das Neue Bauen der 1920er Jahre werden im Selbstbild der Stadt nicht beachtet, obwohl sie architekturhistorisch keineswegs weniger interessant sind. Was bleibt ist die ernüchternde Erkenntnis, dass die Eigenbildproduktion sich auch dann nicht nach kunsthistorisch validen Kriterien richtet, wenn sie sich kunsthistorisch informiert gibt.

Hinsichtlich der Beschreibung von Eigenbildern belegt der Fall Weimar, dass eine pragmatische Perspektive auf das Eigenbild, die es hinsichtlich einer ihm assoziierten Handlung und eines Trägers untersucht, neue Erkenntnisse verspricht. Anders formuliert lässt sich sagen, dass das sichtbare Eigenbild die Frage provoziert, wie es zu seinem Status gekommen ist, wer daran beteiligt war und welchen Einfluss die Assoziierung mit seinem Besitzer hat, aber auch, wie es sich in die Eigenbilder anderer einordnet. Kurz: Wo Bilder zu Eigenbildern werden braucht es AkteurlInnen. Eigenbilder entstehen aus bestimmten Motiven und werden für bestimmte Funktionen erzeugt, gezielt ausgewählt oder modelliert. So auch im Falle des Heneage Jewel, einem englischen Schmuckanhänger der Renaissance. Linda Keck zeigt auf, wie der gezielte Einsatz des Eigenbildes der englischen Königin soziale Bindungen festigen konnte und wie es dazu diente, implizit Macht auszuüben. Im Einzelnen legt sie dar, wie die Architektur des Anhängers als Klappmedaillon seine Funktionalisierung stützt, indem durch die Klappoperation die Nutzerin oder der Nutzer einen besonderen Zugang zu dem Objekt und dem Eigenbild in seinem Inneren erhält.

Das Eigenbild ist demnach stets in kommunikative Zusammenhänge eingebettet und wird strategisch eingesetzt, um Effekte zu erzielen. Michael Karpf stellt dazu weitergehende Überlegungen an, indem er die soziologische Funktion von Eigenbildern, Vorstellungsräumen und damit auch zu so etwas wie einer kollektiven Erinnerung einbezieht. So argumentiert er, dass unterschiedliche Bilder der Vergangenheit von der Gesellschaft verwendet und dabei auch homogenisiert und in ihrer Bedeutung variiert werden, um sie einem Selbstbild kongruent erscheinen zu lassen. Gleichzeitig stellen die in der Fluchtlinie des Selbstbilds erstellten Eigenbilder eine Möglichkeit dar, die abstrakte und fluide Konstellation ‚Gesellschaft‘ zu fassen, da diese mit den verwendeten Eigenbildern in Wechselwirkung steht. Dem entsprechen die Mechanismen der wechselseitigen Bedingung von Gesellschaftsbild und Einzelbild – herunterskaliert auf den Kosmos des Selbst und das individuelle Eigenbild. Das

Individuum produziert Eigenbilder, orientiert sich wiederum an diesen Eigenbildern und schafft so seine individuelle Lebensform.

Wie eng das Eigenbild mit den Konzepten des Individuums und des Subjektes verknüpft ist, zeigt der Beitrag von Maximilian Rünker. Er argumentiert gegen die Annahme eines autonomen Eigenbildes, da dieses aus medienanthropologischer Perspektive als Effekt einer Verschränkung zwischen Leib und Medium verstanden werden muss. Am Beispiel dreier zeitgenössischer brasilianischer Filme zeigt er das Verhältnis von Eigenbild und Fremdbild auf und beschreibt eine gegenseitige Bezugnahme in einzelnen Szenen der Filme. Aus einer postkolonialen Perspektive könnten gerade im Nachweis ihrer wechselseitigen Abhängigkeit die Kategorien Fremd und Eigen zugunsten einer Emanzipation von kolonialen Verhältnissen aufgelöst werden. Das Eigenbild ist folglich stets in einer engen Verschränkung mit vorausliegenden, teils latent wirksamen Identifikationsangeboten zu denken und es macht – einmal manifestiert – seinerseits ein Identifikationsangebot. Zu den notwendigen Voraussetzungen von Eigenbildern sind immer auch die Technologien zu rechnen, die bei der Eigenbildproduktion eingesetzt werden und den Möglichkeitsrahmen definieren, in dem identitätsstiftende Eigenbilder überhaupt produziert und erfahren werden können.

Divers sind die Techniken der Herstellung und Rezeption von Eigenbildern. Sie realisieren sich als Zeichnungen, Gemälde, Filme und Fotos. Zu ihnen gehören einschlägige Werkzeuge wie Videoschnitt- und Bildbearbeitungssoftware, die ihrerseits zahlreiche Möglichkeiten der Produktion und Manipulation bieten. Oft bleiben die technischen Bedingungen des Eigenbildes allerdings auch verborgen. Die in Geräten wie Smartphones oder Laptops eingebauten Kameras bestimmen durch ihre optische Brennweite, den Winkel oder die Auflösung die Art der Selbstwahrnehmung. Das geschieht in der Regel ohne jede bewusste Wahl dieser Faktoren und ohne die Chancen, sie überhaupt zu beeinflussen. Eine physische Gesprächssituation simulierend bestimmt die eingesetzte Technik unreflektiert die Kommunikation, da sie die virtuellen Abbilder zur Verfügung stellt, mit denen wechselseitig interagiert wird. Ein Eigenbild stellt dabei die Vorschau zur Ansicht des Empfängergerätes dar und schafft so das Bedürfnis, diese Vorschau mit einem zu vermutenden Selbstbild zu synchronisieren. Dieses und weitere Phänomene beschreibt Jasmin Bösch in ihrer Studie zur Interviewforschung unter Einsatz der Videotelefonie. Die medialen Strukturen der Videotelefonie untersucht sie in Bezug auf Blickregime, Eigenbild und Kommunikation. Sie verfolgt dabei das Ziel, Methoden zu entwickeln, um ihre Forschungsdaten möglichst unverfälscht auswerten zu können. Dabei beobachtet sie, wie die von ihr interviewten SchülerInnen mit ihren jeweiligen Eigenbildern umgehen und diese hinsichtlich der jeweiligen Kadrierung anpassen. Obwohl sich das Selbstbild zwar den Mitteln der klassischen Bildbeschreibung entzieht, kann das einzelne Eigenbild durchaus auch mit Hilfe klassischer bildwissenschaftlicher Kategorien beschrieben werden. Damit stellen sich auch Fragen nach dem möglichen Charakter eines Eigenbildes, die

den Raum für die Abhandlung grundlegender bildwissenschaftlicher Fragestellungen zur Bildsyntax oder zur Semantik von Eigenbildern öffnen können.

Der letzte Beitrag dieser Ausgabe stammt von Caroline Knoch. Sie fragt eben nach Bildsyntax und Semantik von Eigenbildern und begibt sich – ausgehend von Bildgedichten des französischen Dichters Guillaume Apollinaire – auf die Suche nach einer möglichen Grenze zwischen Schrift und Bild. Dabei stellt sie Bezüge zu vermeintlichen Mischformen her: von chinesischen Schriftzeichen über avantgardistische Typografie und erste Punkt-Klammer-Kombinationen bis hin zu zeitgenössischen Ausprägungen wie Emojis und Memojis.

Die Beiträge dieser Sonderausgabe zeigen, wie sich das Eigenbild als Bild-Medium hinsichtlich seiner kommunikativen Funktion und seiner wahrnehmungstheoretischen Eigenschaften befragen und beschreiben lässt. Dabei kommen semantische, phänomenologische, kulturelle, historische, psychologische, kommunikationswissenschaftliche, künstlerisch-praktische wie auch didaktische Perspektiven zum Einsatz. Sie wären auch bei der weiteren interdisziplinären Untersuchung von Phänomen des Eigen- und Selbstbildes zu berücksichtigen. Deutlich wird, wie anregend es sein kann, die zugehörigen Bedingungen und (Aus-)Wirkungen von Eigenbildern, der beteiligten Akteure und der zu Grunde liegenden Motive interdisziplinär zu erforschen. Eigenbilder können dabei stets als Kommunikationshandlungen eingebettet untersucht werden, wo sie dann in der Regel zu Symbolen idealisiert worden sind. Diese Symbole lassen sich in eine Beziehung zum stabileren Selbstbild setzen, zu dem sie eine Kohärenz anstreben. Dabei sind die Eigenbilder stets durch die Techniken der Bilderstellung bedingt. Hinsichtlich ihrer bildwissenschaftlichen Beschreibung könnten Eigenbilder folglich als temporäre Konfigurationen aufgefasst werden, deren Faktoren es in konkreten Untersuchungen aufzuschlüsseln gilt.

Wir bedanken uns bei allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern für die spannenden Vorträge, die anregenden Diskussionen vor, während und nach der Tagung sowie die Überführung der daraus resultierenden Ergebnisse in die hier vorliegenden Aufsätze. Besonderer Dank gilt auch dem geladenen Plenum um Prof. Dr. Christiane Voss (Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Medien) und Prof. Dr. Alexander Schwinghammer (Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Kunst und Gestaltung).

Weiterhin möchten wir uns bei der Fakultät Kunst und Gestaltung der Bauhaus-Universität bedanken, speziell beim gastgebenden Lehrstuhl für Theorie und Geschichte des Designs, geleitet von Prof. Dr. Jan Willmann.

Zu guter Letzt gilt unser Dank der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft sowie dem gesamten Vorstand um Prof. Dr. Goda Plaum, Prof. Dr. Klaus Sachs-Hombach und Prof. Dr. Lars C. Grabbe für das entgegengebrachte Vertrauen und die erhaltene Unterstützung.

Johannes Breuer ist Doktorand an der Bauhaus-Universität Weimar, wo er von Prof. Andreas Mühlenberend und Prof. Dr. Jan Willmann betreut wird. Er forscht zum Design digitaler Interfaces und ihren Einsatz zur (Patient-Reported) Dokumentation von erfahrungsbedingten Symptomen (Affektion und Schmerzen) an der multimodalen Schmerzklinik der Universität Jena. Zuvor war er im Forschungsprojekt AID – Mensch-Technik-Interaktion zur individualisierten Depressionsbehandlung und -verhinderung an der Charité Berlin, dem Fraunhofer-Zentrum für Innovationsmanagement und Wissensökonomie, sowie am Lehrstuhl für Kommunikationsdesign Prof. Rüdiger Quass von Deyen an der MSD (Münster School of Design) tätig.

Tobias Held studierte von 2009 bis 2015 Design an der Hochschule Anhalt (Dessau) und der MSD – Münster School of Design. Als Mitglied des PhD-Programmes der Bauhaus-Universität Weimar und unterstützt durch ein Promotionsstipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung forscht er seit 2017 unter der Betreuung von Prof. Andreas Mühlenberend und Prof. Dr. Jan Willmann zu sozio-interaktiven Potentialen der Videotelefonie im Kontext von Nähe und Verbundenheit. Seit Juni 2021 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Projekt *Curriculum 4.0: Quo vadis Medieninformatik?* an der Westfälischen Hochschule. Als Lehrbeauftragter unterrichtet(e) er an der Münster School of Design sowie am Fachbereich Elektrotechnik, Maschinenbau und Technikjournalismus der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg. Seit Juli 2018 ist er zudem als Schatzmeister der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft (GiB) aktiv. Zudem ist er Autor des Buches *Face-to-Interface: Eine Kultur- und Technikgeschichte der Videotelefonie* (Marburg: Büchner 2020) sowie Mitherausgeber des kürzlich erschienen Buches *Eric McLuhan: Media Ecology in the XXI Century* (Marburg: Büchner 2021).

Goda Plaum studierte Bildende Kunst und Kunsterziehung an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg sowie Philosophie an der Universität Erlangen-Nürnberg. Sie arbeitete als Gymnasiallehrerin für Kunst- und Ethik sowie in der Lehrerbildung im Bereich Kunst an den Universitäten Regensburg, Erlangen-Nürnberg und Mozarteum Salzburg. In ihrer Dissertation erarbeitete sie eine Theorie der Bilderfahrung, die sowohl rezeptive als auch produktive Prozesse in den Blick nimmt. Seit Oktober 2020 ist sie Professorin an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg in der Abteilung Kunst. Neben Forschung und Lehre ist sie auch als Bildende Künstlerin tätig. Sie ist seit 2019 Vorsitzende der Gesellschaft für interdisziplinäre Bildwissenschaft (GiB).

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Oliver Trepte

Weimar 1928

Städtische Repräsentation im Bild

Abstract

What means ›Weimar Modernism‹ in architecture? The article examines the communal representation of urban development by a city view from 1928. With regard to architectural identity constructions, the analysis asks how urban planning is staged and legitimized in images. Which guiding principles are followed in the production of city images and which architectural heritage is utilized for the city marketing?

Was bedeutet ›Weimarer Moderne‹ in der Architektur? Der Beitrag untersucht die kommunale Repräsentation der Stadtentwicklung an einer Stadtansicht von 1928. Im Hinblick auf architektonische Identitätskonstruktionen fragt die Analyse, wie Stadtplanung in Bildern inszeniert und legitimiert wird. Welchen Leitbildern folgt die Produktion der Stadtbilder und welches Bauerbe wird der Stadtvermarktung nutzbar gemacht?

1. Weimarer Moderne

Das aktuelle identitätspolitische Leitbild der Stadt Weimar zeigte sich zuletzt beispielhaft im ›Bauhaus-Jahr 2019‹. Nachdem das lokale Erbe der historischen Kunsthochschule bereits seit den 1990er Jahren zunehmend öffentlich diskutiert worden war, wurde die anscheinend allgegenwärtige Bauhausbegeisterung anlässlich des 100jährigen Jubiläums durch den Neubau des Bauhaus-Museums schließlich zentral im Stadtbild manifestiert. Mitsamt dem städtebaulich bedeutsamen Umfeld wurde die *Weimarer Moderne* (BAUHAUS-INSTITUT FÜR GESCHICHTE UND THEORIE DER ARCHITEKTUR UND PLANUNG 2016; KLASSIK STIFTUNG WEIMAR 2020) somit zum sichtbaren und öffentlichen Identifikationsangebot neben der *Weimarer Klassik* gemacht. Während aber viele Städte infolge des Jubiläumsjahres ihr eigenes baukulturelles Erbe sowohl in Form der Avantgarde als auch in Form des Traditionalismus wiederentdeckten, blieb der Blick in Weimar nahezu gänzlich auf das Bauhaus beschränkt (QUIRING/LIPPERT 2019; KÖSTER/STÖNEBERG 2019; HAUNER 2020; BERNAU 2019; MAAK 2019). Anderweitige Erscheinungsformen der Moderne wie der soziale Wohnungsbau, die kommunale Freiflächengestaltung, die Heimatschutzbewegung oder auch die NS-Moderne blieben hingegen weiterhin vernachlässigt, sodass auch die überregional lancierte »Moderne in Thüringen« (BAUHAUS-INSTITUT FÜR GESCHICHTE UND THEORIE DER ARCHITEKTUR UND PLANUNG 2021) vor allem zum Synonym für das Bauhaus wurde. Der eindimensionale Fokus auf das Bauhaus als maßgebliches Identifikationsmotiv trübt so gerade in Weimar den Blick auf die Stadt im historischen Kontext, deren kulturpolitische Bedeutung um 1920 als Landeshauptstadt des neu begründeten Landes Thüringen oder auch als Deutsche Kulturhauptstadt, als die sie von Seiten konservativer Strömungen propagiert worden ist, nicht ausgeblendet werden darf.¹

2. Die Publikationsreihe *Neue Stadtbaukunst*

Auch wenn sich Fragen nach der städtischen Identität oder einem identitätsstiftendem Bauerbe angesichts der omnipräsent gewordenen Debatten um traditionalistische Stadtbilder und historisierende Rekonstruktionen als hochaktuell erweisen, zeigt sich die architekturhistorische Erforschung der Produktion

¹ Die Ernennung zur Landeshauptstadt führte nicht nur zu einer politischen Machtkonzentration und einer starken Bevölkerungszunahme, architektonisch resultierte daraus auch die Notwendigkeit neuer Verwaltungsbauten sowie ein umfangreicher Bau an Beamtenwohnungen. Vgl. Kauert o.J. In der zeitgenössischen Kulturkritik und Architekturtheorie erfuhr insbesondere das Gartenhaus Goethes eine enorme Stilisierung und Ideologisierung. Vgl. Hirschfell 2005. Der Diskurs um das Deutsche Wohnhaus zeigt sich u.a. bei Paul Mebes, Paul Schultze-Naumburg und Paul Schmitthenner. Vgl. VOIGT 1992. Die Idealisierung Weimars als deutsche Kulturhauptstadt kommt auch im deutschlandweiten Wettbewerb zum Reichsehrenmal zum Ausdruck. Vgl. HILBIG 2006: 138-150.

solcher städtischer Eigenbilder noch immer lückenhaft – sowohl in Weimar als auch in anderen Städten (BRANDT/MEIER 2008; ENSS/VINKEN 2016; KLEIN/SIGEL 2006).² Als eine Ursache für das falsche Verständnis traditionalistischer Strömungen als ausschließlich konservativ und rückwärtsgewandt, ist die erfolgreiche mediale Inszenierung des Neuen Bauens anzusehen, dessen konzeptionelle Stilisierung seit den frühen 1920er die Forschung nachhaltig geprägt hat (SONNE 2007; VOIGT 2019). Innerhalb des dichotomen Modells der Moderne wurden, was die Vielfalt und Interdependenz moderner Architekturströmungen angeht, das Ausmaß und der Einfluss des Neuen Bauens besonders auf kommunaler Ebene lange überschätzt (MEIER 2019: 32): »Der verbreitete Eindruck, eine funktionalistische Architektur habe das Baugeschehen der zwanziger Jahre bestimmt, kann sogar als reines Produkt der Architekturpublizistik angesehen werden« (JAEGER 1998: 12), wie Roland Jaeger in seiner Studie zu deutschsprachigen Architekturpublikationen zwischen 1918 und 1933 treffend feststellt. Im Hinblick auf Weimar erscheint es daher notwendig, das moderne Bauwesen nicht nur anhand des etablierten Narratives des Bauhauses zu untersuchen (das als nicht repräsentativ für das Stadtbild der 1920er Jahre zu begreifen ist), sondern auch andere Ausprägungen der architektonischen Moderne und deren publizistische sowie bildhafte Repräsentation in den Blick zu nehmen.

Der Aufsatz macht aus diesen Gründen ein bislang kaum beachtetes und noch nicht beforschtes Eigenbild der Stadt Weimar zum Untersuchungsgegenstand (Abb. 3). Dieses wurde im 1928 erschienenen Weimar-Band der Publikationsreihe *Neue Stadtbaukunst* (1925-1932) veröffentlicht, die in der architekturhistorischen Stadtforschung ebenfalls vernachlässigt wurde (LEHRMANN 1928). Die zugehörigen Bücher sind deshalb als eine wertvolle Quelle zu verstehen, da sie sich wie auch andere Serien des Friedrich-Ernst-Hübsch-Verlages durch einen umfangreichen und hochqualitativen Abbildungsteil auszeichnen. Im Gegensatz zur bekannteren Parallelreihe *Neue Werkkunst* präsentieren hier jedoch nicht freie Architekten bzw. Künstler ihr eigenes Œuvre, sondern städtische Vertreter stellen in den Einzelbänden jeweils das aktuelle Baugeschehen in einer deutschen Mittel- oder Großstadt vor.³ Eingeleitet werden die Bildkataloge durch ein knappes Essay, in welchem meist die zuständigen

² Die Aktualität des Diskurses zeigt sich u.a. an den prominenten Beispielen des Wiederaufbaus des Berliner Schlosses, der Umsetzung der Neuen Frankfurter Altstadt, der Neugestaltung des Dresdner Neumarktes an der rekonstruierten Frauenkirche oder der Wiedererrichtung der Garnisonskirche in Potsdam.

³ Die Auswahl der Städte für die Reihe scheint durch den Verlag ohne feste Kriterien getroffen worden zu sein. Ob es zu einer Drucklegung kam, hing auch davon ab, ob der angefragte Autor die Publikationskosten selbstständig durch Anzeigen decken konnte, denn ab 1926 wurden die Bände allein durch die im Anhang abgedruckten Anzeigen finanziert. Die in Verlagsprospekten genannte Anzahl von 40 Ausgaben konnte Jaeger nicht verifizieren, er listet insgesamt 22 Bände verschiedener Städte auf. Darunter befinden sich u.a. Aachen, Heidelberg, Mannheim, München, aber auch kleinere Städte wie Elberfeld, Oppeln und Schwenningen. Vgl. JAEGER 1998: 28, 35, 152-153.

Baubeamten eine Einführung zu den entsprechenden Städten geben und erläutern, wie das baukulturelle Erbe mit der zeitgenössischen Stadtentwicklung und -modernisierung vereinbart wurde. Im anschließenden Bildteil geht es dann hauptsächlich um die Vermittlung eines breiten Eindrucks der aktuellen städtischen Bauaufgaben, wodurch darin auch eine Vielzahl weniger repräsentativer Vorhaben wie Sozial-, Wohnungs- und Verwaltungsbauten dokumentiert sind (ERNST HÜBSCH VERLAG 1927).

Einerseits erhielten mit diesen Bänden jene Fachleute eine Plattform, die die damalige Stadtplanung hauptsächlich verantworteten, ihre Absichten sonst aber eher nur in regionalen Medien und kleineren Kontexten darlegen konnten. Innerhalb der Reihe vermochten sie hingegen ihren Beitrag zur *Neue(n) Stadtbaukunst* formal anspruchsvoll und inhaltlich selbstbestimmt in Wort und Bild zum Ausdruck bringen. Andererseits resultierte aus der weitgehend homogenen Aufmachung, dem gestalterischen Niveau, der herausragenden Druckqualität sowie dem informativen Einleitungstext eine Vergleichbarkeit der einzelnen Städte. Mit ihrer modernen Typographie und den je nach Stadt individuell gestalteten Einbänden avancierten die Bände schnell zu Sammlerstücken.⁴ Dennoch resultierte daraus bisher keine übergreifende architekturhistorische Untersuchung der Serie (JAEGER 1998: 7-9). Das zeitgenössische Selbstbild der Stadt ist den jeweiligen Büchern jedenfalls eindrücklich zu entnehmen, denn »im Unterschied zu den programmatischen, die damalige Architekturdiskussion (und später auch Architekturhistoriographie) dominierenden Publikationen zum ›Neuen Bauen‹, die ein betont funktionalistisches Bild der Moderne inszeniert haben, wird hier die faktische ›Vielfalt der Moderne‹ in ihrer individuellen Ausprägung, stilistischen Entwicklung und regionalen Bandbreite authentisch vorgeführt.« (JAEGER 1998: 8).

3. Der Band *Neue Stadtbaukunst Weimar*

Im Jahr 1928 erschien in der Reihe *Neue Stadtbaukunst* der Band über die Stadt Weimar, der vom dortigen Oberstadtbaurat August Lehrmann konzeptualisiert wurde (LEHRMANN 1928). Dieser war in der Zeit von 1909 bis 1937 im Dienst der Stadt tätig,⁵ sodass sich für ihn mit der Publikation am Ende der zwanziger

⁴ Die Bände richteten sich anscheinend an ein bildungsbürgerliches, doch fachlich versiertes Publikum. »Die Buchhandelspreise für die gebundenen Ausgaben lagen bei 6,- und 8,- RM für normal sowie bei 12,-, vereinzelt auch 15,- RM für die anspruchsvoller ausgestatteten Bände. Die Höhe der jeweiligen Auflage ist nicht bekannt, sie dürfte aber im Normalfall fünfhundert Exemplare nicht überschritten haben.« Der Weimar-Band kostete 12,- RM. JAEGER 1998: 34-39.

⁵ Von 1943 bis 1945 arbeitete Lehrmann nochmals im Stadtbauamt. Kriegsbedingt beschränkte sich die Tätigkeit auf Luftschutzmaßnahmen, ohne dass er in dieser Zeit nachhaltigen Einfluss auf das Stadtbild hätte ausüben können.

Jahre die Möglichkeit bot, sein schon nahezu zwei Jahrzehnte andauerndes Engagement für die Stadt zu dokumentieren.⁶ Einflussreich war Lehrmann nicht bloß in der langjährigen Position als Leiter des Stadtbauamtes, darüber hinaus hatte er als Mitglied des Stadtrates und vieler weiterer Gremien zusätzlichen Einfluss auf die Ausgestaltung des Stadtbildes sowie die generelle Stoßrichtung der städtebaulichen Entwicklung.⁷

Im Einleitungstext des Bands wird nach einem einführenden Zitat Goethes wenig überraschend erläutert, dass für die Stadtgeschichte Weimars die Zeit »um 1800« maßgebend und unweigerlich auch für die zukünftige »Stadtbaukunst« (BRANDT 2015: 14-15) ausschlaggebend sei (MEBES 1908). Dieses zeit-typische Leitbild in Form einer schlichten und klaren Architekturästhetik verbindet Lehrmann jedoch nicht mit der seit der Jahrhundertwende deutschlandweit erfolgten Wiederentdeckung des Klassizismus und des Biedermeier (WEGNER 2000; HEYDEN 1994), vielmehr begründet er die in der Einleitung vorgestellten Projekte stets direkt aus der sich im lokalen Erbe manifestierenden Tradition (LEHRMANN 1928: XI). Auffällig ist die von Hyperlativen durchdrungene Sprache, mit der er das Potential und die Verpflichtung aufzuzeigen versucht, die aus der Sonderrolle Weimars als Kulturstadt mit langer Tradition erwachse.

Der weitaus umfangreichere Abbildungsteil bietet auf insgesamt 52 Seiten in 93 Bildern einen breitgefächerten Eindruck der baulichen Entwicklung der vorangegangenen 25 Jahre. Bei der überwiegenden Anzahl handelt es sich um meist menschenleere Fotografien, aber auch in Lageplänen und Zeichnungen werden Bauten und Freiflächengestaltungen präsentiert, deren Urheber – sofern sie nicht von Lehrmann selbst stammen – in den Bildunterschriften benannt sind. Als Beispiele werden neben Monumentalbauten und Siedlungsprojekten auch Kleinstarchitekturen und anderes Stadtmobiliar gezeigt, sodass für den ortsunkundigen Leser ein außerordentlich vielgestaltiges Bild der Stadt entsteht. Der räumliche Zusammenhang der Architekturen bleibt unklar, da die Abbildungen stets auf die Einzelbeispiele fokussiert und ohne städtebauliches Umfeld gezeigt werden. Gemeinsam scheint den – mitunter sehr unterschiedlichen – Bauten das zugrundeliegende Ideal zu sein, das in der übergreifenden Erzählform des Textes stilisiert wird: Die baulichen Versatzstücke stehen für eine moderne ›Stadtbaukunst‹, die unmittelbar aus dem Genius Loci erwachsen scheint. Sie suggerieren eine seit der Goethezeit fortbestehende baukulturelle Kontinuität und repräsentieren somit ein überzeitliches – klassisches –

⁶ Als Anregung lag Lehrmann vermutlich der bereits 1927 erschienene Dresdner Band von Paul Wolf aus der Reihe der Neuen Stadtbaukunst vor. Das Exemplar in der Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität weist auf der vorderen Leerseite die Unterschrift Lehrmanns auf. Vgl. WOLF 1927.

⁷ Der Autor forscht zur Planungs- und Baugeschichte der Stadt Weimar unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Stadtbaurat August Lehrmann in der Zeit von 1909 bis 1945. Das Dissertationsvorhaben ist eingebettet in das DFG-Graduiertenkolleg »Identität und Erbe« (<https://www.identitaet-und-erbe.org/> [02.08.2020]) an der Bauhaus-Universität Weimar.

Leitbild. Das Ins-Bild-Setzen der klassischen Tradition ist hier als anspruchsvolle Übertragungsleistung zu verstehen, da das vorwiegend geistesgeschichtliche Erbe der Stadt ausschließlich in Form von Neubauten inszeniert wird (JÄGER 1997: 50). Die bildhafte Präsentation ist daher keine aufdringliche, stattdessen steht der unprätentiöse Gestus der Baukunst um 1800 und dessen Fortleben im damals aktuellen Städtebau im Fokus des Abbildungsteils. Aus diesem Muster Herausfallendes, wie etwa die neoromanische Formensprache des Krematoriums oder die prominente Jugendstil-Hauptschauseite der Kunstgewerbeschule, sind zwar als Beispiele des modernen Städtebaus aufgeführt, in ihrer ihnen eigentümlichen Ästhetik aber weitestgehend ausgeblendet, wohingegen klassizistische Formeln, wie das ikonische Portikus-Motiv am Nationaltheater oder der zurückhaltende Klassizismus am Feodoraheim, signifikant ins Bild gesetzt sind (Abb. 1 und 2). Es ist augenscheinlich, dass das Eigenbild der Stadt hier von Seiten Lehrmanns als ein einheitliches und widerspruchsfreies angestrebt und präsentiert wird.

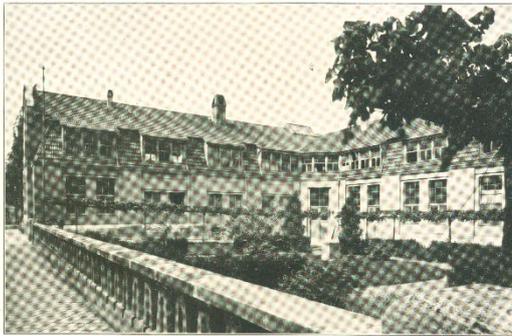


ABB. 35. BAUHOCHSCHULE

ARCH. PROF. V. D. VELDE

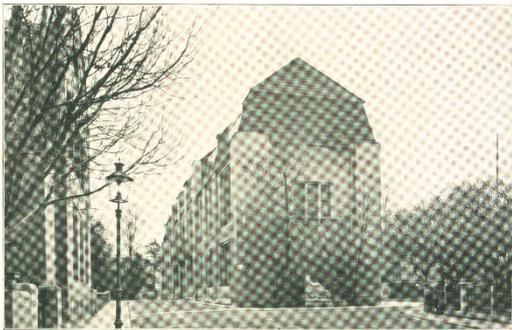


ABB. 36. KUNSTHOCHSCHULE

ARCH. PROF. V. D. VELDE



ABB. 77. FEODORAHEIM AM ALTEN JAKOBSFRIEDHOF. PLATZANSICHT

Abb. 1: »Bauhochschule« und »Kunsthochschule«, in: LEHRMANN 1928, S. 24.

Abb. 2: »Feodoraheim am alten Jakobsfriedhof. Platzansicht«, in: LEHRMANN 1928, S. 16.

4. Das Eigenbild *Stadtbauentwicklung Weimar*

Innerhalb des Weimarer Bandes der *Neue(n) Stadtbaukunst* fällt eine Abbildung auf, die sich von allen anderen in mehrfacher Hinsicht unterscheidet: Gemeint ist die farbig bearbeitete Karte auf Seite 8 des Abbildungsteils mit der Nummer 12 und dem programmatischen Titel *Stadtbauentwicklung Weimar* (Abb. 3). Einerseits handelt es sich um die einzige farbig gezeichnete Abbildung des gesamten Buches, wobei sich die grundlegend schraffierte Stadtansicht nur durch einen einzigen Farbton – ein fast schon aggressives Neon-Grün – von den restlichen Schwarz-Weiß-Bildern abhebt. Andererseits stellt die Abbildung die einzige Karte im Band dar, die kein Einzelobjekt oder Ensemble, sondern die Stadt insgesamt abbildet, ohne dass sie dabei formal oder kompositorisch herausgestellt oder – wie in späteren Bänden der Reihe – dem Gesamtwerk vorangestellt ist. Als Teil des Bildkatalogs fügt sich die Karte also trotz ihrer Alleinstellungsmerkmale gleichwertig in die Gesamtpublikation ein. Für die Forschung ist diese Stadtansicht außerordentlich interessant, da bislang kein städtebaulicher Rahmenplan, Stadtentwicklungsplan oder anderes vergleichbares Planungsinstrument aus der Dienstzeit Lehrmanns bekannt ist, in dem die gesamtstädtischen Entwicklungspotentiale in bildhafter Form veröffentlicht worden wären. Die Karte erläutert, die wie Lehrmann selbst schreibt, »die systematische Entwicklung Weimars« (LEHRMANN 1928: XIV) und ist dementsprechend sowohl im Hinblick auf ihre Funktion im Buch, als auch als wichtige Quelle der städtebaulichen Entwicklung der Stadt zur Zeit der Weimarer Republik zu untersuchen.

Die Karte zeigt in einem groß gewählten Bildausschnitt das gesamte Bebauungsgebiet der Stadt Weimar. Umliegende Gemeinden, wie Tiefurt, Oberweimar und Ehringsdorf, sind angeschnitten und als Vororte benannt. Die hochformatige Abbildung ist schwarz umrahmt, Abbildungsnummer und Titel befinden sich darüber, eine Bildlegende und Seitenzahl darunter. Der Urheber ist innerhalb des Rahmens rechts unten mit »Lehrmann« benannt, eine Datierung oder Maßstabsangabe sind nicht vorhanden, wobei die städtische Ausdehnung etwa jener des Jahres 1925 entspricht. Als Grundlage scheint eine großformatige und sehr detaillierte Katasterkarte gedient zu haben, denn nicht nur die jeweiligen Flure, sondern auch die einzelnen Gebäude sind partiell zu identifizieren.⁸ Die Druckqualität ist im Band der *Neuen Stadtbaukunst* dabei

⁸ Der zugrundeliegende Plan wurde noch nicht gefunden. Jedoch existiert im Stadtarchiv Weimar ein identischer Stadtplan, in dem der Besitz der Stadt eingezeichnet ist, mit der Signatur 70 1/607, der handschriftlich vom Vermessungsingenieur des Stadtbauamtes Keller unterzeichnet und mit 1925 datiert ist. Außerdem gibt es im Stadtarchiv noch zwei ähnliche, zusätzlich mit Flurnummern versehene Katasterkarten, die 1926 vom Stadtvermessungsamt erarbeitet und von der F. Ullmann GmbH im Manualdruckverfahren erstellt wurde. Der Plan mit der Signatur 71/33 hängt im Lesesaal aus, derjenige im Magazin ist unvollständig und besteht nur noch aus den drei Teilen mit den Signaturen 70 1/904, 70 1/975 und 70 1/628.

von so herausragender Qualität, dass bei genauer Betrachtung sogar die originale Beschriftung der einzelnen Flure und Gemeinden (zumindest teilweise und mithilfe einer Lupe) lesbar ist. Dadurch fällt auf, dass die zugrundeliegende Originalkarte ursprünglich genordet war, wohingegen die im Buch publizierte Karte nach Süden orientiert ist. Ein großer mit N versehener Pfeil in der oberen rechten Bildecke weist zwar auf diese Ausrichtung hin, dennoch ist dieser Unterschied zwischen beiden Karten aufgrund des hochqualitativen Druckbildes erkennbar.

ABB. 12. STADTBAUENTWICKLUNG WEIMAR

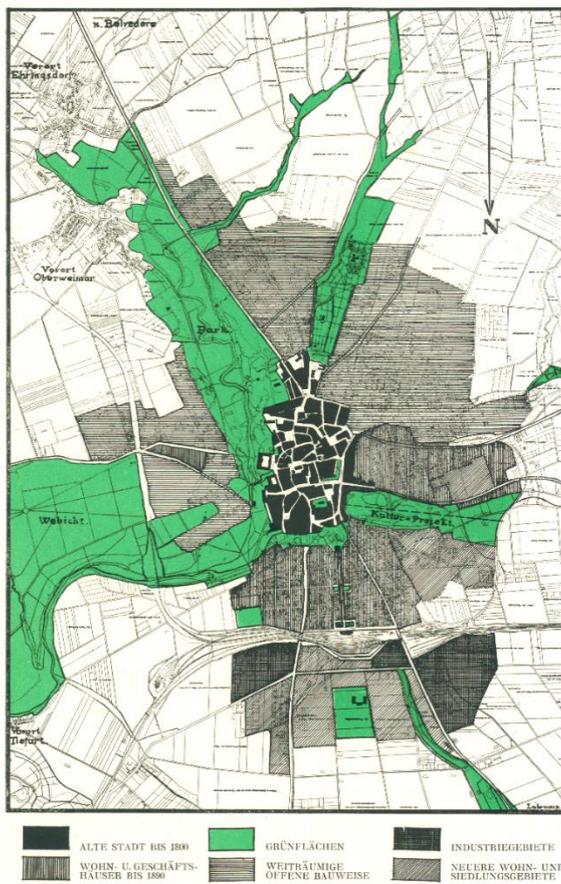


Abb. 3: »Stadtbauentwicklung Weimar«, in: LEHRMANN 1928, S. 8.

Im abgebildeten Stadtgebiet werden in der Art eines Flächenkartogramms verschiedene Strukturen markiert, die in sechs Kategorien eingeteilt sind. Diese werden in der Legende der Karte erklärt: Der Stadtraum wird unterschieden in die »ALTE STADT BIS 1800«, »WOHN- U. GESCHÄFTSHÄUSER BIS 1890«, »GRÜNFLÄCHEN«, »WEITRÄUMIGE OFFENE BAUWEISE« sowie »INDUSTRIEGEBIETE« und »NEUERE WOHN- UND SIEDLUNGSGEBIETE«. Es ist auffällig, dass zwischen der Entstehungszeit, der Nutzungsform und der Art der Bebauung unterschieden wird, wobei die Stadträume in vereinfachter Einteilung jeweils nur einer Kategorie zugeordnet und potentielle Überschneidungen ausgeschlossen sind. Die Komplexität und Detailliertheit der zugrundeliegenden

Katasterkarte wird in der publizierten Karte zugunsten einer pauschalen und schnell erfassbaren Kategorisierung aufgegeben, mit welcher offensichtlich und zumindest grob die städtebauliche Entwicklung Weimars veranschaulicht werden soll. Die in schwarz wiedergegebene Altstadt und die in grün markierten Grünflächen erscheinen als homogene, auf die Katasterkarte applizierte Flächen und wirken damit sehr absolut, wohingegen die anderen, in unterschiedlicher Schraffur gekennzeichneten Kategorien zumindest noch die darunterliegenden Strukturen der Katasterkarte erkennen lassen.

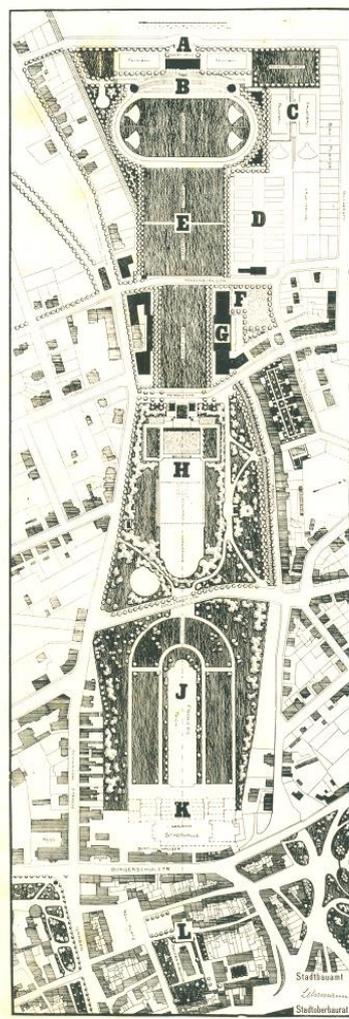
Die in der Bildmitte liegende historische Kernstadt ist als »ALTE STADT bis 1800« datiert, womit das im Einleitungstext hinreichend erläuterte Leitbild des klassischen Weimar eine graphische Verortung erfährt und als Grundlage der nachfolgenden Stadtentwicklung präsentiert ist. Das Stadtgebiet der »Goethezeit« erscheint als ein exakt eingrenzbarer Raum, dessen tatsächliche räumliche Erstreckung weit weniger eindeutig fassbar ist, als es bei der mittelalterlichen Kernstadt durch die Stadtmauer der Fall wäre. Innerhalb dieser vermeintlich klar eingrenzbarer Altstadt sind im Gegensatz zu den restlichen Stadtgebieten zahlreiche Straßen und Plätze dargestellt, deren große Wiedergabe (dem Altstadt-Ideal der Moderne entsprechend) einerseits das historische Zentrum als gut erschlossen und aufgelockert wirken lässt, andererseits den Eindruck städtebaulicher Dichte zusätzlich verstärkt. Was Lehrmann hiermit bildhaft zum Ausdruck bringt, ist die idealtypische Wahrnehmung der alten Stadt als eine identitätsstiftende Sphäre, in die, wie Gerhard Vinken es beschreibt, Wertevorstellungen der Authentizität und Geschichtlichkeit eingeschrieben und verdichtet werden. Mit der textlichen Stilisierung der alten Stadt bis 1800 in der Einleitung einhergehend wird das historische Stadtzentrum auch in der Karte zum graphisch manifesten Antipoden gegenüber den diaphan gezeigten Stadterweiterungen erhoben. Die graphisch eindeutige Markierung der alten Stadt suggeriert daher in Form jener antithetischen Bestimmung, dass dort nach 1800 keinerlei Eingriffe mehr stattgefunden hätten und die weitere Stadtentwicklung ausschließlich in den entsprechend schraffierten umliegenden Arealen stattgefunden hätte. Das eigentlich Bemerkenswerte innerhalb der Karte ist jedoch nicht diese ins-Bild-gesetzte Bedeutungsaufladung der Altstadt als eines traditionsbildenden Stadtraums, sondern der Umstand, dass diese identifikationsstiftende Sinnzuschreibung – Vinken spricht diesbezüglich von einer »Ursprungsvergewisserung« – nicht auf den Innenstadtkern beschränkt ist (VINKEN 2010; ENSS/VINKEN 2016).

Ungeachtet dessen, dass die Abbildungsüberschrift »Stadtbauentwicklung« eine gewisse Lesbarkeit zeitlicher Systematiken nahelegt, entziehen sich gleichermaßen die den Bildeindruck dominierenden Grünflächen einer chronologischen Bestimmbarkeit und erscheinen für den unwissenden Betrachter in ihrer homogenisierten Darstellung als gleichartige sowie entzeitlichte Stadträume. Denn die unterschiedlichen Entstehungszeiten des im Barock angelegten Jagdwaldes »Webicht« im Osten, des englischen Landschaftsgartens »(Ilm)Park« aus dem 18. Jahrhundert im Südosten, des ab 1818 kontinuierlich

erweiterten (historischen) Friedhofs im Süden und des sich nach Westen erstreckenden Volksparks »Kulturprojekt« aus den 1920er Jahren kommen im Bild keineswegs zum Ausdruck. Darüber hinaus scheint diese Gleichsetzung auf den ersten Blick sogar der dem Gesamtwerk immanenten Leistungsschau zu widersprechen, da auch maßgeblich von Lehrmann getragene Vorhaben wie das Kulturprojekt, Teile des Friedhofes sowie weitere kleine Grünflächen als zeitgenössische Beiträge unerkant bleiben. Das Kulturprojekt wird dann auf den unmittelbar folgenden Seiten ausführlich vorgestellt (Abb. 4), womit der Leser die in der Karte benannte Struktur leicht mit den sich anschließenden Abbildungen in Beziehung setzen kann, sodass sich in der weiteren Lektüre ein vollständigerer Eindruck ergibt (TREPTE 2020). Die anderen Freiflächengestaltungen und Bauvorhaben der Zeit werden im Abbildungsteil zwar gleichfalls explizit vorgestellt, jedoch sind diese in der Karte nicht benannt und für den ortsfremden Leser unmöglich zu verorten. Demnach dient die Karte im Band nicht dazu, die aufgeführten Projekte räumlich aufeinander zu beziehen und im Stadtraum zu lokalisieren. Bedeutender als die Orientierungsfunktion erscheint damit die Gesamtaussage der künstlerisch überformten Katasterkarte als städtisches Eigenbild!

Der Titelgebung und der Bildlegende nach veranschaulicht die Karte eine zeitliche Entwicklung der Stadt Weimar durch die verschiedenen Kategorien – augenscheinlich wird der Bildeindruck aber von den neon-grün eingefärbten Bildbereichen bestimmt, die die städtischen Grünflächen repräsentieren. Diese werden in der Stadtansicht nicht allein im Verhältnis von urbanem Raum und Freiflächen – quantitativ – vor Augen geführt, vielmehr wird auch ihre von der Altstadt bis über die Stadtgrenzen hinausreichende Erstreckung – also ihre stadträumliche Lage – als ein die Stadt prägendes Alleinstellungsmerkmal herausgestellt. Damit kommt im Bild kompositorisch die Relevanz der Grünflächen als Frischluftschneisen für die anderen Stadtgebiete sowie für die besonders dichtbebaut suggerierte Altstadt zum Ausdruck: Während sich auf der Nord- und Ostseite die historischen Anlagen der Asbachaue, des Webichts und des Ilmparks in Form eines Grüngürtels an der Altstadt entlangführen und sich an diese anschmiegen, fungieren auf der Süd- und Westseite der ausgebaute Friedhof und das Kulturprojekt als Grünkeile, wobei beide zeitgenössische Freiflächenkonzepte einander nicht kontrastieren, sondern sich stattdessen systematisch ergänzen (SUKROW 2020). Die Karte suggeriert, dass es in Weimar im Gegensatz zu anderen Städten schließlich niemals um die renaturierende Gestaltung beispielsweise der ehemaligen Stadtgrenze ging, als vielmehr darum, dass das historisch gewachsene Ensemble zusammenhängender Grünräume vorbildhaft bewahrt und weitergeführt wurde. In der Einleitung wird im Vergleich des Ilmparks mit dem Kulturprojekt hinreichend deutlich, dass Lehrmann letzteres als essentielle Ergänzung der schon weiträumig vorhandenen Areale verstanden wissen möchte. Eindrücklich betont er die Bedeutung des von ihm konzeptualisierten Kulturprojektes, indem er es »als ›Lunge«

der Stadt« beschreibt (LEHRMANN 1928: XV). Dieses fasst die natürlich vorhandene Grünaue entlang des Asbachs städtebaulich und wird in Form einer stringenten Achse als einzige Freifläche im Westen der Stadt ausgebildet. Die symbolische Bildsemantik der ganzen Karte zeigt sich hier offensichtlich, wurden mit dem Kulturprojekt doch hauptsächlich große Wasserflächen und weiträumig versiegelte Sportflächen als Grünraum wiedergegeben (Abb. 4).



KULTURPROJEKT WEIMAR.

LAGEPLAN

- A = PROJ. SPORTHALLE
- B = STADION (1925–1927)
- C = PLÄTZE FÜR LEICHTATHLETIK
- D = TENNISPLÄTZE
- E = FUSSBALLPLÄTZE (1920–1924)
- F = PROJ. TURNHALLE
- G = SCHWIMMHALLE
- H = SOMMERBAD (1927)
- I = FRORIEP'S-PARK (1790)
- K = PROJ. STADTHALLE
- L = ALTE JAKOBSKIRCHE (ACHSEN-PUNKT)

Abb. 4: »Kulturprojekt Weimar. Lageplan«, in: LEHRMANN 1928, S. 9.

Die Bestrebung des modernen Zeitalters, urbane Lebensverhältnisse angesichts rasant wachsender Städte mit dem innerstädtischen Zugang zu Licht, Luft und Sonne zu verbessern, erfährt hiermit nicht nur als utopisches Leitbild des Neuen Bauens einen Ausdruck, mit dessen diaphaner Glasarchitektur diese Schlagworte bereits damals assoziiert waren (EBELING 1926: Titelseite; GIEDION 1929: Titelseite). Stattdessen dokumentiert Lehrmann derartige Freiräume als bereits vorhandenen Ist-Zustand in der dem Kulturerbe verpflichteten Stadt Weimar, wo jenes Ideal der zeitgenössischen Stadtplanung gerade im Zusammenspiel von Tradition und Fortschritt erreicht worden zu sein scheint. Die

textlich vorgestellte Funktionsvielfalt des modernen Volksparks⁹ als Stätte körperlicher Ertüchtigung wird im Zuge der bildlichen Vereinfachung zwar keineswegs widerspiegelt, aber der in den 1920er Jahren hochaktuelle Anspruch von »Licht, Luft, Sonne« wird hier sinnbildlich mit der Tradition verknüpft, indem die moderne Anlage mit den geschichtlichen Erholungsräumen der Stadt gleichwertig in Beziehung gesetzt wird (HAUNER 2020: 51-60, 195-210).

Der zum geflügelten Wort avancierte Ausspruch Adolf Stahrs »Weimar ist eigentlich ein Park, in welchem eine Stadt liegt« (STAHR 1871: 9). findet in der kartografischen Stadtansicht jedoch nicht nur eine einfache Verbildlichung. In ihrer einheitlichen und enthistorisierten Darstellung überhöht Lehrmann die städtischen Grünräume zu einem überzeitlichen Ortsspezifikum, das unter dem Titel »Stadtbauentwicklung« zur wichtigsten Prämisse städtischen Fortschritts erhoben wird. Kontextualisiert durch den einleitenden Kommentar werden die »GRÜNFLÄCHEN« gleichermaßen wie die »ALTE STADT BIS 1800« als dem Ort eingeschriebene Räume ins Bild gesetzt, zwischen denen sich die anderweitigen zeitlich kategorisierbaren Stadterweiterungen vermeintlich unweigerlich einfügen müssen. Nicht ersichtlich sind in der Folge auch die städtebaulichen Interdependenzen zwischen den als gegeben inszenierten Traditionsräumen und den daran anschließenden Stadterweiterungen, wie sie beispielsweise zwischen dem Kulturprojekt und den nordwestlich davon befindlichen »NEUERE(N) WOHN- UND SIEDLUNGSGEBIETEN« zu Tage treten und deren realisierte Wechselwirkung bereits im annähernd zeitgleichen Planungsprozess angelegt war. Anstelle einer nachvollziehbaren Wiedergabe der Stadtbauentwicklung, wie sie die ursprüngliche Katasterkarte exakt und differenziert gewährleistet hätte, wird dem Rezipienten ein Eigenbild der Stadt offeriert, welches die im Einleitungstext noch übergreifend als prägend beschriebenen Traditionsräume ganz konkret verortet. Diese kartografische Traditionssetzung veranschaulicht gewissermaßen die Symbiose von baukulturellem Erbe der Altstadt und kulturlandschaftlichem Erbe der Parkanlagen, welche in ihrer historisch gewachsenen Interdependenz als identitätsstiftende Grundlage der Stadtentwicklung angeboten werden.

5. Stadtbilder als Idealbilder?

Obwohl der »Blick von oben« in den 1920er Jahren einen generellen Durchbruch erlebte und Stadtansichten in Form von Luftbildern oder Stadtplänen mit ihrer zunehmenden medialen Verbreitung eine breite öffentliche Wirkung entfalten, gewinnt die Abbildung der Stadtbauentwicklung in Weimar ihre Relevanz

⁹ Das Kulturprojekt staffelte sich von Osten nach Westen durch eine multifunktionale Funktionsabfolge eines ursprünglich barocken Stadtparks mit mittigem Teich, anschließend einem Freibad, einer großen Liegewiese sowie einem großen Stadion mitsamt weiträumigen Sportflächen unterschiedlicher Nutzungsform (Abb. 4).

nicht allein aus der Veranschaulichung übergeordneter, gesamtstädtischer Strukturen (SIEGFRIED 2013: 285). Bemerkenswert ist die Ansicht in ihrer Darstellungsform, weil sie in der Vielzahl der im Abbildungsteil gezeigten Stadtbilder das einzige ist, welches städtische Spezifika im Sinne eines graphischen Stadtbildes ohne jegliche dreidimensionale Darstellung fasst.

Als »graphisches Stadtbild« kann nach Martina Löw ein medial reproduzierbares Instrument zur bildgestützten Vermarktung spezifischer Orte verstanden werden, welches dazu dient, ein charakteristisches Zeichen von Stadt zu konstruieren. Diesem sind als einer medialen Form von Blick auf Stadt bildpolitische Strategien der Homogenisierung und Selektion immanent, durch die ein komplexes Gefüge potentieller Wahrnehmungen auf eine maßgebliche Sicht verdichtet und ein bestimmter Fokus formuliert wird. Das Bildfinden für ein ortstypisches Narrativ (Gegenstand) und das Herstellen entsprechender Bildqualitäten (Form) wirken dabei reziprok, um sowohl den abzubildenden Gegenstand selbst als auch dessen Wahrnehmung zu institutionalisieren. Ihre theoretischen Überlegungen erläutert Löw dabei anhand von Postkarten. Das »graphische Stadtbild« meint infolgedessen ein reproduzierbares Wahrnehmungsmuster, das einen Wiedererkennungswert und ein Identifikationspotential impliziert (Löw 2010: 140-186). Die Institutionalisierung erfolgt hierbei rezeptionsästhetisch in der Anordnung von Bildelementen, welche auf ein mögliches Nacherleben des Blicks vom gleichen Standpunkt aus abzielen. Löw schreibt daher: »Erst im perspektivischen Blick wird die Stadt als Bild erfahrbar« (Löw 2010: 147).

Beim besprochenen Flächenkartogramm der Stadtbauentwicklung Weimar stellt sich daher die Frage, inwieweit ein »graphisches Stadtbild« ausschließlich perspektivisch bedingt ist. Bis auf die räumliche Darstellungsform erfüllt die Abbildung alle anderen, bei Löw genannten Kriterien, indem durch eine homogenisierende und verdichtende Vereinfachung ortstypischer Spezifika ein mediales Bild der Stadt stilisiert wird.

Erstens muss dazu angemerkt werden, dass sich der tatsächliche Blickpunkt »graphischer Stadtbilder« vom Rezipienten nur selten einnehmen lässt, da es sich ungeachtet der immersiven Wirkungsmechanismen nahezu immer um eine idealtypisch konstruierte Sicht auf die Stadt handelt. Wie auch bei Löws eigenen Beispielen der Großstadt-Postkarten zeigen andere Fotografien und Zeichnungen aus dem Abbildungsteil mitunter auch Stadtansichten aus einer der fußläufigen Perspektive enthobenen Aufsicht oder entstanden aus einem nicht öffentlichen Raum heraus (LEHRMANN 1928: 20, 21, 32, 39, 41, 47). So ging es auch Lehrmann nicht um eine immersive Wirkung, sondern vorrangig um eine wirkungsvolle Präsentation der aktuellen Architektur und des modernen Städtebaus, weshalb die von Menschen und anderem Beiwerk weitgehend purifizierten Stadtbilder im Band einen grundsätzlich dokumentarischen Charakter aufweisen. Schließlich ist dem gezeigten Eigenbild der Stadt ein modellhaftes Idealbild intendiert. Die Prämisse, in medialen Stadtbildern einen Wiedererkennungswert in Form prägnanter Perspektiven und dominanter Blickpunkte

zu schaffen, erschöpft sich auf Seiten des Rezipienten zudem nicht im trivialen Aufsuchen der fotografischen Standpunkte und der Verortung bestimmter Perspektiven. Eine Wiedererkennbarkeit von Stadtbildern kann auch in einer Identifikation mit dem Ort stattfinden, indem mögliche Eindrücke, Erfahrungen und Qualitäten in abstrahierter Form identifizierbar sind und erinnerbar werden. Die Kartenansicht beinhaltet ein solches Erinnerungspotential (grüne Stadt, geschlossener Altstadt kern) gänzlich ohne räumliche Perspektive.

Zweitens ermöglicht die aufgeweitete Sicht auf die Stadt im Flächenkartogramm eine gesamtstädtische Wiedergabe, sodass ortstypische Spezifika verbildlicht werden können, die sich eben nicht an einem konkreten Ort oder einem einzigen Objekt nachvollziehen lassen. Im Gegensatz zur Karte entsteht in den perspektivischen Abbildungen ein Eindruck der Stadt schließlich erst in der übergreifenden Betrachtung. Das als charakteristisch präsentierte Bild der durchgrünter Stadt Weimar ließe sich in einer einzigen Perspektive kaum gleichrangig wiedergeben. Diesbezüglich verlangt das grüne Stadtbild in der Repräsentation der großflächigen Naturräume notwendigerweise einen anderen Maßstab, als es bei architektonischen Stadtbildern in dezidiertter Form anhand von »urban icons« (KAMLEITHNER/MEYER 2011: 17-33) möglich ist. Ungeachtet der Farbigkeit gewährt dementsprechend überhaupt erst die kartografische Ansicht als solche eine ganzheitliche Erfassung der als ortstypisch vermittelten Grünräume in quantitativer Hinsicht. Das stadtbildprägende, dichte Nebeneinander und die gedachte Gleichwertigkeit von Grünflächen und Altstadt kann im »Blick von oben« demnach weitaus präziser verbildlicht werden, als dies eine perspektivische Darstellung erlauben würde, in welcher die städtischen Naturräume zumeist in einer Abhängigkeit vom Baulichen erscheinen.¹⁰

Drittens ergibt sich gerade aus der nicht räumlichen, abstrakten Wiedergabe von Stadt in Form der intuitiv wahrnehmbaren Komposition von Flächenverhältnissen eine Chance, das Stadtbild Weimars kombinatorisch zu rezipieren. Schließlich wird mit dem Bild der *Stadtbauentwicklung Weimar* im Buch einmal nicht ein konkreter Ort perspektivisch in Szene gesetzt, sondern dem Betrachter vielmehr eine mögliche Sichtweise auf Weimar angeboten. Die Prägung des Rezipienten erfolgt assoziativ, indem auf eine bestimmte Quantität im städtischen Raum als potentiell Ortsspezifikum hingewiesen wird. Stadtbild bedeutet hier also nicht die Institutionalisierung eines konkreten Objektes, sondern vielmehr die Institutionalisierung eines übergreifenden Wahrnehmungsmusters der Stadt. Ins-Bild-gesetzt wird eine universelle Facette des tradierten Kulturerbes der Stadt, das durch den verantwortlichen Stadtbaurat aufgegriffen und als bedeutsam für den modernen Städtebau repräsentiert wird. Ausgehend von der im Band prominent hervorgehobenen Kartenansicht eröff-

¹⁰ Diese kulturelle Überformung von Natur zeigt sich besonders in den künstlich angelegten Sichtachsen, mit denen der Blick auf Architektur eine landschaftliche Rahmung und Einbettung erfährt. Siehe auch: LEHRMANN 1928, S. 10.

net sich für den Rezipienten die Möglichkeit einer rezeptionsästhetischen Übertragung, die gerade nicht aus einer perspektivischen Indoktrination formaler Charakteristika hervorgeht, sondern mit einer abstrakteren Darstellung auch andere Wahrnehmungen Weimars anhand individueller Erfahrungen des Ortes erlaubt.

Schluss

Noch immer erfreut sich das Weimarer Stadtbild insbesondere im Hinblick auf die städtischen Grünräume eines regen öffentlichen Interesses und einer fortwährenden Beschäftigung. Im Jahr 2021 wird eine Vielzahl der historischen Parkräume der Stadt als Außenstandorte der Bundesgartenschau in Erfurt sowie durch das Themenjahr »Neue Natur« der Klassik Stiftung Weimar eine erneute Aufmerksamkeit erfahren und auch in naher Zukunft Gegenstand kritischer Auseinandersetzung sein (BUNDESGARTENSCHAU ERFURT 2021 GEMEINNÜTZIGE GMBH 2021; KLASSIK STIFTUNG WEIMAR 2021). Ein vielversprechendes Programm und innovative Zugänge lassen eine gewinnbringende Reflektion über das ortstypisch verstandene Stadtbild Weimars als »grüne Stadt« erwarten. Das gartenhistorische Erbe wird mit Fragen nach der umweltpolitischen Verantwortung, den Herausforderungen des Klimawandels und aktuellen Chancen und Gefahren der städtischen Natur neu hinterfragt und verspricht einen nachhaltigen Diskurs um die zukünftige Bedeutung der klassischen Grünräume. Schade ist nur, dass hierbei auch weiterhin die bekannten Narrative und Leitbilder bedient werden. Das baukulturelle Erbe der 1920er Jahre und die zeitgenössische Aushandlung der städtischen Identität werden daher auch in Zukunft weitgehend unbeachtet bleiben. Der Beitrag konnte an einem Einzelbeispiel aufzeigen, dass es ebenso Leistungen jener Zeit sind, welche die als typisch wahrgenommenen Stadtbilder bewahrten, fortentwickelten und in das moderne Zeitalter überführten. So ist das heutige Bild der Stadt Weimar nicht zuletzt auch Ergebnis dieser bislang kaum berücksichtigten Bestrebungen kommunaler Stadtgestaltung, welche das Stadtbild nicht nur städtebaulich und architektonisch, sondern gleichermaßen in der bildhaften Vermarktung und der medialen Repräsentation stark bestimmt haben.

Literatur

BAUHAUS-INSTITUT FÜR GESCHICHTE UND THEORIE DER ARCHITEKTUR UND PLANUNG:
Weimar. Topografie der Moderne – Projektvorstellung, 2016. <https://weimarer-kontroversen.de/2016/topographie-der-moderne.html>
[12.01.2021]

- BAUHAUS KOOPERATION BERLIN DESSAU WEIMAR GMBH: *Grand Tour der Moderne*, 2021. <https://www.grandtourdermoderne.de/magazin/reisen/das-bauhaus-und-die-moderne-in-thueringen/> [12.01.2021]
- BERNAU, NIKOLAUS: *Es gab mehr als nur eine Moderne*, 2019. https://www.deutschlandfunkkultur.de/rueckblick-auf-das-bauhaus-jahr-2019-es-gab-mehr-als-nur.1013.de.html?dram:article_id=466741 [10.03.2021]
- BRANDT, SIGRID; HANS-Rudolf Meier [Hrsg.]: *Stadtbild und Denkmalpflege* (= Stadtentwicklung und Denkmalpflege, Bd. 11). Berlin [Jovis] 2008
- BRANDT, SIGRID: *Stadtbaukunst. Methoden ihrer Geschichtsschreibung*. Berlin [Bäßler] 2015
- BUNDESGARTENSCHAU ERFURT 2021 GEMEINNÜTZIGE GMBH: *Buga 2021 Erfurt*, 2021. <https://www.buga2021.de/pb/buga/home> [15.03.2021]
- EBELING, SIEGFRIED: *Der Raum als Membran*. Dessau [C. Dünnhaupt] 1926.
- ENSS, CARMEN M.; GERHARD Vinken [Hrsg.]: *Produkt Altstadt. Historische Stadtzentren in Städtebau und Denkmalpflege*. Bielefeld [transcript] 2016
- ERNST HÜBSCH VERLAG: *Werbebroschüre Bücher aus dem Friedrich Ernst Hübsch Verlag*. Berlin/Leipzig/Wien [Ernst Hübsch Verlag] 1927
- GIEDION, SIGFRIED: *Befreites Wohnen [Licht, Luft, Oeffnung]*. Zürich [Orell Füssli] 1929.
- HAUNER, FRANZ: *Licht, Luft, Sonne, Hygiene. Architektur und Moderne in Bayern zur Zeit der Weimarer Republik*. München [de Gruyter Oldenbourg] 2020
- HEYDEN, THOMAS: *Biedermeier als Erzieher. Studien zum Neubiedermeier in Raumkunst und Architektur 1896-1910*. Weimar [VDG Weimar] 1994
- HIRSCHFELL, MARC: *Das ist das Haus vom Nikolaus – die Geschichte des Walmdachhauses als Urform und Idealtyp*. Halle [ULB Sachsen-Anhalt] 2005
- JAEGER, ROLAND: *Neue Werkkunst. Architekturmonographien der zwanziger Jahre. Mit einer Basis-Bibliographie deutschsprachiger Architekturpublikationen 1918-1933*. Berlin [Gebr. Mann] 1998
- JAGER, MARKUS: Genius loci mit unscheinbarer Hülle. Anmerkungen zur Baukultur in der Kulturstadt. In: ZIMMERMANN, GERD; Jörg BRAUNS [Hrsg.]: *Kultur-StadtBauen. Eine architektonische Wanderung durch Weimar. Kulturstadt Europas 1999*. Weimar [Universitätsverlag] 1997, S. 50-57
- KAMLEITHNER, CHRISTA; ROLAND MEYER: Urban Icons. Architektur und globale Bildzirkulation. In: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte*, 2, 2011, S. 17-31
- KAUERT, CAROLINE: *Forschungsprojekt zur Planungsgeschichte ausgewählter Wohnsiedlungen der 1920er und 1930er Jahre in Weimar und ihr Beitrag*

zur Wohnraumversorgung an der Profe, o.J. <https://www.uni-weimar.de/de/architektur-und-urbanistik/professuren/stadtplanung/forschung-und-projekte/dissertationen/caroline-kauert/> [12.01.2021]

KLASSIK STIFTUNG WEIMAR: *Quartier der Moderne. Vermittlung ambivalenter Topographien*, 2020. <https://www.klassik-stiftung.de/ihr-besuch/veranstaltung/tagung-topographie/> [12.01.2021]

KLASSIK STIFTUNG WEIMAR: *Neue Natur (= Klassisch Modern. Das Magazin der Klassik Stiftung Weimar)*. Weimar [Klassik Stiftung Weimar] 2021

KLEIN, BRUNO; PAUL SIGEL [Hrsg.]: *Konstruktion urbaner Identität. Zitat und Rekonstruktion in Architektur und Städtebau der Gegenwart*. Berlin [Lukas Verlag] 2006

KÖSTER, GABRIELE; MICHAEL STÖNEBERG [Hrsg.]: *Reform der Moderne. Magdeburg in den Zwanzigern*. Magdeburg [Stadt Magdeburg Museen] 2019

LEHRMANN, AUGUST: *Weimar (= Neue Stadtbaukunst)*. Berlin/Leipzig/Wien [Ernst Hübsch Verlag] 1928.

LÖW, MARTINA: *Soziologie der Städte*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2010

MAAK, NIKLAS: *Zu viel Jubel zum Hundertsten*, 2019. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/zum-jubilaum-der-bauhaus-kunstschule-16124509.html> [08.02.2021]

MEBES, PAUL: *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*. München [Bruckmann] 1908

MEIER, HANS-RUDOLF: ›Rethinking Modernity‹ als Imperativ. Zur Einführung. In: ICOMOS [Hrsg.]: *Moderne neu denken. Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts – zwischen Avantgarde und Tradition*. Stuttgart [Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland] 2019, S. 32-34

QUIRING, CLAUDIA; HANS-GEORG LIPPERT [Hrsg.]: *Dresdner Moderne 1919-1933. Neue Ideen für Stadt, Architektur und Menschen*. Dresden [Sandstein] 2019

SIEGFRIED, DETLEF: Kartierung der Welt. Das Luftbild in der Weimarer Republik. In: PAULSEN, ADAM; ANNA SANDBERG [Hrsg.]: *Natur und Moderne um 1900. Räume – Repräsentationen – Medien*. Bielefeld [transcript] 2013, S. 285-302

SONNE, WOLFGANG: Traditionalismus in der Architektur um 1900 und seine politischen Konnotationen. In: ANDRES, JAN; WOLFGANG BRAUNGART; KAI KAUFFMANN [Hrsg.]: *Nichts als die Schönheit. Ästhetischer Konservatismus um 1900*. Frankfurt/M. [Campus] 2007, S. 310-339

STAHR, ADOLF: *Weimar und Jena. Ein Tagebuch*. Bd. 1 & 2, sehr verm. Auflage. Oldenburg [Verlag der Schulze'schen Buchhandlung] 1871

- SUKROW, OLIVER: *Zu den ideen- und kulturgeschichtlichen Grundlagen von Freiflächengestaltungen am Beispiel des Kulturprojekts von August Lehmann. Ein Beitrag zur Erforschung der Topografie der Moderne in Weimar.* Online-Vortrag, 3.11.2020, im Forschungskolloquium der Klassik-Stiftung Weimar
- TREPTE, OLIVER: Die Konstituierung des ›Kulturprojektes Weimar‹ 1909-1921. In: AXEL STEFEK [Hrsg.]: *Beiträge zur Weimarer Geschichte 2021 (= Jahresschrift des Vereins der Freunde und Förderer des Stadtmuseums Weimar im Bertuchhaus e.V.).* Weimar [Verein der Freunde und Förderer des Stadtmuseums Weimar im Bertuchhaus e.V.] 2020, S. 37-53
- VINKEN, GERHARD: *Zone Heimat. Altstadt im modernen Städtebau.* Berlin/München [Deutscher Kunstverlag] 2010
- VOIGT, WOLFGANG: Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners 'deutsches Wohnhaus' und seine Vorbilder. In: LAMPUGNANI, VITTORIO MAGNAGO; ROMANA SCHNEIDER [Hrsg.]: *Moderne Architektur in Deutschland. Reform und Tradition (Publ. zur Ausst.).* Stuttgart [Hatje] 1992, S. 245-265
- VOIGT, WOLFGANG: ›Softcore-Revisionismus? ›Rehabilitierung‹ von ›NS-Mittältern? Eine Erwiderung auf Winfried Nerdinger und Stephan Trüby. In: *ARCH+ features. Rechte Räume Reaktionen*, 96, 2019, S. 10-12
- WEGNER, REINHARD: *Deutsche Baukunst um 1800.* Köln/Weimar/Wien [Böhlau Verlag] 2000.
- WOLF, PAUL: *Dresdner Arbeiten (= Neue Stadtbaukunst).* Berlin/Leipzig/Wien [Ernst Hübsch Verlag] 1927

Linda Keck

Porträtmedaillons

Vom Öffnen und Schließen klappbarer Bildträger

Abstract

This article examines a special type of images that is not only representative in the sense of depicting a person but also has symbolic importance: the portrait miniature. Attached to the body, these small pieces of jewelry are objects that must be opened by hinges to make their pictures visible. Using the example of the *Heneage Jewel*, an English Renaissance pendant, my paper describes the potential of the social networking that portraits can provide when they operate as connections between the medallions and their owners as well as between the representation and the represented. By studying those objects, the article addresses finally the aspect of the mutual attachment. In this context, the question of occupation gains importance by which the attachment of subjects to objects and vice versa is concerned.

Der Artikel untersucht einen speziellen Typus von Bildobjekten, der nicht nur in dem Sinne repräsentativ ist, als dass er das Abbild einer Person darstellt, sondern auch über symbolische Bedeutung verfügt. Die Rede ist von Porträtmedaillons, kleine Schmuckanhänger, die, am Körper getragen, mittels Scharniere geöffnet werden müssen, um ihre Bilder sichtbar zu machen. Am Beispiel des *Heneage Jewel*, einem englischen Schmuckanhänger der Renaissance, beschreibt der Beitrag das Potenzial von Porträts, soziale Netzwerke zu knüpfen, indem sie als Verbindungen zwischen den Medaillons und ihren Träger:innen sowie zwischen Repräsentation und Repräsentierten fungieren. Mit solcherlei Objekten thematisiert der Artikel schließlich den Aspekt der gegenseitigen Bindung. In diesem Zusammenhang wird die Frage nach Besitznahme wichtig, die das Anhängen von Subjekten an Objekte und umgekehrt betrifft.

Einleitung

Die folgende Untersuchung ist Teil eines größeren Forschungsvorhabens, das sich mit klappbaren Bildträgern beschäftigt, die unter den Begriff von *Scharniermedien* gefasst werden. Wie der Terminus bereits suggeriert, sind darunter etwa Bücher, Diptychen und Triptychen, Flügelaltäre, Türen und alle anderen denkbaren Bildobjekte zu verstehen, die mittels eines Scharniers geöffnet und geschlossen bzw. in unterschiedliche Konstellationen gebracht werden können. Anhand eines dieser Klappobjekte, dem Porträtmedaillon, soll nachfolgend die Frage ins Zentrum gerückt werden, wie Bilder ihre Besitzer:innen in die Rezeption verstricken, und mehr noch, eine enge Form der Beziehung aufbauen, die über das bloße Eigentum hinausgeht.

Nachdem einleitend die Gattungen des Porträts und des Porträtmedaillons historisch situiert und in Hinblick auf ihre Funktionen untersucht werden, rücken die konkreten Praktiken des Klappens in den Mittelpunkt der Analyse, und mit ihnen die Frage, welche Konsequenzen diese für die Bild-Betrachter:in-Beziehung mit sich führen. Denn durch das Öffnen und Schließen der Objekte werden Techniken des Verbergens und Enthüllens in Szene gesetzt, die nicht nur regeln, was es zu sehen gibt, sondern zugleich das Innenliegende bewahren und vergegenwärtigen.

1. Personen porträtieren

Eine weitverbreitete kulturelle Praxis, eine Person ins Bild zu setzen, ist das Porträt (vgl. KREMS/RUBY 2016: 10). Kennzeichnend für diese anfänglich noch als »Bildnis« bezeichnete Gattung ist zuvorderst ihre mediale Vielfalt, sodass neben konventionellen Porträttafeln, auch Skulpturen, Münzen, Broschen oder Glasfenster als Bildträger dienten (vgl. KREMS/RUBY 2016: 13). Doch ganz gleich in welchem Format das Porträt in Erscheinung tritt, eins steht fest: Es folgt der jahrhundertealten Tradition, das Gesicht in den Mittelpunkt der Darstellung zu rücken (vgl. BELTING 2013: 118). Je nach Funktion der zu Porträtierten kann zwischen Familien-, Herrschafts- und Selbstbildnissen unterschieden werden, wobei es sich die Künstler:innen in allen Fällen zum Anliegen machen, ein naturnahes Idealbild zu schaffen, dessen wichtigstes Kriterium seine Authentizität ist. Folgen wir Richard Delbrücks Definition antiker Porträts, dann haben wir es ursprünglich mit einem ikonischen Zeichen zu tun: »Porträt ist die als ähnlich beabsichtigte Darstellung eines bestimmten Menschen« (DECKERT 1929: 262).

Auch wenn in der kunsthistorischen Forschung unterschiedliche Auffassungen geläufig sind, teilen sie doch zumeist die Ansicht, nicht alle Bilder individualisierter Gesichter als Porträts zu begreifen, sondern nur solche, deren Funktion in der Repräsentation einer einzigartigen Individualität besteht (vgl.

MEYER 2019: 17). Damit einhergehend zielen sie immer auch auf Identifizierung, also darauf, das dargestellte Subjekt wiederzuerkennen, woraus sich auch der sozial exklusive Charakter des neuzeitlichen Porträts ergibt: Dargestellt zu werden, ist ein Privileg derjenigen, die legitimen Anspruch auf autonome Individualität behaupten konnten, was bis ins 18. Jahrhundert hinein ausschließlich elitäre Minderheiten betraf (vgl. MEYER 2019: 18). Mit seinem ganz konkreten Warenwert demonstrierte das Porträt den Reichtum seiner Besitzer:innen, die sich das Medium aneigneten und nicht selten zu einem Bestandteil der Ausstattung ihrer Räume machten (vgl. KOOS 2016: 234).

Ein weiterer wichtiger Gebrauchskontext, der aus dieser Prestigefunktion abgeleitet werden kann, ist der soziale Tausch von Porträts. Seit durch die Erfindung der Druckgraphik im 15. Jahrhundert Bildnisse beliebig reproduzierbar und in einem bis dahin unbekanntem Maße mobil wurden (vgl. KREMS/RUBY 2016: 12), entwickelten sich Porträts zu einem beliebten Gegenstand des Geschenkaustauschs. Von nun an übernahmen sie eine Stellvertreterposition der jeweils dargestellten abwesenden Person, die durch das Porträt vergegenwärtigt werden soll. Wie Hans Belting ausführt, können Porträts insofern als »Medien des Körpers« bezeichnet werden, als dass sie an die Stelle der Person treten, deren Präsenz sie zeitlich und räumlich erweitern (vgl. BELTING 2001: 116). Oder wie es an anderer Stelle ausführlicher heißt:

Wie können Holztafeln oder Fotoabzüge einem lebenden Gesicht ähneln? Es findet also ein Akt der Übertragung statt, wie er das Wesen von Repräsentation immer ausmacht. Ein Gesicht ist physisch *präsent*, ein Porträt dagegen nimmt seinen Platz ein in seiner physischen Abwesenheit. Es ist vergegenständlicht als Repräsentation und kann nichts anderes sein. (vgl. BELTING 2013: 120).

Diese bemerkenswerte Form der Repräsentation soll im Folgenden anhand eines speziellen Typus des Bildnisses in Augenschein genommen werden: dem Porträtmedaillon. Während sich die bildwissenschaftliche Forschung meist auf großformatige, für die Öffentlichkeit bestimmten Porträttafeln konzentriert, möchte sich dieser Beitrag ausschließlich transportablen Bildanhängern zuwenden, die im Gegensatz zu ihren monumentalen Verwandten bislang nur wenig Aufmerksamkeit erfahren haben.

2. Porträtmedaillons

Bevor die Gebrauchsweisen dieser kleinen Form von Porträts näher beschrieben werden, sei zuvor ein kurzer Blick auf ihre Entstehungsgeschichte gelenkt. Diese besondere, auf die Gestaltungstradition der Medaillen- und Münzkunst rekurrierende Kunstgattung erlebte ihre Hochzeit im 16. Jahrhundert, als ein extensiver Liebes- und Freundschaftskult neue Formen des Porträtgebrauchs hervorbrachte. Bildnisminiaturen boten eine Form der Porträtmalerei, die im Rahmen von politischen Verhandlungen und Hochzeitsarrangements als Gabe

gereicht werden konnten und soziale sowie ökonomische Netzwerke knüpfen (vgl. KOOS 2016: 234).

Im Gegensatz zu Tafelbildern konnten die Miniaturporträts darüber hinaus auf- und umgehängt, getragen und ausgetauscht werden. Allein das Vorhandensein einer Öse weist darauf hin, dass das Kunstwerk mobil und für einen eher intimen Betrachtungszusammenhang gedacht ist. Wenngleich wir es mit Dingen zu tun haben, die als Miniaturisierung von großformatigen Porträts ähnliche Funktionen erfüllen, unterscheiden sie sich doch in einem ganz wesentlichen Punkt von diesen: ihrer Nutzung im Privaten.¹ An einer Kette baumelnd, hängen die Medaillons lose um den Hals und rücken den Träger:innen buchstäblich auf den Leib. Auf diese Weise schufen sie eine Geheimsphäre, die zusätzlich gesteigert werden kann, wenn sich die Objekte zusammenklappbar in Kästchen oder in Täschchen am Gürtel mit sich führen lassen. So können gefaltete Objekte mittels des neu erreichten, verkleinerten Zustands platzsparend verstaut werden und erfüllen, indem sie maßgeblich zur Potenzierung der Raumeffizienz beitragen, eine ökonomische Funktion. Denn durch den Scharniermechanismus und die damit verbundene Faltstruktur sind die Porträtmedaillons gewissermaßen immer zur Hand:

Es handelt sich um einen Raum, der nicht an einen bestimmten Ort gebunden ist. Er ist mobil, er kann überall sein, er lässt sich verlagern. Was ihn bestimmt ist vielmehr die Zuhandenheit der Dinge, es handelt sich um ein bestimmtes, potentiell immer wieder und überall verfügbares, rekonstruierbares *Setting* (LUTZ 2010: 59).

Beweggrund dieser ausgefeilten Technik ist zumeist das Bedürfnis nach uneingeschränkter Verfügbarkeit der Dinge, sie also nicht nur zu besitzen, sondern sie stets bei sich zu führen, woraus eine Reihe neuer, dieser Beweglichkeit angepassten Objektformen entstanden sind. Offenkundig waren die kleinen Objekte nicht für die dauerhafte Anbringung an einem Ort vorgesehen, sondern befanden sich vielmehr ›auf Reisen‹. Was hierbei deutlich wird, ist eine zentrale Eigenschaft der Medaillons: ihre Miniaturisierung.² Allerdings verkleinern sie nicht nur das Porträt, sondern machen Gebrauch von ihrer verschließbaren Form als Behälter. Denn bezeichnend für diesen Typus von klappbaren Bildträgern ist, dass sie etwas enthalten, das als schützenswert erachtet wird. Neben der rein pragmatischen Funktion der Scharniere als Erleichterung von Transport und Montage tragen die Operationen des Öffnens und Verschließens zudem zur Vergegenwärtigung des Inhalts bei. Denn die Objekte dienen, wenn es heilige sind, der Andacht, wenn es alltägliche sind, dem Andenken. In beiden Fällen geht es um das Einholen und Aktualisieren des Abwesenden: Im sakralen

¹ Dies könnte wiederum der Grund für das Fehlen einschlägiger schriftlicher Quellen sein, da der Umgang mit dem Bild von niemanden beobachtet und dokumentiert werden konnte.

² Das Miniaturformat steht dem für die Öffentlichkeit bestimmte monumentale Großformat diametral gegenüber. Susan Stewart unterscheidet dementsprechend zwischen den Gegensatzpaaren gigantisch und öffentlich (»gigantic at the origin of public«) und miniaturisiert und privat (»miniature at the origin of private«) (STEWART 1984: 71).

Raum können das Reliquien sein, die in Gestalt von Fragmenten o.ä. stellvertretend für das Heilige stehen und denen so eine Heilswirkung zugesprochen wird. Im Falle des Porträtmedaillons das Bildnis einer verehrten, zumindest aber begehrten Person. Handelt es sich um Liebende, so werden die Miniaturen untereinander ausgetauscht, während sie räumlich getrennt sind.

Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich der Repräsentationsfunktion konstatieren, dass diese im Vergleich zu herkömmlichen Abbildungen einige Besonderheiten aufweisen: Sie besitzen eine unmittelbare Körperlichkeit, die im Tragen selber liegt und durch die Möglichkeit des Auf- und Zuklappens stellen sie eine konspirative Beziehung zwischen Abgebildeten und Betrachtenden her.

3. Am-Körper-Hängen

Der persönliche Bezug zu den Medaillons, der im vorherigen Absatz beschrieben wurde, sowie ihre körpernahe Betrachtungsweise, machen einmal mehr deutlich, dass es sich bei Miniaturporträts um exklusive Objekte handelt, die nur ausgewählten Blicken zugänglich sind. Am Körper getragen, entfaltet das Medaillon sein wahres Potenzial in einer nahsichtig-taktilen Rezeptionsform, die das genaue Gegenteil jener distanzierten Betrachtung starrer Bildhängungen ist. Anders als die öffentlich zur Schau gestellten Herrschaftsporträts, zu denen schon aus praktischen Gründen immer ein gewisser Abstand gewahrt werden muss, sind die Anhänger nicht nur dazu bestimmt, mit den Augen erfasst, sondern buchstäblich begriffen, d.h. in die Hand genommen und befühlt zu werden. Wie Marianne Koos ausführt, handelt es sich hierbei um Dinge, die durch ihr kleines Format mit dem Körper in unmittelbare Verbindung treten:

Portrait miniatures are, firstly, things *close to the body*. Unlike larger-format portraits that hang on walls and chiefly represent the person's standing and office, portrait miniatures are not meant to be experienced at distance or by the eyes alone. They demand to be taken into one's hands and, in a concentrated act of immersion, studied in every detail (Koos 2018: 36).

Verschließbar und unter der Kleidung oftmals nur zu erahnen, ziehen sie gerade aufgrund ihrer Verhüllung besondere Neugierde auf sich und machen so das Verborgene sichtbar. So veranlassen sie, näher zu rücken, um dann jedoch zu verdeutlichen, dass ihre wahre Kostbarkeit nicht im Glanz des Schmuckstücks, sondern in seinem Inneren verborgen liegt: dem gemalten Porträt (vgl. KOOS 2018: 40). Dieses Paradox von zur Schau gestellter Intimität, die mit dem Am-Körper-Hängen und Hervorzeigen der Bildnisse einhergeht, ist es, die den Reiz der Anhänger ausmacht.

Bevor das Innere zum Vorschein kommt, erfordert es der Scharniermechanismus jedoch betätigt zu werden. Genauer gesagt sind es bewegliche Ob-

jekte, die nicht unabhängig von ihrem Trägermedium und dessen Gebrauchsweisen zu denken sind, die umhergeführt und getragen, angefasst, entfaltet und zugeklappt werden. Denn kennzeichnend für die kleinen Dinge ist, dass sie ihre Betrachter:innen involvieren und direkt in die Rezeption des Werkes einbeziehen. Nicht mehr ›das‹ Bild im Sinne einer in sich geschlossenen Einheit, die von der sie umgebenden Welt abgetrennt ist, steht hier im Zentrum. Vielmehr konfiguriert die Beweglichkeit des Bildträgers ein dynamisches Bildsystem, das die Betrachter:innen in die Bildrezeption und deren Entfaltung verwickelt.

Worum es also vor allem geht, ist das bedeutungsgenerierende Zusammenspiel innerhalb der genannten Konstellationen und die sich daran anschließenden Fragen nach dem Verhältnis zwischen den Anhängern und ihren Träger:innen. Von Interesse ist dabei, wie die intimen Artefakte mit den Körpern der Besitzenden interagieren, wie sie angeeignet werden, aber auch wie sie umgekehrt Besitz ergreifen und welche Arten des Anschauens und Erlebens dabei zur Erfahrung bzw. Entfaltung kommen.³ Dem wiederum liegt die These zugrunde, dass von den kleinen Dingen eine gewisse Bindungskraft ausgeht, die über eine einseitige Form der Beziehung hinausgehen. Wie genau diese reziproke Besitznahme vonstattengeht, soll im Folgenden anhand des *Heneage Jewel* gezeigt werden.

4. *Heneage Jewel*

Es ist bekannt, dass Elisabeth I. von England eine große Anzahl von Medaillons besaß, die sie ihren wichtigsten Verteidigern des Reiches zu schenken pflegte (vgl. SIEGERT 2017: 111). Wie Koos ausführt, können diese Preziosen keineswegs nur als Zeugnisse einer Auszeichnung verstanden werden. Vielmehr sind es Artefakte, mit denen die Königin ihre imperialen Machtansprüche nach außen verbreiten ließ und ihre Staatsdiener zugleich für sich verpflichtete. (vgl. KOOS 2016: 238). Genauer noch verpflichteten sie sogar beide Seiten: Einerseits den Empfänger, der aufgefordert wird, das Geschenk zu erwidern, andererseits auch die gebende Person, die sich durch das Geschenk einen kostbaren Teil von sich teilt, wodurch sie dauerhaft mit dem Empfänger verbunden ist (vgl. KOOS 2018: 37).

Because of its character as a gift in addition to its material qualities [...] miniature portraits were artifacts that (in the definition of Alfred Gell) possessed *agency*: the power of stimulating people to act, and of acting upon people so that binary relationships between a seemingly passive object and supposedly sovereign subject (between the miniature as a

³ Eine ähnliche Analyse der Autorin, allerdings anhand von buchförmigen Anhängern, findet sich in KECK in Vorb.

›lifeless thing‹ and the ›living being‹ who wields it) are reversed, undermined and transformed (KOOS 2018: 37).

Ein besonders reizvolles Beispiel ist das sogenannte *Heneage Jewel*, das um 1595 hergestellt wurde und dessen Bildnis von Nicholas Hilliard, einem der größten Künstler der elisabethanischen Ära, stammt. Der Überlieferung nach wurde das Schmuckstück für seine Verdienste in der Schlacht gegen die spanische Armada an Sir Thomas Heneage, einen Geheimrat und Kammerherr des königlichen Haushalts übergeben (Abb. 1).



Abb. 1: Nicholas Hilliard: *Heneage Jewel*, ca. 1595, emailliertes Gold, Diamanten, burmesische Rubine, Bergkristall, © Victoria & Albert Museum, London, geschlossen.

Auf der mit Edelsteinen besetzten Vorderseite des 5 x 7 cm großen Anhängers ist im geschlossenen Zustand das Porträt Elisabeths zu sehen, während sich auf der Rückseite das Bild einer Arche befindet, die auf stürmischer See fährt und die von Elisabeth gelenkte *Church of England* symbolisieren soll, die jeglichen Turbulenzen standhält (vgl. KOOS 2018: 45). Auch wenn es sich hierbei zweifellos um ein symbolträchtiges Motiv handelt, entfaltet das Medaillon seine eigentliche Werthaftigkeit erst im Gebrauch, erfordert es doch ein Öffnen und einen in das Innere gerichteten Blick. In dem Moment nämlich, wo der Anhänger aufgeklappt wird, offenbart sich dem Empfänger nicht nur das verborgene und private Porträt der Königin, vielmehr wird deren ideelle Schönheit mit jedem Aufklappen aktualisiert und mit jedem Schließen bewahrt.



Abb. 2: Nicholas Hilliard: *Heneage Jewel*, ca. 1595, emailliertes Gold, Diamanten, burmesische Rubine, Bergkristall, © Victoria & Albert Museum, London, geöffnet.

Wie hierbei deutlich wird, ist der wesentliche Mechanismus, den das Scharnier beherrscht, seine Wandelbarkeit. Die spezifischen Operationen des Auf- und Zuklappens sind Operationen, die das Gegebene verwandeln und neue Dimensionen zur Entfaltung bringen. Den entscheidenden Part bei der Bildrezeption spielt der Klappmechanismus, der eingebettet in das Medium des Medaillons, die beiden Porträts zueinander in Beziehung setzt und im Wechsel seines Zustandes sichtbar oder unsichtbar werden lässt (Abb. 2). Denn das entscheidende Merkmal dieser Objekte, so Valerie Möhle, ist das Vorhandensein mehrerer Ansichten, »die nie gleichzeitig, sondern nur im Verhüllen der jeweils anderen verfügbar sind« (MÖHLE 2004: 147). Dadurch übernimmt das Scharnier nicht nur eine wesentliche Funktion beim Aufbau des Objekts, auch ermöglicht es den Betrachter:innen, in das Bild einzugreifen. Um die Wandlung umzusetzen, ist es erforderlich, Hand anzulegen, sich also nicht nur sehend, sondern manuell Zugang zum Bild zu verschaffen. Damit angesprochen ist die Taktilität von Bildern, ein Prozess, der nicht nur die visuelle um die haptische Dimension erweitert, sondern vielmehr noch braucht es den Tastsinn, um das Objekt in Gänze betrachten zu können. Trotz, oder gerade wegen ihrer geringen Größe verlangen sie ihren Rezipient:innen eine erhöhte Form der Bezugnahme ab, die es erforderlich macht, sich aktiv mit den Objekten auseinanderzusetzen, ja, mit ihnen zu interagieren. Dadurch entsteht eine wechselseitige Beziehung, die wie das *Heneage Jewel* exemplarisch zeigt, nicht nur die körperliche Gebundenheit

an das Objekt beschreibt, sondern auch die Affekte und Emotionen erfasst, die an der Gabe hängen.

5. Fazit

Wie anhand des königlichen Medaillons gezeigt werden konnte, gehen die Benutzer:innen beim Berühren der Objekte eine Beziehung mit den Bildern ein, die über das bloße Betrachten hinausgeht. Die taktilen Eindrücke, die bei der Berührung der Anhänger hervorgerufen werden, tragen somit zur Affizierung der Betrachter:innen bei, womit das Miniaturformat über bestimmte Bindungskräfte verfügt, die nicht nur physisch durch das Tragen der Objekte in Erscheinung treten, sondern auch insofern, als dass ihre Besitzer:innen eine emotionale Beziehung zu ihnen pflegen. Was hier nicht zuletzt deutlich wird, ist eine gewisse Dialektik des ›Hängens‹, nämlich die innere Verbundenheit, die zugleich die Bindung ihrer Besitzer:innen ins Spiel bringt, an etwas zu hängen – bis hin zu von etwas abhängig zu sein. Dabei sind die Tragenden in diese Art von Objektbeziehung gleich mehrfach verstrickt, und zwar indem sie dem Bild nicht nur als Tragfläche dienen, sondern es in die Hand nehmen, es sich anverwandeln und zu ihrem machen. Wenn also von Bewegungen die Rede ist, sind damit nicht nur die Bewegungsabläufe der Objekte gemeint, wie sie durch das Klappen notwendigerweise gegeben sind; immer auch geht es um deren Potenzial, die Betrachter:innen zu bewegen:

Klappbilder sind ›moving pictures‹ im doppelten Sinne: beweglich und bewegend. Mit der Animation der Bilder geht die Mobilisierung des Betrachters einher. Und das nicht nur im Sinne einer Handlung, die er am scharnierbewehrten Bild vollziehen muss, sondern auch im Sinne innerer Bewegung (KRISCHEL 2016: 144).

Durch diese zweifache Bewegtheit sind Porträtmedaillons keineswegs Objekte einer einseitigen Relation (vgl. KOOS 2016: 247). Stolz am Körper zur Schau gestellt, sind die kleinen Dinge von besonderer Kostbarkeit, die sie nicht etwa als minderes ›Anhängsel‹ ausweist. Was diese klappbaren Arrangements vorführen, ist eine Form der Bindung, die die kategoriale Unterscheidung zwischen Abhängigen und Determinierenden unterläuft, die sich gegenseitig durchdringen und nicht unabhängig voneinander zu denken sind.⁴ Wer die Ehre hat, diesen Anhänger zu tragen, der steht in tiefster Verbundenheit mit dem Objekt, das so von der Abhängigkeit, Angreifbarkeit und Verletzlichkeit der sie handhabenden Subjekte zeugt (vgl. KOOS 2016: 247) Beim Poträtmedaillon gibt es zwar insofern Besitzer:innen, denen das Bild zu eigen ist, allerdings ist das Objekt gleichfalls als Symbol für eine Abhängigkeit zu verstehen – ein Bild, welches auf die Unfreiheit der Besitzer:innen hinweist und somit ›zu eigen macht‹.

⁴ Zur Vermischung verschiedener ontologischer Kategorien durch Klappoperation siehe LUTZ/SIEGERT 2016.

Literatur

- BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München [Wilhelm Fink] 2001
- BELTING, HANS: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München [C.H. Beck] 2013
- DECKERT, HERMANN: Zum Begriff des Porträts. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 5, 1929, S. 261-282
- KECK, LINDA: Bücher zum Anhängen. Techniken der Mobilisierung kleinformatiger Diptychen. In: SIEGERT, BERNHARD; LORENZ ENGELL (Hrsg.): *Archiv für Mediengeschichte. Kleine Formen*. München [Wilhelm Fink], in Vorb.
- KOOS, MARIANNE: Zur Handlungsmacht der Dinge. Das Miniaturporträt als körpernahes wandelbares Artefakt. In: KREMS, EVA-BETTINA; SIGRID RUBY (Hrsg.): *Das Porträt als kulturelle Praxis*. Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2016, S. 233-253
- KOOS, MARIANNE: Concealing and Revealing Pictures ›in Small Volumes‹: Portrait miniatures and their envelopes. In: *Espacio, Tiempo y Forma*, 6, 2018, S. 33-54
- KREMS, EVA-BETTINA; SIGRID RUBY: Einleitung. In: dies. (Hrsg.): *Das Porträt als kulturelle Praxis*. Berlin [Deutscher Kunstverlag] 2016, S. 9-18
- KRISCHEL, ROLAND: Now you see me: Klappbilder als Medienwunder. In: GANZ, DAVID; MARIUS RIMMELE (Hrsg.): *Klappereffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin [Reimer Verlag] 2016, S. 139-159
- LUTZ, HELGA: Medien des Entbergens. Falt- und Klappoperationen in der altniederländischen Kunst des späten 14. und 15. Jahrhunderts. In: SIEGERT, BERNHARD; LORENZ ENGELL (Hrsg.): *Archiv für Mediengeschichte. Renaissance*. München [Wilhelm Fink] 2010, S. 27-47
- LUTZ, HELGA; SIEGERT BERNHARD: In der Mixed Zone. Klapp- und faltbare Bildobjekte als Operatoren hybrider Realitäten. In: GANZ, DAVID; MARIUS RIMMELE (Hrsg.): *Klappereffekte. Faltbare Bildträger in der Vormoderne*. Berlin [Reimer Verlag] 2016, S. 109-138
- MEYER, ROLAND: *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz [University Press] 2019
- MÖHLE, VALERIE: Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts. In: GANT, DAVID; THOMAS LENTES (Hrsg.): *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*. Berlin [Reimer] 2004, S. 147–169
- SIEGERT, BERNHARD: Öffnen, Schließen, Zerstreuen, Verdichten. Die operativen Ontologien der Kulturtechnik. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, 8(2), 2017, S. 95-11

Linda Keck: Porträtmedaillons

STEWART, SUSAN: *On longing. Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection.* Baltimore [Johns Hopkins University Press] 1984

Michael Karpf

Wie kommt eine Gesellschaft zu ihren Bildern? Oder: Zur bildlichen Konstruktion gesellschaftlicher Wirklichkeit

Abstract

In the sociological debate, images are increasingly perceived as a central element of the constitution of social reality. Accordingly, images are no longer simply objects of research that allow access to social phenomena, but independent moments of the formation of society. The present considerations attempt to trace this sociological function of images theoretically on the basis of the self-images of a society by reconstructing the genesis of socially shared images. For this purpose, current sociological reflections on images as well as a sociology of memory are used to recapitulate the ›collectivization of images‹ as a process of collectivizing ›shared spaces‹ of imagination. The aim is to understand images as already circulating social forms in society, which result from a common access to social reality, and through whose cultural fixation or objectivation an access to a socially shared idea of society is made accessible for the individual members of society.

In der soziologischen Auseinandersetzung werden Bilder zunehmend als ein zentraler Moment der Konstitution sozialer Wirklichkeit wahrgenommen. Bilder sind demnach nicht mehr einfach Forschungsgegenstände, die einen Zugriff auf soziale Phänomene zulassen, sondern eigenständige Momente von Vergesellschaftung. Die vorliegenden Überlegungen versuchen diese soziologische Funktion der Bilder theoretisch anhand der Selbstbilder einer Gesell-

schaft nachzuzeichnen, indem die Genese sozial geteilter Bilder rekonstruiert wird. Dazu wird auf aktuelle Bildsoziologien sowie eine sozialkonstruktivistisch geprägte Gedächtnissoziologie zurückgegriffen, um die ›Kollektivierung von Bildern‹ als Prozess der Kollektivierung geteilter Imaginationsräume nachzuvollziehen. Ziel ist es, Bilder als immer schon im Sozialen zirkulierende zu verstehen, die sich aus einem gemeinsamen Zugriff auf die soziale Wirklichkeit ergeben und durch deren kulturelle Fixierung bzw. Materialisierung ein Zugang zu einer sozial geteilten Vorstellung von Gesellschaft für die einzelnen Gesellschaftsmitglieder ermöglicht wird.

Einleitung

Wie kommt eine Gesellschaft zu einem Bild von sich? Im ersten Moment scheint diese Frage einfach zu beantworten: Gesellschaft *macht* sich ein Bild von sich. Doch diese Antwort verkennt gerade das, was sich im Bild ausdrücken soll. Denn Gesellschaft ist nicht einfach ein fassbares Gegenüber oder ein einfacher Gegenstand wissenschaftlicher Erkenntnis. Vielmehr handelt es sich um »ein unhandliches Abstraktum, das sich nur mit Mühe illustrieren lässt« (STÄHELI 1999: 81). Postfundamentalistische Theorien sprechen gar von Gesellschaft als dem »unmöglichen Objekt« (MARCHART 2013). Gesellschaft wäre demzufolge nicht abschließend und vollständig darstellbar. Dagegen betonen solche bildsoziologischen Ansätze wie Tobias Schlechtriemens *Bilder des Sozialen* (2014) die Bedeutung von Bildern für die Konstitution von Gesellschaft (vgl. SCHLECHTRIEMEN 2014: 25). Sie drehen damit die Ausgangsfrage um: Nicht mehr, wie eine Gesellschaft zu ihren Eigenbildern kommt, sondern wie Bilder dieses Eigenbild von Gesellschaft (mit-)konstruieren, steht im Fokus. Beide Standpunkte scheinen sich jedoch nur vordergründig zu widersprechen. Denn mit der Anerkennung der Unmöglichkeit einer abschließenden Bestimmung und bildhaften Darstellung von Gesellschaft, wird gerade erklärungsbedürftig, wie Bilder zur Herstellung einer historisch konkreten Vorstellung von Gesellschaft beitragen.

Die Begriffe des Eigen- oder Selbstbildes bieten hierfür einen möglichen Ansatzpunkt, doch sind sie zugleich etwas irreführend, da sie zumeist Verwendung im Zusammenhang mit soziologischen und psychologischen Untersuchungen der Selbstbeschreibung einzelner Individuen finden. Diese Begriffe in Bezug auf die Selbstbilder einer Gesellschaft zu verwenden suggeriert, dass eine Gesellschaft in der Lage ist Bilder von sich zu machen. Dies ist jedoch unzutreffend, da Gesellschaft eben nur unzureichend mit Analogien aus der Individualpsychologie bestimmt werden kann. Es ist deshalb notwendig, Gesellschaft vom Individuum aus zu denken, da eben jene ›Bilder der Gesellschaft‹ von der_ dem Einzelnen rezipiert, hervorgebracht, verworfen oder restrukturiert werden. Nur der durch das Individuum vermittelte Blick auf Gesellschaft macht

es möglich zu erklären, wie eine Gesellschaft zu Bildern von sich gelangt. Dies ist das Ziel der vorliegenden Überlegungen.

Dazu soll ausgehend von der Frage, was mit dem Begriff des Selbstbildes gemeint ist, die soziale Welt als von den Individuen mit und durch Bilder erfahrene und erfahrbare Welt bestimmt werden. Gesellschaft wird damit durch die in ihr zirkulierenden Bilder greifbar. Im Anschluss an Überlegungen der Gedächtnissoziologie ermöglichen sie es den Individuen, sich als Teil von sozialen Gruppen in Gesellschaft zu bewegen und zu handeln. Im Anschluss an diese Konkretisierung wird die Einbettung des Individuums in eine Vielzahl sozialer Figurationen hervorgehoben, die immer schon ein Set von Bildern zur Beschreibung ihrer sozialen Welt nutzen. Als erinnerndes Subjekt bedarf das Individuum diese zur eigenen Orientierung in der sozialen Welt. Dabei ist der/die Einzelne nicht auf ein einziges gruppenspezifisches Set von Bildern beschränkt, sondern schafft sein Gesellschaftsbild aus der Teilhabe an unterschiedlichen Erinnerungsgemeinschaften. Von hier aus wird einsichtig, dass gerade Bilder als objektivierte Bedeutungsträger zur Kollektivierung von Gesellschaftsbildern durch ihre gemeinsame Rezeption beitragen. Dabei kommt es immer wieder auch zu Homogenisierungs- bzw. Vereinheitlichungseffekten, die durch die hegemoniale Funktion einiger weniger Bilder geleistet wird. An solchen ›Geschichtsbildern‹ werden auch die vorherrschenden Selbstbilder einer Gesellschaft sichtbar, d.h. ebenjene Gesellschaftsbilder, die für einen Großteil der Individuen einen Blick auf die eigene Gesellschaft ermöglichen.

1. Selbstbild und Image: Ein soziologischer Definitionsversuch

Ein Selbstbild lässt sich zunächst als die Gesamtheit an Vorstellungen verstehen, die ein einzelner Mensch von sich selbst hat. Ein solches Verständnis wird in den Sozialwissenschaften zuvorderst mit dem Begriff der ›personalen Identität‹ beschrieben, wie Jürgen Straubs definitorischer Vorschlag zeigt:

Wer nach seiner Identität fragt, denkt über sein vergangenes, gegenwärtiges und künftiges Leben nach. Ihm oder ihr stellt sich die um das eigene Selbst besorgte Frage, was er oder sie aus diesem Leben bislang gemacht hat und in Zukunft wohl noch so alles machen könnte – soweit sich das eigene Leben nicht ohnehin der eigenen Gestaltungsmacht, Formgebung und Führbarkeit entzieht (STRAUB 2016: 126).

Diese Konzeptualisierung deckt sich insbesondere mit dem selbstreflexiven Anteil des Selbst, welchen George Herbert Mead als ›Me‹ bezeichnet und dem ›I‹, als unbewussten, impulsiven Anteil, gegenüberstellt (vgl. MEAD 1972: 173–178). Die Betonung dieses selbstreflexiven Moments für die Bildung der eigenen Identität, durch den eine zeitstabile Vorstellung von sich als Einheit möglich wird und in die individuell gemachte Erfahrungen integriert werden, tritt im Begriff des Selbst jedoch deutlicher als im Begriff der Identität hervor (vgl.

ABELS 2017: 215). So prononciert auch der Begriff des Selbstbildes die situative Gesamtheit von Vorstellungen von sich als einem mit sich identischem Selbst. Doch erst im Begriff des Images findet die soziale Dimension eine wesentliche Berücksichtigung wie Erving Goffman feststellt:

Der Terminus ›Image‹ kann als der positive soziale Wert definiert werden, den man für sich durch die Verhaltensstrategie erwirbt, von der die anderen annehmen, man verfolge sie in einer bestimmten Interaktion. Image ist ein in Termini sozial anerkannter Eigenschaften umschriebenes Selbstbild – ein Bild, das die anderen übernehmen können (GOFFMAN 1971: 10, Herv. i.O.).

Goffman geht es um die Herausstellung der Rolle der sozialen Interaktion bei der Konstitution eines individuellen Selbstbildes, womit er mit dem Image-Begriff auf die sozial geteilte Vorstellung eines Rufes oder Ansehens einer Person abzielt (vgl. KAUTT 2015: 16). Während das Selbstbild also die Perspektivierung des Individuums auf sich selbst hervorhebt, betont das Image dagegen die Einbettung des Selbstbildes in einen sozialen Zusammenhang.

In der Soziologie findet der Image-Begriff heute vor allem Verwendung bei der Untersuchung sozial geteilter Vorstellungen von öffentlich zirkulierenden Objekten oder in der Öffentlichkeit stehenden Personen oder Organisationen, insbesondere im Bereich der Werbung und Public Relations (vgl. KAUTT 2008: 318.). Dagegen formulieren gerade frühe soziologische Ansätze der Image-Forschung einen engeren Zusammenhang zwischen Image und Selbstbild. Gerhard Kleining spricht exemplarisch von Images als »soziale[n] Vorstellungsbilder[n]«, das heißt der »Gesamtheit aller Wahrnehmungen, Vorstellungen, Ideen und Bewertungen, die ein Subjekt von einem Objekt besitzt, was dieses ›Objekt‹ auch sein möge« (KLEINING 1961: 145f., Herv. i.O.). In diesem weiten Sinne lässt sich ein Image als ein Vorstellungsbild verstehen, das infolge der Wahrnehmung ›äußerer Objekte‹ entsteht. Demnach ist auch ein Selbstbild als Image zu verstehen, da das Individuum sich nur durch ein von sich selbst abstrahierendes - oder besser: von sich selbst distanzierendes Denken - überhaupt in der Lage ist, ein Bild von sich als Einheit zu machen (vgl. ABELS 2017: 216). Das Individuum bringt sich also imaginär in die Perspektive eines Anderen, der_ die auf sich blickt; er_sie bezieht den Blick der Anderen auf sich mit ein.

Im Anschluss an Kleining konkretisiert Hans Peter Dreitzel diese Annahme dahingehend, dass es sich um eine sozialanthropologische Konstante handele, der Mensch nur in Bildern denken und handeln könne. Dreitzel konzipiert den Menschen dafür als Mängelwesen, dem Wissen über die soziale Welt sowie über sein Verhalten in ihr abgehen (vgl. DREITZEL 1962: 198). Images sind, so verstanden, notwendige Handlungsrahmen, die genutzt werden, um sich in sozialen Situationen (angemessen) verhalten zu können. Diese sind jedoch keine feststehenden Orientierungsrahmen, sondern historisch kontingent. Images können als Orientierungshilfe versagen und müssen in ihrer Anwendung immer wieder neu konstituiert werden (vgl. auch GOFFMAN 1971: 10-53).

Trotzdem stellen sie die einzige und zugleich notwendige, und in sich selbst begrenzte Voraussetzung der Individuen dar, um sich in der sozialen Welt überhaupt bewegen zu können. Die soziale Welt wird dazu nicht einfach als mentales Bild vorgestellt, sondern »[d]ie Wirklichkeit, die der Mensch erlebt, wird offenbar vermittelt durch ein Bild, das sich zwischen ihm und die Außenwelt schiebt« (DREITZEL 1962: 182). Ein Image hat demnach zwar einen Referenten in der Wirklichkeit, Image und Referent sind aber nicht identisch, sondern das betrachtete Objekt wird für das Individuum nur über das Image zugänglich. Es ist, so Dreitzel, der einzig mögliche Zugriff des Menschen auf die Welt (vgl. DREITZEL 1962: 182).

Bei dem von Kleining und Dreitzel entwickelten Image-Konzept handelt es sich um einen sozialkonstruktivistischen Ansatz, der die Wahrnehmung von Objekten durch im Individuum bereits bestehende und sozial vermittelte Vorstellungen, Wissensbestände, Präferenzen und Präformationen beschreibt. Durch sie konstruiert sich der Mensch sein ›Welt-‹ und ›Selbst-Bild‹, mithilfe der er sich und seine eigene soziale Welt fortwährend hervorbringt (vgl. STREHLE 2019: 82. BELTING 2011: 27). Beiden Autoren geht es dabei keineswegs nur um das Selbstbild eines einzelnen Individuums, sondern um gruppen- und kulturtypische Images (vgl. DREITZEL 1962: 186). Diese gedachte Kopplung von Individuum und Gruppe ist dabei abhängig von der sozialen Institutionalisierung der Images und der Teilhabe des Individuums an einer sozialen Gruppe und ihren Images. Für Dreitzel ergibt sich folgendes Schema, um die Integration der sozial geteilten Images als Teil des Selbstbildes und deren Bedeutung für das Individuum zu beschreiben: Je stärker ein Image institutionalisiert ist und umso mehr es mit der Vorstellungswelt des Individuums übereinstimmt, desto größer ist seine »verhaltensdeterminierende Kraft [...]. Ist ein Image beides, ich-nah und institutionalisiert, so wird es natürlich besonders stabil sein und eine starke Orientierungswirkung ausüben« (DREITZEL 1962: 187). Die vom Subjekt geteilten und verwendeten Images bilden so einen zentralen Teil des Selbstbildes, da über sie die eigene soziale Verortung sowie Haltung gegenüber der sozialen Ordnung beschrieben werden können.¹

Damit lässt sich mit Hilfe des Imagebegriffs zweierlei über das Selbstbild eines Menschen aussagen: Einerseits ist die individuelle Abweichung von den sozial geteilten Images einer Gruppe für das Individuum rechtfertigungsbedürftig – gegenüber sich selbst und anderen. Andererseits zeigt sich, dass das Individuum in der Moderne eben nicht nur einem festen Set von gruppen-

¹ Mit Hans Belting ließe sich an diese Überlegung anschließen: »Unsere inneren Bilder sind nicht immer individueller Natur, aber sie werden auch dann, wenn sie kollektiven Ursprungs sind, von uns so verinnerlicht, daß wir sie für unsere eigenen Bilder halten. Die kollektiven Bilder bedeuten deshalb, daß wir die Welt nicht nur als Individuen wahrnehmen, sondern dies auf eine kollektive Weise tun, welche unsere Wahrnehmung einer aktuellen Zeitform unterwirft« (BELTING 2011: 21).

spezifischen Images unterworfen ist, die sich nahtlos zu einem Selbstbild zusammenschließen lassen, wie es für traditionelle Gesellschaften zu denken ist. Vielmehr besteht eine relative Offenheit in den individuellen Gruppenzugehörigkeiten, die in ihrer je spezifischen Konstellation ein diverses Set von Images zu einem individuellen Selbstbild formen, sowie Spannungen und Widersprüche in diesem Selbstbild durch die Verbindung unterschiedlichster Gruppennormen und -vorstellungen hervorbringt (vgl. DREITZEL 1962: 189). Die Konflikte zwischen gruppenspezifischen Images werden damit nicht nur als Konflikte zwischen sozialen Gruppen verstanden, die um die Deutungshoheit sozialer Wirklichkeit streiten, sondern sind in der Moderne auch ins Individuum verlagert, das als ›Kreuzungspunkt‹ unterschiedlichster sozialer Vorstellungsräume erscheint und die darin zirkulierenden Images in seinem Selbstbild zu vereinen versucht (vgl. auch SIMMEL 1992: 466f.). Mit der oben vorgenommenen Bestimmung von Images als Bezugnahme auf ›äußere Objekte‹ der sozialen Welt lassen sich mit Dreitzel nun vier Bedeutungsdimensionen differenzieren, in der sich ein Individuum in Gesellschaft vorstellen kann:

Gesellschaftsbild nennen wir dabei das Image, das ein einzelner von der Gesellschaft, in der er lebt, hat. Selbstbild soll dagegen das Image heißen, das ein einzelner von sich selbst hat. Soziales Selbstbild heißt dann das Bild der eigenen Stellung in der Gesellschaft, und gesellschaftliches Selbstbild das herrschende Bild einer Gesellschaft oder Gruppe von sich selbst (DREITZEL 1962: 189. Vgl. auch KLEINING 1961: 148f.).

Mit Rückgriff auf diese frühen soziologischen Ansätze bleibt festzuhalten, dass ein Image eine gruppenspezifische Vorstellung von einem Objekt eröffnet und den einzelnen Individuen eine Vielzahl von Handlungsoptionen gegenüber diesem Objekt ermöglicht. Die Wahrnehmung der sozialen Welt und der eigenen Positionierung darin werden mit dem vorgestellten Image-Begriff weiter konkretisiert, insofern die Vorstellung von der Welt und sich als Individuum als soziale Phänomene zu verstehen sind. Das Selbstbild schließlich, das ein Individuum von sich selbst macht, ist dann nur eine Sonderform mit dem ein Blick auf sich selbst in der sozialen Welt ermöglicht wird – oder zugespitzt formuliert: Das Selbstbild ist Ausdruck inkorporierter historisch kontigenter Images, d.h. gesellschaftlich geteilter Vorstellungen von der sozialen Welt und der eigenen Verortung in dieser. Doch während die individuellen Selbstbilder sich konkret auf ein Individuum beziehen und von ihm mitgeformt werden, sind die sozial geteilten Bilder von sozialen Gruppen (›gesellschaftliche Selbstbilder‹) und von Gesellschaft (›Gesellschaftsbild‹) immer eine Momentaufnahme eines kollektiven Aushandlungsprozesses. Um soziale Gruppen und Gesellschaft nun für die Individuen vorstellbar zu machen, bedarf es deshalb einer Objektivierung dieser Images. Ein zentraler Fixpunkt stellt dabei die Vorstellung einer gemeinsam geteilten Vergangenheit dar. Gesellschaftsbilder als kollektiv geteilte Selbstbilder sind damit immer auch Ausdrücke von Erinnerungsakten der beteiligten Individuen, die eine bestimmte Vorstellung von sich als Kollektiv hervorheben und in bestimmten kulturellen Formen ausdrücken.

2. Gesellschaftsbilder im kollektiven Gedächtnis

Erinnerungen erscheinen dem Subjekt im Anschluss an den Soziologen Maurice Halbwachs, einem Begründer der soziologischen Theorie des kollektiven Gedächtnisses, nicht in abstrakten Begriffen, sondern in Erinnerungsbildern (vgl. HALBWACHS 1985b: 55f.). Er beschreibt diese Bildhaftigkeit von Erinnerungen anhand der verortenden bzw. verkörpernden Präsentation des christlichen Glaubens in *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land* (1941):

Denn eine solche [religiöse, M.K.] Wahrheit muß sich, um im Gedächtnis einer Gruppe festmachen zu können, in der konkreten Gestalt eines Ereignisses, eines bestimmten Menschen oder Ortes darstellen. In der Tat ist eine völlig abstrakte Wahrheit keine Erinnerung. Eine Erinnerung setzt uns mit der Vergangenheit in Beziehung, abstrakte Wahrheiten dagegen haben im Ablauf von Ereignissen keinen sicheren Halt (HALBWACHS 2003: 163).

Erinnerungen bedürfen also notwendigerweise einer Enthebung aus der abstrakten Begriffswelt, sie müssen sich darstellen lassen. Doch durch ihren bildhaften Charakter sind sie den abstrakten Begriffen nicht entgegengesetzt, vielmehr rahmen die Begriffe die Erinnerungsbilder. Bild und Begriff sind somit zwei sich ergänzende Modi der mnemo-praktischen Kommunikation mit deren Hilfe die Individuen Erinnerungen zu Anschauung bringen (vgl. HALBWACHS 1985a: 371).

Für Halbwachs erscheint zunächst weniger die Frage nach dem bildhaften Charakter der individuellen Erinnerungen relevant, als die Frage nach den sozialen Bedingungen des individuellen Erinnerns. Diese Bedingungen lassen sich als soziale Bezugsrahmen beschreiben, die von den Individuen genutzt werden, um Erinnerungen in Erinnerungsbildern festzuschreiben und über die Zeit hinweg zugänglich zu halten (vgl. HALBWACHS 1985a: 121). Halbwachs geht davon aus, dass Erinnerungen einzelner Individuen immer nur aus der Situierung im Sozialen verstehbar werden, da »jedes individuelle Gedächtnis [...] ein ›Ausblickspunkt‹ auf das kollektive Gedächtnis [ist]« (HALBWACHS 1985b: 31, Herv. i.O.). Das heißt, dass das Individuum sich nur als Mitglied derjenigen sozialen Gruppe erinnert, in der es sich bewegt und in dessen Zusammenhang die Erinnerung wachgerufen wird (vgl. HALBWACHS 1985a: 23). Erinnern meint dann zweierlei: Erstens bedient sich das Individuum als Mitglied einer sozialen Gruppe spezifischer Vorstellungsbilder, Begriffe und Denkweisen, um die soziale Welt wahrzunehmen und sich in ihr zu bewegen. Unweigerlich lässt sich hier auch an den erläuterten Image-Begriff als Bezugsrahmen auf einen konkreten Weltausschnitt denken. Zweitens ermöglicht die soziale Situierung des erinnernden Subjekts nicht nur einen Zugang zu den gruppenspezifischen Denkformen, um überhaupt erinnern zu können, sondern organisiert ebenso die konkreten Vergangenheitsbezüge des Individuums. Denn erst als Mitglied einer sozialen Gruppe konstituiert sich das Individuum als Teil einer Erinnerungsgemeinschaft, indem es sich über gemeinsam geteilte Vorstellungen von sich und der geteilten Vergangenheit vergemeinschaftet.

Gesellschaftsbilder sind demnach immer auch sozial geteilte Erinnerungsbilder von einer je spezifischen Erinnerungsgemeinschaft, die unter den Mitgliedern zirkulieren und über die Vergangenheit kommunikativ ausgehandelt werden. Das Individuum kann sich nun erinnern, weil es in einem bestimmten Vorstellungsraum sozialisiert wurde und sich gleichzeitig als Teil dieses Sozialgefüges begreift (vgl. HALBWACHS 1985a: 50f.). Erst auf Grundlage dieser sozialen Rahmen und der affektiven Intensität der individuellen Bindung an die konkrete Erinnerungsgemeinschaft lässt sich individuelles Erinnern beschreiben als Bezugnahme auf ein »Gesamt von Begriffen [...] Personen, Gruppen, Orten, Daten, Wörtern und Sprachformen, auch [...] Überlegungen und Ideen, d. h. mit dem ganzen materiellen und geistigen Leben der Gruppen, zu denen wir gehören und gehört haben« (vgl. HALBWACHS 1985a: 71). Erinnert sich das Individuum, werden aber nicht alle Bezugsrahmen aller sozialen Gruppen, an denen es partizipiert, aktiviert, um eine konkrete Erinnerung hervorzurufen. Erinnern kann das Individuum immer nur als Ausblickspunkt einer spezifischen Gruppe. Zwei unterschiedliche Erinnerungsgemeinschaften können sich nun aber mit je unterschiedlichen Images auf eine Vergangenheit beziehen und dabei zwei unterschiedliche Deutungsangebote verfügbar machen. In solchen Fällen entsteht, Halbwachs zufolge, kein Widerspruch im Individuum, sondern es ergibt sich entweder die Möglichkeit der Vergrößerung der Reichhaltigkeit, das heißt der Revision der jeweiligen Erinnerung durch die Anzahl der sozialen Rahmen, mit denen interpretierend und verändernd zugegriffen wird (vgl. HALBWACHS 1985a: 368). Oder das erinnernde Subjekt entscheidet sich aufgrund seiner identitären Bindung an eine soziale Gruppe für eine der beiden Interpretationen. Individuelle Erinnerungen sind damit gerade nicht als neutral zu betrachten, sondern nur in Bezug auf das Ensemble der Zugehörigkeiten zu sozialen Gruppen zu begreifen.

Um nun jene sozial geteilten Vorstellungen zu fixieren, werden Erinnerungsbilder in materiellen Gegenständen objektiviert, um eine situationsunabhängige Identität der sozialen Gruppe gegenüber den einzelnen Individuen zu etablieren. Insbesondere Pierre Noras Konzept der ›Les Lieux de mémoire‹ (1984-1992) stellt einen vielfach übertragenen Ansatz dar, um ein solches kollektiv geteiltes Gesellschaftsbild als Sammlung von Erinnerungsorten abzubilden (vgl. NORA/FRANÇOIS 2005. Vgl. auch CARRIER 2002). Ein Erinnerungsort nach Noras Definition ist

any significant entity, whether material or non-material in nature, which by dint of human will or the work of time has become a symbolic element of the memorial heritage of any community (NORA 1996: XVII).

Darunter fallen also nicht nur Örtlichkeiten, wie historische Orte oder Gedenkstätten, sondern auch immaterielle Orte, das heißt historische oder mythische Gestalten und Ereignisse, Institutionen und Begriffe sowie kulturelle Objektivationen (z.B. Kunstwerke oder Literatur) und Praktiken (z.B. Riten oder Feste), durch die sich ein Kollektiv seiner selbst vergewissert. Sie alle besitzen eine

hohe symbolische Bedeutung und identitätsstiftende Funktion. In diesem Verständnis lässt sich ein Erinnerungsort auch als »diskursive Chiffre« (SIEBECK 2017) oder »kultureller Träger für ein bestimmtes kollektives Gedächtnis definieren« (CARRIER 2002: 143). Erinnerungsorte dienen als Brücken in die Vergangenheit einer Erinnerungsgemeinschaft, die einen prothesenhaften Bezug zur eigenen (imaginierten) Geschichte und zum eignen Gesellschaftsbild ermöglichen.²

Wie Nora geht es Jan und Aleida Assmann um eine Fortentwicklung der soziologischen Theorie des kollektiven Gedächtnisses Halbwachs', die dieser in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert entwickelte. Sie interessieren sich vor allem für die Tradierung von Erinnerung jenseits der direkten Kommunikation zwischen den Mitgliedern einer Erinnerungsgemeinschaft. Diese Konzeption setzt dabei an einem Punkt an, den Nora schon verloren glaubt, nämlich der Frage wie durch das kollektive Gedächtnis über die Zeit hinweg eine Erinnerungsgemeinschaft fortbestehen kann. J. Assmann differenziert deshalb in »Das kulturelle Gedächtnis« (1997) das kollektive Gedächtnis in ein kommunikatives und kulturelles Register, die auf die Herstellung einer gemeinsamen Vorstellung von Vergangenheit und Dauer durch Alltagskommunikation einerseits und »symbolträchtige kulturelle Objektivationen« (ERLL 2005: 27) andererseits verweisen. Er folgt darin der Annahme, dass das Gedächtnis »bimodal« (J. ASSMANN 1997: 51) organisiert ist: Ein biographischer Modus, der sich auf die Erfahrungen der Subjekte im Sozialzusammenhang bezieht, und ein fundierender Modus, der über kulturelle Objektivationen versucht, die imaginierten Ursprünge der Sozialformation gegenwärtig zu halten. Das kulturelle Gedächtnis lässt sich deshalb als diejenige soziale Institution beschreiben, die die subjektiven (Alltags-)Erfahrungen der Individuen und die Fundierungsversuche des Sozialen zu verbinden versucht (vgl. J. ASSMANN 1997: 52), mit der die von Nora beschriebenen Erinnerungsorte mit einer spezifischen Deutung als Teil des kollektiv geteilten Gesellschaftsbildes ausgewiesen werden. J. Assmann definiert das kulturelle Gedächtnis als

den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchstexten, -Bildern und -Riten [...], in deren »Pflege« sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt (J. ASSMANN 1988: 15, Herv. i.O.).

Die Konstruktion von Gesellschaftsbildern beruht dabei nicht auf der getreuen Wiedergabe der Vergangenheit, sondern auf der fortwährenden Konstruktion bereits erinnelter Geschichte, die als solche nicht ausgewiesen wird. Es geht nicht um die Vergegenwärtigung einer vergangenen Gegenwart, sondern um die Konstruktion einer kohärenten Vergangenheitsversion als (Ursprungs-)

² Zum Begriff der »prothesenhaften« Erinnerung medial vermittelter Vergangenheitskonstruktionen vgl. grundlegend LANDSBERG 2004.

Geschichte des eigenen Kollektivs (vgl. auch MARCHART 2016: 53). Dieser kollektiven Konstruktionsleistung kommt ein die Wirklichkeit der sozialen Gruppe sinnhaft strukturierender Charakter zu (vgl. J. ASSMANN 1997: 52). Das kulturelle Gedächtnis bezieht sich bei der Herausbildung eines Gesellschaftsbildes auf die in den ›Wiedergebrauchs‹-Objekten materialisierten Erinnerungen. Diese wurden von Mitgliedern der Erinnerungsgemeinschaft in der Vergangenheit geschaffen und von den gegenwärtigen Mitgliedern übernommen und weiter tradiert. Das heißt, es handelt sich um eine fortwährende Vergegenwärtigung und Anwendung von bereits kommunizierten und verstetigten Erinnerungen für die Konstitution einer sozial geteilten Gruppenidentität, was sich einerseits in den außeralltäglichen Kommunikationsformen und -techniken sowie andererseits in der Ausdifferenzierung bzw. der Spezialisierung der Träger_innen der Erinnerungsgemeinschaft zeigt. Eine Erinnerungsgemeinschaft organisiert den eigenen Vergangenheitsbezug über die Erinnerungsorte, die als Erinnerungsanlässe und Ankerpunkte des kollektiven Gedächtnisses dienen.

Zur Klärung der Frage, warum sich nun sowohl die sogenannten Erinnerungsorte als auch deren Deutungen ändern können, führt Aleida Assmann in *Erinnerungsräume* (1999) die Unterscheidung von Speicher- und Funktionsgedächtnis ein. Damit soll die Konflikthaftigkeit sozialer Erinnerung zwischen unterschiedlichen Erinnerungsgemeinschaften in Gesellschaft erklärbar gemacht werden. »Auf kollektiver Ebene enthält das Speichergedächtnis das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen« (A. ASSMANN 1999: 137). Das Speichergedächtnis bewahrt also einen Überschuss an Erinnerungsorten, die von einzelnen Erinnerungsgemeinschaften mittels Wiedererinnerung reaktiviert werden können. Von diesem Speichergedächtnis hebt sich das Funktionsgedächtnis ab,

das aus einem Prozeß der Auswahl, der Verknüpfung, der Sinnkonstruktion [...] hervorgeht. Die strukturlosen, unzusammenhängenden Elemente [des Speichergedächtnisses, M.K.] treten ins Funktionsgedächtnis als komponiert, konstruiert, verbunden ein. Aus diesem konstruktiven Akt geht ›Sinn‹ hervor, eine Qualität, die dem Speichergedächtnis grundsätzlich abgeht (A. ASSMANN 1999: 137, Herv. i.O.).

Das Funktionsgedächtnis lässt sich als die stetige »Konstruktion der Identität von Gemeinschaft entlang ihrer diskursiven Zeitachse« (MARCHART 2016: 46) verstehen, die die Erinnerungsorte als Ausgangspunkte für das eigene Gesell-

schaftsbild nutzt.³ Bei diesen Bildern handelt es sich nicht um tatsächliche Abbilder der Vergangenheit, sondern um sozial produzierte Fiktionen von Kontinuität und Einheit aus der Gegenwart, die sich in der Konstruktion eines Gesellschaftsbildes als homogen erscheinende Erinnerungsgemeinschaft ausdrückt – damit Ein- und Ausschlüsse durch die im Gesellschaftsbild präsentierte Teilhabe am Sozialen produziert. J. Assmann beschreibt diesen Homogenisierungsdruck des kollektiven Gedächtnisses gegenüber den Mitgliedern der Erinnerungsgemeinschaft deshalb nicht nur als Strukturmoment von Vergemeinschaftung und Identitätsstiftung, sondern auch als »Frage der ›Identifikation‹ seitens der beteiligten Individuen« (J. ASSMANN 1997: 132, Herv. i.O.) und thematisiert damit die sozialen, kulturellen und politischen Bedingungen bzw. Folgen der Konstitution einer Erinnerungsgemeinschaft. Er folgert: »Die Wir-Identität der Gruppe hat also Vorrang vor der Ich-Identität des Individuums, oder: Identität ist ein soziales Phänomen [...] Kollektive oder Wir-Identität existiert nicht außerhalb der Individuen, die dieses ›Wir‹ konstituieren und tragen« (J. ASSMANN 1997: 130f., Herv. i.O.). Damit lässt sich das kulturelle Gedächtnis mit seinen Erinnerungsorten und Deutungsangeboten als ein zentrales Moment zur Herstellung von Gesellschaftsbildern begreifen, die sich über die Kollektivierung von individuell verankerten Images konstituieren.

3. Kollektive Erinnerung und kollektivierende Bilder

Solche Gesellschaftsbilder sind weder feststehende Vorstellungen von Gesellschaft, die von den Individuen über die kollektiv geteilte Vorstellung einer gemeinsamen Vorgeschichte konstruiert werden, noch völlig willkürlich, d.h. unabhängig von der tatsächlichen gesellschaftlichen Bewegung in Zeit. Sie sind vielmehr Ausdruck einer gemeinsamen Vorstellung von sich als Kollektiv zu einem bestimmten Zeitpunkt, von dem aus sich diese Vorstellung zu einer fixen Vorstellung verallgemeinern kann. Dies wird in den dargestellten gedächtnissoziologischen Überlegungen angedeutet, aber nicht ausreichend berücksichtigt, weshalb der Vorgang der Kollektivierung hin zu kollektiv geteilten Vorstellungen von Gesellschaft über einen bildsoziologischen Zugriff nochmals konkretisiert werden soll. Dies geschieht auch deshalb, weil das konstitutive –

³ A. Assmann bestimmt das Speichergedächtnis als dem Funktionsgedächtnis gegenüber neutral. Damit verkennt sie, dass das Speichergedächtnis nicht ohne Sinnzuschreibungen auskommt. Wird das Speichergedächtnis als Teil des kulturellen Gedächtnisses gedacht, so ist es als abstrakter ›Speicher‹ auch der fortwährenden Reproduktion des Gesellschaftsbildes der Erinnerungsgemeinschaft unterworfen. Das Speichergedächtnis ist demnach nur als ein begrenztes ›Reservoir‹ vorstellbar, das einerseits einen Überschuss an Erinnerungsorten und Deutungsangeboten für das Funktionsgedächtnis bereithält. Andererseits werden die Inhalte des Speichergedächtnis über einen Auswahlprozess organisiert und selektiert, der durch das Funktionsgedächtnis determiniert ist.

wenngleich unbewusste – Zusammenspiel von Individuen zentral erscheint, für die Etablierung von Gesellschaftsbildern.

Spricht man in den Bildwissenschaften vom Bild, dann lassen sich unter diesem wenig präzisen Containerbegriff eine Vielzahl von Einzelphänomenen fassen. Der Soziologe Samuel Strehle weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass insbesondere »äußere[...], materielle[...] Bilder« gemeint sind, »wenn wir von Bildern sprechen« (STREHLE 2019: 24). Innere respektive mentale Bilder sind zumeist von einem solchen Bildbegriff ausgeschlossen, was auf der einen Seite der Konturierung eines dezidiert bildwissenschaftlichen Bildbegriffes dienlich ist, auf der anderen Seite aber auf eine zentrale Leerstelle innerhalb dessen Konzeption verweist. Denn »die inneren Bilder [können] nicht aus der Bildtheorie ausgegrenzt werden. Dagegen spricht schon die enge Wechselwirkung, in der sie mit den äußeren Bildern stehen« (STREHLE 2019: 24; vgl. auch BELTING 2011: 11ff.). Diese relationale Beziehung innerer und äußerer Bilder lässt sich, so Strehle im Anschluss an Hans Belting, als eine nach zwei Seiten ausgerichtete Bewegung von Produktion und Rezeption denken: So sind »die äußeren Bilder als materialisierte[r] Ausdruck der inneren Bilder, [...] auch als Eindruck und damit als Impulsgeber für neue innere Bilder« zu verstehen (STREHLE 2019: 24. Vgl. auch BELTING 2011: 27). Gerade die Beschreibung von äußeren Bildern als Impulsgeber für neue innere Bilder hebt auf die soziale Funktion von Bildern, d.h. die bildhafte Konstruktion einer kollektiv geteilten Vorstellung von der sozialen Welt, ab, wie sie zu Beginn unter dem Begriff des Images verhandelt wurde. Sie sind das Ergebnis eines individuellen Veräußerungsprozesses, der innere Bilder durch kulturelle Bearbeitung zu äußeren Bildern umwandelt, wodurch diese wiederum Einfluss auf die Ausprägung neuer innerer Bilder der Individuen nehmen können, indem diese die Bilder betrachten und aneignen. Erscheint ein solcher Prozess zuvorderst als zufällig und ungerichtet, so lässt sich dementsgegen an solche Bilder denken, die Einfluss auf die Vorstellungswelt einer ganzen Gesellschaft haben – und so zu Gesellschaftsbildern werden.

Für die Soziologie beschreibt bereits Émile Durkheim in *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* (1912) eine solche, die Gesellschaft strukturierende Funktion der sozialen Verbildlichungsarbeit mit dem Begriff des Symbolismus (vgl. dazu KARSENTI 2014). Durkheim entfaltet hierin die Idee einer Fundierung des Sozialen über kollektiv geteilte Vorstellungen und deren kulturellen Formungen, die sich zwangsläufig aus der sozialen Form der je gegenwärtigen Vergemeinschaftung ergeben (vgl. DURKHEIM 1984: 565. Vgl. auch STREHLE 2019: 100, NIEKRENTZ 2011: 24f.). Als formgebende Kulturarbeit überführt sie die kollektiv geteilten Vorstellungen in eine materielle Gestalt, um den Gesellschaftsmitgliedern eine Repräsentation von sich als Gesellschaft dauerhaft zugänglich und sichtbar zu machen. Durkheim erläutert dies anhand der sozialen Funktion des religiösen Totems:

Die religiöse Kraft ist nichts als das Gefühl, das die Kollektivität ihren Mitgliedern einflößt, jedoch außerhalb des Bewußtseins der Einzelnen, das es empfindet und objektiviert. Um sich zu objektivieren, heftet es sich auf ein Objekt, das damit heilig wird; aber jedes Objekt kann diese Rolle spielen [...]. Der heilige Charakter, den eine Sache bekleidet, liegt [...] nicht in den inneren Eigenschaften der Sache selbst: er ist dazugekommen (DURKHEIM 1984: 313f.).

Die Kollektivität einer Gemeinschaft respektive Gesellschaft findet demnach ihren Ausdruck in den materiellen Symbolisierungen, die eine stabile Gestalt des Sozialen als Gesellschaftsbild suggerieren, in der sie »zur Erscheinung kommt, und zwar auch für sich selbst« (CASTORIADIS 1990: 347).⁴ Dabei fallen gesellschaftliches Sein und ideale Vorstellung von Gesellschaft zumeist auseinander, da sich in den materiellen Formungen Gesellschaft immer in entstellter, d.h. idealisierter, Form zeigt. Das materielle Symbol oder Bild führt den Individuen so zeitlich unbegrenzt Gemeinschaft bzw. Gesellschaft vor Augen und sorgt über die materielle Persistenz der kollektiv geteilten Vorstellung für die Fortdauer der konkreten sozialen Formation. Gleichzeitig sind es aber die einzelnen Individuen, die sich jene Kollektivvorstellungen aneignen, in Akten der Vergemeinschaftung aktualisieren und durch Kulturarbeit zu entzeitlichen versuchen, d.h. das Gesellschaftsbild in einer materiellen Form dauerhaft zugänglich machen (vgl. auch ABELS 2017: 171). Denn »so wie die Gesellschaft nur in und durch die Individuen existiert, so lebt das Totemprinzip nur in und durch die individuellen Bewußtseine«, schreibt Durkheim weiter in Bezug auf die religiöse Funktion für die soziale Kohäsion (DURKHEIM 1984: 339). Diese religionssoziologischen Überlegungen verallgemeinernd aufnehmend, ließe sich nun fragen, wie ein individuelles mentales Bild über die kulturelle Objektivierung als äußeres Bild eine kollektive Vorstellung symbolisieren kann.

Strehle schlägt vor, diesen Vorgang mit dem Begriff der ›Imaginationskollektivierung‹ zu beschreiben (vgl. dazu STREHLE 2019: 105-114). Ausgehend von einem hergestellten äußeren Bild rekonstruiert er nun jene Kette, die eine Transformation vom mentalen Bild des Einzelnen zur kulturellen Objektivierung durch den Einzelnen bis hin zur kollektiv geteilten Rezeption und Identifizierung von äußerem Bild und Kollektivvorstellung nachvollziehbar macht. Denn:

⁴ Der Psychoanalytiker und Gesellschaftstheoretiker Cornelius Castoriadis sieht darin den gesellschaftlichen Versuch, Antworten auf bestimmte Grundfragen des Zusammenlebens zu finden. »Jede bisherige Gesellschaft hat versucht, einige Grundfragen zu beantworten: Wer sind Wir, als Gemeinschaft? Was sind wir, die einen für die anderen? Wo und worin sind wir? Was wollen wir, was begehren wir, was fehlt uns? Diese Gesellschaft muß ihre ›Identität‹ bestimmen, ihre Gliederung, die Welt, ihre Beziehung zur Welt und deren Objekten, ihre Bedürfnisse und Wünsche. Ohne eine ›Antwort‹ auf solche ›Fragen‹, ohne solche ›Definitionen‹ gibt es keine menschliche Welt, keine Gesellschaft und keine Kultur« (CASTORIADIS 1990: 252, Herv. i.O.).

Imaginationen [das heißt kollektiv geteilte Vorstellungen, M.K.] sind nicht immer schon kollektiv, aber sie können ›kollektiviert‹ werden, wenn sie sich als materielle, das heißt überindividuell erfahrbare Bilder in den Gesellschaftsraum hinein ausbreiten. Das Imaginäre beginnt als individuelle Imagination im Inneren des Subjekts, aber die Imagination wird zu einem sozialen Tatbestand, sobald sie als äußeres Bild in gesellschaftliche Zirkulation gelangt und von anderen ›gesehen‹ wird (STREHLE 2019: 105, Herv. i.O.).

Die Individuen und ihre, den anderen nur über die Verbildlichungsarbeit zugänglichen, inneren Bilder sind dabei nicht von der sozialen Welt getrennt, sondern selbst Ausdruck einer bestimmten sozialen Figuration, die wiederum selbst von im Sozialen zirkulierenden Bildern mitgeformt werden. Denn die inneren Bilder der_des Einzelnen rekurrieren bereits vor und in ihrer Materialisierung auf gesellschaftlich geteilte Images, die wiederum für die eigene Gestaltung im äußeren Bild dienlich gemacht werden. Gesellschaft und Individuen stehen sich diesem Verständnis nach nicht als Antipoden gegenüber, sondern durchdringen, formen und verändern sich gegenseitig. Das Individuum als Produzent_in eines äußeren Bildes wirkt mit der Bildproduktion somit schon immer an der Bearbeitung und Vorstellung von einer sozial geteilten Welt mit, denn »Kultur [ist] immer auch die Weiterbearbeitung der bereits bearbeiteten Wirklichkeit« (STREHLE 2019: 79).⁵ Damit ist ein äußeres Bild immer auch ein Versuch aus der jeweiligen Gegenwart heraus Gesellschaft als Ganzes oder ein konkretes gesellschaftliches (Teil-)Phänomen fassbar zu machen, wobei dazu auf die vorgängigen imaginären Vorstellungen und im Sozialen zirkulierenden Images rekuriert wird.

Um das Bild nun sichtbar für andere zu machen ist es an Träger- und Verbreitungsmedien gebunden, die über ihre Nutzung ein Kollektiv als Rezeptionsgemeinschaft respektive Publikum für die einzelnen Individuen erst vorstellbar macht (vgl. STÄHELI 2012). So hat bereits Belting auf die unauflösbare Verschränkung von Inhalt und Form im Bild hingewiesen, womit der »Medialität aller Bilder einen eigenen Stellenwert einzuräumen« (BELTING 2011: 12) wäre, wenn es um die Frage nach der Aneignung der Bilder im sozialen Raum geht. Denn auf die Medialität als notwendige Voraussetzung eines jeden Bildes bezogen, so Belting, sind es »[d]ie sinnstiftenden Bilder, die als Artefakte ihren Ort in jedem sozialen Raum besetzen [...]. Das Trägermedium gibt ihnen eine Oberfläche mit einer aktuellen Bedeutung und Wahrnehmungsform« (BELTING 2011: 20). So ist es gerade diese mediale Formatierung, die die Verbreitung, Rezeption und Aneignung eines Bildes bestimmt, gerade weil

⁵ Strehle hebt hier insbesondere die Prozessualität von Kultur(arbeit) hervor: »Sie [Kultur] gewinnt ihre Stabilität nur daraus, dass sie fortwährend tätig reproduziert – oder neu ausgehandelt – wird. Kulturarbeit ist ein endloser Prozess, der stets erneut die ›richtigen‹ Antworten auf die Wirklichkeit und ihre Herausforderungen finden muss« (STREHLE 2019: 86, Herv. i.O.).

sich Gedanken in handhabbaren transferierbaren und zirkulierbaren Objekten verkörpern [...]. Entscheidend für kulturelle Kreativität ist nicht einfach die Fähigkeit, Ideen und Bedeutungen aus der Welt der materiellen Dinge herauszudestillieren, sondern das Ideelle und Bedeutsame »verkörpern« zu können, also eine Somatisierung von Sinn, eine Konkretisierung des Abstrakten, eine Inkarnierung des Geistigen auf den Weg zu bringen. [...] Sobald jedoch das Materielle als Materialisierung begriffen wird, »existiert das Ideelle nicht jenseits des Materiellen, sondern in ihm«. Körperliches wird zur Existenzform des Geistigen. Das Konzept der Materialisierung zeigt, dass Körperliches und Geistiges nicht mehr disjunkt sind (KRÄMER 2008, S. 82ff., Herv. i.O.).

Im Anschluss an Gabriel Tardes' Begriff des Publikums geht Strehle davon aus, dass es eben jene Vorstellung einer Gleichzeitigkeit der Rezeption ist, die Gemeinschaft für den einzelnen vorstellbar macht. Nicht erst der Inhalt des Mediums, das heißt die sozial geteilte Vorstellung, sondern bereits die zeitgleiche Nutzung eines mediatisierten Bildes von vielen Vereinzelteten als der »gemeinsame Bezug auf das Medium als Verbindungsglied zwischen den Einzelnen stellt deren Gemeinsamkeit her bzw. erlaubt ihnen die imaginäre Bezugnahme aufeinander« (STREHLE 2019: 111).⁶ Das Publikum generiert sich über die Imagination eines gemeinsamen Sehens der gleichen Bilder als Sehgemeinschaft. Strehle verschränkt hier theoretisch das Trägermedium als »Infrastruktur« mit dem konkreten Bildgebrauch. Denn »[e]rst dann, wenn viele Menschen dieselben Bilder betrachten, das heißt sich zu identischen Bildobjekten in Beziehung setzen, können individuelle imaginäre Bedeutungen eine neue, kollektive Existenzform annehmen« (STREHLE 2019: 108).

Gesellschaft ist jedoch keine homogene Sehgemeinschaft, sondern zerfällt selbst in partikulare Sehgemeinschaften (vgl. dazu RAAB 2008: 306f.). Die äußeren Bilder müssen deshalb mit ihren Bedeutungs- und Sinnangeboten im umkämpften Raum des Sozialen um Aufmerksamkeit der Individuen ringen. Damit verweist Strehle einerseits in einer postfundamentalistischen Lesart auf Gesellschaft als Ort des Konflikts und der Aushandlung von kollektiv geteilten Vorstellungen, sowie andererseits auf die kulturindustrielle Organisation dieses Raums, in dem die Produktion und Zirkulation von Bildern politischen und ökonomischen Interessen unterworfen ist (vgl. STREHLE 2019: 112). Innerhalb dieser (konfliktuösen) Aushandlungsprozesse stehen die Sehgemeinschaften nicht isoliert nebeneinander, sondern bilden durch die Individuen hindurch ein heterogenes Ganzes als Gesellschaft. Denn die Individuen sind zugleich Austragungsorte, Akteure und Adressaten dieser Prozesse, da sie immer gleichzeitig als Mitglied mehrerer Sehgemeinschaften agieren, wie bereits im Zusammenhang mit dem kollektiven Gedächtnis ausgeführt wurde.

⁶ Zu Gabriel Tardes Theorie der Vergesellschaftung vgl. TARDE 2015 und 2009 sowie LÜDEMANN 2009.

So leben wir einerseits in einem allen Gesellschaftsmitgliedern gemeinsamen Imaginationsraum, andererseits und gleichzeitig aber wenden wir uns unterhalb dieses gesellschaftlichen Imaginationsraumes in unzählige kleinere Räume ab, in denen wir nach anderen Wirklichkeiten Ausschau halten als der einen, einheitlichen des Gesamtkollektivs. Das materielle Bild ist eine der Schnittstellen, an denen sich diese verschiedenen Wirklichkeiten sowohl überschneiden als auch voneinander trennen können. Es ist ein Medium imaginärer Vergesellschaftung ebenso wie ein Medium der ›Entvergesellschaftung‹ im Sinne einer Auflösung sozialer Bindungen und Zugehörigkeiten. (STREHLE 2019: 114)

Doch gerade diese Ubiquität von Gesellschaftsbildern im sozialen Raum sowie der Versuch, Bilder in eine hegemoniale Stellung zu bringen, geben einen wichtigen Hinweis auf den homogenisierenden Charakter, die weit verbreitete und breit rezipierte Bilder von Gesellschaft erklärbar machen. Mit Tobias Ebbrechts filmtheoretischer Konzeption des ›Geschichtsbildes‹ soll diese homogenisierende Funktion von Bildern näher erläutert werden.

4. Geschichtsbilder: Zur Konstruktion kollektiver Selbstbilder

Als Geschichtsbilder, die eine Beziehung von Gegenwart und Vergangenheit herstellen, definiert Tobias Ebbrecht nun ebenjene äußeren Bilder, insbesondere filmische Geschichtsfiktionen (vgl. dazu EBBRECHT 2011), die »den Motor, das Erzählprinzip, [...] das ›Narrativ‹ von Geschichtserzählungen in Ausstellungen, an Gedenktagen, im Fernsehen, Film und in anderen kulturindustriellen Medien [bilden]« (EBBRECHT 2009: 13, Herv. i.O.). Geschichtsbilder sind demnach keine neutralen Bilder eines vergangenen Ereignisses, sondern »in erster Linie Ausdruck von Projektionen auf Geschichte, die der Gegenwart entstammen und bestimmten gesellschaftlichen Vorstellungen, Ideologien und Wünschen entsprechen« (EBBRECHT 2009: 13). Als solche »nachträgliche[n] visuell[n] Vereindeutigungen von vergangenen Ereignissen« (EBBRECHT 2009: 13) zirkulieren die Bilder im sozialen Raum und ermöglichen durch ihren Gebrauch die Konstitution einer imaginierten Sehgemeinschaft. Der Gebrauch ist damit ein spezifisch zweckdienlicher: Gesellschaft kommt nur über solche ›Bilder‹ überhaupt zu einer gemeinsamen Anschauung von sich selbst, wobei die Geschichtsbilder eben nur jenen Modus der Produktion von Gesellschaftsbildern beschreibt, der Gesellschaft als die Konstruktion einer identitären Einheit und Kontinuität in Zeit begreift. Sie sind nach Ebbrecht als narzisstisch, nostalgisch und fetischisiert zu beschreiben, da die eigene gesellschaftliche Vorgeschichte im Bild vereindeutigt und im Sinne eines Wunschbildes »von uns und unserer Geschichte« arrangiert wird (EBBRECHT 2009: 14. vgl. auch EBBRECHT 2011: 69). Die Geschichtsbilder sind damit immer zugleich Ausdruck eines gesellschaftlichen Bedürfnisses nach einem idealisierten Bild von sich als Gesellschaft und zugleich Vermittlungsinstanz eines ebensolchen Gesellschaftsbildes in Bezug auf die heterogene Vergangenheit von sozialen Gruppen und Gesellschaftsmit-

gliedern. Es geht demnach nicht allein um die Homogenisierung der Rezipient_innen zu einer Sehgemeinschaft, die immer nur als vorläufig und un abgeschlossen charakterisiert werden kann, sondern auch um eine Aneignung, Deutung und Gestaltung des Bildes von der eigenen Gesellschaft über solche Geschichtsbilder. Diese sind demnach als verbildlichte Vorstellung von einer als gemeinsame Vorgeschichte imaginerter Vergangenheit zu verstehen.

In *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis* (2011) wird Ebbrecht mit Fokus auf den Film konkreter, wenn er Geschichtsbilder als Modus filmischer Nachbildung eines historischen Ereignisses beschreibt. Mit Cornelia Brink gesprochen, handelt es sich für Ebbrecht beim Geschichtsbild um »zu Bildern geronnene Erinnerungen« (BRINK 1999: 111), die sich auf bereits bestehende Bilder und »mediale Rezeptionserfahrungen« (EBBRECHT 2011: 35) stützen und zur Konstruktion eines bestimmten kollektiv geteilten Bildes von Gesellschaft, d.h. eines Gesellschaftsbildes, beitragen. Daraus ließe sich schlussfolgern, dass es nicht allein die Individuen sind, sondern bereits ihre Involviertheit in eine ihnen vorgängige Bilderwelt des Sozialen, die ein bestimmtes Gesellschaftsbild für sie verständlich macht. Die hegemoniale Durchsetzung eines solchen filmisch inszenierten Gesellschaftsbildes basiert damit bereits auf anderen Bildern, die dieses eine vorbereiten, plausibilisieren und in der Anschauung durch die Rezipient_innen verständlich machen. Dabei ließe sich noch einmal auf die medialen Träger als Infrastrukturen verweisen, da die Geschichtsbilder nicht einfach historisch gesetzt werden, sondern sich erst durch ihre mediale Zirkulation in einer konkreten gesellschaftspolitischen Gegenwart und ihren Gebrauch als Vergemeinschaftungsanlässe durch eine Vielzahl von Individuen realisieren müssen.

So bedienen sich die Filme und Fernsehsendungen aus dem Fundus der Geschichtsbilder und bedienen diesen Fundus gleichzeitig, indem sie neue Modifizierungen dieser Codes und Konventionen in die medial vermittelten Archive einspeisen sowie intertextuelle Vernetzungen von bekannten Nachbildungen und Erzählkonventionen ausbilden. Auf diese Weise werden die kollektiven Geschichtsbilder verändert und – im Verhältnis zu politischen Deutungsdebatten – aktualisiert (EBBRECHT 2011: 35; vgl. auch SCHÖNEMANN 2019: 43).

Hierbei lässt sich eine Verschiebung von der formalen Beschreibung von filmischen Medien und deren Bilder als Infrastrukturen des Kollektiven hin zu einer gedächtnissoziologischen Beschreibung dieser Medien und Bilder als Ausdruck einer kollektiv geteilten Vergangenheitskonstruktion ausmachen. Ermöglichen die Bilder als Infrastrukturen des Kollektiven eine Kollektivierung von Individuen auf Grundlage einer gemeinsam imaginierten Erfahrung, so lässt sich für den Fall der Geschichtsbilder sagen, dass sie eine Möglichkeit zur individuellen Teilhabe an einer bestimmten Erinnerungsgemeinschaft über die (gemeinsame) Rezeption darstellen. Sie machen eine geteilte Vorstellung von Gesellschaft visuell erfahrbar und ermöglichen damit eine Anschauung der Gesellschaft durch ihre Mitglieder. Darüber hinaus können die Individuen durch

den Gebrauch zirkulierender Geschichtsbilder an einer kollektiv geteilten Vorstellung von der eigenen Vorgeschichte partizipieren und sich damit der schon vorhandenen, individuellen und kollektiven Selbstbilder versichern. Die Konstruktion eines solchen kollektiv geteilten Gesellschaftsbildes funktioniert demnach »mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten und wird im Übrigen durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen vorbereitet, aus denen das Bild von ehemals schon recht verändert hervorgegangen ist« (HALBWACHS 1985b: 55f.). Damit stellt der kontinuierliche Gebrauch äußerer Bilder eine soziale Praktik der Vergewisserung und Angleichung sowie einen kulturellen Stabilisierungsfaktor von kollektiv geteilten Bildern historischer Ereignisse und dem damit zusammenhängenden Gesellschaftsbild der Erinnerungsgemeinschaft dar.

Bei diesem Vergemeinschaftungsprozess über zirkulierende Geschichtsbilder handelt es sich um einen dezidiert politischen Prozess, der auf der Konstruktion einer imaginierten und vereindeutigten Vergangenheit beruht. Die kollektiv imaginierte Vergangenheit ist dabei eben nicht als vollständige Vergegenwärtigung des historischen Ereignisses zu verstehen, sondern als eine Deutung der Spuren der Vergangenheit aus den gegenwärtigen Verhältnissen und Bedingungen. Die Aneignung der Vergangenheit über Geschichtsbilder ist damit immer auch ein »Moment der ›Reaktivierung‹« (MARCHART 2016: 49, Herv. i.O.), d.h. ein Sichtbarwerden ihres konstruktiven Charakters. Das Geschichtsbild behauptet in seiner Funktion als »Imitation die Wiedergabe einer historischen Realität« (EBBRECHT 2009: 16), verdeckt zugleich jedoch seinen geschichtlichen Charakter und damit die »gesellschaftlich geformten Bedürfnisstrukturen« (EBBRECHT 2009: 16), aus denen es hervorging. »Das Geschichtsbild spiegelt also in gewisser Weise die Geschichte nicht als Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern als scheinbar außerhalb der Subjekte bestehende, quasi natürliche Erscheinung vor« (EBBRECHT 2009: 16). Damit verleugnet es seine eigene (Produktions- und Rezeptions-)Geschichte sowie den immanenten politischen Charakter sozialen Erinnerens als Aushandlungsprozess respektive Deutungskonflikt über das Bild der Vergangenheit und der Gesellschaft. Gesellschaftsbilder stehen dem Individuum deshalb als scheinbar unhintergehbare Miniatur von Gesellschaft gegenüber. Erst die Aufklärung über den Prozess ihrer Kollektivierung eröffnet die Möglichkeit zur kritischen Reflexion, wenn jene beschriebenen Mechanismen bei der Rezeption durch die Individuen Eingang finden. Erst so werden andere Geschichtsbilder respektive Gesellschaftsbilder möglich, die ebenso eine andere Form kollektiver Existenz ermöglichen.⁷

⁷ Ebbrecht schlägt darüber hinaus einen anderen Modus der Konstruktion von Geschichtsbildern vor, die er in Anlehnung an Walter Benjamins Idee eines ›dialektischen Bildes‹ entwickelt. Es geht ihm dabei um eine »Gegenanalyse der Geschichtskultur« (Ebbrecht 2009: 19), d.h. der kritischen Reflexion der Vereindeutigung der Vergangenheit in den (filmischen) Bildern (vgl. auch Ebbrecht 2011).

Schlussbemerkung

Eine Gesellschaft, so könnte man die eingangs gestellte Frage wieder aufnehmen, kommt immer nur über die je gegenwärtige Verbildlichungsarbeit von bereits zirkulierenden und tradierten Vorstellungen von sich durch die Individuen zu ihren Selbstbildern. Dabei ließe sich eine Tendenz zur Homogenisierung der Gesellschaftsbilder festhalten, der eine Pluralisierung der lebensweltlichen Kontexte, d.h. der Teilhabe an unterschiedlichen sozialen Gruppen und deren ›Welt-‹ und ›Selbstbilder‹, entgegensteht. Insbesondere der gedächtnissoziologische Blick auf die Konstruktion von eindeutigen Vergangenheitsbildern hat gezeigt, dass Gesellschaftsbilder nicht nur einen temporalen Index haben, sondern die Homogenisierungstendenz trotz der vermeintlichen spätmodernen Entwicklung einer zunehmenden Individualisierung gerade in Bezug auf die Verortung von Gesellschaft in der Zeit immer noch eine zentrale Rolle spielt. Vereindeutigende Geschichtsbilder sind demnach nicht nur ein zeitdiagnostischer Hinweis auf die Existenz eines bestimmten sozial geteilten Bildes von Gesellschaft, sondern immer auch ein Blick auf die geteilten Vorstellungen in dieser Gesellschaft. Diese Vorstellungen gilt es als zeitgebundene Ausdrücke die Vergangenheit glättende respektive nivellierende Verbildlichungs- und Rezeptionsprozessen zu kritisieren.

Literatur

ABELS, HEINZ: *Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und Kompetenzen, Identität in einer riskanten Moderne zu finden und zu wahren. 2., akt. und erw. Aufl.* Wiesbaden [Springer VS] 2017

ASSMANN, ALEIDA: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses.* München [C.H. Beck] 1999

ASSMANN, ALEIDA: Zur Kritik, Karriere und Relevanz des Gedächtnisbegriffs. Die ethische Wende in der Erinnerungskultur. In: RADONIĆ, LJILJANA/UHL, HEIDEMARIE (Hrsg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert. Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs.* Bielefeld [transcript] 2016, S. 29-42

ASSMANN, JAN: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität. In: ASSMANN, JAN; TONIO HÖLSCHER (Hrsg.): *Kultur und Gedächtnis.* Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988, S. 9–19

ASSMANN, JAN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* München [C.H. Beck] 1997

- BELTING, HANS: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München [Wilhelm Fink] 2011
- BRINK, CORNELIA: How to bridge the gap? Überlegungen zu einer fotografischen Sprache des Gedenkens. In: ESCHENBACH, INSA; SIGRID JACOBEIT; SUSANNE LANWERD (Hrsg.): *Die Sprache des Gedenkens. Zur Geschichte der Gedenkstätte Ravensbrück 1945-1995*. Berlin [Edition Hentrich] 1999, S. 108-119
- CARRIER, PETER: Pierre Noras Lieux mémoire als Diagnose und Symptom des zeitgenössischen Erinnerungskultes. In: ECHTERHOFF, GERALD; MARTIN SAAR (Hrsg.): *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*. Konstanz [UVK] 2002, S. 141–162
- CASTORIADIS, CORNELIUS: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie*. Frankfurt a.M. [Suhrkamp] 1990
- DREITZEL, HANS PETER: Selbstbild und Gesellschaftsbild. Wissenssoziologische Überlegungen zum Image-Begriff. In: *European Journal of Sociology/Archives Européennes de Sociologie*, 3 (2), 1962, S. 181–228
- DURKHEIM, ÉMILE: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1984
- EBBRECHT, TOBIAS: Die Liebe zum Bild. Nostalgie, Fetisch, Dialektik. Das Bild in der Erinnerungskultur. In: *Extrablatt. Aus Gründen gegen fast Alles*, 4, 2009, S. 13-19
- EBBRECHT, TOBIAS: *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld [transcript] 2011
- ERLL, ASTRID: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart/Weimar [J.B. Metzler] 2005
- GOFFMAN, ERVING: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in der direkten Kommunikation*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1971
- HALBWACHS, MAURICE: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1985a
- HALBWACHS, MAURICE: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/M. [Fischer] 1985b
- HALBWACHS, MAURICE: *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis*. Konstanz [Herbert von Harlem/UVK] 2003
- KARSENTI, BRUNO: Der Symbolismus bei Durkheim und Mauss. In: *trivium. Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften*, 17, 2014. <http://journals.openedition.org/trivium/4933> [04.02.2021]
- KAUTT, YORK (2008): *Image. Zur Genealogie eines Kommunikationscodes der Massenmedien*. Bielefeld [transcript] 2008

- KAUTT, YORK: Zur Theorie des Images. In: AHRENS, JÖRN; LUTZ HIEBER; YORK KAUTT (Hrsg.): *Kampf um Images. Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen*. Wiesbaden [Springer VS] 2015, S. 13–33
- KLEINING, GERHARD: Über soziale Images. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 5, 1961, S. 145–170
- KRÄMER, SYBILLE: *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2008
- LANDSBERG, ALISON: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York [Columbia University Press] 2004
- LÜDEMANN, SUSANNE: Die imaginäre Gesellschaft. Gabriel Tardes anti-naturalistische Soziologie der Nachahmung. In: BROCH, CHRISTIAN; URS STÄHELI (Hrsg.): *Soziologie der Nachahmung und des Begehrens. Materialien zu Gabriel Tarde*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009, S. 107–134
- MARCHART, OLIVER: *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*. Berlin [Suhrkamp] 2013
- MARCHART, OLIVER: Das historisch-politische Gedächtnis. Für eine Theorie kollektiver Erinnerung. In: RADONIĆ, LJILJANA; HEIDEMARIE UHL (Hrsg.): *Gedächtnis im 21. Jahrhundert. Zur Neuverhandlung eines kulturwissenschaftlichen Leitbegriffs*. Bielefeld [transcript] 2016, S. 43–77
- MEAD, GEORGE HERBERT: *Mind, Self, and Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago/London [University of Chicago Press] 1972
- NIEKRENZ, YVONNE: Gemeinschaft als Metapher. Das Imaginäre als Ordnungsschema. In: JUNGE, MATTHIAS (Hrsg.): *Metaphern und Gesellschaft. Die Bedeutung der Orientierung durch Metaphern*. Wiesbaden [Springer VS] 2011, S. 15–30
- NORA, PIERRE; ÉTIENNE FRANÇOIS (Hrsg.): *Erinnerungsorte Frankreichs*. München [C.H. Beck] 2005
- NORA, PIERRE: From Lieux de mémoire to Realms of Memory. Preface to the English-Language Edition. In: NORA, PIERRE; LAWRENCE D. KRITZMAN (Hrsg.): *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. New York [Columbia University Press] 1996, S. XV–XXIV. http://faculty.smu.edu/bwheeler/Joan_of_Arc/OLR/03_PierreNora_LieuxdeMemoire.pdf [11.08.2020]
- RAAB, JÜRGEN: *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz [UVK] 2008.
- SCHLECHTRIEMEN, TOBIAS: *Bilder des Sozialen. Das Netzwerk in der soziologischen Theorie*. Paderborn [Wilhelm Fink] 2014

- SCHÖNEMANN, SEBASTIAN: *Symbolbilder des Holocaust. Fotografien der Vernichtung im sozialen Gedächtnis*. Frankfurt/M./New York [Campus] 2019
- SIEBECK, CORNELIA: Erinnerungsorte, Lieux de Mémoire. In: *Docupedia-Zeitgeschichte*, 02.03.2017. https://docupedia.de/zg/Siebeck_erinnerungsorte_v1_de_2017 [11.08.2020]
- SIMMEL, GEORG: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Gesamtausgabe Bd. 11. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1992
- STÄHELI, URS: Supertheorien und Parasitismen in der Soziologie. In: JOBMANN, ANKE; BERND SPINDLER (Hrsg.): *Theorien über Theorien über Theorien. Tagungsdokumentation*. IWT-Paper Nr. 24. Bielefeld [Institut für Wissenschaft und Technikforschung/Graduiertenkolleg »Genese, Strukturen und Folgen von Wissenschaft und Technik«] 1999, S. 81-90
- STÄHELI, URS: Infrastrukturen des Kollektiven: alte Medien – neue Kollektive. In: *Zeitschrift für Medien und Kulturforschung*, 2, 2012, S.99–116
- STRAUB, JÜRGEN: Identität. In: KOPP, JOAHNNES; ANJA STEINBACH (Hrsg.): *Grundbegriffe der Soziologie*. Wiesbaden [Springer VS] 2016, S. 126-131.
- STREHLE, SAMUEL: *Kollektivierung der Träume. Eine Kulturtheorie der Bilder*. Weilerswist [Velbrück] 2019
- TARDE, GABRIEL: *Die Gesetze der Nachahmung*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2009
- TARDE, GABRIEL: *Masse und Meinung*. Konstanz [Konstanz University Press] 2015

Maximilian Rünker

Eigenbild/Identität.

Perspektiven des brasilianischen Kinos

Abstract

The relation between internal and external perception is one of the most interesting phenomena at the intersection of Postcolonial Theory and Media Studies. Historic settings such as colonialism have been built upon the fact that certain groups do not own the right to and the control of a specific image production. This text aims to position itself within this context and tries to do so with a focus on Brazilian cinema.

Das Verhältnis von Eigen- und Fremdwahrnehmung ist für eine postkolonial interessierte und informierte Medienwissenschaft von zentraler Bedeutung. Historische Erfahrungen wie insbesondere der Kolonialismus haben induktiv und explizit damit gearbeitet, bestimmten Gruppen das Anrecht auf und vor allem die Souveränität über das eigene Bild zu verweigern. In dieser Gemengelage möchte der Text mit einem dezidierten Verweis auf Beispiele des brasilianischen Kinos ein- und ansetzen.

Einleitung

In *Schwarze Haut, weiße Masken* beschreibt Frantz Fanon eine zugleich programmatische wie ikonische Szene der postkolonialen Theorie: Ein weißes Mädchen blickt ihn an, adressiert ihn rassifizierend und diffamierend und wendet sich anschließend zu seiner Mutter. Fanon schreibt dazu:

Ich konnte nicht mehr [mich amüsieren], denn ich wußte bereits, daß es Legenden, Geschichten, die Geschichte und vor allem die Geschichtlichkeit gab. ... Und das Körperschema, an mehreren Stellen angegriffen, brach zusammen und machte einem epidermischen Rassenschema Platz. ... Es ging nicht mehr um eine Erkenntnis des Körpers in der dritten Person, sondern in der dreifachen Person. ... Ich war verantwortlich für meinen Körper, auch verantwortlich für meine Rasse, meine Vorfahren (FANON 1980: 73).

Diese Situation, die Homi K. Bhabha als einen der »Mythen des Ursprungs der Markierung des Subjekts innerhalb der rassistischen Praktiken« (BHABHA 2011: 112) bezeichnet, zeugt von einer spezifischen Dynamik innerhalb des kolonialen Diskurses: Einerseits ein Identifizieren als *weiß*, im Sinne einer Zugehörigkeit zu einer unmarkierten Gruppe. Andererseits ein diskriminierendes *Otherring*: die ethnisch Anderen werden stereotypisiert. Fanon selbst schreibt: »In diesem Blick war ich fixiert« (FANON 1980: 73).

Ausgehend von dieser Szene möchte ich versuchen die folgenden Fragen zu verhandeln: Welche Möglichkeiten zur Hervorbringung eines Eigenbildes haben *nicht-weiße* Menschen innerhalb kolonialer Machtstrukturen? Welche Rolle spielt das Verhältnis von Eigen- und Fremdbild in der Formation und Fortführung dieser Strukturen? Und: Welche Optionen zur Kritik dieser Verhältnisse bieten sich durch postkoloniale Strategien in Wissenschaft und den (audiovisuellen) Künsten an?

Um diesen Problematiken nachgehen zu können, soll eine begriffliche Verschiebung vorgenommen werden: Statt auf den Begriff des Eigenbildes möchte ich an dieser Stelle stärker auf den, der Identität eingehen. Dies wird sich nicht vollends im Prozess des Schreibens bzw. Lesens wiederfinden, jedoch beschreibt diese Verschiebung ein diskursives und theoriegebundenes Grundrauschen, durch und mit welchem hier gearbeitet werden soll. Denn, im postkolonialen Kontext betrifft der Begriff der Identität genau die kritische Befragung von Taktiken der Inszenierung und Rahmung, der Repräsentationsverhältnisse und der Bildhaftigkeit, die meinen medienkulturwissenschaftlichen Einsatz formen und grundieren.

Genauer gesagt soll es um Techniken der Verhandlung von Identität und Eigenbild im zeitgenössischen brasilianischen Film gehen. Mit *Birdwatchers* (BRA/I, 2009), *Apiyemiyeki?* (BRA 2020) und *Todos Os Mortos* (BRA 2019) möchte ich drei Filme vorstellen, die mit technischen, narrativen und bildlichen

Mitteln versuchen, die oben genannten Fragen zu berühren.¹ Gemein ist den drei Beispielen nicht nur, dass sie allesamt im Laufe der vergangenen zehn Jahre produziert und distribuiert wurden. Vielmehr soll es darum gehen, inwiefern die Filme einen oder mehrere Aspekte vergangener oder gegenwärtiger kolonialer Zustände behandeln.

Diese sowohl medienspezifische als auch kultursphärische Verortung speist sich aus mehreren, ineinandergreifenden Gründen: Erstens die enormen geopolitischen und landschaftlichen Unterschiede, die Brasilien durchziehen. Zweitens die damit in Verbindung stehenden sozialen und politischen Spezifika: Brasilien ist kulturell divers, ethnisch plural, polyphon. Diese Phänomene sind jedoch immer im Rahmen der kolonialen Vergangenheit des Landes zu betrachten und verweisen, wie im Falle des Afrobrasilianismus, teils explizit auf historische Gewalterfahrungen wie z.B. die Sklaverei. Drittens die entschieden politische Filmtradition des Landes, die Fiktion und künstlerische Auseinandersetzung als Verständigungsmöglichkeiten hinsichtlich zeitgenössischer gesellschaftlicher Erfahrung, Aushandlungsorte historischer Zusammenhänge und »a kind of moral opinion poll, sounding out the collective soul of the Brazilian people« (ARRIGUCCI 2007: xi) versteht.

1. *Birdwatchers* – Eigenbild/Fremdbild

Ein kleines Motorboot fährt durch das Wasser eines Flusses. Die Strömung ist ruhig, zu beiden Seiten wachsen Palmen und Lianen, die teils bis in das Flussbett reichen. Der Bootsführer, Roberto (Claudio Santamaria), der eine Gruppe von Tourist_innen durch die Mangroven begleitet, stellt den Motor des Außenborders ab und blickt sich um. Er hebt die Hand, zeigt mit dem Finger auf etwas, das außerhalb des Bildfeldes liegt, woraufhin die Tourist_innen Ferngläser zücken, um in diese Richtung zu schauen. Die Kamera zeigt nun das gegenüberliegende Ufer: eine Gruppe von Indigenen ist zu sehen, unter ihnen der junge Osvaldo (Pedro Abrisio da Silva). Sie haben sich rund um einen, zum Wasser hin abgesenkten Teil des Ufers, versammelt und ihre Körper sind nahezu nackt, die Gesichter mit roter Farbe bemalt und einige mit Beilen oder Bögen bewaffnet. Einige von ihnen werden in Großaufnahmen gezeigt, während sie regungslos in Richtung des Boots blicken. Ein heiserer Schrei ertönt und Osvaldo feuert einen Pfeil zu dem Boot hinüber. Roberto wirft den Motor erneut an, und die Gruppe entfernt sich, nicht ohne sich noch einige Male nervös umzusehen.

¹ Ich möchte Anna-Sophie Philippi für wichtige Hinweise zur Filmauswahl danken.



Abb.1: *Birdwatchers*, 00:02:05

Wie sich jedoch bereits in der nächsten Einstellung herausstellt, handelt es sich hierbei um eine Inszenierung: die Guarani-Kaiowa laufen vom Flussbett zu einer Lichtung, auf der ein Geländewagen geparkt ist. Sie legen die Waffen auf der Ladefläche ab, ziehen Hemden und Schuhe an und erhalten von einer Kollegin Robertos ein Bündel Geldscheine.

Die oben beschriebene Szene erscheint somit als Vexierspiel zwischen Blicken und den an sie gebundenen Machtkonstellationen: Die Guarani-Kaiowa positionieren sich gleichsam wie auf einer Bühne, die verschiedene Punkte des sich Platzierens und Präsentierens ermöglicht. Hinzu kommt, dass sie vor, während und nach der Durchfahrt des Motorbootes nahezu vollkommen regungslos bleiben – abgesehen von einigen wenigen Schüssen mit Pfeil und Bogen. Die Guarani-Kaiowa nehmen eine Pose ein. Sie posieren – und zwar in dem Sinne wie Craig Owens dies für die Pose in der Fotografie bezeichnet hatte: Posieren als Erstarren, als Vorwegnahme der Bewegungslosigkeit des Fotos (vgl. OWENS 1992: 210). Owens hatte dies – mit ausdrücklicher Bezugnahme auf die lacanianische Psychoanalyse – vor allem hinsichtlich der Bild- und Medientechnologie beschrieben. Ich möchte an dieser Stelle vorschlagen, dass das Erstarren auch in Korrespondenz zur Fixierung, von der Fanon spricht, steht und ebenso auf das verweist, was Bhabha als »Festgestelltheit« (BHABHA 2011: 97) benennt: Nämlich die stereotypisierende Wirkung kolonisierender Blicke,

welche in der Szene durch die sowohl voyeuristisch-skopophilen als auch anrufend-arretierenden Gesten des Fingerzeigens und des amplifizierten Blickens mit Ferngläsern verstärkt wird.²

Trotz allem scheint es ebenso ein geteiltes Wissen hinsichtlich dieser Verhältnisse zu geben. Denn, zumindest bis zu einem gewissen Punkt, herrscht ein Kooperieren zwischen den Indigenen und dem *weißen* Gästeführer. Der gemeinsame Nenner ist das Bewusstsein über das dem Tourismus inhärente Begehren nach Exotisierung, was von allen Parteien fast schon konsequent ausgenutzt und ausgeschürft wird. Dieser Zustand bewirkt auch, dass das Zur-Schau-Stellen der Guarani-Kaiowa weitaus komplexer ist, als zwei naheliegende Vermutungen es zunächst ausdrücken. Erstens möchte ich an dieser Stelle bzw. in dieser Szene vermeiden, die Indigenen exklusiv und lediglich als passive Opfer neokolonialer Praktiken aufzufassen. Denn, wie Owens ausführt: das Posieren ist nie gänzlich aktiv, aber auch nie ausnahmslos passiv. Vielmehr trägt es inszenatorische Momente in sich und bietet somit Subjektivierungspotentiale: »In other words, the subject in the scopic field, insofar as it is the subject of desire, is neither seer nor seen: *it makes itself seen*. The subject poses as an object *in order to be a subject*« (OWENS 1992: 215).

Zweitens möchte ich hervorheben, dass *Birdwatchers* es nicht bei einem ironischen Wissensvorsprung der Zuschauer_innen gegenüber einigen Figuren (in diesem Fall: den Tourist_innen) belässt. Es geht nicht darum, die offenkundige Inauthentizität des Schauspiels deutlich zu machen und es als Täuschung zu entlarven. Denn, die Bilder verweisen sehr wohl auf etwas Existentes. Dieser Referenzpunkt ist die Gegenwart des kolonialen Diskurses mitsamt seinen visuellen Praktiken und subjektpolitischen Regime (vgl. BATE 2003: 123). Und in diese ist der Film *Birdwatchers* selbst ebenso eingebettet, wie die Figuren innerhalb seiner Diegese.

2. *Apiyemiyeki?* – Eigenbild/Schriftbild

Ein kleiner Fluss, über den eine Brücke führt und dessen Ufer von Gras und Büschen gesäumt sind. Die Kamera fährt langsam von rechts nach links und folgt so der Strömung. Die Bilder sind in schwarz-weiß gehalten, die Tonspur gibt raschelnde und knisternde Geräusche wieder, die durch das Rauschen des Wassers intensiviert werden. Langsam legt sich ein weiteres Bild über die Aufnahme: Linien, die an die linierte Seiten eines Schulbuches erinnern, erschei-

² Diese Parallelsetzung von Sehen/Zeigen und Schießen/Bedrohen ist zugleich auch eine Maßnahme, um zwei Formen der Gewalt aufeinander zu beziehen: nämlich die psychische Gewalt des kolonisierenden Blicks und die physische Gewalt des Potentials zur körperlichen Verletzung.

nen. Anschließend tauchen gelbliche Striche auf, aus denen sich des lateinische Buchstaben zusammensetzen und folgende Wörter ergeben: »Primeras Palabras Frases«³.



Abb. 2: *Apiyemiyeki?*, 00:12:02

Der Kurzfilm *Apiyemiyeki?* nimmt mit dieser Szene Bezug auf einen der wesentlichen Aspekte des historischen Kolonialismus in Brasilien: nämlich das Verhältnis von Literalität und Oralität sowie den Prozess der Alphabetisierung. Insbesondere in der frühen Phase der Kolonisierung wurden Schrift und Lesefähigkeit explizit zum Nachteil der indigenen Bevölkerung genutzt. Dies zeigte sich nicht nur in den Legitimationserzählungen der kolonialen Expeditionen und Missionierungen, sondern ebenso maßgeblich in den Praktiken der Landnahme, die durch offizielle und unterzeichnete Dokumente des portugiesischen Hofes beglaubigt wurden (vgl. DE CARVALHO CABRAL 2018: 34).

Apiyemiyeki? bearbeitet hingegen ein deutlich aktuelleres Beispiel aus der jüngeren Zeitgeschichte des Landes: den Völkermord an den Waimiri-Atroari, einer indigenen Gruppe, die im heutigen Bundesstaat Amazonas lebt. Diese wurden während der Militärdiktatur und insbesondere Rahmen des Baus einer Bundesautobahn in Richtung Venezuela stringent diskriminiert, bedroht und in weiten Teilen ermordet.

Die Regisseurin Anna Vaz benutzt nun verschiedene Typen von Bildern, um einer Verhandlung dieser Erfahrung gerecht werden zu können: Interviews mit einem Anthropologen, der zugleich Aktivist für indigene Recht ist, Fotos aus dem Alltagsleben der Waimiri-Atroari, Aufnahmen einer Autofahrt über die oben genannte Bundesautobahn. Und: Mehrmals werden fotografierte oder

³ Dt.: »Erste Wörter. Sätze«.

kopierte Schriftstücke oder Zeichnungen der Indigenen verwendet. Neben der bereits beschriebenen Szene zeigt sich dies auch in der Eröffnung des Films: Wieder sind die Aufnahmen in schwarz-weiß gehalten und mit einer Handkamera gefilmt. In rascher Abfolge sind das Pflaster eines großen, innerstädtischen Platzes, fragmentierte Nahaufnahmen von Skulpturen, Fassaden von Gebäuden sowie ein Kirchturm zu sehen. Als der Oberkörper einer Justitia-Statue mit verbundenen Augen den Bildrahmen ausfüllt, wechselt die Farbe in einen blassen Blauton. Linien, die scheinbar unruhig mit Bunt- oder Bleistift gezeichnet wurden, werden sichtbar und nehmen das Bildfeld zunehmend stärker und deutlicher ein, ehe die Statue vollends verschwindet und ausschließlich die Zeichnungen der Waimiri-Atoari zu sehen bleiben.



Abb. 3: *Apiyemiyeki?*, 00:02:14

Ich möchte argumentieren, dass es sich bei diesem Verfahren um eine Form des Collagierens handelt. Heterogene Bildtypen werden so in Konstellation gesetzt, dass keines von ihnen priorisiert wird. Zugleich handelt es sich um Bilder, die jeweils über den spezifischen Kontext dieses Filmes hinausweisen und außerdiegetische Verhältnisse in dieses Gefüge einspeisen. So handelt es sich bei den oben beschriebenen Gebäuden und Skulpturen um Aufnahmen auf dem Praca dos Tres Poderes, einem der zentralen Plätze im Regierungssektor in der brasilianischen Hauptstadt Brasilia.⁴

Apiyemiyeki? arrangiert somit Kopien von Handschriften, Buntstiftzeichnungen, Schwarzweißaufnahmen aus urbanen wie ländlichen Räumen, Photographien, Erzählstimmen aus dem *Off* und avantgardistische Vertonung

⁴ Genauer gesagt handelt es sich bei den gezeigten Gebäuden um repräsentative staatliche und klerikale Bauten, wie den Congresso Nacional, die Catedral Metropolitana de Brasilia und den höchsten brasilianischen Gerichtshof, den Supremo Tribunal Federal.

ohne eine dieser Komponenten zum maßgebenden Träger der Bedeutungsebene zu machen.

Diese über und durch diverse Bildformen operierende Verfahrensweise korrespondiert durchaus mit einem der zentralen Anliegen der rezenten Bildtheorie: nämlich der Positionierung von Bildern als eigenständige Momente der Wissensproduktion und die damit einhergehende Kritik der hegemonialen Stellung des Textes in der Bildtheorie selbst. Gerade mit Hinblick auf den erläuterten historischen Diskurs rund um koloniale Machtausübung und Literalität, scheint dies im brasilianischen Kontext eine besondere Spannweite zu haben. Die Filmwissenschaftlerin Freya Schiwy schreibt hierzu:

In effect, the role of film and video in Latin America calls attention to the lettered city's visual economy, that is, it mitigates the importance placed on literature and literacy as privileged means of creating meaning and power relations (SCHIWY 2008: 648).

Damit zeugt Ana Vaz' Film auch von Sensibilität im kolonialen Rahmen. Die als »kulturelle Differenz interpretierte Mediendifferenz« (WERKMEISTER 2015: 61). wird zwar mithilfe von filmischen Verfahren ausdrücklich adressiert und problematisiert, jedoch gerade nicht perpetuiert.

3. *Todos Os Mortos* – Eigenbild/Stadtbild

Eine Frau, deren rechte Hand mit dicken Mullbinden verbunden ist, sitzt in einem Sessel. Die Verletzungen hat sie sich kurz zuvor selbst zugefügt, in dem sie ihre Finger in kochendes Wasser getaucht hatte. Sie (Thaia Perez) spricht und berichtet ihrer Tochter, der Nonne Maria (Clarissa Kiste), von ihrem schwindenden Lebenswillen. Maria schaut ihre Mutter eindringlich an, beschwört diese, versucht ihr Hoffnung zu geben. Die alte Frau blickt durch das schräg hinter liegende Fenster und setzt zu folgendem Monolog an: »Eine wunderschöne Epoche bricht an. Wir werden von Frieden und Schönheit umgeben sein. Es wird neue Fortbewegungsmittel geben. Neue Kommunikationswege. Neue Möglichkeiten, um körperliche Leiden zu lindern. Welch wunderschöne Epoche steht uns bevor.«



Abb.4: *Todos Os Mortos*, 01:37:45

Diese Ausführungen werden in der unmittelbar anschließenden Szene mit folgenden Bildern kontrastiert: Ein Stadtplan von Sao Paulo aus dem Jahre 1897. Die Hand des jungen Joao (Agyei Augusto) ragt vom rechten oberen Bildrand hinein und zeigt auf einen Punkt in der Mitte des Bildfeldes. Es folgt ein Schnitt: Joao ist nun zu sehen, wie er gemeinsam mit seinen Eltern Ina (Mawusi Tulani) und Antonio (Rogerio Brito) in einem Park sitzt. Es handelt sich um das erste Wiedersehen der Familie nach fast zwei Jahren, da Ina und Antonio zu teils ausbeuterischen Arbeiten als Hausdienerin oder Gleisarbeiter gezwungen waren. Sie sind auf einer Anhöhe platziert, von der aus die Innenstadt Sao Paulos überblickt werden kann. Bürogebäude sind zu sehen, ebenso wie Hochhäuser und autobefahrene Straßen. *Todos os Mortos* führt damit einen Kontrast zwischen den Figuren und den raumzeitlichen Koordinaten der Handlung ein: Die Handlung des Films spielt rund um die Jahrhundertwende, genauer gesagt im Jahre 1899 und somit elf Jahre nach der offiziellen Abschaffung der Sklaverei in Brasilien. Die Außenaufnahmen zeigen jedoch in einigen Szenen ein Sao Paulo, welches erkennbar das heutige ist. Bereits in vorherigen Szenen waren die Geräusche eines Hubschraubers zu hören, an anderer Stelle parkten Geländewagen und Limousinen am Straßenrand.



Abb.5: *Todos Os Mortos*, 01:38:15

Durch die Bezugnahme auf den zuvor gehörten Monolog entfaltet die hier besprochene Szene jedoch eine besondere Tragkraft. Wie Lucia Nagib erläutert, ist das Eröffnen und Verhandeln von Utopien eine der spezifischen Traditionslinien des brasilianischen Films (vgl. NAGIB 2007: xix). Diese Linie nimmt sowohl Bezug auf die Gründungsmythen der verschiedenen Staatsformen, als auch auf die politischen Gegebenheiten unter den jeweiligen administrativen Bedingungen. Besondere Gewichtung liegt dabei auf der Frage nach den Formen der Gemeinschaft und dem öffentlichen Leben in der ethnisch diversen Gesellschaft Brasiliens. *Todos of Mortos* greift diese Fragen auf und problematisiert sie. Erstens mit Hilfe einer Verkettung von Bildern: Das Heraufbeschwören einer fortschrittlichen und lebenswerten Zukunft durch eine *weiße* Figur wird an dieser Stelle mit den Bildern einer durch die weiterhin wirkmächtigen Auswirkungen der Sklaverei zerrütteten, afrobrasilianischen Familie konterkariert. Zweitens, und damit in Verbindung stehend, gelingt dies über die Positionierung der Figuren. Joao und seine Eltern tragen weiterhin die Kleidung des ausgehenden 19. Jahrhunderts und bleiben, trotz der offenkundigen Präsenz im heutigen Sao Paulo, sozusagen ›in character‹.

Ich möchte anhand dieses szenischen Korrelierens und des Bildaufbaus folgenden Punkt vorschlagen: *Todos Os Mortos* exponiert nicht einfach nur eine afrobrasilianische Familie vor der Kulisse einer Metropole. Vielmehr ist die Szene ein mit entschieden filmischen Techniken erwirktes Spiel mit Geschichte und Gegenwart – sowie Position, Fokus und Blickführung. Es geht eben nicht um die geläufige Aussage, dass das moderne Brasilien einen kolonialen Hintergrund und ein Erbe der Sklaverei besitzt. Vielmehr ist der koloniale Diskurs einer der Momente, auf und durch denen sich das moderne Brasilien erbaut und etabliert – was auch bedeutet, dass dies nicht mit den faktischen und juridischen Aufhebungen vor knapp 120 Jahren abgegolten wäre. Deshalb ist das Positionieren der afrobrasilianischen Familie im Bildvordergrund auch eine filmische Geste der Visualisierung oder eher Visibilisierung im Sinne der Sichtbarmachung.

Besondere Betonung muss an dieser Stelle auf die Verwebung von historischen, kartographischen und urbanistischen Bildern gelegt werden. Denn, Fragen des Städtebaus und der Siedlungsformen spielen in Brasilien seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eine spezifische Rolle. Schlaglichter dieser Entwicklung sind unter anderem die modernistische und funktionelle Planung und Gestaltung der Hauptstadt Brasilia, die Favelas ins Rio der Janeiro als Orte der sozialen, kulturellen und insbesondere ethnischen Segregation und die generelle Diskrepanz zwischen metropolitanen, urbanen Zentren und rural geprägten Peripherien. Der in Pernambuco arbeitende Videokünstler Jonathas de Andrade beschreibt Stadtplanung und Stadtbilder daher auch als Formationen, an denen sich die Verhältnisse von Exklusion und Inklusion bzw. Zugang und Verwehrung innerhalb der brasilianischen Gesellschaft vergegenwärtigen lassen. Denn es sind gerade indigene und afrobrasilianische Gruppen, die von der »ongoing developmental logic of the city (and the Country) [...], the traffic, the asphalt, the 40-storey towers« (DE ANDRADE 2012) inhärent und praktisch ausgeschlossen bleiben.

4. Eigenbild und Identität

Die drei vorgestellten Filme nehmen jeweils Bezug auf mindestens einen Aspekt der postkolonialen Situation Brasiliens. Dabei geht es ihnen weniger darum, die Eigenbilder bestimmter Gruppen zu präsentieren. Vielmehr loten die Filme das Verhältnis von Eigen- und Fremdbildern aus und begreifen diese als Bezugnahmen von Positionen, Begehren und Identifikationen. Eine Form der autonomen Hervorbringung eines Eigenbildes ist in keiner der besprochenen Szenen erkennbar – und es bleibt die Frage, ob dies aus einer postkolonialen Warte heraus wünschenswert wäre.

Stuart Hall schreibt mit Bezug auf das eingangs angeführte Zitat Fanons: »Das ist der Blick des Andersseins. Und es gib keine Identität, die ohne eine dialogische Beziehung zum Anderen existiert« (HALL 1999: 93). Identität ist somit prozessual und zugleich ambivalent. Und somit ist sie stets spaltend und in sich selbst gespalten. Darin liegt auch die von Hall stark gemachte Position, die Identität und Repräsentation in eine gegenseitige Bezugnahme überführt. Es gibt also keinen Kern, der mit sich selbst identisch bliebe und außerhalb der Sprache und der Bilder läge. Was zugleich eine Absage an alle essentialistischen Auffassungen von Identität bedeutet, wie sie in den reaktionären Ressentiments vergangener wie aktueller Couleur zum Tragen kommen.

Für die hier betriebene Engführung von Eigenbild und Identität und ihr Verhältnis zu postkolonialer Theorie und Film hat dies natürlich weiterführende Konsequenzen: Erstens muss die Frage erläutert werden, welche Mechanismen marginalisierten Gruppen zur Verfügung stehen, um (Eigen-)Bilder jen-

seits der stereotypen Fixierung hervorbringen zu können. Zweitens könnte gerade im Film, als Kunstform der multimodalen Wahrnehmung und der dynamisierten Bildlichkeit, dieses post- wie dekoloniale Potential liegen. So schreibt Freya Schiwy mit Verweis auf die dekolonialen Bemühungen zeitgenössischer lateinamerikanischer Regisseur_innen:

They see film as a means of challenging Western representations of Indians and as counteracting the colonization of the soul, that is, the self-denigrating effects that colonialism and its aftermath have had on the perceptions and self-perceptions of indigenous communities (SCHIWY 2008: 648).

Solche Interventionen scheinen im Hinblick auf die gegenwärtige politische Lage Brasiliens, die von einer autoritären, antidemokratischen und entschieden anti-intellektuellen Administration geprägt wird, von großer Wichtigkeit zu sein (vgl. NEIBURG/THOMAZ 2020: 8).

Literatur

- ARRIGUCCI, DAVI JR: Foreword. In: NAGIB, LUCIA: *Brazil on Screen. Cinema Novo, New Cinema, Utopia*. London/New York [I.B. Tauris] 2007, Xv - Xi
- BATE, DAVID: Fotografie und der koloniale Blick (1993). In: WOLF, HERTA (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003, S. 115 - 132
- BHABHA, HOMI K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen [Stauffenburg] 2011
- DE ANDRADE, JONATHAS: *O Levante, 2012*. <https://cargocollective.com/jonathasdeandrade-eng/uprising> [02.03.2021]
- DE CARVALHO CABRAL, DIOGO: Landscape and Letterscape in Early Colonial Brazil. In: *Studia Geohistorica*, 6, 2018, S. 29-49
- FANON, FRANTZ: *Schwarze Haut, weiße Masken*. Frankfurt/M. [Syndikat] 1980
- HALL, STUART: Ethnizität: Identität und Differenz (1989). In: ENGELMANN, JAN (Hrsg.): *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*. Frankfurt/M./New York [Campus] 1999, S. 83-99
- NAGIB, LUCIA: *Brazil on Screen Cinema Novo, New Cinema, Utopia*. London/New York [I.B. Tauris] 2007
- NEIBURG, FEDERICO; OMAR RIBEIRO THOMAZ: Ethnographic views of Brazil's (new) authoritarian turn. In: *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 10(1), 2020, S. 7-11
- OWENS, CRAIG: *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*. Berkeley/Los Angeles [University of California Press] 1992

SCHIWY, FREYA: Film, Indigenous Video, and the Lettered City's Visual Economy.
In: CASTRO-KLAREN, SARA (Hrsg.): *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Malden/Oxford [Blackwell] 2008, S. 647-664

WERKMEISTER, SVEN: Die alphabetische Schrift als koloniales Medium. Zu einer Schlüsselfrage kolonialer und postkolonialer Literaturen. In: BERGERMANN, ULRIKE; NANNA HEIDENREICH (Hrsg.): *total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*. Bielefeld [transcript] 2015, S. 61-69

Jasmin Böschen

Interview-Forschung trotz Eigenbild? Videotelefonie als Forschungsinstrument

Abstract

Research design, including any choice of technology, plays a significant role in the production of research data. Differences that arise when recording an interview via video telephony in contrast to a face-to-face conducted and recorded interview will be looked at more closely in this paper. Media structures of video telephony will be examined in relation to the *gaze*, the self-image and communication without physical presence, in order to pose questions for the evaluation of research data on this basis.

Der Entwurf des Forschungsdesigns, darunter jede Wahl von Technologie, hat einen erheblichen Anteil an der Produktion von Forschungsdaten. Die Unterschiede, die sich bei einer Aufzeichnung eines Interviews über Videotelefonie im Vergleich zu einem Face-to-Face geführten und aufgezeichneten Interview ergeben, werden in diesem Beitrag genauer in den Blick genommen. Die medialen Strukturen der Videotelefonie werden hierzu in Bezug auf Blickregime, Eigenbild und Kommunikation bei leiblicher Abwesenheit untersucht, um von hier ausgehend Fragen bezüglich der Auswertung von Forschungsdaten zu stellen.

Einleitung

Noch einmal schnell die Brille richtig rücken und das letzte zu Berge stehende Haar bezwingen: Nützlich sind die in Fahrstühlen so oft verbauten verspiegelten Wände vor allem, um noch einmal das eigene Bild zu korrigieren. Nützlich sind diese aber auch für die Betreiber:innen: Denn Fahrstuhlbauer:innen haben erkannt, dass sich hier die psychologische Wirkung einer erhöhten Selbstkontrolle des Spiegels geschickt einsetzen lässt, indem er durch Langeweile verursachten Schmierereien vorbeugt (vgl. NIEDERSTADT 2020).

Bedingt durch die Pandemiesituation, die in Deutschland im März 2020 mit steigenden Infektionszahlen beginnt, wird ein nicht unerheblicher Teil von Zusammentreffen – ob privat oder beruflich – auf Online-Meetings verlagert. Diese ermöglichen ein Aufrechterhalten der Kommunikation, sind jedoch von ebenso merkwürdigen Situationen der Selbstkontrolle durchzogen. Auch hier beugt das von Videotelefonie-Diensten wie *Zoom*, *Skype*, *Jitsi* oder anderen erzeugte spiegelartige Kontrollbild (im Folgenden synonym mit ›Eigenbild‹ verwendet)¹ nicht selten Langeweile vor. So wurde bereits untersucht, dass das Eigenbild nicht nur einen Teil der Aufmerksamkeit binde (vgl. KOPP 2004: 81), sondern diese häufig sogar stärker binde als das Bild der Gesprächspartner:innen (vgl. HEALTH et al. 1997: 324).

In Folge der Schulschließungen nach den Hamburger Märzferien sah ich mich aus zeitlichen und organisatorischen Gründen heraus dazu veranlasst, die Führung von videographischen Interviews meiner kunstpädagogischen Studie in eine kontaktlose Form zu überführen. Die Durchführung war zwischen März und Juni 2020 an einem Gymnasium vorgesehen. Die Interviews wurden daher per Videotelefonie mit Bildschirmaufzeichnung durchgeführt. Dieser Umstand zwang mich dazu, das Forschungsdesign meiner Untersuchung neu zu durchdenken. Daher möchte ich im Folgenden untersuchen, inwiefern sich das Sehen des Eigenbildes auf Interviews auswirkt, wenn Videotelefonie in der Interview-Forschung eingesetzt wird. Der Fokus liegt dabei auf der Frage, welche Auswirkungen das dauerpräsente Eigenbild, die fehlende physische Präsenz der Interviewpartner:innen sowie der fehlende direkte Blickkontakt auf die Interviewführung und -Auswertung hat.

¹ Das Kontrollbild, welches neben dem Bild der anderen Gesprächsteilnehmer:innen erscheint, ermöglicht es, Ereignisse und Objekte, die nicht innerhalb der Kadrierung der meist eingebauten Frontkamera erwünscht sind, zu entfernen und sicherzustellen, dass die eigenen Handlungen sich innerhalb der Kadrierung befinden. Es gibt eine gewisse Sicherheit darüber, was dem anderen visuell zugänglich wird.

1. Zum Status der Interviews für die Untersuchung

Um die epistemische Ausrichtung meiner Methodenreflexion besser nachvollziehen zu können, werde ich im Folgenden meine Forschungsfragen und das grundlegende Vorgehen meiner Untersuchung grob beschreiben und kontextualisieren.

In meiner Forschung beschäftige ich mich mit der Frage, wie wir Smartphone-Filme erfahren. Es geht folglich um Erfahrungen, die durch das Machen von Smartphone-Filmen ermöglicht, begleitet und übersetzt werden. Hierzu habe ich acht Oberstufen-Schülerinnen² in ihrer filmischen Praxis begleitet. In einem gemeinsamen Unterrichtsprozess wurden Filmszenen und zeitbasierte Kunst betrachtet und analysiert sowie filmisch experimentiert. Die Schüler:innen arbeiteten im Anschluss an einem Smartphone-Film zum Thema ›Orientierungslosigkeit‹. Ich habe mit ihnen in verschiedenen Phasen ihrer Realisierung des Smartphone-Films (während der Ideenfindung, während der Umsetzung des Films und nach der Fertigstellung des Films) gesprochen. Die Schülerinnen habe ich dazu in einem narrativen Interview befragt und diese videographiert. In den ersten zwei Interviews war hierbei noch jeweils eine weitere Schülerin als Gesprächs- und Reflexionspartnerin dabei. Während die ersten Interviews Face-to-Face stattfanden und von zwei Videokameras aufgezeichnet wurden, sind die jeweils zweiten und dritten Interviews über die Videotelefonie-Plattform *whereby.com*³ entstanden und mittels einer Screen Recording Software aufgezeichnet worden. Auf der Plattform erscheinen die Sprechenden in circa gleichgroßen abgerundeten Kacheln horizontal ausgerichtet nebeneinander im Querformat des Displays. Das Format der abgebildeten Kacheln variiert je nachdem, ob die Teilnehmenden ihr verwendetes Gerät für die Videotelefonie im Hoch- oder Querformat nutzen (Abb. 1). Im gezeigten Layout, das von meinem Laptop aus aufgezeichnet wurde, befinde ich mich in der linken Kachel,

² Da ich mich im Folgenden nur auf die Teilnehmerinnen der Untersuchung begrenze und diese ausschließlich weiblich waren, erlaube ich mir von Schülerinnen zu schreiben. Sollte ich über den Untersuchungskontext hinausweisen wollen, ist dies sprachlich gekennzeichnet.

³ Die Datenschutzrichtlinien von *whereby.com* betonen, dass keinerlei Gesprächsinhalte oder -aufzeichnungen gespeichert werden, sodass den Interviewten ein diskreter Umgang mit Daten zugesichert werden kann. Metadaten, wie IP-Adresse, Browsertyp und Gesprächsdauer werden als Verwendungsinformationen vom Dienst erfasst, stehen jedoch nicht im Zusammenhang mit den Gesprächsinhalten. Zusätzlich zeichnet sich *whereby.com* durch eine leichte Bedienbarkeit aus, da ein Konferenzraum einfach erstellt und dann als Link versendet werden kann. Interviewte können ohne zusätzliche Software direkt im Browser an einer Konferenz teilnehmen (vgl. <https://whereby.com/information/tos/privacy-policy/> [30.10.2020]).

während sich die momentan interviewte Schülerin in der Mitte und ihre Reflektionspartnerin am rechten Bildrand befindet.⁴

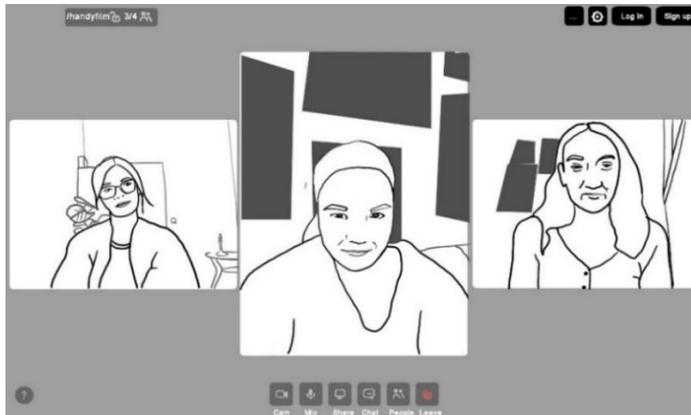


Abb. 1 whereby-Layout der drei Teilnehmenden

Die Interviews stellen für meine Forschung selbst generierte Quellen dar. Zudem werden die entstandenen Smartphone-Filme, filmische Vorarbeiten und prozesshafte Aufzeichnungen der Schülerinnen in ihren Skizzenbüchern herangezogen. Hieraus bilde ich verdichtete Fälle, die ich zum Ausgangspunkt für eine kunstpädagogische Theoriebildung mache.

Für die Auswertung interessieren mich neben der semantischen Ebene der Interviews vor allem auch die Ränder der Sprache, also Nicht-Gesagtes, das Aussetzen der Sprache und leibliche Reaktionen auf Geäußertes und Gezeigtes. Hiermit knüpfe ich an Andrea Sabischs Forschung zur *Bildwerdung* an, in der sie nach einer angemessenen Methode sucht, sich dynamischen, flüchtigen und unsichtbaren Praktiken zu nähern (vgl. SABISCH 2018: 67). Sabisch schlägt die Entwicklung einer »indirekten Empirie« (SABISCH 2018: 67) vor, die sie aus einer phänomenologischen und psychoanalytischen Perspektive entwirft. Sie analysiert hierfür die Reaktionen von Schüler:innen auf Bildsequenzen. Die Bildwirkung versteht sie als zwischenleibliches Geschehen. Die Reaktionen untersucht sie nach Momenten der Verschiebung im Sprachlichen oder des Ersatzes durch eine leibliche Reaktion, um auf der Basis ihrer gebildeten Fälle eine Theorie zur Bildwirkung zu entfalten.

Diese indirekte Empirie, die nicht nur verengt auf das Gesagte zielt, sondern andere Formen des Antwortens einbezieht, hat die Entwicklung der Erforschbarkeit von Erfahrung zum Ziel. Denn wer sich mit Fragen der Qualität und Medialität von Erfahrungen beschäftigt, steht vor dem Problem der Unverfügbarkeit des Forschungsgegenstandes, welcher sich einer direkten Beobachtung und sprachlichen Beschreibung entzieht. Der Phänomenologe Bernhard

⁴ Das gezeigte Layout ist teilanonymisiert und knüpft an Nadia Baders teilanonymisierte videographische Einzelbilder aus ihrer Studie *Zeichnen – Reden – Zeigen* (2019) und Andrea Sabischs Forschung zur *Bildwerdung* (2018) an. Die Anonymisierung wird in Form einer Überzeichnung realisiert.

Waldenfels charakterisiert Erfahrungen in seiner *Phänomenologie des Fremden* daher auch als durch ihren Entzug gekennzeichnet (vgl. WALDENFELS 2012: 178). Nur in Form einer Annäherung lassen sich Zugänge zu etwas sich Entziehendem (»Fremden«) schaffen, sodass seine Erforschung möglich wird.

Insofern ist meine Forschungsarbeit, in der die Interviews neben den Smartphone-Filmen eine zentrale Rolle einnehmen, eine Art »Spurenlese« (ZAHN 2014: 64), d.h. eine Suche nach Erfahrungen der Schüler:innen. Diese Spuren ermöglichen eine Annäherung an sich entziehende Momente, sind aber nicht mit diesen deckungsgleich. Eine der größten Herausforderungen meiner Forschungspraxis besteht daher darin, zu vermeiden, die Fremdheit der Erfahrung durch die Art des Zugangs und die Beschreibung zu relativieren oder auszulöschen (vgl. WALDENFELS 2012: 178).

Damit knüpfe ich an den bildungstheoretischen Diskurs um den transformatorischen Bildungsbegriff (vgl. u.a. KOLLER 2012, KOKEMOHR 2007) an. In diesem werden Bildungsprozesse als etwas durch Erfahrungen des Fremden in Gang Gesetztes verstanden, welche in bestehende Selbst-, Fremd- und Weltverhältnisse eingreifen und diese transformieren. Weitere Ansätze (u.a. MAROTZKI/JÖRISSEN 2009) greifen die Fremdheitserfahrung als Ausgangspunkt für Bildungsprozesse auf und arbeiten den Bezug von Bildung zum Medialen weiter aus. Eine Erforschung der Qualität von Bildungsprozessen im Produzieren von Filmen – wie ich Sie in meiner Arbeit anstrebe – verspricht folglich einen Beitrag zu einem umfassenderen Verständnis von ästhetischer und insbesondere visueller Bildung zu leisten.

Die Erforschung der Erfahrungen, besteht in der Synthese der Produkte der ästhetischen Praxis selbst (den Smartphone-Filmen) mit den (schriftlichen, verbalen und leiblichen) Äußerungen der Schülerinnen über deren Produktion. Die genaue Methodologie entwickelt sich hierbei laufend im Prozess. Insofern ist dieser Beitrag als Momentaufnahme eines laufenden Projektes zu verstehen.

2. Pleiten, Pech und Pannen

Da mich in der Interview-Forschung auch zwischenleibliche Ebenen interessieren, liegt es nahe, dass das Forschungssetting auf eine gute Übertragung von nonverbaler Kommunikation angewiesen ist. Doch obgleich Face-to-Face-Kommunikation und Videotelefonie einige Parallelen aufweisen, lässt sich konstatieren, dass Videotelefonie als unzureichend für die Übertragung nonverbaler Kommunikation und insbesondere der Vermittlung von Emotionen aufgefasst werden kann (vgl. HELD 2017; PAHRE 2006). Dies ist, neben anderen Gründen, auf regelmäßig auftretende technisch bedingte Störungen zurückzuführen. Die Qualität von Videotelefonie-Interviews ist insofern noch davon ent-

fernt, die Formen, in denen die Medialität der Situation zutage tritt, zu verdecken. So entzieht sich das Auftreten von Bildstörungen dem Einfluss der Nutzer:innen und auch bei einer eingeübten Nutzung des ausgewählten Tools lässt sich ein Zurückgeworfen-Sein auf die mediale Konstitution der Gesprächssituation nicht vermeiden.

Um eine informelle Unterhaltung zu führen, stellen diese Schwierigkeiten – wenngleich sie den Gesprächsteilnehmer:innen Geduld abfordern – kein großes Hindernis dar. Im Gegensatz dazu ist in einer Interviewsituation die gute Sichtbarkeit von leiblicher Ausrichtung und Minimalbewegungen entscheidend. Störungen wie ein schlechtes Bild mit teils unkenntlicher Mimik oder ein hakendes Bild, das einzelne Wörter verschluckt, stellen eine deutliche Einschränkung von Sichtbarkeit und Analysierbarkeit dar. Hinzu kommen Störungsphänomene wie die Doppelung des Tons, Nebengeräusche, diverse Fehler auf Grund nicht installierter Updates oder falscher Einstellungen.

Die Absurdität der entstehenden Situationen zeigt sich zum Beispiel in dem Interview der Schülerin Michelle⁵, bei dem ihre Reflexionspartnerin Elena über mehrere Minuten hinweg nur als eingefrorene Grimasse am rechten Bildrand (in der Darstellung auf meinem Display) sichtbar war (Abb. 2 und 3).

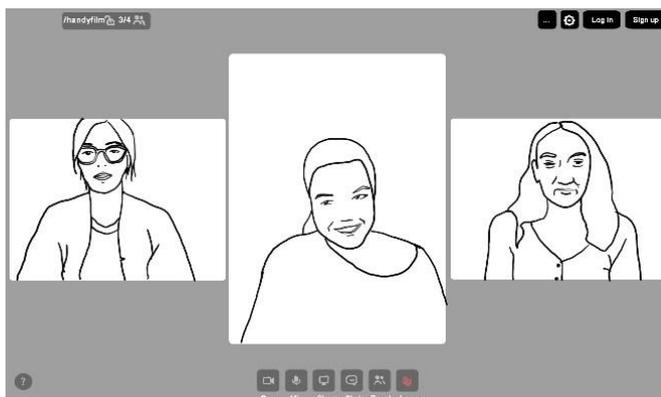


Abb. 2: Überzeichneter Screenshot an Stelle [00:17:23] des Interviews

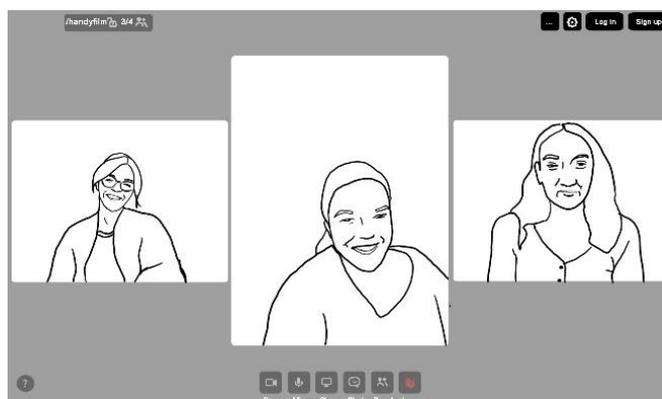


Abb. 3: Überzeichneter Screenshot an Stelle [00:31:56] des Interviews

⁵ Die Namen der Schülerinnen wurden bereits zu Beginn der Auswertung verändert.

In Verbindung mit Elenas weiterhin übertragenen Ton, weckte die Situation die Assoziationen zu einer Filmszene mit einer ›Stimme aus dem Off‹. In dieser Analogie wurde die Diskrepanz zwischen dem virtuellen Abbild Elenas und ihrer eigenen Person für alle an der Szene beteiligten deutlich spürbar und regte zum Schmunzeln an, da für uns ihre Grimmasse wie ein ironischer Kommentar auf die Situation wirkte. Darüber hinaus verdeutlicht es aber auch die Machtlosigkeit der Sprechenden über ihr virtuelles Abbild, da Elenas leibliche Bewegungen und selbst ihre Mimik während dieser Zeit unsichtbar blieben.

Weiteren Manipulierungen des Gesprächs durch *Bombings*⁶ beispielsweise konnte vorgebeugt werden, indem der Einladungslink zum digitalen Interview-Raum geheim gehalten wurde. Auch eine nicht regelkonforme Nutzung wurde durch die weiterhin bestehende disziplinierende Beziehung zwischen mir in der Doppelrolle als Forscherin und Lehrerin und meinen Schülerinnen recht unwahrscheinlich. Dennoch traten Störungen von anderen Seiten in die Gesprächssituation ein und führten zu deren Verfremdung.

Für die oben dargestellten Situationen gilt es folglich einen Umgang zu finden, jedoch werfen die Beispiele auch weitere Fragen auf: Wie lassen sich überhaupt technische Störungen in der Auswertung berücksichtigen? Wo beeinflussen sie die Gesprächssituation mitsamt ihrer Spontanität? Wo werden weitere Ablenkungen geschaffen, die eine stringente Gedankenführung erschweren?

3. Blicken als kontaktloses Format

Weiterhin auffällig abweichend von der Face-to-Face-Situation einer Interviewführung ist die spezifische Blicksituation, die besonders irritiert, wenn man noch nicht mit der Nutzung von Videotelefonie-Diensten vertraut ist. In Face-to-face-Kommunikation ist der Blickkontakt für die Gesprächsregulierung, den Rederechtswechsel und auch als Anzeichen für eine persönliche Beziehung zentral. Die spezifische Blicksituation in der Videotelefonie wird von Guido Kopp als »One-Direction-Gaze« (KOPP 2004: 162) bezeichnet, womit er die fehlende Wechselseitigkeit des Blicks betont. Für einen Blickkontakt wäre es notwendig, dass wir die Blickachse des:r Anderen verorten könnten. Nur auf diese Weise lässt sich einordnen, ob der Blick des Gegenübers direkt in die Augen, auf unseren Körper, nur in die Richtung unseres Körpers, auf ein Objekt im Bildraum oder ins *Off* gerichtet wird. Dies ließe sich technisch nur realisieren, wenn die Blickachse des Gegenübers in Richtung seiner Frontkamera läuft. Da die Kamera aber in der Regel oberhalb des Bildschirms montiert ist, läuft die Blickachse beim Betrachten des Gegenübers unterhalb der Kamera. Es bleibt

⁶ Als »Bombing« versteht man das unerwünschte Eindringen von einer Person, einem Hackprogramm oder Internet-Trollen in eine Videokonferenz (vgl. SECUPEDIA).

daher auf einer direkt sichtbaren Ebene bei einem einseitigen Beobachten, einem jeweils einseitigen Blick.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die in der Design-, Medien-, und Kommunikationsforschung angesiedelte Studie von Tobias Held, der der Rolle des Blickkontaktes in der Videotelefonie anhand seiner Studie mit Proband:innenbefragung keine so bedeutsame Rolle wie in der Face-to-Face-Kommunikation nachweisen konnte (vgl. HELD 2019: 182). Gründe hierfür sieht er in der hohen Verbreitung der Videotelefonie. Mit dieser Verbreitung geht eine Habitualisierung gegenüber dem fehlenden Blickkontakt einher. Diese Habitualisierung mag sich durch die intensivere Nutzung von Videotelefonie-Diensten seit Beginn der Pandemie noch verstärkt haben.

Da es für meine Auswertung der Daten jedoch wichtig ist, nicht allein die Bedeutung des Blickkontaktes für die Videotelefonie in den Fokus zu rücken, sondern eher die Bedeutung eines fehlenden Blickkontaktes, der in Face-to-Face stattfindenden Interviews bestanden hätte, eröffnen sich hieran doch einige Fragen. So überlege ich, ob das Fehlen einer durch einen direkten Blick in die Augen verursachten Anspannung, die sich durch das hierarchische Verhältnis zwischen mir und den Schülerinnen noch verschärft, die Antworten womöglich beeinflusst hat. Hingegen macht diese fehlende Blickbeziehung erneut die räumliche Distanz und die fehlende physische Präsenz der: s Anderen spürbar, wobei dies durch die bereits stattgefundenene Gewöhnung an dieses optische Phänomen der Videotelefonie eher als Randeffect eingeordnet werden kann.

4. Blickregime und Inszenierung

Wenn also ein direkter Blickkontakt aus technischen Gründen nicht realisierbar ist, welcher Art ist dann mein Blick auf die Schülerinnen? Im Folgenden soll noch eine weitere Form des Blickens beschrieben werden, die sich neben dem One-direction-gaze in Videotelefonie-Situationen einstellt. Es gibt hier einen Blick, der jenseits einer direkten Beobachtbarkeit liegt und durch die diskursive und geschichtliche Prägung des Körpers hervorgebracht wird. Und nicht nur der Körper kann mit Judith Butler (1991) in seiner diskursiven Prägung verstanden werden, sondern auch das Sehen. In diesem Zusammenhang wird eine genauere Differenzierung zwischen *Sehen* und *Blick* notwendig. *Sehen* kann als ein »sozial und kulturell konditionierter Prozeß« verstanden werden, der in »Zusammenhängen ökonomischer, politischer und kultureller Machtverhältnisse verortet ist« (KRAVAGNA 1997: 8).

In der psychoanalytischen Theorie von Jacques Lacan wird strikt zwischen zwei Formen des Sehens, »Auge« und »Blick« (LACAN 2015 [1964]: 75, 110, 113), unterschieden. Während das »Auge« ein ichkonformes Sehen bezeichne, adressiert Lacan mit »Blick« die Schaulust als sexuellen Partialtrieb,

der mit einer Lust am Beschaut-Werden und dem Sich-Zeigen einhergehe (vgl. NEMITZ 2014: 36). Der Blick ist kein souveräner Blick, sondern ein Punkt, von dem aus ich erblickt werde. Das sehende Subjekt ist somit zugleich erblicktes Objekt. Hiermit kehrt Lacan das Feld des Sehens mit diesem von außen kommandem Sehen um (vgl. NEMITZ 2014: 9).⁷

Hieran knüpft Filmtheoretikerin Kaja Silverman an, wenn sie in Anlehnung an Lacan und feministische Filmtheorie ihren Begriff vom »Gaze« (dt. Blickregime) entwickelt.⁸ Es handelt sich um eine Art übergeordneten Blick, der dominante Ordnungen und Wertungen konstruiert. Damit kehrt sie das Modell des Sehens von Lacan noch einmal um und macht aus dem passiven Angeblicktwerden ein aktives Blicken:

It thereby makes apparent that although the gaze is always external to every subject in his or her capacity as spectacle, and always radically in excess of every eye, nevertheless the subjects look is often a provisional signifier of the gaze for that other who occupies the position of the object in relation to him or her. (SILVERMAN 1996: 221)

Das Subjekt ist also nicht nur Lacan folgend erblicktes Objekt, sondern kann sogleich für Andere zum Blick werden. Silverman arbeitet in *The Threshold of the Visible World* die historische, gesellschaftliche und kulturelle Strukturierung des Blicks heraus. Diese wirke sich wiederum strukturierend auf die Wahrnehmung der Subjekte aus (vgl. SILVERMAN 1996).⁹ Der Ort, an dem der Blick kulturell verfasst und strukturiert werde, sei der *screen* (dt. Schirm). Dieser vermittele zwischen der Welt und dem Blick auf diese. Er enthalte ein kulturelles und dem Subjekt vorgängiges Bildrepertoire (vgl. SILVERMAN 1996: 135).

Das Subjekt ist von einem vom kulturellen Kontext abhängigen Blickregime und Bildrepertoire umgeben. Da wir selbst vielfach angeschaut werden, schreibt sich der Blick in uns ein, sodass wir unser Verhalten diesem antizipierten Blick proaktiv anpassen. Dies bewirkt ein In-Szene-Setzen, da das Subjekt sein Ideal-Ich an den vorgegebenen Darstellungsparametern ausrichtet, um diesen zu entsprechen:

⁷ Nicht möglich ist es an dieser Stelle, das Konzept in allen seinen Facetten nachzuzeichnen. Wichtig wäre es zum Beispiel noch zu wissen, dass der Blick nicht immer schon von außen kommt, sondern ursprünglich mein eigener Blick ist, von dem ich mich getrennt habe und ihm dadurch innerwerde, dass er mich von außen trifft (vgl. NEMITZ 2014: 11).

⁸ Die Übersetzung als »Blickregime« stammt von Natascha Noack und Roger M. Bruegel, die damit das historische und veränderliche Moment des »gaze« betonen (vgl. SILVERMAN 1997: 62).

⁹ Interessant kann in diesem Zusammenhang auch Laura Mulveys Perspektive auf das Blickregime des Kinos sein, in welchem der Kamerablick und der Zuschauer:innenblick – unabhängig von deren geschlechtlicher Identität – vermännlicht wird. Weibliche Darstellerinnen würden unter diesem »male gaze« »verobjektiviert« und ihr filmisches Dasein ist durch eine »to-be-looked-at-ness« gekennzeichnet. Diese Blickstruktur sei gesellschaftlich so tief verankert, dass auch der *female gaze* ein *male gaze* sei, mit dem sich Frauen gegenseitig anblicken (vgl. Mulvey 1975).

[...] Ich meine das antizipatorische Erstarren des Körpers just in dem Augenblick, wo er mit einer realen oder metaphorischen Kamera konfrontiert wird: er erstarrt zu einer vor-fotografischen Fotografie. Gesten, mit Hilfe derer sich das Subjekt in dem Blickregime schon im Voraus in Gestalt eines bestimmten Bildes anbietet [...]. (SILVERMAN 1997: 46)

Diese normierende Wirkung ist zugleich normalisierend, da durch die fortschreitende Normierung Konventionen der Selbstdarstellung ausgebildet werden. Das Subjekt bietet sich der Kamera bereits unbewusst durch Posen an, die sich auf dem kulturellen Bildrepertoire speisen (vgl. SILVERMAN 1997: 47).

Für die beschriebenen Videotelefonie-Situationen fragt sich, ob die Kontrolle des Subjektes über seinen eigenen Körper daher eingeschränkt wird. Inwiefern kann das Subjekt nur noch nach dem Blickregime der integrierten Frontkamera handeln? Das internalisierte Bildrepertoire legt bestimmte Posen nahe, die sich nicht rein aus der technischen Realisierungsmöglichkeit des Interviews ergeben. Diese Praxis der Selbstinszenierung lässt sich im Manipulieren des Bildausschnittes durch die Schüler:innen beobachten. Mögliche, ihrer Handlungen zugrundeliegenden Fragen, nach denen sie ihr Eigenbild manipulieren, sind folgende:

Welcher Abschnitt des Jugendzimmers wird in die Kadrierung gerückt?

Welchen Abstand zur Kamera nehme ich ein?

In welchem Winkel soll mich die Kamera erfassen, damit ich vorteilhaft wirke?

Auch wenn es bei den Interviews nicht um die Darstellung der eigenen Person ging und die Inszenierungsformen meiner Schülerinnen dementsprechend eher unauffällig waren¹⁰, wirken die durch Silverman beschriebenen Darstellungskonventionen fort und beeinflussen unbewusst Inszenierungen des Raumes, gewählte Posen und die Mimik.

So lassen sich bei Michelle diese auf die Selbstinszenierung abzielenden Handlungen in einem folgend beschriebenen Moment gut verfolgen: In einer längeren Erzählung zur Herstellung ihres Smartphone-Films wendet sie den Blick vom Display ab. Dabei verschiebt ihre Hand mit dem gehaltenen Smartphone aus Unaufmerksamkeit (vermutlich aus Konzentration auf die sprachliche Narration) die zuvor eingenommene Kadrierung. Die rote Linie, die in Abbildung 4-7 die vorherige Bildgrenze ihrer Kadrierung sichtbar macht, verschiebt sich in Abbildung 5 und 6 in Richtung Bildmitte. In Abbildung 7 ist die Aufmerksamkeit dann wieder in Richtung Eigenbild gerichtet und die Linie (und damit das Eigenbild) wird korrigiert.

¹⁰ Auffällig in der Inszenierung waren sie nur insofern, dass sie abweichend vom schulischen Kontext meist ungeschminkt vor die Kamera traten oder mit ihren gewählten Geräten manchmal einen Gang durchs gesamte Haus unternahmen.



Abb. 4-7: Visualisierung der Bildgrenzen

Held (2019) weist im Zusammenhang mit der Videotelefonie auf die Bedeutung von Format, Einstellungsgröße und Kameraperspektive auf das Empfinden von Verbundenheit sowie auf die Qualität und Quantität der Informationsvermittlung hin. Das Format ist hierbei meist schon durch die Wahl des zur Nutzung gewählten Gerätes vorgegeben. So wird die Videotelefonie auf dem Smartphone meist im Hochformat genutzt und auf dem Laptop im Querformat. Bei der Suche nach einem bevorzugten Bildausschnitt entschieden sich die Proband:innen von Helds Untersuchung meist für den Bildausschnitt, der durch eine Vergleichbarkeit zum einem physischen präsenten Gegenüber gekennzeichnet sei und daher für sie »natürlich« wirke, was beispielsweise zu einer Vermeidung von starker Unter- und Aufsicht sowie einer Einstellungsgröße führt, die eine zu starke oder zu geringe Distanz zu Gesprächspartner:innen simuliert (vgl. HELD 2019).

Im Umkehrschluss wäre es daher auch interessant zu untersuchen, inwiefern Teilnehmer:innen einer Videotelefonie unbewusst bestimmte Abstände und Perspektiven zur Kamera wählen, um eine intimere Gesprächsatmosphäre zu schaffen. Ein solcher Effekt kann sich aber auch durch fehlende Erfahrung in der Videotelefonie einstellen. Ebenso sind aber auch gegenteilige Effekte denkbar, die zu einer eher distanzierten Gesprächsatmosphäre führen. Diese könnten jedoch auch aufgrund von Einschränkungen durch die Gestaltung des Ortes oder durch das zur Verfügung stehende Gerät auftauchen.

Im Gegensatz zu den Face-to-Face-Interviews in der Schule, können die Schülerinnen beim Online-Interview selbst Kadrierung und Ort, von dem aus sie diesem beitreten, bestimmen. Hierbei besteht jedoch weiterhin ein begrenztes Spektrum von Inszenierungsmöglichkeiten des Selbst, da ich als Forschende bei einer sehr schlechten Sicht- und Hörbarkeit der Schülerinnen und ihrer Gestik eingreifen müsste. Daneben sind bestimmte Codes implizit bekannt, die die eigene Ausrichtung der Kamera und das eigene Auftreten vor dieser betreffen. Die Schülerinnen könnten sich jedoch jederzeit stummschalten, ihr Bild ausschalten oder auf Internetprobleme verweisen, sodass eine größere Möglichkeit besteht, sich einer Situation zu entziehen. Dies wäre in den institutionellen Räumen der Schule und der dort stattfindenden Interviewsituation, die zusätzlich als normierende Kraft auf die Körper der Schülerinnen

wirkt, nicht gegeben. Diese Möglichkeiten wurden aber durchweg nicht in Anspruch genommen.

Während im Raum der Schule etablierte Rollen von beispielsweise strengen oder lustigen Lehrer:innen oder fleißigen und rebellischen Schüler:innen eingenommen und performativ perpetuiert werden, lässt sich davon ausgehen, dass die Inszenierungsmöglichkeiten in der Situation der Videotelefonie erst erprobt werden. Die hinsichtlich Selbstdarstellungskonventionen disziplinierende Wirkung der Videotelefonie kann also auch in Wechselwirkung und Differenz zur – durch etablierte Rollen und Normen – disziplinierenden Wirkung des Schulraums gedacht werden. Eine die Forschung begleitende Frage betrifft daher auch die Dekontextualisierung von bisherigen gemeinsamen Räumen. So ergibt sich zum Beispiel ein organisatorischer Vorteil durch die Online-Interviews, da die Forschung von der zeitlichen Reglementierung des Schulstundenprinzips enthoben wurde.

Andererseits ist die Situation der Videotelefonie durch die spezifischen Eigenschaften der Software definiert und somit einer impliziten Macht der Entwickler:innen unterlegen. Daher materialisieren sich – ähnlich wie bei Silverman (1997) in Bezug auf Filme beschrieben – Verhaltensweisen und Sinnbildungen der Entwickler:innen in ihrer Software, die wiederum bestimmte Wahrnehmungen und Handhabungen zeitigen. Oliver Ruf bemerkt in Anschluss an Gilles Deleuze, dass es wichtig sei, nicht bei Objekten, Dingen oder Sinnesqualitäten stehenzubleiben, sondern zu den Bedingungen von Videotelefonie vorzustoßen, die Sichtbarkeit hervorbringen (vgl. RUF 2020: 10f.) Dies bedeute, dass die Ebene von Sprache, Blicken, Sichtbarkeiten und Inszenierungen im Bildfeld in der Videotelefonie eine Ebene überdecke, die zum Beispiel durch die kachelartige Anordnung der eigenen Person im Gespräch gekennzeichnet ist, welche uns durch ihre optische Anmutung auf ihre digitale Ästhetik zurückweise (vgl. RUF 2020: 9f.).

5. Zwischenbildlichkeit auf der Kippe

Während vorherige Fragen der Inszenierung in Interview-Situationen sich in der Videotelefonie zu anderen Fragen der Inszenierung entwickeln, fällt eine Ebene in der Videotelefonie vermeintlich weg: Die Teilnehmer:innen teilen nicht mehr den gleichen physisch realen Ort und nehmen daher die Leiblichkeit des Gegenübers grundsätzlich anders wahr. Da ich die Kommunikation in meinen Interviews als zwischenleibliches und zwischenbildliches Geschehen, zwischen den beteiligten Subjekten und den gezeigten selbst produzierten Filmen, betrachte, stellt das Fehlen dieser Ebene eine grundsätzliche Problematik bezüglich der angedachten Methodologie dar.

»Zwischenleiblichkeit« (MERLEAU-PONTY 1994: 194) verstehe ich in Anschluss an Maurice Merleau-Ponty als eine Form der Intersubjektivität, die auf

einer präreflexiven Ebene zwischen den Leibern einsetzt. Sie ermöglicht es mir, ohne Umweg über die Sprache oder repräsentationale Zeichen die affektiven Zustände des anderen zu erfassen, sobald ich ihn sehe. Die Philosophin Maren Wehrle beschreibt dies sehr anschaulich:

Wenn zwei Leiber sich begegnen, bildet sich zwischen ihnen ein Kräftefeld der Interaktion: In diesem findet unmittelbar ein gegenseitiges Abtasten, ein wechselseitiges Aufeinanderabstimmen, eine regelrechte Synchronisation statt. (WEHRLE 2013: 12)

Die Videotelefonie arbeitet mit Endgeräten, welche auf Grundlage mehrmaliger Codierungen zwischen den Körpern der sprechenden Personen vermitteln. Die Teilnehmer:innen der Interview-Situation sind zwangsläufig mit ihrem Gerät und dem darauf sichtbaren Interface der verwendeten Plattform, hier *whereby*, konfrontiert. Auf den Geräten ist ein errechnetes Abbild des Gesprächsgegenübers zu sehen, bei dem Körper, Hintergrund und räumlich ablaufende Handlungen auf einer zweidimensionalen Fläche dargestellt werden.¹¹ Die Videos durchlaufen einen Formatierungsprozess anhand von technischen Normen, damit sie von den jeweiligen Geräten verarbeitet werden können. Sie sind in eine bestimmte Form gebracht, also *in-formiert* (vgl. FAHLE et al. 2020: 14). Die normierten Formatierungen verweisen bereits auf ihre unter ökonomischen Vorgaben hergestellte Gemachtheit. Dabei sind sie alles andere als neutrale Wiedergabe der tatsächlichen Leiblichkeit des Gegenübers, sondern sind technologiebedingt bereits für konkrete Adressat:innen in konkreten Rezeptionssituationen designed, deren Wahrnehmungsfähigkeiten und Wahrnehmungseinschränkungen kalkuliert sind (vgl. FAHLE et al. 2020: 12f.).

Daher werden für mich als Forschende körperliche Reaktionen durch das dazwischengeschaltete Medium schwerer sichtbar bzw. spürbar: Ich interagiere mit dem Abbild eines mit einem Interface interagierenden Leibes. Unser Leib, der sich nach Merleau-Ponty als Träger einer »sedimentierten Geschichte« aus »unexplizit gebliebenen[n] Erfahrungen« (MERLEAU-PONTY 1966: 450) beschreiben lässt, ist durch diese Formatierungen zu einem anderen Reagieren angeleitet, als er es durch seine Habitualisierung in einer physisch präsenten Situation realisieren könnte. Ein intuitiver Umgang mit dem abgebildeten Leib müsste erst wieder neu erlernt werden. Damit sind wir auch zu anderen Lektüren der leiblichen Reaktionen veranlasst, die sich durch die digitale Vermittlung ergeben.

Beispielsweise werden in der Konsequenz die Sichtbarkeit der leiblichen Ausrichtung und die Rolle, die dem Zeigen auf und mit dem Smartphone, im Skizzenbuch oder in Gesten innerhalb meiner Interviews zukommt, deutlich eingeschränkt. Die Bedeutung des Zeigens schrumpft zugunsten einer stärkeren Gewichtung des sprachlichen Ausdrucks und der deutlichen Körpersprache und Mimik, die in der Folge teils überformt erfolgen. Zu- oder Abwenden zu

¹¹ An dieser Stelle sei die Stimme weitestgehend ausgeklammert, da dies zusätzliche Probleme aufwirft, die im Rahmen dieses Beitrags nicht mehr befragt werden können.

Gesprächspartner:innen sind durch die fehlende räumliche Orientierung auf einen anderen hin kaum möglich (vgl. VILHJÁLMSOON 2003).

In eingeschränkter Form habe ich aber bereits eine Interaktion über die Mimik beobachten können. Eine Schülerin reagiert direkt auf die Mimik meines im Interface digital abgebildeten Leibes, welcher ihr etwas zeitversetzt angezeigt wird und mir daher auch ihre Reaktionen mit einer erneuten Verzögerung abbildet. Da sich beispielsweise beobachten lässt, dass mein Aufeinanderpressen der Lippen während des Interviews von meiner Schülerin gespiegelt wird (Abb. 8-10), wird deutlich, dass die Effekte der Zwischenleiblichkeit nicht vollständig getilgt werden.

Sie erfolgen jedoch verzögert und sind mehr als ein zwischenbildliches denn ein zwischenleibliches Geschehen zu bezeichnen, da Michelle hier auf mein in-formiertes Abbild und nicht auf meinen Leib reagiert.

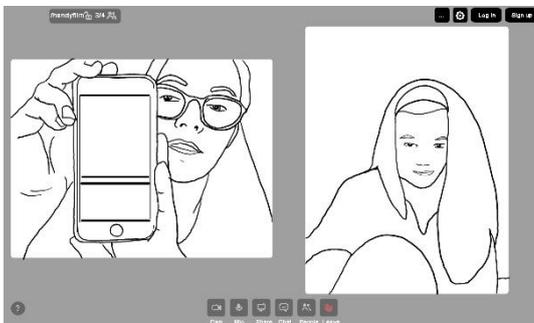


Abb. 8: Überzeichneter Screenshot an Stelle [00:07:56] des Interviews



Abb. 9: Aufeinanderpressen meiner Lippen an Stelle [00:07:57] des Interviews

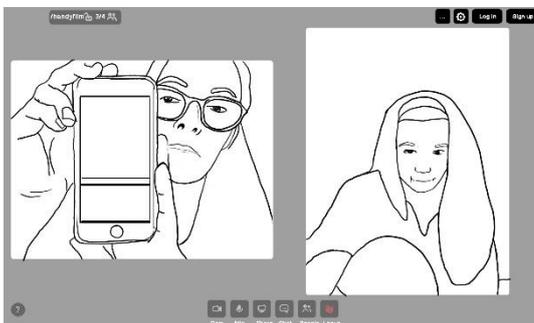


Abb. 10: Aufeinanderpressen der Lippen von Michelle an Stelle [00:07:57/00:07:58] des Interviews

6. Das Eigenbild der Videotelefonie

Bei der zuvor beschriebenen Wirkung des Blicks und auch bezüglich der zwischenbildlichen Erfahrung kommt dem sogenannten Kontrollbild – dem Eigenbild – eine besondere Relevanz zu. Anders als in der Face-to-face-Situation sitzen sich die Interviewpartner:innen in der Videotelefonie durchweg frontal gegenüber, wobei sie sich durch das Eigenbild auch permanent selbst ins Gesicht blicken.

Prinzipiell ist es zwar mit einem Spiegel vergleichbar, es gibt jedoch wesentliche Unterschiede in der potenziellen Selbsterfahrung in der Videotelefonie. Wo ich vor dem Spiegel in der Regel alleine stehe, beobachte ich mich nun zusätzlich in der Interaktion mit anderen. In ungewohnter Weise sehe ich nun meine eigene Gestik, Mimik und Proxemik, was eine Steuerung dieser ermöglicht. Eine virtuelle Proxemik würde sich dann auf die Interaktion mit der Kamera, dem Laptop/Smartphone und dem Eigenbild beziehen, bei der bestimmte Ausrichtungen und Platzierungen zu der Materialität eingenommen werden. In diesem Arrangement zeigt sich das Kontrollbild im wahrsten Sinne seines Namens als erstmal implizite, in der Folge der Handlung dann spürbare Instanz der Selbstkontrolle.

Die Reaktion auf das in der Situation präsente Eigenbild beobachtete ich dabei sowohl bei mir selbst als Forschende, als auch bei den beforschten Schülerinnen. Dabei trat zuweilen ein unangenehmes Moment auf. Denn der wirklich peinliche Moment der Videotelefonie ist doch meist weniger das Sichtbarsein des eigenen Körpers als vielmehr das Beobachtet-Werden in der Selbstbeobachtung. Diese doppelte Beobachtung zeigte sich in seltsamen Bildsituationen in den anfänglichen *whereby*-Interviews, als ich aus Mangel an besseren Lösungen zur Präsentation der fertigen Filme das Smartphone in die Frontkamera meines Laptops hielt und selbst hierbei im Hintergrund sichtbar blieb. Während der Film lief, wurde kaum gesprochen, sodass ich eine besondere Aufmerksamkeit auf die Mimik Michelles beim Betrachten ihres eigenen Films richten konnte. Ich beobachtete Michelle, wie sie während des Betrachtens ihres Films sich selbst betrachtete (Abb. 11 und 12).

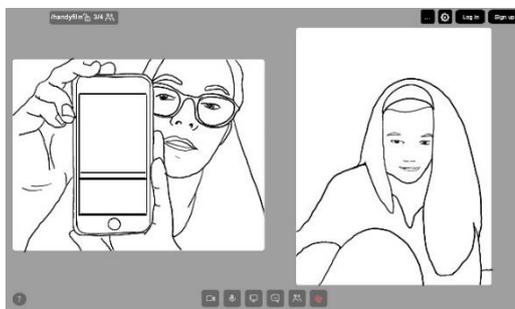


Abb. 11: Augenposition von Michelle an Stelle

[00:07:21]



Abb. 12: Augenposition von Michelle an Stelle [00:07:22]

Diese Konzentration Michelles auf sich, statt auf ihr Gegenüber, lässt sich mit der speziellen Konfiguration des *whereby*-Interface erklären, in welchem Eigenbild und Gegenüber in gleicher Größe dargestellt werden. Im Falle der oben benannten Film-Präsentation – mit dem Handyscreen als Bild-im-Bild (Abb. 11 und 12) – ist ihr Eigenbild für Michelle größer als der präsentierte Smartphone-Film zu sehen, sodass eine Konzentration auf das Bild des Gegenübers beinahe unmöglich wird. Für die spätere Auswertung meiner Daten war es jedoch wichtig, dass die Gesprächsteilnehmerinnen während des Interviews in ähnlicher Größe erscheinen, um sowohl ihre Mimik, Gestik, als auch (in eingeschränkter Form) die Proxemik zwischen uns analysieren und nachvollziehen zu können.

Das abgebildete Interface (Abb. 11 und 12) kann jedoch nur bedingt zeigen, was Michelle wahrnehmen konnte, da sie für das Interview ihr Smartphone als Endgerät nutzte und sich das Layout somit von dem auf meinem Laptop unterscheidet. Dennoch: Die Nachbildung des Interfaces,¹² das Michelle auf ihrem Display des Smartphones in ähnlicher Form betrachtet hat, hilft beim Nachvollzug der Blickachsen (Abb. 13 und 14). Im Unterschied zu meinem Interface auf dem Laptop (Abb. 11 und 12) sind in ihrem Interface auf dem Smartphone die Kacheln nicht nebeneinander, sondern untereinander angeordnet. So lassen sich die Lidbewegungen von Michelle als Augenbewegungen von meinem Bild (inklusive Smartphone) hin zu ihrem Eigenbild bestimmen.

Für eine weitergehende Reflexion essentiell erscheinen mir die ständigen Kippmomenten in den Modi des Sehens, die durch die Konfiguration des Plattform-Interface hervorgerufen werden: Während ich im Gespräch normalerweise nicht an mein eigenes Abgebildet-Sein denke, werde ich durch die

¹² Hierfür habe ich *whereby* auf meinem Smartphone und meinem Laptop geöffnet, um zu sehen, wie sich das Interface formiert. Im abschließenden Interview mit Michelle waren nur wir zwei beteiligt, sodass mir dies eine Ahnung davon geben kann, wie ihr Interface mit zwei Teilnehmerinnen ausgesehen haben kann, wobei sie ein anderes Smartphone-Modell eingesetzt hat.

Erfahrung des Eigenbildes immer wieder aus meiner Perspektivierung herausgezogen und in eine abstrahierende Außenwahrnehmung gedrängt, durch die ich mich als digitales Abbild erfahre.

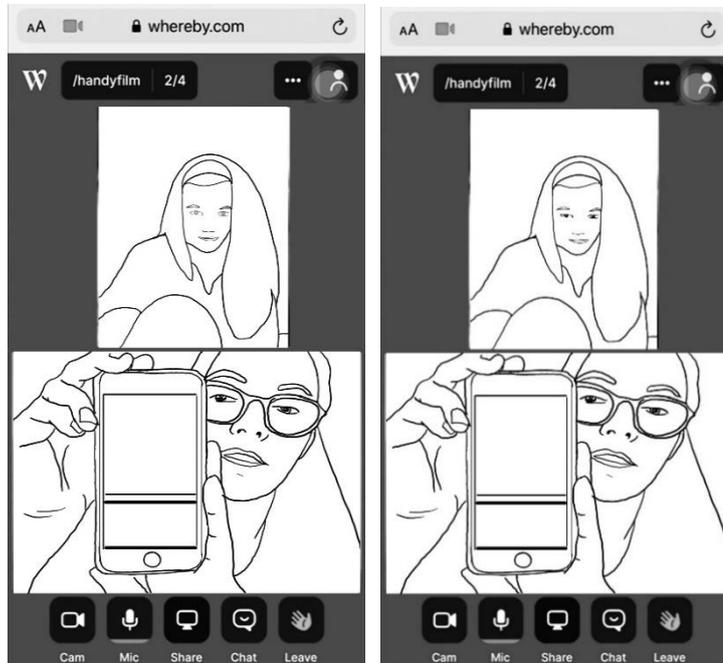


Abb. 13 und 14: Rekonstruktion des Interfaces von Michelles Smartphone

Diese Kippmomente lassen sich im vorhandenen Video-Material nachvollziehen und sollten in ihrer Auswirkung auf das Interview berücksichtigt werden, da sie doch einer Responsivität, wie wir sie aus zwischenleiblichen Interaktionen kennen, in die Queere kommt und sie dementsprechend anders gefasst werden müsste.

Statt eines Dialoges driftet man des Öfteren aus der Interaktion mit dem:r anderen hinaus in eine eher monologische Beziehung mit dem Eigenbild. Neben der Ebene der Zwischenbildlichkeit, die sich zwischen jeweils einem Abbild und einem Leib bildet, eröffnet sich eventuell eine weitere Ebene der Zwischenbildlichkeit. Diese ist die Ebene, die sich zwischen einem selbstobjektivierenden, jedoch imaginären Eigenbild und dem materiell-digitalen Eigenbild entfaltet. Beide stehen in der Videotelefonie-Situation potenziell in Konkurrenz. An dieser Ebene könnte weiterführend sogar untersucht werden, wie sich Abwehrprozesse gegen das imaginäre oder materiell-digitale Eigenbild situativ niederschlagen. Denn die intensive und langwierige Konfrontation mit dem Eigenbild könnte auf Seiten der Interviewten weitreichende Folgen für die Gesprächsbereitschaft haben.

7. Methodologische Überlegungen

In einem letzten Abschnitt sollen als Konsequenz aus den vorherigen Überlegungen erste methodologische Schlüsse abgeleitet werden. Um einen geeigneten Umgang mit den herausgearbeiteten Problemstellungen in Folge der Verschiebung von Face-to-face-Kommunikation zu Videotelefonie zu finden, denke ich daran, die Videotelefonie selbst als »Analyseperspektive« (BADER 2019: 104) meines Materials zu setzen.¹³ Die Verflechtungen sind in meinem Material so komplex, dass sie kaum in einer einzigen Erzählung gefasst werden können. Durch ein mehrschrittiges Vorgehen, bei dem ich die Erzählungen unter dem Fokus von verschiedenen Perspektiven entfalte, können die Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Materialien systematischer untersucht werden. Hierbei präsentiere ich die Erzählung mit jeweils unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen, in denen sich Unterschiedliches zeigt. Für meine Untersuchung könnte dieses eine weitere Analyseperspektive ermöglichen, um die Beeinflussungen der dispositiven Ordnung auf das Reden und Zeigen in der Videotelefonie besser in den Blick zu bekommen und in Zusammenarbeit mit den anderen Analyseperspektiven in seiner spezifischen Konstellation zu erfassen. So können die eng miteinander verwobenen Dimensionen der Interview-Situation durch eine vorgängige Trennung und ein anschließendes Zusammendenken genauer er- und geklärt werden.

Da soziale Sachverhalte, so auch die Teilnahme an einem Interview, kontextabhängig sind, sollte der Kontext der Videotelefonie für die Auswertung rekonstruiert und sein kontextbezogenes Handeln, welches sich von Handlungen und Verhaltensweisen in der Face-to-Face-Kommunikation teils deutlich unterscheidet, mitgedacht werden. Die Möglichkeiten, das Material mit einer indirekten Empirie zu beforschen, wie ich sie zu Beginn des Beitrags dargelegt habe, sind vor diesem Hintergrund und unter dieser Analyseperspektive zu prüfen. Was kommt hierdurch anderes zum Vorschein und wofür steht das? Die leiblichen Äußerungen der Befragten und damit die Spuren, die es in der Auswertung zu lesen gilt, sind durch die Wahl der Technologie bereits andere geworden. Wir befinden uns momentan in einer Umbruchsituation, wo wir diesen Verschiebungen zwischen Co-präsentier und technisch vermittelter Kommunikation noch mit Aufmerksamkeit begegnen. Bevor diese zur Selbstverständlichkeit werden, sollten sie jedoch Teil einer jeden Methodenreflexion werden.

¹³ Hiermit knüpfe ich an einen Begriffsvorschlag an, den Nadia Bader innerhalb ihrer Grundlagenforschung *Zeichnen – Reden – Zeigen* entwickelt und den verschiedenen Perspektivierungen auf die Forschungsergebnisse Rechnung trägt.

8. Fazit und Ausblick

Die durch die Corona-Pandemie veränderten Umstände zwangen mich zur Transformation des Forschungssettings. Diese Neukonfiguration fordert von mir wiederum eine erhöhte Sensibilisierung für die Wirkung des Forschungsdesigns auf das entstehende Material. Konkret beschäftigt mich dabei die Frage, inwiefern dies Einfluss auf meine Theoriebildung zu der Forschungsfrage »Wie erfahren wir Smartphone-Filme?« hat.

Über den Umgang mit technischen Störungen hinaus, für die ein Umgang in der Auswertung entwickelt werden muss, habe ich mich in diesem Beitrag dem One-Direction-Gaze, dem Blick, einer fehlenden Zwischenleiblichkeit und der Relevanz des Eigenbildes gewidmet. Der One-Direction-Gaze kann durch eine fortschreitende Habitualisierung zwar eher als Randeffect eingeordnet werden, er macht dennoch eine räumliche Distanz und die fehlende Co-Präsenz spürbar.

Im Anschluss an Silverman wurde das spezifische Blickregime und die damit einhergehenden Inszenierungsmechanismen in Videotelefonie untersucht. Hierbei wird ein konkretes Spektrum an Möglichkeiten der Inszenierung abgesteckt, welches aber teils Aushandlungen möglich werden lässt, die in oftmals vorstrukturierten Interview-Kontexten nicht möglich sind. So können meine Schülerinnen anders als im schulischen Kontext zu einem bestimmten Teil selbst bestimmten, *was* sie von sich *wie* zeigen und was durch die Kadrierung ausgespart bleibt.

Statt einer Zwischenleiblichkeit, die ein intuitives Reagieren auf den Leib der Co-präsenten Person ermöglicht, stellt sich in der Videotelefonie eine Form von Zwischenbildlichkeit ein, in der auf das Abbild einer anderen Person reagiert wird. Dieses unterscheidet sich jedoch deutlich vom Leib. Daneben werden fehlende Ebenen der zwischenleiblichen Kommunikation nun durch andere Formen des Kommunizierens kompensiert. Das Eigenbild bedeutet für die Interviewforschung daneben ein Kippen von einem Modus des Sehens in einen anderen, was in Selbstbeobachtung, Monologisieren sowie Peinlichkeit und Unwohlsein in dieser Selbstbetrachtung führen kann. Dies kann sich auch auf die Selbstpräsentation und Gesprächsbereitschaft auswirken.

Für eine methodologische Reflexion bietet sich aufgrund dieser vielzähligen Effekte das Setzen einer zusätzlichen Analyseperspektive an, unter welcher ich durch eine gesonderte Untersuchung der Einflussfaktoren der Videotelefonie, mehr Einsicht über die Qualität der Forschungsdaten gewinnen möchte.

Insgesamt stellt sich für Forschende der Anspruch auf Objektivität und das Wissen um die Bedingtheit jeder Erkenntnis durch die eingesetzten Mittel als die größte Herausforderung dar. Jede Positionierung im Raum, jede Wahl von Technologien, jede Rahmung hat einen konstitutiven Anteil an der Erkenntnisproduktion. Ebenso wirken Stiltraditionen und Sehkonventionen, an

die wir anschließen, nicht nur in unserer Selbstinszenierung im Rahmen der Videotelefonie, sondern auch in unseren Forschungen fort. Daher müssen ihre medialen Bedingungen und Strukturen, ihre Dispositive, bild- und medientheoretisch untersucht und in die Wissenschaftsforschung einbezogen werden (vgl. MERSCH/HEßLER 2009: 13f.).

Literatur

- BADER, NADIA: *Zeichnen – Reden – Zeigen*. München [kopaed] 2019
- BUTLER, JUDITH: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1991
- FAHLE, OLIVER; MAREK JANCOVIC; ELISA LINSEISEN; ALEXANDRA SCHNEIDER: Medium | Format. Einleitung in den Schwerpunkt. In: *zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 22(1), 2020, S. 10-18
- HELD, TOBIAS: Design und virtuelle Kommunikation: Eine designwissenschaftliche Studie zur digitalen Kommunikation in Fernbeziehungen. In: GRABBE, LARS; PATRICK RUPERT-KRUSE; NORBERT SCHMITZ (Hrsg.) *Bildverstehen: Spielarten und Ausprägungen der Verarbeitung multimodaler Bildmedien*. Darmstadt [Büchner-Verlag] 2017, S. 205-236
- HELD, TOBIAS: Face-to-Face. Sozio-interaktive Potenziale der Videotelefonie. In: *Journal für Medienlinguistik*, 2(2), 2019. <http://dp.jfml.org/2019/opr-held-face-to-face/> [12.12.2020]
- HEßLER, MARTINA; DIETER MERSCH: Bildlogik oder Was heißt Visuelles Denken? In: DIES. (Hrsg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*. Bielefeld [transcript] 2009, S. 8-62
- KOKEMOHR, RAINER: Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an einer Bildungsprozess-theorie. In: KOLLER, HANS-CHRISTOPH; WINFRIED MAROTZKI; OLAF SANDERS (Hrsg.): *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung*. Bielefeld [transcript] 2007, S. 13-68
- KOLLER, HANS-CHRISTOPH: *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Stuttgart [Kohlhammer] 2012
- KOPP, GUIDO: *Audiovisuelle Fernkommunikation: Grundlagen der Analyse und Anwendung von Videokonferenzen*. Wiesbaden [VS-Verlag für Sozialwissenschaften] 2004
- KRAVAGNA, CHRISTIAN: *Privileg Blick*. Berlin [ID-Verlag] 1997
- LACAN, JACQUES, *Das Seminar, Buch XI (1964). Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Übersetzt von Norbert Haas nach einer Vorlage von Jacques-Alain Miller. Wien [Turia und Kant] 2015 [1964]

- MAROTZKI, WINFRIED; BENJAMIN JÖRISSEN: *Medienbildung - Eine Einführung. Theorie - Methoden - Analysen*. Stuttgart [UTB] 2009
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übers. von R. Böhm. Berlin/New York [de Gruyter] 1966
- MERLEAU-PONTY, MAURICE: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Claude Lefort. Übers. von R. Giuliani und B. Waldenfels. München [Fink] 1994
- MULVEY, LAURA: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, 16 (3), 1975, S. 6-18
- NEMITZ, ROLF: *Das Schema von Auge und Blick*, 03.08.2014. <https://lacan-entziffern.de/trieb/obertitel-lacans-schemata/> [01.12.2020]
- NIEDERSTADT, JENNY: Warum Fahrstühle wirklich so oft verspiegelt sind. In: *Geo Psychologie (P.M. Fragen & Antworten 05/2020)*, 2020. <https://www.geo.de/wissen/22981-rtkl-psychologie-warum-fahrstuehle-wirklich-so-oft-verspiegelt-sind> [12.12.2020]
- PAHRE, CHRISTOPH: *Mobile Multimedia Messaging*, 2006. http://www.medien.ifi.lmu.de/fileadmin/mimuc/hs_ss2006/reports_final/06_ChristophPahre_MobileMultimediaMessaging.pdf [12.12.2020]
- RUF, OLIVER: Zoomen. Zur Konstitution kommunikationsästhetischer Systeme. In: *Pop-Zeitschrift*, 09.11.2020. <https://pop-zeitschrift.de/2020/11/09/zoomenautorvon-oliver-ruf-autordatum9-11-2020-datum/> [12.12.2020]
- SABISCH, ANDREA: *Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung*. München [kopaed] 2018
- SECUPEDIA: *Eintrag ›Zoom-Bombing‹*. <https://www.secupedia.info/wiki/Zoom-bombing> [20.12.2020]
- SILVERMAN, KAJA: *The Threshold of the Visible World*. New York [Routledge] 1996
- SILVERMAN, KAJA: Dem Blickregime begegnen. In: CHRISTIAN KRAVAGNA (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin [Edition ID-Archiv] 1997, S. 42-46
- VILHJÁLMSSON, HANNES HÖGNI: *Avatar augmented online conversation*. Cambridge [Massachusetts Institute of Technology] 2003. <https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/29649> [20.12.2020]
- WALDENFELS, BERNHARD: *Hyperphänomene – Modi hyperbolischer Erfahrung*. Berlin [Suhrkamp] 2012
- WEHRLE, MAREN: Medium und Grenze: Der Leib als Kategorie der Intersubjektivität. Phänomenologie und Anthropologie im Dialog. In: BREYER, Thiemo (Hrsg.): *Grenzen der Empathie. Philosophische, psychologische und*

anthropologische Perspektiven. Paderborn [Fink] 2013. https://doi.org/10.30965/9783846755167_010 [12.12.2020]

ZAHN, MANUEL: Performative Bildungen des Films und seiner Betrachter_innen. Filmbildungstheoretische Überlegungen für eine Praxis ästhetischer Filmvermittlung. In: ECKERT, LENA; SILKE MARTIN (Hrsg.): *FilmBildung. Bremer Schriften zur Filmvermittlung*. Marburg [Schüren] 2014, S. 59-71

Abbildungen

Abbildung 1-14: Alle Abbildungen des Beitrags wurden von der Autorin selbst generiert und basieren auf Screenshots der via Bildschirmaufzeichnung aufgenommenen *whereby*-Interviews.

Caroline Knoch

Zwischen Bild und Text

Von Guillaume Apollinaires *Calligrammes* zur digitalen Kommunikation

Abstract

Where is the boundary between writing and image? Where does the written word end and at what point can our perceptual apparatus recognize an image as such? These considerations are based on the pictorial poems of the French poet and writer Guillaume Apollinaire (1880-1918), which have their origins in Greek antiquity and have been taken up again in avant-garde typography. A pictorial poem, also known as a calligram, not only communicates the content of a text, but also creates a visual object of perception with its own level of meaning, thus combining text and image. 100 years later, the question arises as to whether the colourful helpers of our digital communication - we are talking here about the so-called emojis (Japanese: picture characters, or moji, Japanese: writing) - can be regarded as the digital heritage of 20th century pictorial poems.

Wo verläuft die Grenze zwischen Schrift und Bild? Wo hört das geschriebene Wort auf und ab wann kann ein Bild überhaupt wahrgenommen und als solches erkannt werden? Die Basis dieser Überlegungen bilden dabei die Bildgedichte des französischen Dichters und Schriftstellers Guillaume Apollinaire (1880-1918), welche ihren Ursprung in der griechischen Antike finden und schließlich in der avantgardistischen Typografie wieder aufgegriffen wurden. Ein Bildgedicht, auch Kalligramm genannt, baut neben der inhaltlichen Mitteilung ein visuell zu erfassendes Wahrnehmungsobjekt mit eigener Bedeutungsebene auf und verbindet auf diese Weise Schrift und Bild. 100 Jahr später stellt sich die Frage, ob die bunten Helfer unserer digitalen Kommunikation – die

Rede ist hier von den sogenannten Emojis (japanisch: Bildschriftzeichen, bzw. *moji*, japanisch: Schrift) – als digitales Erbe der Bildgedichte aus dem 20. Jahrhundert betrachtet werden können.

Ein paar Gedanken vorab

»Schrift wurde nicht erfunden, um gesprochene Worte abzubilden« (COULMAS 2017). Dieser Satz begegnete mir zufällig während der Suche nach einem geeigneten Thema für meine Dissertation und ließ mich seither nicht mehr los. Als Designerin bestimmen zwar eher praktische Aufgaben meinen Berufsalltag – habe mich jedoch während meines Studiums fortwährend mit schriftgestalterischen Themen beschäftigt und bin sowohl während meiner Bachelor- als auch im Zuge meiner Masterthesis typografischen Fragestellungen nachgegangen. Das geschah neben einer naheliegenden designtheoretischen Betrachtungsweise vor allem aus einem – für die Typografie aktuell spannenden – sprachwissenschaftlichen Blickwinkel, denn seit einiger Zeit ist in der Linguistik [...] ein stetig wachsendes Interesse an der sogenannten ›Bildlichkeit‹ der Schrift erkennbar und wird von immer mehr Linguist*innen als ein zur Sprache gehörendes Phänomen ihres Fachbereichs aufgefasst (vgl. SPITZMÜLLER 2016: 99).

Nachdem schriftgestalterische Aspekte für mehrere Jahrzehnte systematisch aus dem Wirkungsbereich der Sprachwissenschaften ausgelagert (vgl. SPITZMÜLLER 2013: 82-106) und als »irrelevant« (POSNER 1971: 229) oder »gänzlich gleichgültig« (DE SAUSSURE 2001 [1916]: 143) deklariert wurden, sind diese neueren Überlegungen durchaus bemerkenswert. Dabei macht Hartmut Stöckl in seinem Aufsatz zur Relevanz der Schriftgestaltung deutlich, dass das Transportieren des Inhalts nicht die einzige Aufgabe der Typografie sein könne:

»Typografie kann noch mehr. Typographie komponiert Bilder. Aus einfachen, symbolisch intendierten graphischen Formen werden ikonische Zeichen, d.h. Bilder unterschiedlicher Komplexität, die nicht (nur) das primäre Zeichensystem Sprache, sondern [...] inhaltlich-thematische Bezüge zum Textgegenstand aufbauen können« (STÖCKL 2004: 5-48).

Typografie macht die Sprache also nicht nur *lesbar*, sondern auch *sichtbar* – auf welche Art und Weise, ist allerdings bis heute nicht ausreichend geklärt. Wenn laut Spitzmüller die Typografie als *Sprache* konzipiert werde, müsste dieser Gegenstand mit etablierten Methoden der Linguistik untersucht werden können – falls dies jedoch nicht zutrefte und die Typografie etwas Eigenständiges und mit *Sprache* im Sinne des linguistischen Gegenstands nicht unmittelbar Vergleichbares sei, müsste der Fachbereich um das ihm zugrunde liegende Methodenspektrum erweitert werden (vgl. SPITZMÜLLER 2016: 100). Spätestens beim Versuch, die Typografie als etwas Autonomes zu betrachten und die da-

mit einhergehende zunehmende Bedeutsamkeit des ›Schriftbildes‹ herauszuarbeiten, stellt sich die Frage, wo sich die Grenze zwischen Schrift und Bild befindet – wo wir gewissermaßen aufhören zu lesen und beginnen zu schauen.

Um dieser Frage innerhalb meiner Dissertation nachgehen zu können, muss zunächst herausgearbeitet werden, welche Faktoren ein Bild zu einem Bild machen und dieses von der Schrift abgrenzen. Was innerhalb des lateinischen Alphabets – wo sich Form und Bedeutung im Lauf der Zeit bis hin zur kompletten Phonetisierung voneinander lösten – zunächst machbar erscheint, wird bei Silben- oder gar Symbolschriften erheblich komplexer. Exemplarisch seien an dieser Stelle die *Kanji* erwähnt – die japanischen Bildschriftzeichen, in deren Verwendung Bild und Schrift eine jahrhundertelange Einheit bilden und kaum zwischen dem Visuellen und der bloßen Mitteilung unterschieden werden kann. Entsprechende Beispiele sollen in den folgenden Kapiteln aufgezeigt werden.

Neben diesen Gedanken soll der folgende Beitrag erste konkrete Überlegungen meiner Dissertation aufzeigen, die immer in Bezug zu Coulmas' Zitat stehen und sich damit der Schriftgestaltung neben einer sprachwissenschaftlichen Analyse auch aus einem Literatur-, Kunst- und Bildwissenschaftlichen Blickwinkel nähern. Ich erhebe dabei nicht den Anspruch, innerhalb dieser Fachdisziplinen eigenständige Theorien zu etablieren, sondern mittels dessen Methoden Zusammenhänge zwischen Sprache und Schrift, West und Ost, sowie zwischen analogen und digitalen Prozessen aufzeigen zu können. Dabei bietet die Betrachtung der Typografie als ›eigenständiges semiotisches System‹ (vgl. STÖCKL 2004) ein erhebliches Potenzial für die vergleichsweise junge Designwissenschaft. Auf der Suche nach Antworten im Grenzgebiet zwischen Schrift und Bild wurde mir bewusst, dass jene Elemente – die Literatur und die Kunst – seit langer Zeit eine enge Beziehung pflegen. Besonders hervorzuheben sind an dieser Stelle die Figurengedichte aus dem frühen 20. Jahrhundert von Guillaume Apollinaire¹, der mit seiner Arbeit Poesie und Malerei miteinander verschmelzen ließ. Die Basis für diesen Beitrag bildet daher das Werk des französischen Dichters und Schriftstellers und versucht Verbindungen zu heutigen Phänomenen herzustellen, die ebenfalls an der Schwelle zwischen inhaltlicher Mitteilung und visueller Darstellungsform agieren.

¹ Mit der Veröffentlichung seiner »Calligrammes« löste der französische Dichter und Schriftsteller einen regelrechten Boom aus, der in der Avantgarde mit Kurt Schwitters und Hugo Ball seinen Höhepunkt fand und noch heute in der zeitgenössischen Typografie aufgegriffen wird.

1. Apollinaires *Calligrammes* – oder die Renaissance der Visuellen Poesie

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lebte in Frankreich ein junger Poet, der sich intensiv mit der visuellen Darstellung seiner Dichtkunst beschäftigte. In Handarbeit verfasste Guillaume Apollinaire sogenannte Figurengedichte, um die Erlebnisse des Ersten Weltkriegs zu verarbeiten. Unter dem Begriff *Calligrammes – Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)* publizierte er im Jahr 1918 seine Sammlung (vgl. APOLLINAIRE 1918). Ein Kalligramm baut mittels arrangierter Form neben der inhaltlichen Mitteilung ein visuell zu erfassendes Objekt mit eigener Bedeutung auf und verbindet auf diese Weise Schrift und Bild. Neben banalen Formen wie Kreisen und Herzen – oder dem Pariser Eiffelturm – konnten Apollinaires Gedichte auch die Gestalt eines Portraits annehmen.

Fälschlicherweise gilt Apollinaire in der Literatur noch immer als der Urheber des Begriffes. Dieser wurde jedoch erstmals vom französischen Schriftsteller Edmond Haraucourt verwendet, der bereits im Jahr 1882 sein *Sonnet pointu*² als sogenanntes Kalligramm herausgab. Zu diesem Zeitpunkt konnte sich die Bezeichnung jedoch noch nicht durchsetzen. Bei der etymologischen Betrachtung fällt allerdings auf, dass sowohl Haraucourt als auch Apollinaire den Begriff mit Bedacht wählten: *Kalli* verweist auf den griechischen Terminus der Schönheit (κάλλος, ausgesprochen: kallos), wohingegen *gramm* auf das Geschriebene (γράμμα, ausgesprochen: gramma), bzw. die Linie (γραμμή, ausgesprochen: grammē) referenziert.

Bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Apollinaires *Calligrammes* stellten die Figurengedichte eine poetische Gattung minderen Wertes dar. Sie galten oftmals als philologische Scherze oder Spielereien und wurden als unbedeutend eingestuft (vgl. MASSIN 1970: 158). Mit Apollinaires Figurengedichten fand diese Art der Dichtung jedoch zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen Weg, sich als eigenständige Domäne in der Literatur zu etablieren. Im Gegensatz zum klassischen Umrissgedicht der damaligen Zeit lassen Apollinaires Werke einen individuell gestalteten Umgang mit den Möglichkeiten gegenständlicher Darstellung erkennen: Die sprachliche Metaphorik wird durch die oft handschriftlich verfassten Zeilen ikonisch abgebildet, indem die Konturen der Gegenstände mittels arrangierter Zeichen sichtbar werden (vgl. ADLER/ERNST 1987: 81). Auf diese Art und Weise stehen seine poetischen Texte unmittelbar in Bezug zu ihrer visuellen Erscheinung, was zwar den Text auf den ersten Blick in den Hintergrund rücken lässt, die Aussage seiner Gedichte jedoch implizit verstärkt. Als typografisches Charakterbild des frühen 20. Jahrhunderts kann sein *Calligramme à Lou* aus dem Jahr 1915 bezeichnet werden, das er für Louise de Coligny verfasste, um ihr seine Liebe zu gestehen.

² Als Schriftsteller trat Edmond Haraucourt 1882 mit dem Titel *La légende des sexes: poèmes hystériques et profanes* zunächst unter dem Pseudonym Le Sire de Chambly in die Öffentlichkeit.



Reconnais-toi / Erkenne dich selbst
 Cette adorable personne c'est toi / Diese entzückende Person bist du
 Sous le grand chapeau canotier / Unter dem großen Bootsfahrerhut
 Oeil / Auge
 Nez / Nase
 La bouche / Der Mund
 Voici l'ovale de ta figure / Hier ist das Oval deines Gesichts
 Ton cou exquis / Dein exquisiter Hals
 Voici enfin l'imparfaite image de ton buste adoré vu comme à travers un nuage / Hier ist endlich das unvollkommene Bild deiner verehrten Büste, wie in durch eine Wolke
 Un peu plus bas c'est ton cœur qui bat / Etwas tiefer schlägt dein Herz

Abb. 1: Calligramme à Lou, Gedicht von Guillaume Apollinaire aus *Calligrammes, Poèmes de la Paix et de la Guerre*, (1913-1916), 1918

Als vermeintlich bekanntestes Figurengedicht Apollinaires zählt heute hingegen das Werk *Il pleut*, in dem es die Worte buchstäblich regnet. Wieder aufgegriffen wurde das Werk in den 1960er Jahren in der französischen Zeitschrift *Elle* für eine Werbekampagne für Regenkleidung.

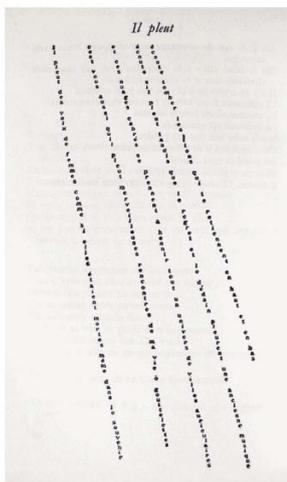


Abb. 2: *Il pleut*, Gedicht von Guillaume Apollinaire aus *Calligrammes, Poèmes de la Paix et de la Guerre*, (1913-1916), 1918

Abb. 3: Seite aus der Zeitschrift *ELLE*, um 1960

Zeichen und dessen inhaltlicher Mitteilung spielten. So auch im asiatischen Sprachraum, was nachfolgend anhand des Japanischen exemplifiziert werden soll: In einer monosyllabischen Sprache wie dem Japanischen, in der beinahe jedem Zeichen eine Silbe (*kana*) oder ein Wort (*kanji*) zugeordnet werden kann, »verschmilzt die kalligraphische Kunst sehr schnell mit der Malerei und der Dichtung« (MASSIN 1970: 177). Als konkretes Beispiel kann hier Ryuichi Yamashiros Plakat *Forest* für eine Aufforstungskampagne aus dem Jahr 1954 hinzugezogen werden. Das Symbolzeichen 木 (*ki*) steht im japanischen für den Baum, die Kombination aus zwei Bäumen 林 (*hayashi*) für einen Hain und drei Bäume 森 (*mori*) als logische Konsequenz dieser Steigerung für einen Wald. Die sprachliche Mitteilung wird auf diese Weise sowohl als phonetischer Ausdruck als auch als Bildzeichen wahrgenommen – untrennbar miteinander verbunden. Mit dem zusätzlichen Spiel der Größenverhältnisse wird der Wald nicht nur lesbar, sondern auch sichtbar.



Abb. 6: *Forest* von Ryuichi Yamashiro, 1954

In diesem Beispiel wird zudem deutlich, dass neben dem Zeichen selbst auch jener Raum von Bedeutung ist, der nicht beschrieben wird. Die Rede ist an dieser Stelle vom sogenannten Weißraum, der sich kompositorisch unterhalb des Waldes befindet und mit der Abwesenheit von Zeichen auf das Waldsterben aufmerksam machen soll. In der japanischen Ästhetik wird für eine derartige Gestaltung ein spezieller Begriff verwendet: 奇麗 (*kirei*); ein Adjektiv, welches im japanischen Alltag vielfach verwendet wird, jedoch nur schwer ins Deutsche zu übersetzen ist. An dieser Stelle wird häufig auf das Wort *schön* zurückgegriffen, welches die zahlreichen Bedeutungsebenen jedoch nicht vollständig

erfasst. Die höchste Form von *kirei* ist ein weißes Blatt Papier ohne jede Unreinheit und als einfachste aller Dimensionen deklariert (vgl. BÜRER 1993: 23), welches illustriert, dass nach ostasiatischem Minimalismus-Prinzip eher die Reduktion den Dingen ihre Schönheit verleiht als das Hinzufügen inhaltsloser Ornamentik.

3. Mallarmés *Coup de Dés* oder das Konzept des Schweigens

Vor der Veröffentlichung der *Calligrammes* beschäftigte sich auch Apollinaire intensiv mit dem Konzept des negativen Raums und den daraus entstehenden Möglichkeiten für seine Poesie. Bei seinem Pablo Picasso gewidmeten Werk aus dem Jahr 1917 tritt der schriftliche Inhalt gänzlich in den Hintergrund und eröffnet mittels kreativen Arrangements eine zweite Ebene. Der negative Raum lässt dabei Figuren entstehen, die die inhaltliche Mitteilung überlagern und damit in den Fokus des Betrachters rücken.



Abb. 7: Pablo Picasso von Guillaume Apollinaire, aus der Zeitschrift Sic, Nr. 17, Mai 1917

Das Konzept des negativen Raums begeisterte nicht nur Apollinaire. Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts agierte Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) im Grenzgebiet zwischen Schrift und Bild. Dabei war der französische Schriftsteller auch immer bemüht, seinen Gedichten – neben der inhaltlichen Mitteilung – auch ihre entsprechende visuelle Form zu bieten. Sein Gedicht *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard* zählt heute zu den bedeutendsten Werken der Weltliteratur (vgl. MALLARMÉ 1914: 75). Allerdings war Mallarmé mit der Veröffentlichung in der Zeitschrift *Cosmopolis* nicht zufrieden, da seine geplanten elf Doppelseiten vom Verlagshaus auf zehn Einzelseiten gekürzt wurden und damit einhergehend der typografische Charakter des Gedichts verloren ging.

Erst siebzehn Jahre nach der ersten Veröffentlichung und damit auch nach seinem Tod konnte das Gedicht in der von Mallarmé gewünschten Ausführung mit – für ihn – angemessener Schriftart erscheinen.³ Für den Schriftsteller war eine mathematisch exakt durchgeführte Komposition der Textgestalt die notwendige Bedingung für poetische Schönheit (vgl. MALLARMÉ 1914: 75). Der Schein einer auf den ersten Blick willkürlichen Anordnung trägt, denn bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass jedes Element des Textes einen spezifischen Ort wie auch eine vorgegebene typografische Gestaltung besitzt.

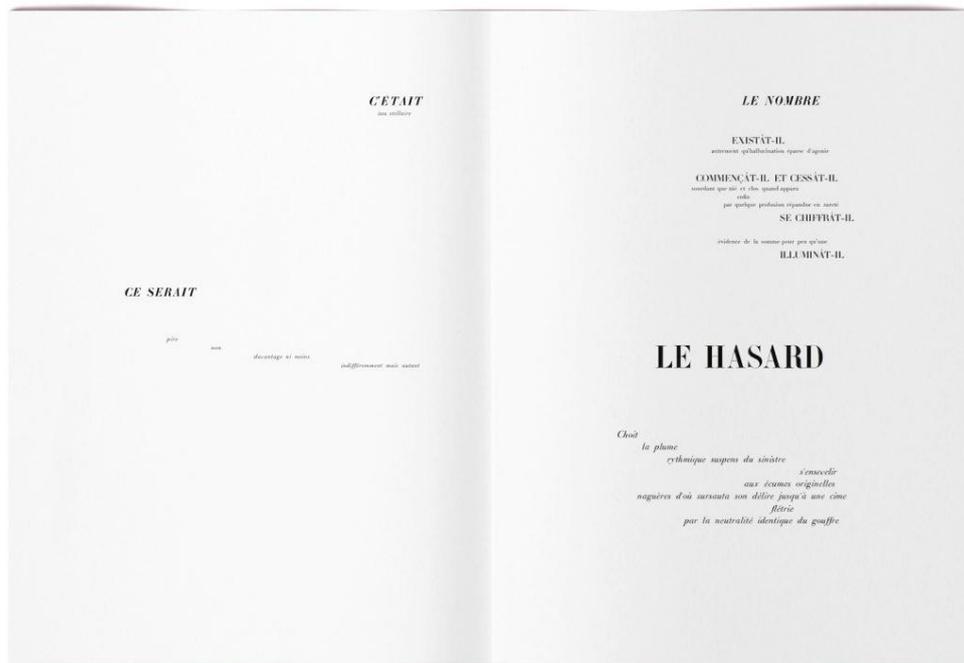


Abb. 8: Stéphane Mallarmé: Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1914.

Der Hauptsatz »UN COUP DE DES JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD« (auf Deutsch etwa: Ein Wurf mit dem Würfel wird niemals den Zufall abschaffen) durchzieht, in vier Segmente geteilt, den gesamten Text. Dieser ist dabei so angeordnet, dass die Textabschnitte derselben Typografie als Motiveinheit zusammengefasst gelesen werden können. Das syntaktische Konstruktionsprinzip bildet dabei die Parenthese, d.h. optisch voneinander abgegrenzte Nebensätze werden in den übergeordneten Satzzusammenhang eingeschoben, sodass eine Abfolge von blitzartigem Aufleuchten und sofortiger Wiedervernichtung der evozierten Bildwelt besteht (vgl. MALLARMÉ 1914: 77). Zudem muss das Gedicht neben der gewohnten Leserichtung auch senkrecht und mit großen Zeilensprüngen über mehrere Seiten gelesen werden. Es handelt sich

³ Die Wahl fiel dabei auf die Didot – eine klassizistische Antiqua, die sich durch stark voneinander abweichende Strichstärken auszeichnet. Zudem wird die Ausgabe von Edmond Bonniot bei Gallimard in Paris von 1914 seither als gültige Fassung angesehen.

dabei um eine Art Gitter- oder Kreuzwortstruktur, optisch sichtbar an der parzellierenden Aufteilung des Textes in einzelne Blöcke, die durch die Verschiedenartigkeit der jeweils gewählten Drucktype und Typengröße sowie durch den Wechsel von Fett- und Normaldruck charakterisiert wird. Mit dieser revolutionären Anordnung des Textes als vieldimensionales Rezeptionsangebot tauchen immer wieder neue Motive, Gedanken und Bilder auf, die ein ausgesprochen komplexes Textgeflecht entstehen lassen (vgl. MALLARMÉ 1914: 78). Etwa die phonetische Gleichheit von *maître* (Meister) und *mètre* (Metermaß) oder von *coup de dés* (Würfelwurf) und *coup d'idées* (spontaner Einfall) birgt vielfältige Assoziationen. Das zentrale Element des Gedichts bilden jedoch nicht die Worte oder Buchstaben, sondern die weiße Fläche, die zunächst als Nebendarsteller auftritt und die für den Schriftsteller als der Inbegriff absoluter Poesie gilt (vgl. MALLARMÉ 1914: 76).

Mallarmés Werk ist der erste Schritt einer neuen Art von Dichtung und an dieser Stelle ein durchaus passendes Beispiel für den Einsatz von Typografie als Gestaltungsmoment des sprachlichen Kunstwerks in Form eines *Schriftbilds*. Einhergehend mit der komplexen Textkonstruktion muss hier auch die weiße Fläche als Absenz verbalen Textes und Äquivalent des Schweigens mitgelesen werden (vgl. ADLER/ERNST 1987: 89). Der *Coup de dés* gilt damit als Wegbereiter der visuellen Poesie Apollinaires und all jenen, die sich darauf aufbauend mit visuell-poetischen Subgenres beschäftigten.⁴

4. Das erste digitale Figurengedicht

Nach langer Abstinenz der figuralen Dichtung erschien mit Beginn der digitalen Kommunikation in den 1980er Jahren, man könnte sagen, das erste digitale Kalligramm auf dem Bildschirm. Am 19. September 1982 schlug der Wissenschaftler und spätere Professor für Informatik an der Carnegie Mellon University Scott E. Fahlman in einem digitalen Diskussionsforum vor, mit Hilfe kombinierter Satzzeichen ironische Beiträge besser von ernst gemeinten zu unterscheiden. Mit einem Doppelpunkt, einem Minus und einer schließenden Klammer – also einem seitwärts nachgebildeten Lachen – sollte von nun an die schriftliche Kommunikation mit Emotionen aufgeladen werden können (vgl. BOULTON 2014). Mit dieser scheinbar revolutionären Idee setzte er den Grundstein für die heutige Kommunikationskultur bei digitalen Kurznachrichten. Allerdings wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass die Art der Kommunikation auch als eine Rückbesinnung auf die bildhaften ersten Verständigungsformen der Menschheit eingeordnet werden kann.

⁴ Beispielsweise der für seine Merzkunst bekannte Kurt Schwitters, der ständig im Grenzgebiet zwischen Inhalt und Darstellung agierte und dem Figurengedicht so zu seiner Blütezeit verhalf, welche nach der Avantgarde jedoch sukzessive abklang.

```
19-Sep-82 11:44 Scott E Fahlman      :-)  
From: Scott E Fahlman <Fahlman at Cmu-20c>  
  
I propose that the following character sequence for joke markers:  
  
:-)  
  
Read it sideways. Actually, it is probably more economical to mark  
things that are NOT jokes, given current trends. For this, use  
  
:-(
```

Abb. 9: Nachricht von Scott E. Fahlman in einem Bulletin-Board der Carnegie Mellon University, 1982, abgebildet in BOULTON 2014.

Unter der Bezeichnung Emoticon – welches als Kofferwort aus den Begriffen Emotion und Icon zusammengesetzt wird – entstand in den darauffolgenden Jahren aus digitaler Spielerei ein regelrechter Hype, der eine neue digitale Kunstform hervorbrachte: Die ASCII-Art versucht Piktogramme, Bilder oder gar ganze Geschichten unter der Verwendung von Sonderzeichen, Ziffern oder einzelner Buchstaben darzustellen. Ein bekanntes Beispiel dürfte an dieser Stelle die Rose sein, die als Text gewordener Blumengruß vorrangig in Form einer Kurznachricht in den frühen 2000er Jahren verwendet wurde:

@>--}---

Das @-Zeichen bildet zusammen mit dem Größer-als-Zeichen die Blütenblätter der Rose, welche an einem Blumenstängel, bestehend aus fünf Bindestrichen und einer geschweiften sich schließenden Klammer, welche die Blätter darstellen soll, angeheftet werden. Durch die Entkontextualisierung der zunächst neutralen Zeichen entsteht in ihrer Kombination eine neue Bedeutung mit einer zweiten, romantisierenden Ebene. Diese und viele weiteren Symbole werden heute weltweit verstanden – allerdings gilt auch hier: Ausnahmen bestätigen die Regel. In Japan wird gewissermaßen ein Konkurrenzprodukt für die schriftliche Kommunikation verwendet – ein Lächeln sieht im fernen Osten folgendermaßen aus: (^_^), Skepsis wird auf diese Weise ausgedrückt: (ó_O). Einer der zentralen Unterschiede besteht darin, dass die japanischen im Vergleich zu den westlichen Emoticons horizontal gelesen werden können. Ein adäquates Beispiel zum Aufbau der westlichen Rose dürfte die typisch japanische Katze darstellen, welche mittels 21 Zeichen gebildet wird:

(,,,)---=^.^=---(,,,)

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass japanische Emoticons den Fokus auf die Augenpartie legen, wohingegen die Gefühlslage in der westlichen Welt über die Mundpartie entschlüsselt wird (vgl. YUKI/MADDUX/TAKAHIKO 2007: 303-311). Ganz im Sinne Roland Barthes, der Zeichenprozesse als *reziprok* deklariert, kann das Zeichen und dessen Bedeutung erst zum Leben erweckt werden, wenn der Betrachter in der Lage ist, es wahrzunehmen und zu verstehen (vgl. BARTHES 1988: 59). Auf diese Weise stellt er den Betrachter selbst und nicht das

Zeichen als solches ins Zentrum. Diese Überlegungen scheinen auch in diesem Falle sinnvoll, denn gerade in ihrer Art, die Welt (und ihre Zeichen) wahrzunehmen, unterscheiden sich die Japaner*innen stark von westlichen Kulturen. Ausländische Beobachter beschreiben die japanische Art, Dinge wahrzunehmen als eine *irgendwie andere* (vgl. PÖRTNER 2000: 211). Michel Foucault sagte einmal nach einem längeren Aufenthalt in einem japanischen Zen-Tempel: »Wenn ich mich an meinen ersten Aufenthalt in Japan erinnere, habe ich eher ein Gefühl des Bedauerns, nichts gesehen und nichts verstanden zu haben. Das bedeutet keinesfalls, dass man mir nichts gezeigt hat.« (FOUCAULT 2003: 776).

5. Perspektiven unseres digitalen Dialogs

Heute, gut 40 Jahre nach Fahlmans Erfindung der Emoticons, fristet der textbasierte Seitwärts-Smiley ein trostloses Dasein – die schwarz-weiße Kombination aus Doppelpunkt, Minus und geschlossener (oder geöffneter) Klammer wird in der digitalen Kommunikation immer weniger verwendet. Die Mehrheit der Programme wandelt die gängigsten Zeichenkombinationen sogar automatisch in senkrechte und schneller wahrnehmbare Emoji um. Die Entwicklung von der minimalistischen Zeichenfolge hin zum dreidimensionalen, realistischen und oftmals individuell gestaltbaren Bildzeichen wird auch bei der etymologischen Betrachtung deutlich: Im Gegensatz zum Emoticon finden Emoji ihren Ursprung im japanischen Sprachgebrauch, dabei werden die Begriffe *Bild* (絵, ausgesprochen: *e*) und *Schrift* (文字, ausgesprochen: *moji*) zusammengeführt. Mit der Verwendung dieser digitalen *Bilderschrift* in unserer Kommunikation gehen wir, so die Überlegung, auf der Stufe der Abstraktion wieder einen Schritt zurück; sozusagen weg vom Schriftzeichen und hin zur visuellen Form der Mitteilung, welche ein größeres Identifikationspotenzial für den Benutzer als die abstrakte Form der Emoticons bietet. Allerdings geht mit dieser Entwicklung auch eine gewisse Problematik einher, welche anhand des folgenden Beispiels deutlich wird:

Während der Design-Konferenz *Typographics2018* bat Emoji-Designerin Jennifer Daniel die Zuhörer*innen, ihre Augen zu schließen und sich einen Vogel vorzustellen. Dabei stellte sie die Frage, was einen Vogel zu einem Vogel mache (vgl. DANIEL 2018). Vermutlich entstanden in den Köpfen der Anwesenden zahlreiche mentale Bilder eines Vogels, welche mit nur einem Knopfdruck und dem damit verbundenen Versenden des Vogel-Emojis verschwinden. Die Gestalt des Vogels wird uns gewissermaßen aus der Sichtweise der großen Tech-Unternehmen wie Google, Apple oder Twitter aufgezwungen – Interpretationsspielraum bleibt kaum und das Bild in den Köpfen der Sender und Empfänger hat keine Chance mehr, zu existieren.

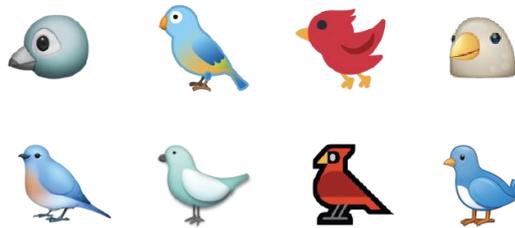


Abb. 10: *Der Vogel-Emoji* von Apple, Google, Twitter, WhatsApp, Facebook, LG, Microsoft und Samsung (im Uhrzeigersinn von links oben), 2018.

Im Laufe der Zeit hat sich also unsere schriftliche digitale Kommunikation weg vom Abstrakten hin zum Spezifischen verlagert – die Auswahl an Emoji für Lebensmittel, Tiere oder auch Freizeitaktivitäten steigt stetig: Was darf es heute sein? Mai Tai mit Limette 🍹 oder doch Martini mit Olive 🍸? Diese Verschiebung zum Hyperrealismus fügt dem Emoji-Vokabular zwar eine erheblich größere Auswahl hinzu, verändert aber auch dessen semiotische Funktion (vgl. BOGOST 2019), denn im Laufe ihres digitalen Lebens können Emoji ihre Bedeutung wandeln. Dies geschieht, wenn sie nicht nur als digitale Kopie der Realität verwendet werden, sondern auch auf semantischer Ebene kommuniziert – das Emoji sozusagen als Symbol und nicht für den Zweck, für welchen sie ursprünglich gestaltet wurden, verwendet wird. Das schafft mehr Spielraum für Interpretation, birgt jedoch ein erhebliches Potenzial für Missverständnisse. Dabei muss zwischen kontextuellen, kulturellen, und generationsabhängigen Faktoren unterschieden werden, welche im Folgenden näher beleuchtet werden.

1. Kontextabhängige Interpretationsmöglichkeit

Dass Emoji nicht nur im eigentlichen Sinne, sondern mittlerweile auch symbolhaft verwendet werden, dürfte spätestens mit der amerikanischen Auberginen-Debatte aus dem Jahr 2015 deutlich geworden sein: Das Versenden eines Auberginen-Emojis – im Englischen als *Eierfrucht* bezeichnet – steht im metaphorischen Sinne für das männliche Genital und deutet demnach auf sexuelle Anspielungen hin. In den vereinigten Staaten wurde das Gemüse so kontrovers diskutiert, dass sogar der Fotodienst Instagram die Aubergine zeitweise aus dessen Katalog verbannte, mit der Begründung, Nutzer posteten regelmäßig unerlaubte Fotos in Verbindung mit der Aubergine (vgl. OHNE AUTOR 2015). Aufgrund solcher Nutzungs- und Interpretationsprobleme beschloss das Unicode-Konsortium, das Auswahlverfahren der Emoji der breiten Masse zu öffnen und jene in den Entscheidungsprozess zu integrieren, die Emoji täglich verwenden: die Nutzer selbst (vgl. DANESI 2016: 117f). Denn im Gegensatz zu Worten, die aufgrund ihrer Verwendung in den Duden aufgenommen werden,

können Emoji erst mit in die (digitale) Kommunikation integriert werden, wenn diese in den Katalogen der Hersteller erscheinen und dem Nutzer zugänglich gemacht werden. Die Entscheidung, die Evolution der Emoji als Gemeinschaftsprojekt zu begreifen, schafft Vielfalt, Individualität und Diversität – im weitesten Sinne vergleichbar mit der Sprache selbst – werden Emoji immer präziser in ihrem Ausdruck, was sich beispielsweise in den über 100 Varianten zeigt, Essen zu visualisieren.

2. Kulturelle Missverständnisse

Die Rückbesinnung auf eine bildliche Darstellung lässt unzählige Möglichkeiten für eine universelle Kommunikation entstehen – sogar sprachliche Hürden können damit überwunden werden. Bei steigender Zahl verwendbarer Emoji nimmt allerdings auch das Potenzial für (kulturelle) Missverständnisse zu, da aus ein und demselben Emoji verschiedene Bedeutungen abgeleitet werden können (vgl. FELBO 2017: 1615-1625). Beispielhaft lässt sich das an folgenden Nachrichten zeigen:

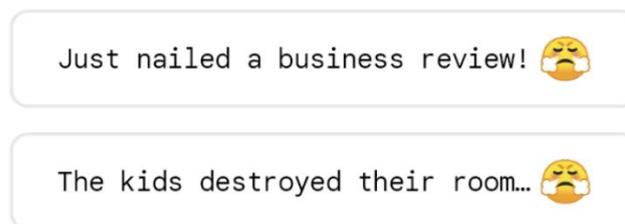


Abbildung 11: *Emoji* in unterschiedlicher Verwendung von GoogleDesign, 2020.

Im ersten Satz unterstützt das gewählte Emoji eine positive Aussage, wohingegen im zweiten Satz ein Gefühl der Wut suggeriert wird. Die ursprüngliche Bedeutung des sogenannten *Triumph-Emojis* wird vor allem in Japan auf diese Weise verwendet. In der westlichen Welt wird dieses Emoji für das sprichwörtliche *Dampf ablassen* benutzt und demnach als negative Emotion angesehen. Derartige kulturelle Unterschiede finden häufig statt, wenn das Emoji nicht direkt auf ein *Ding* referenziert, sondern indexikalisch für eine Aktion oder ein Gefühl steht.

3. Generationsabhängige Verwendung

Jede Generation grenzt sich mit unterschiedlichen Mitteln von ihrer vorherigen ab – sei es mit der Art und Weise sich zu kleiden, zu sprechen oder Musik auszuwählen. Dieses Phänomen zeigt sich auch in der Nutzung der Emoji und wird am Beispiel des *Tränenlach-Emojis* besonders deutlich: Für den Großteil der Nutzer ist es ein beliebtes Werkzeug, Freude auszudrücken. Von

der sogenannten *Generation Z* wird es allerdings verschmäht. Wer zwischen 1997 und 2011 geboren ist, verwendet heute 🙄, um digital zu lachen – sozusagen die ikonische Version des umgangssprachlichen *sich Totlächens*. Hier findet also bereits mit der Auswahl eine Positionierung statt. Dieser Wandel zeigt, dass Emoji nicht nur benutzt werden, um die sprachliche Mitteilung visuell zu unterstützen, sondern auch, um sich – wenn auch unbewusst – von anderen Generationen abzugrenzen.

Eine Schlussbetrachtung

Für den Autor und Schriftgestalter Erik Spiekermann stellen diese digitalen Spielereien einen kulturellen Rückschritt dar. Es sei eine Errungenschaft, ein Alphabet mit 26 Buchstaben geschaffen zu haben, mit dem sich hochkomplexe Inhalte ausdrücken ließen. Darum würden die Mitteleuropäer von Chinesen oder Japanern beneidet, deren Sprachen sich aus mehreren Tausend Schriftzeichen zusammensetzten (vgl. SPIEKERMANN 2016). Doch wird den kleinen bunten Helfern unserer digitalen Kommunikation mit dieser reduzierten Sichtweise nicht unrecht getan? Sie mit der Komplexität der Schrift in Konkurrenz treten zu lassen erscheint an dieser Stelle zu kurz gedacht. Vielmehr geht es doch um den Wunsch eine gesprochene Konversation in einem digitalen Umfeld abzubilden – und an dieser Stelle zeigt sich die Problematik, denn wie bereits zu Beginn des Beitrags erwähnt, wurde Schrift nicht erfunden, um gesprochene Worte abzubilden (COULMAS 2017). Der Wunsch, Sprache in ihrer Gesamtheit auch schriftlich abbilden zu können, entwickelte sich erst im Lauf der Zeit und vielerorts auf unterschiedliche Art und Weise.

Trotz der hochentwickelten Schriftsysteme, auf deren Vielfalt wir heute Zugriff haben, wird die Diskrepanz zwischen Sprache und Schrift wohl niemals komplett überwunden werden können. Auf einer rein schriftlichen Grundlage sind zentrale Komponenten der Sprache wie Mimik, Gestik oder Tonlage nur schwer zu projizieren. Der Wunsch, diese Ebene auch der schriftlichen Kommunikation hinzuzufügen, besteht nicht erst seit der Verwendung der Chat-Funktion der digitalen Medien. So wollte bereits Simias von Rhodos in der griechischen Antike mit einer extravaganten Anordnung seinen Worten einen besonderen Rahmen geben, die seine inhaltliche Aussage unterstützen sollten. Viele Jahre später trieben Guillaume Apollinaire ähnliche Gedanken um, der seine Verletzlichkeit mittels handgeschriebener Poesie zum Ausdruck bringen wollte – oder auch Stephane Mallarmé, für den – neben der Wahl der Schrift – nicht nur das geschriebene Wort, sondern gerade das Nicht-geschriebene fortwährend im Fokus seiner Werke stand. Wie in den vorangegangenen Kapiteln deutlich wurde, beschränken sich Versuche aus der bloßen inhaltlichen Mitteilung auszubrechen und die Schriftzeichen auch in einen visuellen Kontext einzubetten nicht nur auf den Zeitraum vor dem 21. Jahrhundert, sondern weitet sich mehr denn je in unsere digitale Kommunikation aus. Beginnend mit dem

ersten digitalen Lachen der 1980er Jahre bestehend aus Doppelpunkt, Minus und geschlossener Klammer wird heute mittels ikonischer, indexikalischer oder symbolhafter Zeichen in Form von Emojis der sprachlichen Mitteilung eine weitere Ebene hinzugefügt.

Auch wenn sie auf den ersten Blick unterschiedlich erscheinen, haben diese Beispiele doch eines gemein: Die Möglichkeiten, die uns mittels Schrift gegeben sind, reichen oftmals nicht aus, alles abbilden zu können, was Sprache auszudrücken vermag. Letztendlich rückt damit die Form als visuelle Figur in den Fokus – selbst ohne die Kenntnis der inhaltlichen Mitteilung spricht der Charakter einer Schrift buchstäblich Bände (vgl. EISELE 2012: 24). So heißt es auch bei Hans Peter Willberg: »Die Form spricht mit, unausweichlich« (WILLBERG 2000: 51), eine Aussage durch die die Typografie – also das ›Schriftbild‹ – von einem visuellen Transportmittel von Sprache zur Hauptrolle in der schriftlichen Verständigung avanciert – von der Antike über die Avantgarde bis in unsere heutige (digitale) Kommunikation – indem sie, wenn auch unbewusst, auf jene alten Traditionen zurückgreift, die Schrift und Bild miteinander vereinen (vgl. MASSIN 1970) und zeigt damit, dass wir in unserem Alltag ständig im Grenzgebiet zwischen Bild und Schrift agieren – ohne es immer bewusst wahrzunehmen.

Literatur

- ADLER, JEREMY; ERNST ULRICH: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. VCH [Weinheim] 1987
- APOLLINAIRE, GUILLAUME: *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*. Paris [Gallimard] 1918
- BARTHES, ROLAND: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1988
- BOGOST, IAN: *Emoji Don't Mean What They Used to*. In: *The Atlantic*, 11.02.2019. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2019/02/how-new-emoji-are-changing-pictorial-language/582400/> [23.05.2021]
- BOULTON, JIM: *100 ideas that changed the web*. London [Laurence King] 2014
- BÜRER, CATHERINE: *Kirei. Plakate aus Japan (1987–1993). Plakatsammlung des Museums für Gestaltung Zürich*. Zürich [Edition Stemmler] 1993.
- COULMAS, FLORIAN: *Über Schrift*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1981
- COULMAS, FLORIAN: *Die beste Schrift der Welt. Im Rahmen der Veranstaltung Dialog im Museum der Daimler und Benz Stiftung im Mercedes-Benz-Museum Stuttgart*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=af70LBtRMDY> [27.02.2021]

- DANESI, MARCEL: *The Semiotics of Emoji. The Rise of Visual Language in the Age of the Internet*. London [Bloomsbury Academic] 2017
- DANIEL, JENNIFER: *Talk to me: The Evolution of Emoji. Gifs, memes, and emoji have quickly become a lingua franca. But what do they say about our collective need to be heard?*, 2021. <https://design.google/library/the-evolution-of-emoji/> [24.05.2021]
- DE SAUSSURE, FERDINAND: *Cours de linguistique générale*. Deutsche Übersetzung: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hrsg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, 3. Auflage. Berlin [de Gruyter] 2001 [1916]
- EISELE, PETRA: Der Typografie verschrieben. Protagonisten und Diskurse. In: NAEGELE, ISABEL (Hrsg.): *Texte zur Typografie. Positionen zur Schrift*. Zürich [niggli] 2012
- FELBO, BJARKE; ALAN MISLOVE; ANDERS SOGAARD; IYAD RAHWAN; SUNE LEHMANN: *Using millions of emoji occurrences to learn any-domain representations for detecting sentiment, emotion and sarcasm. Proceedings of the 2017 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing, 2017*. <https://doi.org/10.18653/v1/D17-1169> [24.05.2021]
- FOUCAULT, MICHEL: *Schriften in vier Bänden. Band III 1976-1979*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 2003
- MALLARMÉ, STÉPHANE: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris [Gallimard] 1914
- MASSIN, ROBERT: *Buchstabenbilder und Bildalphabete. Vom Zeichen zum Buchstaben und vom Buchstaben zum Zeichen*. Aus dem Französischen übersetzt von Philipp Luidl und Rudolf Strasser. Ravensburg [Otto Maier] 1970
- PÖRTNER, PETER: Über die paradoxe Verträglichkeit der Dinge. Anmerkungen zur Geschichte der Wahrnehmung in Japan. In: ELBERFELD, ROLF; GÜNTER WOHLFAHRT (Hrsg.): *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen zwischen Asien und Europa*. Köln [Edition Chora] 2000
- POSNER, ROLAND: Strukturanalyse in der Gedichtinterpretation. Textdeskription und Rezeptionsanalyse am Beispiel von Baudelaires Les Chats. In: IHWE, JENS (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Band II/1: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft I*. Frankfurt/M. [Athenäum] 1971
- SPIEKERMANN, ERIK: Emojis sind ein kultureller Rückschritt. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 16.06.2016. https://www.deutschlandfunkkultur.de/erik-spiekermann-emojis-sind-ein-kultureller-rueckschritt.1270.de.html?dram:article_id=357346 [28.02.2021]

- SPITZMÜLLER, JÜRGEN: *Graphische Variation als soziale Praxis. Eine soziolinguistische Theorie skripturaler ›Sichtbarkeit‹*. Berlin [de Gruyter] 2013
- SPITZMÜLLER, JÜRGEN: Typographie. Sprache als Schriftbild. In: KLUG, NINA-MARIA; HARTMUT STÖCKL (Hrsg.): *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*. Berlin [de Gruyter] 2016
- STÖCKL, HARTMUT: Typographie. Gewand und Körper des Textes. Linguistische Überlegungen zu typographischer Gestaltung. In: *Zeitschrift für angewandte Linguistik*, 41, 2004, S. 5-48
- SUGIMOTO, YOSHIO; ROSS E. MOUER: *Constructs for understanding Japan*. London [Routledge] 1989
- YUKI, MASAKI; WILLIAM W. MADDUX; ASUDA TAKAHIKO: Are the windows to the soul the same in the East and West? Cultural differences in using the eyes and mouth as cues to recognize emotions in Japan and the United States. In: *Journal of Experimental Social Psychology*, 43(2), 2007. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0022103106000321?via%3Dihub> [27.02.2021]
- WILLBERG, HANS PETER: *Typolemik/Typophilie. Streiflichter zur Typographical Correctness*. Mainz [Hermann Schmidt] 2000
- OHNE AUTOR: Instagram ban on emoji has sexters searching for fruity alternatives. In: *The Guardian*, 29.04.2015. <https://www.theguardian.com/technology/2015/apr/29/instagram-ban-eggplant-emoji-sexters-fruity-alternatives> [24.05.2021]

[\[Inhaltsverzeichnis\]](#)

Impressum

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

Bisherige Ausgaben

IMAGE 33

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

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

IMAGE 32 Themenheft: Bildhandeln

Herausgeber/in: Goda Plaum und Klaus Sachs-Hombach

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

HANS DIETER HUBER: Das bildphilosophische Stichwort 36. Beobachtung

IMAGE 31

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

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

MIRELA RAMLJAK PURGAR: Bewegter Holzschnitt und Film. Bewegungsdarstellungen in der frühen Druckgraphik Ernst Ludwig Kirchners

ANNA MOHL/RICCARDA STIRITZ: Vom Bild zur Medienikone. Bedingungen der Entstehung von Bildikonen am Beispiel des Bildes *Der Man mit den blutenden Augen*

HENNING MAYER: Soziale Vexierbilder: Zur motivierenden Verklammerung von Spiel und Ernst in virtuellen Beobachtungsarenen

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 7: The Trivial, the Popular, and the Current

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 8: Wege zu einem Korpus der historischen Bildwissenschaften

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 9: Auch Texte sind Bilder

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 10: Strenge Blicke

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 11: Ikonodegradierung

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 12: Das Land in meiner Hand

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 13: De Chirico-Platz

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 14: Der Vogel im Vau

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 15: Ethnopluralismus

MARKUS RAUTZENBERG: Das bildphilosophische Stichwort 31. Psychoanalytische Theorien des Bildes

JÖRG R.J. SCHIRRA: Das bildphilosophische Stichwort 32. Cyberspace

ANNA VALENTINA ULLRICH: Das bildphilosophische Stichwort 33. Bildzitat

IMAGE 30

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

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

JOACHIM PAECH: Du sollst Dir (k)ein Bild machen – In ihren Bildern ist die Wirklichkeit grenzenlos manipulierbar. Eine Warnung vor den Bildern

ELIZE BISANZ: Das Phaneron und das Archiv. Zur Anatomie von Future Image

ERIKA FÁM: Private Bilder

EVELYN RUNGE: The Family of Man. Education Through Photography. Traveling in Time and Space. Teaching Visual Literacy in Seminars, Artistic Tutorials, and Field Research

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Vorbemerkung: Vive les images!

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 1: Die Augenöffner

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 2: Häuptling einsamer Wolf

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 3: Der neue Huber Weltatlas

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 4: Unpolitisch oder gleich Faschist?

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 5: Die aufblasbare Kathedral

FRANZ REITINGER: Fata Imaginis. Kolumne 6: Braucht es eine Kolumne am Schnittpunkt von Bild, Geschichte und Gegenwart?

ELISABETH BIRK: Das bildphilosophische Stichwort 28. Bilderschrift und Piktogramm

THOMAS SUSANKA: Das bildphilosophische Stichwort 29. Authentizität

JAKOB STEINBRENNER/RAINER SCHÖNHAMMER: Das bildphilosophische Stichwort 30. Kippbild

IMAGE 29

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

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

WOLFGANG BERGER: Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens.

Teil 1: Informieren

WOLFGANG BERGER: Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens.

Teil 2: Auffordern und Teilen

WOLFGANG BERGER: Das Bild spricht für sich. Die Spielarten ikonischen Kommunizierens.

Teil 3: Gefühle teilen

SONJA ZEMAN: Das bildphilosophische Stichwort 25. Perspektivik

DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort 26. Griechisch: ἄγαλμα, ὀφάντασμα, εἶδωλον, ὑτύπος, εἰκών. Gesichtsdarstellung

RAINER TOTZKE: Das bildphilosophische Stichwort 27. Diagramm

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

Herausgeber: Lukas R.A. Wilde

LUKAS R.A. WILDE: Recontextualizing Characters. Media Convergence and Pre-/Meta-Narrative Character Circulation

MINORI ISHIDA: Deviating Voice. Representation of Female Characters and Feminist Readings in 1990s Anime

LUCA BRUNO: The Element Factor. The Concept of ›Character‹ as a Unifying Perspective for the Akihabara Cultural Domain

TOBIAS KUNZ: »It's true, all of it!« Canonicity Management and Character Identity in *Star Wars*

MARK HIBBETT: In Search of Doom. Tracking a Wandering Character Through Data

NICOLLE LAMERICH: Characters of the Future. Machine Learning, Data, and Personality

IMAGE 28

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

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

JANINA WILDFEUER/JOHN A. BATEMAN: Theoretische und methodologische Perspektiven des Multimodalitätskonzepts aus linguistischer Sicht

JOACHIM KNAPE: Multimodalität aus rhetoriktheoretischer Sicht

JÖRN STAECKER/MATTHIAS TOPLAK/TOBIAS SCHADE: Multimodalität in der Archäologie – Überlegungen zum Einbezug von Kommunikationstheorien in die Archäologie anhand von drei Fallbeispielen

- HANS DIETER HUBER:** Multisensorisches Wissen
STEPHAN LOWRY: Kulturtheoretische Perspektiven auf multimodale und transmediale Perspektiven
STEPHAN PACKARD: Der dramatische Reichtum der Multimodalität. Überlegungen zur Selbstorganisation semiotischer Ressourcen anhand von Sichtbarkeit und Visualität
SEBASTIAN THIES/SUZANA VASCONCELOS DE MELO: Performativität, Reembodiment und Auratisierung: Multimodale Diskursstrategien des testimonialen Diskurses in *Que bom te ver viva* (1989) von Lúcia Murat und *Subversivos* von André Diniz (1999f.)
ANTJE KAPUST: Das bildphilosophische Stichwort 22. Phänomenologische Bildtheorien
CHRISTA SÜTTERLIN: Das bildphilosophische Stichwort 23. Gesichtsdarstellung
JÖRG R.J. SCHIRRA/ZSUZSANNA KONDOR: Das bildphilosophische Stichwort 24. Figur/Grund-Differenzierung

IMAGE 28 Themenheft: Ikonische Grenzverläufe

Herausgeberin: Martina Sauer

- MARTINA SAUER:** Ikonische Grenzverläufe. Szenarien des Eigenen, Anderen und Fremden im Bild: Eine Einführung
BARBARA MARGARETHE EGGERT: Das andere Geschlecht im Altarraum – exklusive Textilien als inklusive Medien. Studien zum Gösser Ornat (1239-1269)
BIRKE STURM: Politik der Schönheit: Zur Konstruktion einer ›wissenschaftlichen‹ Bildästhetik schöner weiblicher Körper um 1900 am Beispiel des Gynäkologen Carl Heinrich Stratz
MELIS AVKIRAN: Das rassifizierte Fremde im Bild. Zur Genese differenzbildender Konzepte in der Kunst des 15. Jahrhunderts am Beispiel des Malers Hans Memling
LEONIE LICHT: weiß zwischen schwarz zwischen weiß – Geschichten von Identität im Bild
JULIA AUSTERMANN: Queere Interventionen im kommunistischen Theater Polen. Krzystof Jung und sein ›plastisches‹ Theater
SABINE ENGEL: Tizians *Porträt der Laura Dianti*. Aneignung und Transformation zwischen Orient und Okzident
ANNA CHRISTINA SCHÜTZ: Osman Hamdi Beys *Türkische Straßenszene*. Der Teppich als Verhandlungsort kultureller Identitäten im ausgehenden 19. Jahrhundert
BENJAMIN HÄGER/CLAUDIA JÜRGENS: Ikonische Stadstrategien. Das Fassadenplakat und die Musterfassade als Instrument machtpolitischer Repräsentation
IRENE SCHÜTZE: Fehlende Verweise, rudimentäre ›Markierungen‹: aufgeweichte Grenzverläufe zwischen Kunst und Alltag
STEFAN RÖMER: Interesse an und in einem Bildarchiv für Migrant/innen und Flüchtlinge
VIOLA NORDSIECK: Von der Fähigkeit, einen Stuhl zu ignorieren. A. N. Whiteheads Konzept der Wahrnehmung als symbolisierender Tätigkeit und die Art, wie wir Bilder als Bilder sehen
DAVID JÖCKEL: Mythos und Bild. Roland Barthes' Semiologisierung bildlicher Stereotypisierung

IMAGE 27

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

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

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

IMAGE 26

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

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

IMAGE 25

Herausgeber/in: Anne Burkhardt, Klaus Sachs-Hombach

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
- SUSANA BARREIRO PÉREZ/MARCEL WOLFGANG LEMMES/STEPHAN UEFFING:** Warlords and Presidents. Eine Analyse visueller Diskurse in *The Situation Room*
- JENS AMSCHLINGER/LUKAS FLAD/JESSICA SAUTTER:** »I saw something white being grabbed«. Sexuelle Gewalt in *V-J Day in Times Square*
- KONRAD STEUER/MICHAEL GÖTTING:** Grausame Bilder. Ein Experiment zur Emotionalen Wirkung expliziter Gewaltdarstellungen am Beispiel einer Kriegs fotografie von Christoph Bangert
- Aus aktuellem Anlass:**
- FRANZ REITINGER:** Gleich groß oder kleiner? Vom Vorwurf des Eurozentrismus
- JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH:** Das bildphilosophische Stichwort. Vorbemerkung
- DIMITRI LIEBSCH:** Das bildphilosophische Stichwort 13. Visual Culture/Visual Studies
- JENS BONNEMANN:** Das bildphilosophische Stichwort 14. Bildbewusstsein
- JENS SCHRÖTER:** Das bildphilosophische Stichwort 15. Digitales Bild

IMAGE 24

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

IMAGE 23

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

IMAGE 22: Interdisciplinary Perspectives on Visual Literacy

Herausgeber/in: Elisabeth Birk, Mark A. Halawa

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

JÖRG R.J. SCHIRRA/MARK A. HALAWA/DIMITRI LIEBSCH: Das bildphilosophische Stichwort.
Vorbemerkung
TOBIAS SCHÖTTLER: Das bildphilosophische Stichwort 4. Bildhandeln
CHRISTA SÜTTERLIN: Das bildphilosophische Stichwort 5. Maske
MARTINA DOBBE: Das bildphilosophische Stichwort 6. Fotografie

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

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

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

IMAGE 21

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

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

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

JAN-NOËL THON: Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds (Part 2)
JOHANNES FEHRLE: Leading into the Franchise. Remediation as (Simulated) Transmedia
World. The Case of *Scott Pilgrim*
MARTIN HENNIG: Why Some Worlds Fail. Observations on the Relationship Between
Intertextuality, Intermediality, and Transmediality in the *Resident Evil* and *Silent Hill*
Universes

ANNE GANZERT: »We welcome you to your *Heroes* community. Remember, everything is connected«. A Case Study in Transmedia Storytelling

JONAS NESSELHAUF/MARKUS SCHLEICH: A Stream of Medial Consciousness. Transmedia Storytelling in Contemporary German Quality Television

CRISTINA FORMENTI: Expanded Mockuworlds. Mockumentary as a Transmedial Narrative Style

LAURA SCHLICHTING: Transmedia Storytelling and the Challenge of Knowledge Transfer in Contemporary Digital Journalism. A Look at the Interactive Documentary *Hollow* (2012–)

IMAGE 20

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MARK A. HALAWA: Angst vor der Sprache. Zur Kritik der sprachkritischen Ikonologie

BARBARA LAIMBÖCK: Heilkunst und Kunst. Ärztinnen und Ärzte in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Eine sowohl künstlerische als auch tiefenpsychologische Reflexion

MARTINA SAUER: Ästhetik und Pragmatismus. Zur funktionalen Relevanz einer nicht-diskursiven Formauffassung bei Cassirer, Langer und Krois

A. PETER MAASWINKEL: Allsehendes Auge und unsichtbare Hand. Zur Ästhetisierung neoliberaler Ideologie am Beispiel des European Council

MARIA SCHREIBER: Als das Bild aus dem Rahmen fiel. Drei Tagungsberichte aus einem trans- und interdisziplinären Feld

Aus aktuellem Anlass:

FRANZ REITINGER: Der Bredekamp-Effekt

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

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

JAN-NOËL THON: Einleitung. Medienkonvergenz und transmediale Welten/Introduction. Media Convergence and Transmedial Worlds

HANNS CHRISTIAN SCHMIDT: Origami Unicorn Revisited. »Transmediales Erzählen« und »transmediales Worldbuilding« im *The Walking Dead*-Franchise

ANDREAS RAUSCHER: Modifikationen eines Mythen-Patchworks. Ludonarratives Worldbuilding in den *Star Wars*-Spielen

VERA CUNTZ-LENG: Harry Potter transmedial

RAPHAELA KNIPP: »One day, I would go there...«. Fantouristische Praktiken im Kontext transmedialer Welten in Literatur, Film und Fernsehen

THERESA SCHMIDTKE/MARTIN STOBBE: »With poseable arms & gliding action!«. Jesus-Actionfiguren und die transmediale Storyworld des Neuen Testaments

HANNE DETEL: Nicht-fiktive transmediale Welten. Neue Ansätze für den Journalismus in Zeiten der Medienkonvergenz

IMAGE 19

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

SABINA MISOCH: Mediatisierung, Visualisierung und Virtualisierung. Bildgebende Verfahren und 3D-Navigation in der Medizin. Eine bildwissenschaftliche und mediensoziologische Betrachtung

- KLAUS H. KIEFER:** *Gangnam Style* erklärt. Ein Beitrag zur deutsch-koreanischen Verständigung
- EVRIPIDES ZANTIDES/EVANGELOS KOURDIS:** Graphism and Intersemiotic Translation. An Old Idea or a New Trend in Advertising?
- MARTIN FRICKE:** Quantitative Analyse zu Strukturmerkmalen und -veränderung im Medium Comic am Beispiel Action Comic
- FRANZ REITINGER:** Die ›ultimative‹ Theorie des Bildes

IMAGE 18: Bild und Moderne

Herausgeber: Martin Scholz

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

IMAGE 17

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

- REBECCA BORSCHTSCHOW/LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE:** Bewegtbilder. Grenzen und Möglichkeiten einer Bildtheorie des Films
- HANS JÜRGEN WULFF:** Schwarzbilder. Notizen zu einem filmbildtheoretischen Problem
- LARS C. GRABBE/PATRICK RUPERT-KRUSE:** Filmische Perspektiven holonisch-mnemonischer Repräsentation. Versuch einer allgemeinen Bildtheorie des Films
- MARIJANA ERSTIĆ:** Jenseits der Starrheit des Gemäldes. Luchino Viscontis kristalline Filmwelten am Beispiel von *Gruppo di famiglia in un interno* (*Gewalt und Leidenschaft*)
- INES MÜLLER:** Bildgewaltig! Die Möglichkeiten der Filmästhetik zur Emotionalisierung der Zuschauer
- REBECCA BORSCHTSCHOW:** Bild im Rahmen, Rahmen im Bild. Überlegungen zu einer bildwissenschaftlichen Frage

NORBERT M. SCHMITZ: Arnheim versus Panofsky/Modernismus versus Ikonologie. Eine exemplarische Diskursanalyse zum Verhältnis der Kunstgeschichte zum filmischen Bild

FLORIAN HÄRLE: Über filmische Bewegtbilder, die sich wirklich bewegen. Ansatz einer Interpretationsmethode

DIMITRI LIEBSCH: Wahrnehmung, Motorik, Affekt. Zum Problem des Körpers in der phänomenologischen und analytischen Filmphilosophie

TINA HEDWIG KAISER: Schärfe, Fläche, Tiefe. Wenn die Filmbilder sich der Narration entziehen. Bildnischen des Spielfilms als Verbindungslinien der Bild- und Filmwissenschaft

IMAGE 16

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

MATTHIAS MEILER: Semiologische Überlegungen zu einer Theorie des öffentlichen Raums. Textur und Textwelt am Beispiel der Kommunikationsform Kleinplakat

CLAUS SCHLABERG: »Bild«. Eine Explikation auf der Basis von Intentionalität und Bewirken

ASMAA ABD ELGAWAD ELSEBAE: Computer Technology and Its Reflection on the Architecture and Internal Space

JULIAN WANGLER: Mehr als einfach nur grau. Die visuelle Inszenierung von Alter in Nachrichtenberichterstattung und Werbung

IMAGE 16 Themenheft: Bildtheoretische Ansätze in der Semiotik

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

DORIS SCHÖPS: Semantik und Pragmatik von Körperhaltungen im Spielfilm

SASCHA DEMARMELS: Als ob die Sinne erweitert würden... Augmented Reality als Emotionalisierungsstrategie

CHRISTIAN TRAUTSCH/YIXIN WU: Die Als-ob-Struktur von Emotikons im WWW und in anderen Medien

MARTIN SIEFKES: The Semantics of Artefacts. How We Give Meaning to the Things We Produce and Use

KLAUS H. KIEFER: »Le Corancan«. Sprechende Beine

IMAGE 15

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

HERIBERT RÜCKER: Auch Wissenschaften sind nur Bilder ihrer Maler. Eine Hermeneutik der Abbildung

RAY DAVID: A Mimetic Psyche

GEORGE DAMASKINIDIS/ANASTASIA CHRISTODOULOU: The Press Briefing as an ESP Educational Microworld. An Example of Social Semiotics and Multimodal Analysis

KATHARINA SCHULZ: Geschichte, Rezeption und Wandel der Fernsehserie

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

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

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

IMAGE 14

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

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

IMAGE 14 Themenheft: *Homor pictor und animal symbolicum*

Herausgeber: Mark A. Halawa

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

IMAGE 13

- JÖRG R.J. SCHIRRA:** Editorial
MATTHIAS HÄNDLER: Phänomenologie, Semiotik und Bildbegriff. Eine kritische Diskussion
SANDY RÜCKER: McLuhans *global village* und Enzensbergers Netzestadt. Untersuchung und Vergleich der Metaphern

MARTINA SAUER: Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften

JAKOB SAUERWEIN: Das Bewusstsein im Schlaf. Über die Funktion von Klarträumen

IMAGE 12: Bild und Transformation

Herausgeber: Martin Scholz

MARTIN SCHOLZ: Von Katastrophen und ihren Bildern

STEPHAN RAMMLER: Im Schatten der Utopie. Zur sozialen Wirkungsmacht von Leitbildern kultureller Transformation

KLAUS SACHS-HOMBACH: Zukunftsbilder. Einige begriffliche Anmerkungen

ROLF NOHR: Sternenkind. Vom Transformatorischen, Nützlichen, dem Fötus und dem blauen Planeten

SABINE FORAITA/MARKUS SCHLEGEL: Vom Höhlengleichnis zum Zukunftsszenario oder wie stellt sich Zukunft dar?

ROLF SACHSSE: How to do things with media images. Zur Praxis positiver Transformationen stehender Bilder

HANS JÜRGEN WULFF: Zeitmodi, Prozesszeit. Elementaria der Zeitrepräsentation im Film

ANNA ZIKA: gottseidank: ich muss keine teflon-overalls tragen. model(fotografie) und zukunft

MARTIN SCHOLZ: Versprechen. Bilder, die Zukunft zeigen

IMAGE 11

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

TINA HEDWIG KAISER: Dislokationen des Bildes. Bewegter Bildraum, haptisches Sehen und die Herstellung von Wirklichkeit

GODA PLAUM: Bildnerisches Denken

MARTINA ENGELBRECHT/JULIANE BETZ/CHRISTOPH KLEIN/RAPHAEL ROSENBERG: Dem Auge auf der Spur. Eine historische und empirische Studie zur Blickbewegung beim Betrachten von Gemälden

CHRISTIAN TRAUTSCH: Die Bildphilosophien Ludwig Wittgensteins und Oliver Scholz' im Vergleich

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des S(ch)eins

IMAGE 10

Herausgeberinnen: Claudia Henning, Katharina Scheiter

CLAUDIA HENNING/KATHARINA SCHEITER: Einleitung

ANETA ROSTKOWSKA: Critique of Lambert Wiesing's Phenomenological Theory of Picture

NICOLAS ROMANACCI: Pictorial Ambiguity. Approaching ›Applied Cognitive Aesthetics‹ from a Philosophical Point of View

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

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

- STEFAN HÖLSCHER:** Bildstörung. Zur theoretischen Grundlegung einer experimentell-empirischen Bilddidaktik
- KATHARINA LOBINGER:** Facing the picture. Blicken wir dem Bild ins Auge! Vorschlag für eine metaanalytische Auseinandersetzung mit visueller Medieninhaltsforschung
- BIRGIT IMHOF/HALSZKA JARODZKA/PETER GERJETS:** Classifying Instructional Visualizations. A Psychological Approach
- PETRA BERNHARDT:** Tagungsbericht zur internationalen Fachkonferenz »Bilder – Sehen – Denken« (18. – 20. März 2009)

IMAGE 9

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

IMAGE 8

Herausgeberin: Dagmar Venohr

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

IMAGE 7

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

IMAGE 6

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

SABRINA BAUMGARTNER/JOACHIM TREBBE: Die Konstruktion internationaler Politik in den Bildsequenzen von Fernsehnachrichten. Quantitative und qualitative Inhaltsanalysen zur Darstellung von mediatisierter und inszenierter Politik

HERMANN KALKOFEN: Bilder lesen...

FRANZ REITINGER: Bildtransfers. Der Einsatz visueller Medien in der Indianermission Neufrankreichs

ANDREAS SCHELSKE: Zur Sozialität des nicht-fotorealistischen Renderings. Eine zu kurze, soziologische Skizze für zeitgenössische Bildmaschinen

IMAGE 6 Themenheft: Rezensionen

STEPHAN KORNMESSEr rezensiert: Symposium »Signs of Identity—Exploring the Borders«

SILKE EILERS rezensiert: *Bild und Eigensinn*

MARCO A. SORACE rezensiert: *Mit Bildern lügen*

MIRIAM HALWANI rezensiert: *Gottfried Jäger*

SILKE EILERS rezensiert: *Bild/Geschichte*

HANS JÜRGEN WULFF rezensiert: *Visual Culture Revisited*

GABRIELLE DUFOUR-KOWALSKA rezensiert: *Ästhetische Existenz heute*

STEPHANIE HERING rezensiert: *MediaArtHistories*

MIHAI NADIN rezensiert: *Computergrafik*

SILKE EILERS rezensiert: *Modernisierung des Sehens*

IMAGE 5

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

HERMANN KALKOFEN: Pudowkins Experiment mit Kuleschow

REGULA FANKHAUSER: Visuelle Erkenntnis. Zum Bildverständnis des Hermetismus in der Frühen Neuzeit

BEATRICE NUNOLD: Die Welt im Kopf ist die einzige, die wir kennen! Dalis paranoisch-kritische Methode, Immanuel Kant und die Ergebnisse der neueren Neurowissenschaft

PHILIPP SOLDT: Bildbewusstsein und ›willing suspension of disbelief‹. Ein psychoanalytischer Beitrag zur Bildrezeption

IMAGE 5 Themenheft: Computational Visualistics and Picture Morphology

Herausgeber: Jörg R.J. Schirra

JÖRG R.J. SCHIRRA: Computational Visualistics and Picture Morphology. An Introduction

YURI ENGELHARDT: Syntactic Structures in Graphics

STEFANO BORGIO/ROBERTA FERRARIO/CLAUDIO MASOLO/ALESSANDRO OLTRAMARI: Mereogeometry and Pictorial Morphology

WINFRIED KURTH: Specification of Morphological Models with L-Systems and Relational Growth Grammars

TOBIAS ISENBERG: A Survey of Image-Morphologic Primitives in Non-Photorealistic Rendering

HANS DU BUF/JOÃO RODRIGUES: Image Morphology. From Perception to Rendering

THE SVP GROUP: Automatic Generation of Movie Trailers Using Ontologies

JÖRG R.J. SCHIRRA: Conclusive Notes on Computational Picture Morphology

IMAGE 4

JÖRG R.J. SCHIRRA: Editorial

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Topologie des Seins

STEPHAN GÜNZEL: Bildtheoretische Analyse von Computerspielen in der Perspektive Erste Person

MARIO BORILLO/JEAN-PIERRE GOULETTE: Computing Architectural Composition from the Semantics of the *Vocabulaire de l'architecture*

ALEXANDER GRAU: Daten, Bilder: Weltanschauungen. Über die Rhetorik von Bildern in der Hirnforschung

ELIZE BISANZ: Zum Erkenntnispotenzial von künstlichen Bildsystemen

IMAGE 4 Themenheft: Rezensionen

Aus aktuellem Anlass:

FRANZ REITINGER: Karikaturenstreit

Rezensionen:

FRANZ REITINGER rezensiert: *Geschichtsdeutung auf alten Karten*

FRANZ REITINGER rezensiert: *Auf dem Weg zum Himmel*

FRANZ REITINGER rezensiert: *Bilder sind Schüsse ins Gehirn*

KLAUS SACHS-HOMBACH rezensiert: *Politik im Bild*

SASCHA DEMARMELS rezensiert: *Bilder auf Weltreise*

SASCHA DEMARMELS rezensiert: *Bild und Medium*

THOMAS MEDER rezensiert: *Blicktricks*

THOMAS MEDER rezensiert: *Wege zur Bildwissenschaft*

EVA SCHÜRMANN rezensiert: *Bild-Zeichen und What do pictures want?*

IMAGE 3

KLAUS SACHS-HOMBACH: Editorial

HEIKO HECHT: Film as Dynamic Event Perception. Technological Development Forces
Realism to Retreat

HERMANN KALKOFEN: Inversion und Ambiguität. Kapitel aus der psychologischen Optik

KAI BUCHHOLZ: Imitationen. Mehr Schein als Sein?

CLAUDIA GLIEMANN: Bilder in Bildern. Endogramme von Eggs & Bitschin

CHRISTOPH ASMUTH: Die Als-Struktur des Bildes

IMAGE 3 Themenheft: Bild-Stil. Strukturierung der Bildinformation

Herausgeber/in: Martina Plümacher, Klaus Sachs-Hombach

MARTINA PLÜMACHER/KLAUS SACHS-HOMBACH: Einleitung

NINA BISHARA: Bilderrätsel in der Werbung

SASCHA DEMARMELS: Funktion des Bildstils von politischen Plakaten. Eine historische
Analyse am Beispiel von Abstimmungsplakaten

DAGMAR SCHMAUKS: Rippchen, Rüssel, Ringelschwanz. Stilisierungen des Schweins in
Werbung und Cartoon

BEATRICE NUNOLD: Landschaft als Immersionsraum und Sakralisierung der Landschaft

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

IMAGE 2: Kunstgeschichtliche Interpretation und bildwissenschaftliche Systematik

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach

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

IMAGE 2 Themenheft: Filmforschung und Filmlehre

Herausgeber/in: Eva Fritsch, Rüdiger Steinmetz

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

IMAGE 1: Bildwissenschaft als interdisziplinäres Unternehmen. Eine Standortbestimmung

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

IMAGE 1 Themenheft: Die schräge Kamera

Herausgeber: Klaus Sachs-Hombach, Hans Jürgen Wulff

KLAUS SACHS-HOMBACH/HANS JÜRGEN WULFF: Vorwort

KLAUS SACHS-HOMBACH/STEPHAN SCHWAN: Was ist ›schräge Kamera‹? Anmerkungen zur Bestandsaufnahme ihrer Formen, Funktionen und Bedeutungen

HANS JÜRGEN WULFF: Die Dramaturgien der schrägen Kamera. Thesen und Perspektiven

THOMAS HENSEL: Aperspektive als symbolische Form. Eine Annäherung

MICHAEL ALBERT ISLINGER: Phänomenologische Betrachtungen im Zeitalter des digitalen Kinos

JÖRG SCHWEINITZ: Ungewöhnliche Perspektive als Exzess und Allusion. Busby Berkeleys »Lullaby of Broadway«

JÜRGEN MÜLLER/JÖRN HETEBRÜGGE: Out of focus. Verkantungen, Unschärfen und Verunsicherungen in Orson Welles' *The Lady from Shanghai* (1947)