

Eine erste Vermutung

Voraussetzung bzw. Gelingenbedingung für einen Kunstunterricht, der Bedeutungspotentiale und Inspiration für Handlungsformen auch auf der Ebene des institutionellen Settings sucht und diese Suche zum Thema künstlerischer Produktion macht, scheint ein besonderes Rollenverständnis zu sein. Es etabliert sich wechselseitig zwischen allen Akteur*innen im Unterricht. Das System Schule wird dabei nicht negiert. Lehrer*innen und Schüler*innen sind vielmehr bereit, sich in ihren Rollen irritieren zu lassen und das System Schule mit seinen Routinen, Regeln und Praktiken zu befragen und auf der Ebene künstlerischer Produktion zu thematisieren. Lehrer*innen und Schüler*innen im Kunstunterricht könnten sich als Produktionsgemeinschaft verstehen, die Möglichkeiten künstlerischer Produktion sucht und erfindet.

3.2. Methodische Bezugskontexte: Visuelle Soziologie und Aktuelle Kunst

3.2.1. Visuelle Soziologie: Figurative Hermeneutik

Das Kapitel stellt die „wissenssoziologische Ausarbeitung und Begründung einer interpretativen Methodik des Bildvergleiches“ (Müller 2012: 129) durch den Soziologen Michael R. Müller vor. Die von ihm entwickelte Forschungsmethode der Figurativen Hermeneutik wird zunächst in ihrer methodologischen Grundfigur, dem Vergleichenden Sehen, erläutert. Müllers Perspektive auf die Rolle der Sprache wird kurz referiert, ebenso die von ihm eröffneten Bezugslinien zu Wissenskontexten in denen der Bildvergleich ebenfalls eine Rolle spielt. Die drei Verfahrensweisen der kontrastiven Sehweisenbildung „Kompositionsvariation“, „Segmentanalyse“ und „Parallelprojektion“ werden an den von Müller eingebrachten Beispielen und somit in Hinsicht auf eine forschungspraktische Anwendung erklärt. Erläuterungen zum „Tertium comparationis“, in der Konzeption Müllers jenes Dritte, „im Fall interpretativer Bildvergleiche dasjenige, das in einem Vergleich überhaupt erst gegenwärtig wird.“ (Müller 2012: 142), schließen das Kapitel.

Die Ausführungen zur Figurativen Hermeneutik bilden die Grundlage für das Kapitel 3.2.2., das den zweiten Bezugskontext meiner Forschung, Arbeiten aktueller Kunst, behandelt. Clusterstrategien aktueller Künstlerinnen und Künstler verknüpfe ich mit der Figurativen Hermeneutik. Fragen von Bildrekonstruktion werden auch unter Aspekten künstlerischer Produktion thematisiert. Beide Teilkapitel (3.2.1. Visuelle Soziologie: Figurative Hermeneutik und 3.2.1. Aktuelle Kunst: Clusterverfahren) sind Voraussetzung für Kapitel 5, welches meinen Methodenvorschlag am Beispiel vorstellt.

Zentrale Aspekte der Figurativen Hermeneutik, wie das tertium comparationis, die Parallelprojektion und das Segment, nehme ich dort spezifiziert und adaptiert für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik wieder auf.

Bilder in Bildnachbarschaften rekonstruieren



Abb. 87

Methodische Grundfigur der Figurativen Hermeneutik ist das vergleichende Sehen¹⁴⁴ und dementsprechend die Arbeit mit Vergleichsbildern. Systematische Bildvergleiche sind für die drei Verfahrensweisen der kontrastiven Sehweisenbildung grundlegend. Für die Parallelprojektion benennt Müller bereits konkrete Formen wie „Bildsamples, Bildfolgen und Bildkontraste“ (vgl. Müller 2012: 130). Der Vergleich in seiner zentralen Stellung als methodische Grundfigur taucht darüber hinaus auch in Neukontextualisierung von Bildsegmenten in der Segmentanalyse oder auch der Mehrfachplatzierung von Bildelementen im Zuge der Kompositionsvariation auf.

Die Frage nach der Sprache

Die Frage nach der Sprache wird von Michael R. Müller aus einer interessanten Perspektive thematisiert:

„Ob oder ob nicht, und falls ja, in welcher Weise die sozialwissenschaftliche Analyse von Bilddaten die Erkenntnis-, Wissens- und Darstellungsformen der Sprache nutzen darf oder muss, ist eine nicht eben leicht zu beantwortende Frage.“

(Müller 2012: 130)

¹⁴⁴ Müller recurriert hier auf John Berger und dessen These, dass Bilder auch zu den Glaubens- und Wissenbeständen gehören und beeinflussen was wir sehen (Siehe dazu auch: „The way we see“ „is affected by what we know or what we believe“ (Berger 1977 [1972]: 8). Berger konstatiert die Wirkung von Bildern als gesellschaftliche Sehschulen in dreierlei Hinsicht: 1) Bilder als symbolische Dispositive - wenn die Selbsterfahrung der symbolischen Formung durch Bilder unterliegt. Dies geschieht beispielsweise, wenn Betrachter*innen Mode aus Modezeitschriften übernehmen und ein Stück weit selbst zum Bild werden. 2) Bilder als Erzeugnisse bildgebender Optiken/ Verfahren. Durch Spiegel, Mikroskop, Film, Fotografien ermöglichen Bilder Seherfahrungen, die ohne diese Verfahrensweisen im Verborgenen blieben. 3) Bilder ermöglichen besonders in Hinblick auf den Körper intermediale Übertragungen. Dies wird durch Ähnlichkeitsbeziehungen möglich, die an die Stelle der Differenzierbarkeit in Zeichen und Bezeichnetes treten. (vgl. Müller 2012: 138). John Berger arbeitet in seinem Buch „Ways of Seeing“ (Berger 1972) ebenfalls mit Bildvergleichen. Drei von sieben der dort zu findenden Essays bestehen ausschließlich aus Bildern. Vier der Essays nutzen Bilder und Wörter. Ursprünglich war „Ways of seeing“ eine vierteilige Fernsehserie der BBC. Das Skript von Berger führte dann zum Buch.

Müller stellt für die Analyse von Bildmaterial den Einsatz der Sprache in Frage. Und zwar in beiden, in sich gegenläufigen Richtungen: Ob es erlaubt oder gar verpflichtend sei, die Sprache für die Analyse von Bilddaten zu benutzen, lässt sich aus unterschiedlichen Perspektiven unterschiedlich beantworten. Während aus der Perspektive der Objektiven Hermeneutik die „Welt als Text“ (Garz/ Kraimer 1994) verstanden wird und „nichtsprachliche Texte kein Problem darstellen sofern sie in Sprache überführt werden können“ (vgl. Wernet 2000b: 11), könnte man in Anlehnung an August Sanders analytischen Fotoarbeiten auf Sprache vollends zu verzichten.

Müller lässt die Antwort offen, gibt aber gleichzeitig für Bildanalysen zu bedenken, dass auch sie „systematische Möglichkeiten theoretischer Abstraktion und idealtypischer Begriffsbildung bieten müssen“ (Müller 2012: 129). Für die im Text vorgestellten Analysen der *Lesenden* (1994) von Gerhard Richter und einem *Vogue-Cover* aus dem Jahr 2000, bleibt Müller selbst zunächst im Medium Bild, wenn er eine Abbildung einer Barbiepuppe, eine Fotografie der *Hl. Theresa von Avila* oder *das Mädchen mit dem Perlenohrring* von Jan Vermeer damit kontrastiert. In einem zweiten Schritt der Analyse zieht er dann Sprache im Sinne eines „abstraktionsfähiges Medium sozial und kulturwissenschaftlicher Theoriebildungen“ hinzu.

Bezugslinien und Abgrenzung

Bildvergleiche haben in unterschiedlichen Disziplinen Tradition. Müller nimmt in seinem Aufsatz zunächst auf Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, Bildwissenschaft, aktuelle Kunst¹⁴⁵ und die Sozialwissenschaften Bezug:

Für die kunstwissenschaftliche Tradition des Bildvergleiches verweist Müller auf die Positionen von Heinrich Wölfflin (vgl. Wölfflin 1929) und Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne* (vgl. Warnke (Hg.) 2008).

Stellvertretend für bildwissenschaftliche Reflexionen des Bildvergleiches nennt er die Publikation „Vergleichendes Sehen“ (Basel, 2010) herausgegeben von Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf.

Die Arbeiten „Gender Advertisements“ (Goffman 1979) und die foto-ethnografisches Verdichtungs- und Kontrastierungsverfahren von Sibilla Tinapp (2005)¹⁴⁶ und

¹⁴⁵ Diese Bezugslinie wird in Kapitel 4.2.2. aufgenommen und näher erläutert.

¹⁴⁶ Die Dissertation von Sibilla Tinapp (Tinapp 2005) trägt den Titel „Visuelle Soziologie – Eine fotografische Ethnografie zu Veränderungen im kubanischen Alltagsleben“ und ist für meine Arbeit auch aufgrund der besonderen Bild-Text-Relationierung und dem damit einhergehenden hohen Stellenwert des Bildmaterials relevant. Die Arbeit von Tinapp besteht aus zwei Bänden: Ein Kommentarband enthält den Textkorpus. Ein Bildband präsentiert die methodische Aufarbeitung des fotografischen Materials.

Hans-Georg Soeffner (2006) bezeichnet Müller als instruktiv auf dem Gebiet der Sozialwissenschaften.

Allen genannten Ansätze und Arbeiten ist nach Müller gemeinsam, dass der Vergleich als *basaler, d.h. unmittelbar bildvergleichend erfolgreicher Interpretationsschritt* konzipiert wird (Müller 2012: 129). Diese Grundannahme über die Bedeutungskonstitution von Bildern macht Müller auch für die Figurative Hermeneutik geltend und knüpft daran die Grundfigur des methodischen Vorgehens. Er hält fest:

„Heuristisch ‚steckt‘ die Bedeutung eines Bildes dementsprechend nicht ‚im‘ Bild (als nur noch zu dekodierende ‚Bildsprache‘), vielmehr zeigt sie sich interpretativ, jenseits der äußeren Bildgrenzen im Verhältnis zu anderen Bildern – alltäglich wie wissenschaftlich. [...] Grundidee des Bildvergleiches ist es, durch entsprechende Bildzusammenstellungen (vgl. Bildtafeln) jene Differenzen und Analogien zu anderen Bildern im unmittelbaren Wortsinn sichtbar zu machen, aus denen sich einerseits, alltagsweltlich, jeweilige soziale und kulturelle Bildbedeutungen ergeben, die sich andererseits aber zugleich auch als methodisch kontrollierte Bilddeutungen in ihrer Sinnstruktur theoriebildend explizieren lassen.“ (Müller 2012: 130)

Müller grenzt die methodologische Konzeption der Figurativen Hermeneutik von tafelbildanalytischen Verfahren „Panowskyscher Manier“¹⁴⁷ und auch vom Analyse-vorschlag Ralf Bohnsacks ab: Erstere machen Annahmen über die ‘innere Struktur’ von Bildern (siehe dazu Müller 2012: 130) und analysieren das Einzelbild innerhalb seiner Bildgrenzen. Im Falle der „komparativen[Text- und Bild-]Analyse“ Ralf Bohnsacks erfolgt die Abgrenzung durch Müller über den Modus des Vergleichens. Der Vergleich wird in der Konzeption Bohnsacks als „fallvergleichendes Kontrollinstrument“ (Bohnsack 2011: 21), so Müller, eingesetzt und nicht als erster Interpretationsschritt.

„Methodologischer Ausgangs- und Bezugspunkt für die Figurative Hermeneutik ist die genuine lebensweltliche Gegebenheit von Bildern als symbolische Darstellungen, die

¹⁴⁷ Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky schlägt in seiner Publikation „Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance“ (Panofsky 1980) mit seiner Theorie der Ikonologischen Methode ein dreischrittiges Analysemodell vor. Die Interpretationsschritte sind unterschiedlich voraussetzungsreich. 1) *die vorikonografische Beschreibung* setzt darauf, dass die Motive von den Rezipient*innen aufgrund deren praktischer Erfahrung entschlüsselt werden können. Die praktische Erfahrung liefert auch dann die Leitplanke, wenn zum Dekodieren einer unbekanntem Pflanze ein Buch oder ein Fachmann zu Rate gezogen werden muss. 2) Die Ikonologische Beschreibung setzt eine Vertrautheit mit bestimmten Themen voraus, wie sie literarische Quellen vermitteln. Panofsky nennt als Beispiel den australischen Buschmann, welcher im Gegensatz zum „durchschnittlichen Gebildeten“ das Abendmahl zunächst als Tischgesellschaft wahrnimmt. 3) Die Ikonologische Interpretation setzt eine genaue Auseinandersetzung mit der Zeit voraus, in der das Bild entstand. Panofsky nennt gesellschaftliche und politische Situation aber auch den Einsatz von bestimmten Maltechniken, welcher für „die eigentliche Bedeutung, den Gehalt des Bildes (45) wesentlich sein kann.“

immer auch mit Blick auf bereits bestehende Bilddarstellungen erzeugt, gesehen und verstanden werden.“ (Müller 2012: 129) Bilder werden nicht primär als Einzelbilder, sondern in thematischen und formal-ästhetischen Bildnachbarschaften, das heißt im Zusammenhang mit anderen Bildern produziert und rekonstruiert.

„Bildvergleich“ heißt in methodischer Hinsicht – Müller folgt an dieser Stelle Erving Goffman – „Unterschiedliches zusammenzustellen, nicht wahllos oder willkürlich, -sondern beobachtend, wiedererkennend, differenzierend und insofern im Zusammenstellen interpretierend“ (Müller 2012: 133). Bei der Analyse von Bild-Mustern ist dahingegen „das Zusammenwerfen scheinbarer Unterschiede auch schon die [...] Analyse“ (Goffman 1981 [1976]: 109 zit. nach Müller 2012: 133) In seiner Arbeit „Gender Advertisements“ (1981 [1976]) hat Goffman „Geschlechterklischees“ aus einem Pool von 508 Werbefotografien rekonstruiert. Die Abbildungen wurden nach Kategorien sortiert und zusammengestellt, zu Serien montierte und mit Kommentaren versehen. „The Feminine Touch“ (1979 [1976]: 29) ist eine solche Kategorie.

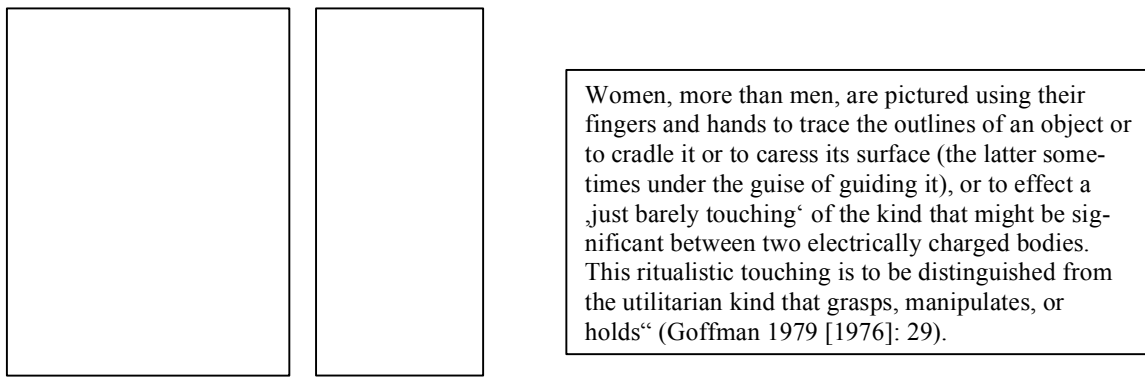


Abb. 88

Das „Zusammenwerfen scheinbarer Unterschiede“ (Goffman) kann auf der Grundlage folgender Voraussetzungen in die methodisch kontrollierte Zusammenstellung eines Bilddatenkorpus zu Kontrastierungszwecken münden (vgl. Müller 2012: 148). Müller hält folgende Grundsätze fest:

- Keine Selbstbeschränkung auf wenige, plausible Bilddaten aus dem lebensweltlichen Reservoir gesellschaftlicher Bildmaterialien. Das wäre methodisch inadäquat.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Müller stellt hier eine Verknüpfung her zu den Prämissen sozialwissenschaftlicher Hermeneutik her. Siehe dazu auch (Wernet: 2000b: 33: Extensivität – Ein Prinzip der Objektiv Hermeneutischen Textinterpretation: Die Interpretation beansprucht sinnlogisch erschöpfend zu sein. Das heißt alle gedankenexperimentellen Kontexte müssen vollständig ausgeleuchtet werden. Alle möglichen Lesarten müssen vorgebracht werden. Begrenzend wirkt dem Prinzip der Extensivität das Prinzip der Sparsamkeit entgegen. (Wernet 2000b: 35). Es dürfen nur Lesarten gebildet werden, die keine Zusatzannahmen über den zu interpretierenden Fall voraussetzen.

- Vergleichsmaterialien, die zunächst unpassend erscheinen mögen, sind besonders zu berücksichtigen. Dadurch können Sehgewohnheiten und Deutungsroutinen der Interpretierenden transparent gemacht werden. Die Interpretation wird vergleichbar der Objektiven Hermeneutik an die intersubjektive Überprüfbarkeit gebunden (vgl. Wernet 2000b: 11).
- Vergleichsmaterialien, die jenseits der Entstehungs- oder Verwendungskontexte eines jeweiligen „Interpretandums“ liegen, sind gezielt zu recherchieren und bewusst mit einzubeziehen. So kann „Sedimentiertes Gestaltungswissen“ offengelegt werden.

Müller expliziert sein methodisches Vorgehen schließlich an zwei Material - Beispielen: Die Interpretation von Gerhard Richters Lesender von 1994 wird im Überblick vorgestellt (vgl. Müller 2012: 144). Verschiedene Möglichkeiten der Kontrastierung werden zu einem Vogue-Cover aus dem Jahr 2000 aufgezeigt (vgl. Müller 2012: 154). Für Segmentanalyse und Kompositionsvariation übernimmt Müller die Beispiele von Max Imdahl und Roswitha Breckner

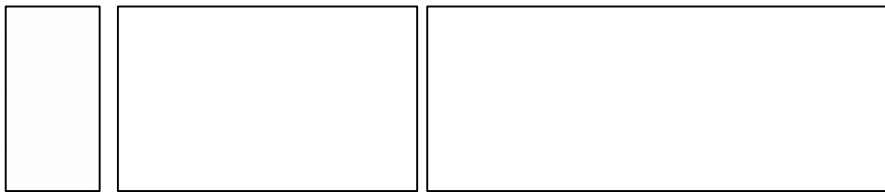


Abb. 89

Michael R. Müller benennt für die Figurative Hermeneutik drei Verfahrensweisen der kontrastiven Sehweisenbildung und definiert sie in ihrer Grundfigur wie folgt:

Parallelprojektion

„Im einfachsten Fall meint Parallelprojektion die Erzeugung von Kontrasterfahrungen durch die unmittelbare mediale Zusammenstellung zweier Bilder zu einem Vergleichspaar.“ (Müller 2012: 151)

Segmentanalyse

„Im Rahmen dieses Verfahrens werden Kontrasterfahrungen allerdings nicht en detail realisiert, sondern durch Variationen des jeweiligen Bildtypus en gros.“ (Breckner (2003) und (2010: 287-293) zitiert nach Müller 2012: 149)¹⁴⁹

Kompositionsvariation

„Kompositionsvariation meint die Erzeugung von Kontrasterfahrungen durch gezielte und eigens zu diesem Zweck realisierte Variationen eines zu interpretierenden Bilddatums in Choreografie, Perspektive, Planimetrie, Kolorit, Medialität etc.“ (Müller 2012: 149)

¹⁴⁹ Müller nimmt auf das Verfahren von Roswitha Breckner in seiner Grundfigur Bezug. Die methodologischen Überlegungen Breckners finden dahingegen keine Berücksichtigung.

In allen drei Verfahrensweisen werden Kontrasterfahrungen erzeugt. Im Fall von Segmentanalyse und Kompositionsvariation geschieht dies durch Veränderungen des Bildtypus bzw. des zu interpretierenden Bildteiles. Die Parallelprojektion arbeitet mit kontrastiven Zusammenstellungen von zwei oder auch mehr als zwei Bildern. Jeder Verfahrensweise wird ein spezifisches Erkenntnispotential zugeschrieben. Mit diesem Erkenntnispotential ist gleichzeitig die methodische Einschränkung markiert.

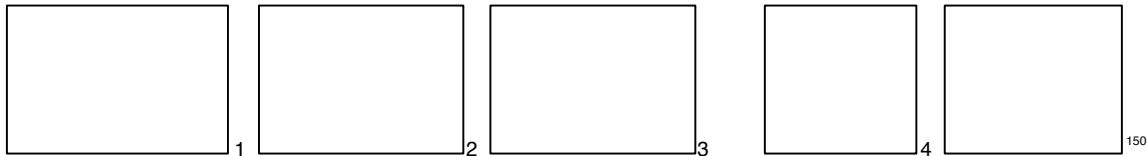


Abb. 90

Für die **Segmentanalyse** gilt, dass sie „insbesondere markante Abweichungen von gesellschaftlichen Bildkonventionen und Wahrnehmungen zu identifizieren vermag.“ (Müller 2012: 150). Die Verfahrensweise ist, so gibt Müller zu bedenken, umgekehrt aber auch nur für solche Bilder geeignet, „die durch die Referenz und Kombination unterschiedlicher Bildtypen bereits eine Segmentierung aufweisen“ (vgl. ebd.). Das trifft für die Arbeit von Helmut Newton (Vergleichshorizont 1) ebenso zu wie für Arbeiten von Jeff Wall (Vergleichshorizont 4), welcher in seinen Arbeiten Bild und Motivwelten der Kunstgeschichte zitiert und auf der Produktionsebene Figurentypen und spezifische Orte und andere Kontextfragmente zu neuen Zusammenspiel montiert und inszeniert (vgl.<http://rolf-lauter.com/jeff-wall-figures-and-places-mmk-frankfurt-2001/> [29.05.16]).

Die Verfahrensweise gliedert sich in drei Schritte: Einzelne Bildsegmente¹⁵¹, werden dafür zunächst aus dem Bild extrahiert und vor einem weißen Hintergrund isoliert. In einem zweiten Schritt wird das jeweils einzelne Bildsegment gedankenexperimentell in einem anderen Kontext zu einem Bildganzen vervollständigt. In Roswitha Breckners Segmentbildung zur Arbeit „in my hotelroom“ (1988) von Helmut Newton (Abbildung s.o. und siehe dazu auch Müller 2012: 150) könnte die Figur gedanklich oder auch tatsächlich in einen Kirchenbank (Vergleichshorizont 2) oder einen Gerichtssaal

¹⁵⁰ Die Konfrontation mit der Arbeit *Anklagebank* der Künstlerin Marlies Fromm (<http://ulrike-bosselmann.de/archives/4985> [29.5.16]) vermittelt an dieser Stelle einen ersten Eindruck über das Potential künstlerischer Arbeiten in Verfahren der kontrastiven Sehweisenbildung. Die Arbeit der Künstlerin extrahiert bereits die Körperhaltung, die signifikant eine Unterordnung anzeigt aus den bereits erwähnten Kontexten Gerichtssaal und Kirche.

¹⁵¹ Breckner definiert Segment als ein einzelnes „Bedeutungselement“ eines Bildes. Die Bestimmung der Segmente eines Bildes nach Breckner ist stets mit dessen konkreter Gestalt verknüpft (vgl. Breckner 2012: 148).

(Vergleichshorizont 3) montiert werden.¹⁵² Die analytische Gegenüberstellung von Bildmöglichkeiten und der tatsächlichen, faktischen Gestaltungsentscheidung erfolgt in einem dritten Schritt. Sie macht die getätigte „Sinnelektion“ für die weitere Analyse offensichtlich.¹⁵³

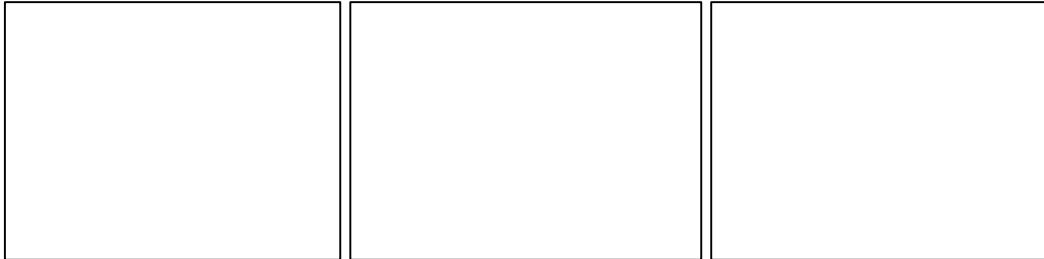


Abb. 91

Die **Kompositionsvariation** „experimentiert mit definierten Gestaltungsmerkmalen und verfeinert das Wissen um deren Bedeutungsrelevanz.“ (Müller 2012: 151).

Vormeinung und Vorwissen der Interpret*innen geben hierfür den Ausschlag. Müller sieht darin Stärke und Nachteil des Verfahrens zugleich: Der Horizont des Vorwissens der Interpretierenden wird kaum überschritten, so dass ein extensives Verfahren des Bildvergleiches kaum gewährleistet ist. Auf der anderen Seite ermöglicht das Verfahren ein sehr präzises und zielgenaues Vorgehen in Hinblick auf die Wichtigkeit einzelner Bildteile, vorausgesetzt die Interpretierenden verfügen über eine „mehr oder minder klare Intention bezüglich vermutlich bedeutungsrelevanter Gestaltungsaspekte“ und ein „hinreichend bildtechnisches oder handwerkliches Können“ (vgl. Müller 2012: 149).

Die Vergleichsmaterialien für seine Interpretation des *Hauptmanns von Kapernaum* hat Max Imdahl¹⁵⁴ eigens angefertigt (vgl. Müller 2012: 139). Der Interpretation und ihrer Strategie in der Umsetzung geht die Idee voraus, dass Konstellationen von Figuren in ihrer Unterschiedlichkeit bedeutungsrelevant sind (vgl. ebd.). Es werden zwei Kompositionsvarianten in Kontrast zur Originalfassung ausgeführt:

¹⁵² Müller möchte die Segmentanalyse nicht als Möglichkeit missverstanden wissen, Bildvergleiche mit „Gedächtnisbildern“ (Kracauer 1977: 25) oder „mental Bildern“ (Bohnsack 2009: 46) durchzuführen. Bildvergleiche sind nur mit medial möglichen Bildern durchzuführen (vgl. Müller 2012: 150).

¹⁵³ In Anlehnung an die Segmentanalyse von Roswitha Breckner, aufgegriffen durch Michael R. Müller, habe ich im Rahmen meines Methodenvorschlages die Verfahrensweise der Segmentierung entwickelt. Ziel ist, die künstlerischen Praktiken in den Dokumenten meiner Forschung in allen Sinnebenen zu erfassen. Häufig liegen sie an der Grenze von Alltagspraktik und Künstlerischer Praktik. Die künstlerischen Formentscheidungen, Müller spricht von gestalterischen Sinnelektionen, sind noch implizit.

¹⁵⁴ Max Imdahl lehrte Kunstgeschichte. Er war der erste Lehrstuhlinhaber in diesem Fach an der neugegründeten Ruhruniversität Bochum, verstand sich aber auch als Maler. Eine Kurzbiographie findet sich auf der Homepage der Kunstsammlungen der Ruhr-Universität Bochum: <http://www.situation-kunst.de/max-imdahl-biografie.htm> [10.01.16].

Die Jesusfigur in Kompositionsvariation 1 wird zum linken Bildrand hin versetzt. In Variation 2 platziert Imdahl sie mittig, im Bildzentrum. Die tatsächlich realisierte Konstellation der Figuren im Original gewinnt in Relation und Differenz zu den Kompositionsvariationen an Bedeutung. Müller bleibt in seinem Text nah an der Beschreibung Imdahls, welcher die Konstellation der Figuren in der Bildfläche und die in den Kompositionsvariationen durchgeführte Sortierung in zwei Gruppen oder zwei Gruppen und Einzelperson in folgende Deutung überführt:

„Dort, im Original, steht Jesus weder exakt zwischen beiden Figurengruppen, noch ist er einer der beiden, etwa der linken, eindeutig zugeordnet. Vielmehr erscheint er „in die Szene einbezogen wie ebenso über sie erhoben, [...] in der Geschichte und über der Geschichte“ (Imdahl 1994: 305), d.h. in einer paradoxen Trinität zwischen Diesseitigkeit und Jenseitigkeit. Die gestalterisch changierende „Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur macht die innere Spannung“ des Bildes „aus“ (ebd.): In der „so [obere Abbildung] und nicht anders [vgl. untere und mittlere Abbildung]“ (Imdahl 1994: 303) ausgeführten Komposition wird eine religiöse Sinnfigur unmittelbar bildanschaulich, die logisch kaum zu durchdringen ist.“ (Müller 2012: 139)

Zwischenfazit

Die beiden vorgestellten Verfahrensweisen Segmentanalyse und Kompositionsvariation gründen stärker im experimentellen Können von Bildproduzenten. Müller konzeptualisiert sie als „analytische Umkehrung gestalterischer oder künstlerischer Alltagspraktiken“ (Müller 2012: 141). Anschaulich wurde das bereits an der Vorgehensweise Imdahls. Er fertigt die Vergleichsmaterialien für seine Kompositionsvariationen zum Hauptmann von Kapaun selbst an. Imdahl, so führt Müller weiter aus, verfolgt auf diese Weise „einen objektiv möglichen Weg der Produktion des zu deutenden Bildes analytisch zurück.“ (ebd.: 141). Ich möchte an dieser Stelle ergänzen: Dieser analytische Zugriff erfolgt im Rahmen künstlerischer Produktion. Das heißt künstlerische Produktion – Müller spricht von „Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten“(ebd.) – wird mittels künstlerischer Produktion analysiert. Diesen Gedanken betrachte ich als wesentlich und wegweisend für die Adaption der Figurativen Hermeneutik für das Feld der Kunstpädagogik und den Methodenvorschlag im Rahmen der vorliegenden Arbeit. Künstlerische Produktion wird dort in einer Doppelschleife vollzogen, wenn

künstlerische Produktionsprozesse in einem künstlerischer Produktionsprozess von Dokumenten durch die Forscherin¹⁵⁵ bzw. in Koproduktion von Forscherin und Schülerinnen festgehalten werden.

Die Verfahrensweise der Parallelprojektion wird im Folgenden vorgestellt. Müller sieht sie anders als die Segmentanalyse stärker im Wissen von Bildkonsumenten. verankert. Aber auch hier könnte ein experimentelles Können von Bildproduzenten bzw. Bildkonsumenten das Spektrum der Verfahrensweise verändern und erweitern.

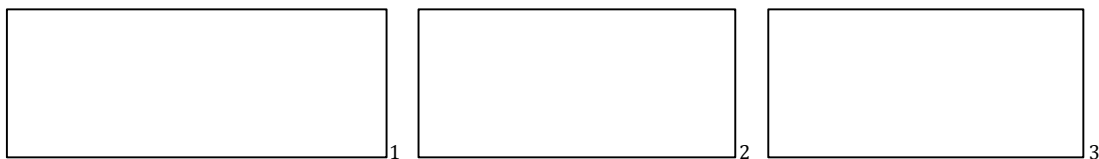


Abb. 92

Die **Parallelprojektion** macht formale, inhaltliche und mediale Bildeigenschaften im Modus des Vergleichs explizit. Das unterscheidet sie von der Kompositionsvariation, die mit vorab definierten Gestaltungsmerkmalen arbeitet, wie etwa der Konstellation der Figuren im Bildraum bei Imdahl.¹⁵⁶

Mit jeder Parallelprojektion, also in der Zusammenstellung von *im einfachsten Fall zwei Bildern zu einem Kontrastpaar* (vgl. Müller 2012: 151)¹⁵⁷, erweitert sich so der Denkraum der Analyse und treten neue Sinneinheiten, Müller spricht von Merkmalen, des Interpretandums hervor. Diese Merkmale können auf unterschiedlichen Ebenen liegen. Müller benennt exemplarisch und für die von ihm vorgestellte Kontrastierung des Vogue Covers (vgl. ebd.):

- die Ebene der Körpersprache (vgl. Tafel 1): die Kopfeigung bzw. das Zusammenspiel von Kopfeigung und Blick
- Zeichenhaft-symbolische Verweise und Referenzen (vgl. Tafel 2): Verweise auf mit Kleidung ausgedrückte Ordnungstereotype

¹⁵⁵ Siehe dazu auch die Kapitel „Zu den Positionen und Produktionen der Forscherin im Feld“ (Kapitel 2).

¹⁵⁶ Das Verfahren der Kompositionsvariation nach Max Imdahl wurde an dessen Beispiel des „Hauptmanns von Kapernaun bereits auf erläutert.

¹⁵⁷ Die Parallelprojektion im Sinne einer Zusammenstellung zweier Bilder zu einem Vergleichspaar ist aus der Kunstgeschichte bekannt. Müller verweist auf den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin (1929 [1915]), der als einer der ersten Lehrenden Doppelprojektionen im Seminarkontext einsetzte. Im kunsthistorischen Vergleich, Wölfflins Ansatz kann dafür exemplarisch stehen, motivieren die Bildeigenschaften die Auswahl des Materials. Es liegt in den meisten Fällen bereits ein Gerüst aus historischen, stilkritischen und entwicklungsgeschichtlichen Kategorien vor, welche dem vergleichenden Sehen bereits vorausgehen (vgl. Spies 2012: 515).

- Merkmale, welche die spezifische Medialität kenntlich werden lassen (vgl. Tafel 3): Emblem oder Sinnbild für das ein Zusammenspiel von Thema, Bild und ggf. Epigramm typisch ist

Das tertium comparationis

Mit dem Begriff *tertium comparationis* werden jene Merkmale, die in der kontrastiven Zusammenstellung von mindestens zwei Bildern (Parallelprojektion) als gemeinsames Drittes und in spezifischer Ausformung zu Tage treten, konzeptualisiert. Müller definiert wie folgt: „Das tertium comparationis ist im Fall interpretativer Bildvergleiche dasjenige, das in einem Vergleich überhaupt erst gegenwärtig wird.“ (Müller 2012: 147). Es ist implizit in den Vergleichsbildern enthalten, tritt aber erst im und durch den Modus des Vergleichs nach vorne.¹⁵⁸ Notwendige Bedingungen für die Erkenntnis seien ein komplex vorhandenes Wissen des Bildbetrachters, beispielsweise über typische Formen und Stile, aber auch über kommunikative und medientechnische Praktiken sowie sachliche Bildinhalte. Mit jedem vollzogenen Vergleich und jedem herausgebildeten *tertium comparationis* kommt es zu einem Gewinn an Erkenntnis.

Wie werden Vergleichsmaterialien ausgewählt?¹⁵⁹

Mithilfe von Kriterien, die auf mehrere neue, vielleicht auch unerwartete Perspektiven und nicht bloß auf eine einzige Darstellungs- bzw. Deutungsmöglichkeit hinweisen. Dies kann durch eine Erprobung von möglichst unterschiedlichen Vergleichen geschehen. Die analytische Bildzuwendung mit ihrer reflexiven Grundeinstellung ist abhängig von der „objektiven ikonischen Beschaffenheit des Bildanschaulichen“ und dem vorhergehenden Wahrnehmungs- und Deutungswissen der Rezipient*innen. Dies solle laut Müller immer bewusst sein, wenn man interpretativ vergleicht (vgl. ebd.).

Voraussetzungen, Möglichkeiten und Erweiterung im Zuge von Parallelprojektionen

Technische Voraussetzung für Parallelprojektionen ist, dass zunächst räumlich

¹⁵⁸ Felix Thürlemann fasst das Wechselspiel zwischen impliziten Bildmerkmalen und im Vergleich explizit werdenden Kategorien aus der Perspektive der Rezipient*innen wie folgt zusammen: „Die Wahrnehmung von Bildzusammenstellungen setzt beim Rezipienten die Fähigkeit zur Kategorienbildung voraus. Sie besteht darin, das Gemeinsame und das jeweils Eigene der zu einem [...] hyperimage [zu einem Vergleichspaar oder einer Vergleichsserie] zusammengestellten Bilder [...] begrifflich zu fassen.“ (Thürlemann 2005: 167).

¹⁵⁹ Siehe hierzu auch Kapitel 5 (Mehrebenen-Parallelprojektion). Dort wird der Modus der Parallelprojektion am Fallbeispiel erläutert und in Hinblick auf künstlerische Prozesse ebenfalls an einem Beispiel spezifiziert.

getrennte bzw. kontextuell verschiedene Bilder zusammen zu Anschauung gebracht werden können. Im Zuge der „technischen Entwicklung und der Verbreitung elektronisch - digitaler und kommunikativer Medien“ (Müller 2012: 152) haben sich die Möglichkeiten dafür deutlich erweitert. Suchmaschinen und Bilddatenbanken im Netz ebenso wie Bildbearbeitungsprogramme erweitern den Zugriff und Verfügungsrahmen von Interpret*innen auf Kontrastmaterialien. Müller stellt eine gesteigerte Komplexität analytischer Bildzusammenstellungen fest.

Interpret*innen müssten aber auch wissen, wonach sie suchen könnten. Voraussetzung für Parallelprojektionen ist dementsprechend, dass Interpret*innen über ein Repertoire an historischen und gesellschaftlichen Bildbestände verfügen, aus denen Vergleichsmaterialien ausgewählt- bzw. Suchpfade abgeleitet werden können (vgl. Müller 2012: 151). Der erweiterte Verfügungsrahmen von Materialien und neue technische Möglichkeiten der Bildbearbeitung und Bildpräsentation und Bildkommunikation im Netz führen zu einer Gegenstandserweiterung für analytische Bildvergleiche.

Man denke an das Bildnetzwerk Instagram (<https://www.instagram.com> [10.01.17]), der Instant-Messenger-Dienst Snapchat, welcher ermöglicht Fotos an Freunde zu versenden, die nur eine bestimmte Anzahl von Sekunden sichtbar sind und sich dann selbst „zerstören“ (<https://www.snapchat.com/l/de-de/> [10.01.17]) oder die Dating-App Tinder (<https://www.gotinder.com> [10.01.17]) welche den Nutzer*innen unter anderem die Profilfotos einer anderen Person zeigt, die sich zuletzt in einem zuvor bestimmten Umkreis um dieselbe Funkzelle aufhielt. Wenn beide Nutzer*innen sich interessant finden und dies markieren, können sie eine Unterhaltung starten.¹⁶⁰ Fotografisches bzw. Bildhaftes ist Teil der Kommunikation in Echtzeit geworden.

Dies betrifft auch ehemals stärker textbasierte digitale Kommunikationswege wie SMS, die neben Emoticons in Form von Smileys mittlerweile auch kleine Symbole für viele Bereiche der Alltagskommunikation anbieten. Personalisierungen von Handydisplays durch von Nutzer*innen ausgewählte Fotos oder Bildern zu Kontaktdaten, die bei eingehenden Anrufen mitangezeigt werden, fallen auch darunter. Neben dem Einzelbild können solche „medial spezifisch organisierte Bildcluster“ (Müller 2012: 152) oder neue

¹⁶⁰ Auch ein Gegenentwurf ist im Netz zu finden.: Während bei Tinder in erster Linie das Foto der Nutzer*innen den Ausschlag gibt und über die Kontaktaufnahme entscheidet ist mit whispar, „der ersten Datingapp, die Dich anspricht.“ (vgl. <https://www.getwhispar.com/de/> [04.06.16]) ein Format auf dem Markt, das über Audioprofile und nicht primär über das Medium Bild funktioniert.

Symbiosen von Text und Bildhaftem¹⁶¹ Gegenstand von Bild-rekonstruktionen sein. Denkt man das Wechselspiel von Analysegegenstand und methodischem Zugriff an dieser Stelle weiter, könnten diese Gegenstandserweiterungen wiederum die Methode beeinflussen und verändern.

Zusammenfassung

Das Teilkapitel hat die Forschungsmethode der Figurativen Hermeneutik des Soziologen Michael R. Müller vorgestellt und Bezugslinien zu den Kontexten Kunstgeschichte, Bildwissenschaft, Sozialwissenschaften und Aktueller Kunst genannt.

Der Methodologische Ausgangs- und Bezugspunkt der Methode, „die genuine lebensweltliche Gegebenheit von Bildern als symbolische Darstellungen, die immer auch mit Blick auf bereits bestehende Bilddarstellungen erzeugt, gesehen und verstanden werden.“ (Müller 2012: 129) wurde besonders herausgestellt.

Der Vergleich in seiner zentralen Stellung als basaler, unmittelbar bildvergleichend erfolgreicher Interpretationsschritt (Müller 2012: 130) im Gegensatz zu tafelbildanalytischen Verfahren, die stärker auf die innere Struktur von Bildern abheben, vorgestellt.

Die Verfahrensweisen der kontrastiven Sehweisenbildung Kompositionsvariation, Segmentanalyse und Parallelprojektion wurden in forschungspraktischer Anwendung am Beispiel erläutert. Eine erste Parallelprojektion mit Arbeiten aktueller Kunst deutete bereits auf das besondere Potential von Abbildungen dieser Art in Bildvergleichen hin.

Die Rolle der Sprache im Zuge von Bildrekonstruktionen bleibt mit Müller „eine nicht eben leicht zu beantwortende Frage.“ (vgl. Müller 2012: 129). Festgehalten kann werden, dass auch Bildvergleiche Möglichkeiten begrifflicher Abstraktion bieten müssen.

Für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik und insbesondere für eine empirische Forschung zu Kunstunterricht, ist die Methode zunächst aus zwei Perspektiven relevant:

- 1) Bildproduktion, Bildrezeption und Analyse werden im Zuge der Methode zusammengedacht. Bildproduktion und Bildrezeption sind ebenso elementar für die Konzeption von Unterricht und auch von Vermittlungssituationen wie für deren Durchführung. Auf der Ebene der Analyse können sie gleichermaßen Gegenstand von Forschung sein.

¹⁶¹ Siehe dazu auch die Arbeit von Lia Perjovschi. Sie wird im nächsten Teilkapitel dieser Arbeit vorgestellt hinsichtlich ihres Erweiterungspotentials für die Methode zur Bildrekonstruktion.

- 2) Bilder in ihren visuellen Kontexten und Nachbarschaften und nicht vorrangig als isoliertes Einzelfoto zu rekonstruieren, stellt eine Chance für das Forschungsfeld Kunst-Pädagogik dar und kommt den ihm eigenen Herausforderungen der Erforschung künstlerischer Produktionsprozesse in besonderer Weise entgegen. Häufig hat man es mit Phänomenen zu tun, die noch auf dem Weg zur Formfindung sind. Die Arbeit mit Vergleichsmaterialien im Medium Bild bietet sich dafür, so meine ich, geradezu an. Sie ermöglicht ein systematisches Einkreisen der Phänomene, eine Annäherung über die Produktion von Bildnachbarschaften.

An dieser Stelle markiert sich gleichzeitig der methodische Erweiterungsbedarf in zweifacher Hinsicht. Für das Forschungsfeld Kunstpädagogik im Allgemeinen und für eine Forschung wie die Vorliegende, welche künstlerische Produktionssituationen im Kunstunterricht in den Blick nimmt, im Besonderen. Die Produktion von Bildnachbarschaften, zu Praktiken der Bildproduktion in Bildern zu Kunstunterricht¹⁶² muss im Zuge von Parallelprojektionen auf der Ebene der Vergleichsbilder Berücksichtigung finden. Auch die Verschränkung von in Bildern festgehaltenen Bild-Praktiken im Kunstunterricht und der spezifischen Bildpraktiken der Dokumentation dieses Kunstunterrichts gilt es zu integrieren. Spezifische Herangehensweisen der Aktuellen Kunst, Medienkunst und Alltagskultur können Impulse liefern für die besonderen methodischen Herausforderung des Faches. Dies werde ich im Rahmen des Methodenvorschlags in Kapitel 5 weiter ausführen.

Das nun folgende Teilkapitel 3.2.2. behandelt zunächst den zweiten Bezugskontext meiner Forschung: Arbeiten aktueller Kunst. Fotografische Produktion aktueller Künstlerinnen und Künstler verknüpfe ich mit der Figurativen Hermeneutik und somit Fragen von Bildrekonstruktion mit Aspekten künstlerischer Produktion.

Beide Teilkapitel (3.2.1. Visuelle Soziologie: Figurative Hermeneutik und 3.2.1. Aktuelle Kunst: Clusterverfahren) sind Voraussetzung für Kapitel 5, welches meinen Methodenvorschlag am Beispiel vorstellt. Zentrale Aspekte der Figurativen Hermeneutik, wie das tertium comparationis, die Parallelprojektion und das Segment nehme ich dort spezifiziert und adaptiert für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik wieder auf.

¹⁶² Michael R. Müller analysiert mit der Malerei *Lesende* (1994) von Gerhard Richter und einem Vogue Cover aus dem Jahr 2000 im weitesten Sinne Tafelbilder.

3.2.2. Aktuelle Kunst: Bild-Cluster-Verfahren

Hannah Höch| Peter Piller| Wolfgang Tillmans| Gerhard Richter|
Liah Perjovchi

„Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern?“ fragt eine Ausstellung der Kunsthalle Siegen und rückt den Bildumgang ins Zentrum. 23 zeitgenössische künstlerische Positionen zeigen im Rahmen der Ausstellung „Perspektiven auf bildnerische Diskurse, in denen sich Recherche und Erkenntnis untrennbar mit Fragen des Zeigens und Ausstellens verbinden“ (Schmid 2012: 8). Der Umgang mit fotografischem Material bestimmt hier die Werkform, wenn Tobias Buche mit Fotokopien und Stellwänden arbeitet, "Rotating Notes" von Haegue Yang, Zeitungsausschnitte in die Abstraktion überführt oder Ulrike Kuschel mit „Bildbeschreibungen II,“ den Zusammenhang von Bild und Text im Display des Museums thematisiert. Während der „Umgang mit fotografischem Material in der jüngeren Gegenwartskunst fest verankert ist und dort eine wesentliche ästhetische Praxis darstellt“ (Schmidt 2012: 7), stellen Fotografien als Hauptgegenstand von Forschungen eine bislang eher an Sprache und Textanalyse ausgerichtete Erziehungswissenschaft¹⁶³ vor methodische und methodologische Herausforderungen. „Der Umgang mit dem Bild wird aus pädagogischer Sicht offensichtlich zur Begegnung mit dem fachwissenschaftlich Fremden, dem man sich nur mit Vorsicht nähern kann.“ (Fuhs 2003: 41) merkt der Erziehungswissenschaftler Burkard Fuhs in seinem Beitrag zu „Fotografie in der Qualitativen Forschung“ an. Fuhs plädiert mit diesem Beitrag bereits 2003 dafür, die Frage umgekehrt zu stellen. Das Pädagogische liegt nicht im Material, sondern in der Perspektive, die man darauf richtet. Die Frage lautet dementsprechend nicht, ob man das Pädagogische überhaupt in Bildern sehen sozusagen fotografisch einfangen kann, sondern „wie kann ich das, was auf einem Foto abgebildet ist, in pädagogischer Perspektive sehen.“ (Fuhs 2003: 49). Ich schliesse an Fuhs an und reformuliere die Frage für mein Forschungsfeld wie folgt: Die Frage lautet dementsprechend nicht, ob man künstlerische Prozesse von Schüler*innen auf Fotos sehen kann, sondern wie kann ich das, was auf einem Foto ist, in kunstpädagogischer Perspektive sehen. Eine kunstpädagogische Perspektive könnte insbesondere den Prozess der künstlerischen Produktion berücksichtigen. Also künstlerische Phänomene in den Blick nehmen, die auf dem Weg zu ihrer künstlerischen Form befindlich – sozusagen Bildproduktionen im Werden sind.

¹⁶³ Siehe dazu Wernet in Hinsicht auf die Objektive Hermeneutik 2000b: 11 „Nichtsprachliche Texte stellen für die Konzeption keine grundsätzliche Schwierigkeit dar. Insofern sie versprachlicht werden können – und nur so stehen sie einem interpretatorischen Zugang zur Verfügung -gelten sie als Texte und damit als Gegenstand einer Sinnrekonstruktion.“

Forschende im Feld der Kunstpädagogik scheinen in Hinblick auf den Einsatz von fotografischem Material vorsichtig. Untersuchungen, die Fotos als Primärquelle (vgl. Fuhs 2003: 49) und nicht zumindest in Kombination mit Interviewmaterial verwenden, sind mir bis dato (letzte Recherche März 2017) nicht bekannt.¹⁶⁴

Die Orientierung am Text in kunstpädagogischen Forschungen mag verwundern, taucht fotografisches Material doch im Kunstunterricht und in Vermittlungssituationen auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Aggregatzuständen auf:

- In Form von medialen Repräsentationen, wenn künstlerischen Arbeiten im Unterricht zum Thema gemacht werden und den Weg aus dem Museum oder der Galerie in den Klassenraum finden.
- In der fotografischen Dokumentation künstlerischer Prozesse im Unterricht.
- Als Fotografien, wenn das Medium selbst Thema im Kunstunterricht ist.
- Als Möglichkeit der Bildproduktion in Unterrichtsprojekten mit performativen Anteilen.

Die Ebenen des Umgangs mit fotografischem Material liegen also zunächst auf der Praxisebene von Kunstunterricht.¹⁶⁵ Forschende Praktiker*innen sehen sich möglicherweise der Gefahr der Unwissenschaftlichkeit ausgesetzt und nehmen dann doch lieber Abstand von Bildern als Dokumente ihrer Forschung oder wählen die Absicherung über die Triangulation mit qualitativen Interviews.¹⁶⁶

Die Herausforderung für die Arbeit mit fotografischem Material in der empirischen Erforschung von Kunstunterricht wäre diese Ebene der Bildproduktion mit der Ebene der Bildrekonstruktion zu verknüpfen.

¹⁶⁴ Häufig werden auch in neueren Forschungsarbeiten Kombinationen aus ästhetischen Objekten bzw. fotografischen Dokumenten und Interviews gewählt. Daniela Colic untersuchte beispielsweise anhand von themenzentrierten Interviews, in denen auch künstlerische Arbeiten der Befragten thematisiert werden, den Einfluss der Studienzeit auf das Selbstbild von Kunstlehrenden (siehe dazu u.a. <https://www.uni-frankfurt.de/46416970/fachdidaktik> [13.06.16]). Evelyn May forscht zum Zusammenhang von Begriff und Darstellungsformen partizipatorischer Kunstprojekte mit Kindern und Jugendlichen. Hierzu werden Internetdarstellungen ebensolcher Projekte im Rahmen von Interviews thematisiert. Eine Sonderstellung nehmen die Arbeiten von Jörg Grütjen, Katja Böhme und ein Aufsatz von Laura Heeg und Fabian Hofman ein. Jörg Grütjen macht im Rahmen seiner Dissertation einen methodischen Vorschlag für die Auswertung von Fotografien unter Bezugnahme auf Erzählstrategien im Comic (vgl. Grütjen 2012). Katja Böhme untersucht in ihrem Promotionsprojekt die Bedeutung unterrichts begleitenden Fotograferens und fotografischer Mehrperspektivität für die Reflexion von kunstpädagogischen Prozessen (Siehe dazu u.a. <https://www.udk-berlin.de/personen/detailansicht/person/show/katja-boehme-1/> [13.06.16]). Laura Heeg und Fabian Hofmann schlagen vor pädagogische Situationen im Spiegel der Fotografie zu betrachten und machen auf das Potential von qualitativen Methoden der Bildanalyse für die Evaluation und Reflexion pädagogischer Arbeit im Museum aufmerksam (Heeg/Hofmann 2014).

¹⁶⁵ Ähnliches kann für die Kunstvermittlung vermutet werden.

¹⁶⁶ Bildrekonstruktive Methoden in der Kunstpädagogik schließen häufig an phänomenologische Untersuchungen an oder orientieren sich an Verfahrensregeln der Objektiven Hermeneutik (u.a. Peez 2006, 2003, 1997). Ulrike Stutz schlägt „ästhetische Annäherungen an Bilder in der qualitativen Forschung vor (Stutz 2005). Hier bleibt aber eine methodologische Einbettung ebenso aus wie eine Rückbindung an Methoden der empirischen Sozialforschung.

Bild- und Beobachtungsdokumente von Kunst-unterricht stünden dann nicht in Konflikt zu der künstlerischen Bildproduktion auf der Praxisebene. Im Gegenteil, diese Schnittmenge wäre für die Rekonstruktion von künstlerischen Bild-Praktiken im Kunstunterricht gezielt aufzusuchen und zu nutzen.¹⁶⁷

Bildrekonstruktion, so meine These, wäre in diesem Sinne dann auch als Bildpraktik zu konzipieren und zu verstehen. Für das Feld der Kunstpädagogik schlage ich dem folgend die Verknüpfung der Figurativen Hermeneutik nach Michael R. Müller¹⁶⁸ mit Arbeiten aktueller Kunst vor, die den Umgang mit Fotografischem Material reflektieren und gleichzeitig vollziehen.

Michael R. Müller rekurriert in seinem Aufsatz zur Figurativen Hermeneutik auf zwei künstlerische Positionen. Dies ist zunächst Walker Evans und das in Zusammenarbeit mit James Agee entstandene und Ende der 30er Jahre veröffentlichte Buch „Let Us Now Praise Famous Men“. Müller nennt außerdem August Sander und sein Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“. Die beiden künstlerischen Positionen werden als „unmittelbar bildvergleichende, im weitesten Sinne soziologische Untersuchungen“ eingeordnet¹⁶⁹ und gewürdigt. Müller schließt aber direkt eine Problematisierung dieses künstlerischen Zugriffs an: „Die Arbeiten Sanders und Evans machen auf das immer mögliche methodische Problem illegitimer, weil (bewusst oder unbewusst) ästhetisierter Bildzusammenstellungen aufmerksam.“ (Müller 2012: 131). Aus der Perspektive der Forschung im Bereich der Kunstdidaktik dahingegen könnte man argumentieren: August Sander und Walker Evans unterläuft etwas Künstlerisches. Sie reproduzieren ihr Bildwissen bzw. ihr Wissen um (fotografische) Bildproduktion¹⁷⁰ und integrieren ihren eigenen Standpunkt in der künstlerischen Produktion. Michael R. Müller räumt zumindest ein, dass die Realisation im Material für die Fotografie zu bedenken ist.

„Trotz dieses dezidiert dokumentarischen, d.h. objektiv-ethnografischen Anspruchs spielt die Bildästhetik sowohl der einzelnen Fotografie als auch die jeweiliger Bildserien eine beachtliche Rolle, nicht verwunderlich für die Realisierung jeweiliger

¹⁶⁷ Burkhard Fuhs fordert *Fragen nach der eigenständigen Ästhetik der Fotografie und ihrer künstlerischen Bedeutung auch in die erziehungswissenschaftliche Nutzung von Fotografien einzuschließen*. Unbeantwortet bleibt im Text von Fuhs die Frage, wie sich das im Rahmen der Analyse realisieren lässt (vgl. Fuhs 2003: 42).

¹⁶⁸ Die Methode der Figurativen Hermeneutik wurde in Kapitel 4.2.1. in ihren Grundzügen erläutert.

¹⁶⁹ Müller rekurriert außerdem auf Arbeiten von Pierre Bourdieu (Bourdieu 1979); Sybilla Tinapp (Tinapp 2005); die Position von Hans Georg Soeffner, John Berger (Berger 1972) und Erving Goffman (Goffman 1976).

¹⁷⁰ Vgl. dazu: Müller 2012: 135: „Sander nutzt tradierte Ästhetiken des Bildausschnitts (Kopfportrait, Bruststück, Kniestück, Ganzfigur), der Hintergrundgestaltung (flächig-abstrakt oder szenisch) und der Choreografie (Einzel-, Paar-, Gruppendarstellung) um seine Typologie der Menschen des 20. Jahrhunderts in kontrastierenden Bildzusammenstellungen zu realisieren (vgl. auszugsweise Tafel 2).“

Bildbedeutungen ist insbesondere auch die sinnliche Gestaltung des Bildmediums konstitutiv.“ (Müller 2012: 134)

Müller denkt stärker vom künstlerischen Produkt Artefakt aus. Die „sinnliche Gestaltung des Bildmediums“ ist aber, so könnte man kritisch anmerken, wenn auch indirekt, an den oder die Fotografierende geknüpft.

Aus kunsthistorischer Perspektive wird im Falle der Arbeiten von Walker Evans und August Sander ebenfalls die Position des Fotografen thematisiert. Susan Sontag schreibt über die Haltung des Fotografen Walker Evans zu seinen Sujets: „Jeder fotografierte Gegenstand oder Mensch wird – zur Fotografie und damit jeder anderen Aufnahme des Fotografen gleichwertig. Evan’s Kamera entdeckte an den – Anfang der dreißiger Jahre fotografierten – viktorianischen Häusern in Boston die gleiche formale Schönheit wie an den – 1936 aufgenommenen – Hauptstraßenläden in Kleinstädten Alabamas.“ (Sontag 2006: 35) Sanders „Archetypen“, wie Sander es selbst nannte, sei so Susan Sontag „[...] eine pseudowissenschaftliche Neutralität“ anzumerken, ähnlich jener, welche die – insgeheim eben doch Partei ergreifenden – typologischen Wissenschaften für sich in Anspruch nehmen, die im neunzehnten Jahrhundert entstanden, zum Beispiel die Phrenologie, Kriminologie, Psychiatrie und Eugenik. Diese Wirkung ergibt sich weniger daraus, dass Sander Personen auswählte, die einen bestimmten Typ repräsentieren, als vielmehr, dass er – zu Recht – davon ausging, dass die Kamera ein Gesicht stets nur als eine vom Gesellschaftsstatus geprägte Maske wiedergeben kann (vgl. Sontag 2006: 61).

Die Methode der Figurativen Hermeneutik wird in meiner Forschung in einem Kontext erprobt, in dem es zugleich auch um künstlerische Produktion geht.

Deswegen setze ich genau da wieder an, wo Müller seinen Methodenvorschlag von den Arbeiten von Evans und Sanders abgrenzt und möchte dafür plädieren, das Wissen um Bildproduktion der Akteure im Forschungssetting Kunstunterricht und die damit verbundenen Produktionsdimensionen von Fotografie zu explizieren.¹⁷¹ Im Folgenden werden nun fünf künstlerische Positionen vorgestellt. Im Zentrum stehen die jeweiligen Potentiale für eine methodische Erweiterung und Spezifizierung der Verfahrensweisen

¹⁷¹ Siehe dazu auch Müller 2012: 156: „[...] das bildbezogene Routinewissen etwaiger Alltagsakteure wie auch das tacit knowledge wissenschaftlicher Bildinterpreten durch die bewusste und systematische Ausarbeitung komplexer Kontrastierungen (vgl. Bildtafeln) zu transzendieren.“

der Figurativen Hermeneutik für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik.¹⁷² Jeder Abschnitt ist mit den Werkangaben überschrieben. Dann wird die Position in der Umgangsweise mit dem fotografischen Material zweifach konzeptualisiert:

Aus der Perspektive der künstlerischen Praxis und aus der forschungsmethodischen Perspektive der Figurativen Hermeneutik: Einer Künstler*innen-Selbstaussage steht eine Passage aus dem Text von Müller, die gleichzeitig auch auf die künstlerische Produktion anwendbar ist, gegenüber. Die künstlerische Position wird in ihrer Umgangsweise mit fotografischem Material vorgestellt. In einer Zusammenfassung wird das Erweiterungspotential der jeweiligen Position benannt.

Das Teilkapitel schließt mit einer Zusammenfassung zur Adaption und Spezifizierung der Forschungsmethode der Figurativen Hermeneutik für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik unter Einbezug künstlerischer Strategien.

¹⁷² Auch der Erziehungswissenschaftler Burkhard Fuhs berücksichtigt die künstlerische Dimension der Fotografie in seiner Argumentation: „Auch eine erziehungswissenschaftliche Nutzung von Fotos kann sich diesen Fragen nach der eigenständigen Ästhetik der Fotografie und ihrer künstlerischen Bedeutung nicht ganz verschließen“ (Fuhs 2003: 42)

Hannah Höch: *Album* (um 1933, Scrapbook*)

„[...]finden, was unbedingt dazu gehört. Da ist nichts mehr Zufall. Dann heißt es, diszipliniert suchen, zusammensetzen und wieder prüfen.“ (Hannah Höch)
„Bildbeobachtung als genuine Interpretationsleistung“ (Müller)¹⁷³



Hannah Höch, *Album*, (um 1933) ©VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Abb. 93

Hannah Höch, *Album*, um 1933 (Scrapbook)*

114 Seiten, 400 fotografische Abbildungen aus Zeitschriften

Im *Album* sind keine Abbildungen aus der Zeit nach 1933 zu finden. Deswegen wird dieses Jahr als Entstehungsdatum angenommen.

Träger des Albums: Zwei Hefte (die Ausgaben vom 25. März 1925 und vom 26. Mai 1926) der Zeitschrift *Die Dame*. Es handelt sich laut Untertitel um eine „Illustrierte Frauenzeitung“, erschienen 1911 – 1943 in Berlin.

1916-1926 entwarf Hannah Höch für den Ullstein-Verlag Handarbeitsvorlagen. Häufig wurden diese in *Die Dame* abgebildet.

Ähnliche Werke anderer Künstler:

Karl Blossfeldt: *Arbeitscollagen* - Einzelne Aufnahmen sind auf 61 Kartons zusammengestellt. Blossfeldt hat seine Kontaktabzüge nach Themen geordnet. Er folgt im Gegensatz zu Höch einer streng wissenschaftlichen Systematik. Einige Kontaktabzüge sind nummeriert.

George Grosz: *The Musterbook. Textures* (zwischen 1941 und 1958).

Träger ist wie bei Höch eine Zeitschrift. Die Januarausgabe von *The New Yorker* aus dem Jahr 1941. Seitenzahlen, Text und Überschriften sind häufig noch zu erkennen. Die Abbildungen sind farbig.

Thematisch beschäftigten sich die Seiten mit Essen, Alkohol und Frauen.

Im Bereich der aktuellen Kunst sei exemplarisch die *Parallel Encyclopedia* (2007)

(<http://www.batiasuter.org/bs032.html> [13.06.16]) der Künstlerin Batia Suter genannt. Ihr

¹⁷³ (vgl. Müller 2012: 155) Ich weiche hier und bei allen weiteren künstlerischen Positionen aus Gründen der Übersicht von der gewählten Zitierweise (Harvard) ab. Der Fokus der Überschrift liegt auf der Kombination und Gegenüberstellung der beiden Positionen. Die künstlerische Position wird mit Vor- und Nachnamen angegeben. Die wissenschaftliche Position mit dem Nachnamen angegeben. Die Zitate werden in der Fußnote nachgewiesen.

Bild- und Vorlagenarchiv hat sich zu eigenständigen Arbeit in Buchform entwickelt. In Schwarz-weiß reproduzierte Bilder – in der überwiegenden Mehrzahl fotografische Aufnahmen künstlerischer, alltäglicher oder natürlicher Objekte und Phänomene – werden vergleichend und kontrastierend nebeneinander gestellt.

*Die Kunsthistorikerin Gunda Luyken geht in ihrem Aufsatz „Das Album von Hannah Höch. Materialsammlung, Skizzenbuch oder Konzeptkunst?“ ausführlich auf das Album von Hannah Höch ein und setzt es in Bezug zu den Arbeiten von George Grosz und Karl Blossfeld (vgl. Luyken 2004)

Hannah Höch produziert und provoziert in ihrer Arbeit *Album* (Bild-)Zusammenhänge. Initiationspunkt im Entstehungsprozess ist die Aufmerksamkeit der Künstlerin.

Tagelang ist sie mit dem Durchsehen von Zeitschriften und Ausschneiden von Abbildungen beschäftigt; so hat sie es unter anderem in ihrem Terminkalender vom 28. September 1939 notiert. Dann findet sie laut eigener Aussage „[...]irgendwo eine Anregung und das zündet! Dann fängt eine seriöse und schwierige Arbeit an. Zu finden, was unbedingt dazugehört. Da ist nichts mehr Zufall. Dann heißt es, diszipliniert suchen, zusammensetzen und wieder prüfen.“ (Hannah Höch zitiert nach *Künstlerarchive der Berlinischen Galerie* (Hg.) 2001: 637,136)

Im Folgenden vollziehe ich in der Rolle einer exemplarischen Betrachterin einen möglichen Rezeptionsverlauf anhand der eingangs abgebildeten Doppelseite nach. Mein Blick verläuft der Leserichtung entsprechend von links nach rechts. Das hat die Künstlerin bei der Konzeption der Seite durch eine starke Setzung am linken Seitenrand begünstigt. Dort sind zwei Abbildungen mit annähernd gleicher Formensprache zusammen eingeklebt. Auch über die Helligkeit heben sich diese beiden Fragmente noch einmal von den anderen ab.

„Hochsprung mit Anlauf (Bilduntertitel)“ bekommt es mit einem Blick mit der „starken Geste im modernen Ausdruckstanz“ (Bilduntertitel) zu tun. „Vier Gliedmaßen in Zeit und Raum und gleichermaßen auf der Ebene des Bildes, der Fotografie festgehalten“, das wäre eine mögliche thematische Klammer, ein im betrachtenden Bildvergleich entstehendes Drittes, die Ahnung einer Kategorie und trifft auf das Foto des Hochsprunges, auf das Foto der Tänzerin wie auch auf die übrigen Abbildungen zu.

Die Tänzerin ist laut Untertitel die Wigman-Schülerin Vera Skoronel. Diese Spur spannt den Bogen zu einer bekannten Größe auf der gegenüberliegenden Seite: Josephine Baker und zurück zu den Unbekannten bzw. nicht namentlich benannten Protagonisten der übrigen Fotos. „Bekannt versus unbekannt“ wäre also ein weiteres Spannungsfeld entlang der sich die Abbildungen verbinden und verstärken bzw. trennen.

Die Figur der „Dopplung“¹⁷⁴ tritt in drei Varianten, thematisch, formale und kompositorisch auf: 2 Sumo-Ringer auf einem Bild, 2 balinesische Tänzerinnen auf 2 Bildern, 2

¹⁷⁴ Zur Figur der Dopplung im Werk von Hannah Höch siehe Kittner 2009: 132-15. Die Arbeit *Album* wird von Kittner allerdings nicht thematisiert. Kittner bezieht sich beide Male auf die Arbeit *Lebensbild* von Hannah Höch. Dopplung wird in formaler Hinsicht und in inhaltlicher Hinsicht thematisiert. Die Figur der Dopplung im Werk von Hannah Höch ist Thema hinsichtlich des spezifischen Materials der Arbeit. Es handelt sich um fotografische Reproduktionen (ebd.: 40). Werkübergreifend stellt Kittner darüber hinaus für das *Lebensbild* beispielsweise folgende Formen der Dopplung fest: „Selbstverdopplungen“ (ebd.: 41) oder die Dopplungen als „Beziehungen zwischen zwei motivlich unterschiedlichen Fotografien“ (ebd.: 139).

formal sehr ähnliche Aufnahme auf der linken Seite, Figuren und ihre Doppelgänger, die Schatten.

Auch Schatten lassen sich als Flecken betrachten, durch Beleuchtung erzeugte Flecken und gleichzeitig Dopplungen von jemandem oder etwas anwesenden. Die Schatten der Tanzsprünge auf der linken Seite treten nach vorne in der Zusammensicht mit der Bühnenaufnahme von Josephine Baker auf der rechten Seite. Die bräunlichen Verfärbungen, „Flecken“ im Hintergrund der Hochsprungaufnahme korrespondieren mit den Verfärbungen im Hintergrund der Aufnahme der balinesischen Tänzerinnen.

Die Ebenen, die die Bilder untereinander verknüpfen, entstehen erst, wenn man sie vergleichend zusammen sieht. Die Visuellen Soziologie spricht in diesem Zusammenhang vom Tertium Comparationis, jenem gemeinsame Dritten, das dem Vergleich sowohl vorausgeht wie auch in ihm erschlossen wird.

Im Falle des Albums von Hannah Höch gibt es mehrere gemeinsame Dritte. Die Doppelseite bleibt Bildzusammenhang und lässt sich nicht in Richtung von einem *hyperimage* (Thürlemann) auflösen.

Hannah Höch provoziert in ihrer Arbeit *Album* formale und thematische (Bild-) Zusammenhänge. Man nimmt die Einzelbilder stärker als Verbund von Sinneinheiten unterschiedlicher Ausformung und in den Überschneidungen dieser Sinneinheiten wahr. Die Wahrnehmung solcher Zusammenstellungen fordert unser Sehen und unsere „Fähigkeit zur Kategorienbildung“ (Thürlemann 2005: 167) heraus. Mit eingehender Betrachtung der Bildseiten des *Albums* verändert sich verschiebt sich der Fokus in der Rezeption. Was hier „unbedingt zusammengehört“ (Höch) ist auf den ersten Blick noch nicht ersichtlich. Es ist implizit in den Einzelbildern enthalten, tritt aber erst in der Zusammensicht nach vorne.

Für die Analyse von Fotografischem Material in einer kunstpädagogischen Forschung und als Erweiterung und Adaption der Verfahren von Michael R. Müller, (Parallelprojektion) und Roswitha Breckner (Segmentanalyse), kann die Arbeit von Hannah Höch in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich sein. Sie könnte kunstpädagogisch Forschenden Möglichkeiten aufzeigen:

Parallelprojektionen auch auf thematischer Ebene oder konzeptuell vorzunehmen und dementsprechend Vergleichsbilder auszuwählen.

Segmentbildung über die „grafische Isolation einzelner Bildsegmente (Figuren, Gegenstände oder sonstige ikonische Einheiten)“ (Müller 2012: 13) hinaus zunächst als

Segmentbestimmung¹⁷⁵ zu verstehen. Dies bedeutet, Segmente nicht nur aus der Bildkomposition herauszulösen, sondern auch eigene Segmentbestimmungen entgegen der Logik von Form und Bildkomposition vorzunehmen.¹⁷⁶

Peter Piller: archiv peter piller

„Und da ich die Bilder kombiniere, fangen sie an miteinander zu kommunizieren und man liest sie in diesem Nachbarschaftsverhältnis ganz anders.“ **(Peter Piller)** ¹⁷⁷

„Die Wahrnehmung von Bildzusammenstellungen setzt beim Rezipienten die Fähigkeit zur Kategorienbildung voraus. Sie besteht darin, das Gemeinsame und das jeweils Eigene der zu einem [...] hyperimage [zu einem Vergleichspaar oder einer Vergleichsserie] zusammengestellten Bilder [...] begrifflich zu fassen“, d.h. in ihrem Bezug auf ein tertium comparationis hin wahrzunehmen **(Thürlemann)**¹⁷⁸



Peter Piller: *Bedeutungsflächen*. ©VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Abb. 94

archiv peter piller: bedeutungsflächen

Das archiv peter piller ist über <http://www.peterpiller.de> [10.01.17] im Netz frei zugänglich. In der Rubrik *zeitung, sammlung tageszeitungen nach bildern ist bedeutungsflächen* als ein *sammelgebiet* verzeichnet. Das *sammelgebiet* besteht aus den sechs gezeigten Abbildungen. Weitere

¹⁷⁵ Ich möchte in diesem Zusammenhang in Anlehnung an die Segmentanalyse von Roswitha Breckner den Begriff der Segmentierung vorschlagen. (Siehe weiterführend dazu Kapitel 4).

¹⁷⁶ Bei Breckner erfolgt ein erster Schritt der Vertiefung der Segmentbildung, indem sie die Segmentanalyse auf Portraitfotografien anwendet, also nicht nur den Bildtypus variiert, sondern zum Beispiel das Gesicht in Teile zerschneidet (vgl. Breckner 2012: 123-154).

¹⁷⁷ http://www.art-magazin.de/kunst/14449/peter_piller_interview [17.04.15].

¹⁷⁸ (Thürlemann 2005: 167)

sammelgebiete sind unfallwagen, schießende mädchen, in löcher blicken, geld zeigen, regionales leuchten, um nur einige zu nennen.¹⁷⁹

Neben der Archiv-Rubrik *zeitungen* sind dort 8 weitere Rubriken verzeichnet. Jede Rubrik steht für einen Archiv Bereich. *von erde schöner* ist beispielweise mit einem Luftbildarchiv verknüpft. Dieses verzeichnet 20.000 Aufnahmen von Einzelhäusern aus einem Firmennachlass. Mehrmalige Sichtungen dieses Materials durch Peter Piller führten zu ersten Sammelgebieten und Inventarisierungskategorien wie *schmutzige wolken*, *einzelbilder* oder *mensch vor haus*.

Neben dem archiv peter piller sind auf der Homepage auch Zeichnungen und Fotos des Künstlers zu sehen. Er folgt in der Präsentation und Logik der Systematisierung hier dem Archiv. Insgesamt folgt der Künstler der Kleinschreibung. Dies markiert die eigenen Begriffsprägungen und Kategorienbildung.

Peter Piller produziert Kategorien. Aus einem Tausende von Bildern aus unterschiedlichen Kontexten umfassenden Materialpool stellt er „Auswahlen zusammen, die gerade erst durch den Plural jene eigenwilligen, neuen Kontexte erzeugen“ (Meyer 2009: 14).

Das Bildmögliche wird bildbestimmend und Kategorie bildend. Die Kategorien stecken schon implizit im Bild. Am Beispiel der *bedeutungsflächen* sortiert sich das wie folgt:

Die Aktion „Hand ausstrecken“, eine zunächst Aufmerksamkeit lenkende Geste, wird in der Zusammenschau mehrerer Bilder zu einem „Hyper-Image“ (Thürlemann) und in der Logik Künstlerischer Produktion zur bildgebenden Kategorie.¹⁸⁰ Piller führt das auch darauf zurück, dass die Intention des Fotografen wahrscheinlich ursprünglich eine andere war. Redakteure machen häufig das Foto zu ihrem Artikel selbst und werden nicht von einem professionellen Fotografen oder einer Fotografin begleitet. Er formuliert das im Originalton wie folgt: „So schleichen sich Bilder ein, die kleine Störsignale senden und sonst rausfliegen würden. Und dabei kommen Dinge ins Bild, die gar nicht gemeint sind.“ (Vgl. http://www.art-magazin.de/kunst/14449/peter_piller_interview [13.06.16]).

Peter Piller arbeitet mehrere Jahre in einer Medienagentur und in diesem Rahmen mit der Handhabung und mit dem Überprüfen großer Bildmengen beschäftigt:

„Meine Aufgabe war, falsch geschaltete Anzeigen zu identifizieren. Das war mehr eine detektivische Arbeit. In diesen Bergen von Zeitungen entdeckte ich die Bauerwartungsflächen. Da wurden Fotografen losgeschickt, um eine Stelle zu fotografieren, an der demnächst gebaut werden soll. Und der Fotograf stand dann auf dem Acker und fotografierte auch nur den Acker – denn sonst gab es ja noch

¹⁷⁹ Ich orientiere mich hier an der Typographie der Homepage des „Archiv Peter Piller“. Peter Piller verwendet ausschließlich die Kleinschreibung.

¹⁸⁰ Julia Ziegenbein hält in ihrem Aufsatz zu dieser Serie Pillers fest: „Im Zentrum eines jeden Bildes dieser Serie ist weniger das Bedeutete zu finden als viel mehr der bedeutende Zeigefinger der zeigenden Person. Anders gesagt: Im Mittelpunkt des gezeigten Bildes zeigt sich das Mittel des Zeigens selbst“ (Ziegenbein 2009: 98).

nichts zu sehen. Diese Bilder fand ich gut. Und das war die erste Gruppe, die ich dann gesammelt habe. Und so ging es weiter. Das hat sich im Lauf von zehn Jahren entwickelt. Später kam das Luftbildarchiv hinzu, Bilder aus dem Internet und die Schadensfotos einer Schweizer Versicherung.“ (http://www.art-magazin.de/kunst/14449/peter_piller_interview [17.04.15])

Seine in diesem Kontext etablierte Bildumgangspraxis wurde laut Piller über einen Entwicklungszeitraum von zehn Jahren zu einer künstlerischen Strategie. Peter Piller spricht von „Bedeutungsverschiebungen“. Er löst die Bilder aus ihren ursprünglichen Kontexten und kombiniert sie neu. Bilder mit einer impliziten Schnittmenge, diese kann formal oder thematisch sein, schließt er zu einem neuen Kontext zusammen und produziert Kategorien.

Die künstlerische Position von Peter Piller ist für die Adaption der Verfahrensweisen der Figurativen Hermeneutik insofern interessant, als dass hier analytischer handelnder Umgang mit Fotografischem Material und künstlerische Produktion verschmelzen. Das Tertium Comparationes, „jenes gemeinsame Dritte, das dem Vergleich sowohl vorausgeht wie auch in ihm erschlossen wird, schafft die Ebene, auf der ein Vergleich vollzogen werden kann“ (Spies 2010: 513) und tritt im Falle der Arbeiten von Piller im Gegensatz zur Arbeit von Hannah Höch auch als Motiv in Bildanalyse auf¹⁸¹ Das kann im kunstpädagogischen Forschungsfeld relevant werden:

- hinsichtlich der Analyse von hybridem Material, das künstlerische Produktion von Schülerinnen auf der Praxisebene im Kunstunterricht und gleichzeitig Dokument dieser Produktion ist¹⁸² bzw. als solches ausgewertet werden soll.
- Lehrende im Feld der Kunstpädagogik, die eine künstlerische Haltung erworben haben, könnten die Potentiale spezifischer Herangehensweisen der Aktuellen Kunst für die besonderen methodischen Herausforderungen des Faches nutzen und ggf. auch Methodenentwicklung betreiben.

¹⁸¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass kunstpädagogische Perspektiven auf die Arbeit von Peter Piller vor allem den Bildzugriff und Bildumgang thematisieren und die Materialität und formale Dimension der Arbeit zurückstellen. Thorsten Meyer bezeichnet die Arbeit von Piller als exemplarisch. Sie steht für eine aktuelle Kunst, die vor allem mit dem „Plural von Bild umgeht“ und „das Bild nicht mehr als Ziel der Kunst, sondern deren Rohstoff und Material sieht.“ (Meyer 2009:15).

¹⁸² Im Rahmen meiner Forschung trifft das zum Beispiel auf die „Temporären Skulptur-Szenen-Bilder“ zu. Es handelt sich eine Unterrichtsreihe mit performativen Anteilen, im Rahmen derer die Fotografie sowohl dokumentarische Funktion hat und auch Medium künstlerischer ist.

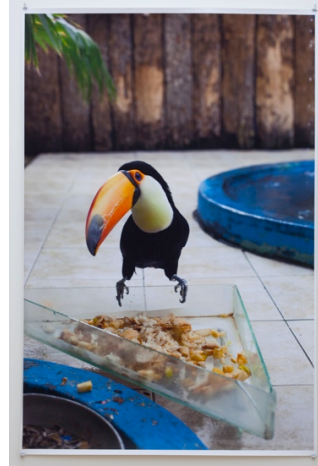
Wolfgang Tillmans: „If one thing matters everything matters“

„If One Thing Matters Everything Matters“ _____ (Wolfgang Tillmans)

„Bildvergleiche gerade auch über tradierte Grenzen vermeintlich inkommensurabler Sujets, Genres und Medien hinweg durchführen“ (Müller¹⁸³)



Wolfgang Tillmans: *Frankfurt Installation*, 2011.



Wolfgang Tillmans: *Tukan*, 2010.

Beide Abbildungen: Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main
Foto: Axel Schneider, Frankfurt am Main.
Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln.



Wolfgang Tillmans:
Berlin Biennale Installation (Eastern Woodlands Room), 2014



Wolfgang Tillmans: *Neue Welt*.

Alle Abbildungen: Courtesy of Galerie Buchholz, Berlin/Köln.

Abb. 95

¹⁸³ (Müller 2012: 138)

Wolfgang Tillmans: „If one thing matters everything matters“, 2003.

Werkverzeichnis mit annähernd 2400 Abbildungen.

Bekannte Arbeiten des Künstlers, aber auch bis zum Erscheinen des Bandes unveröffentlichte Werkgruppen, sind darin abgedruckt.

Tillmans kategorisiert und systematisiert darin seine medien-, sujet- und kontextübergreifende Produktion neu und findet dafür mit dem Werkverzeichnis wiederum eine eigene Form.

„If one thing matters everything matters“, diese Figur ist auf drei Ebenen anschlussfähig. Zunächst die Ebene der künstlerischen Arbeitsweise : Wolfgang Tillmans kombiniert in seinen Arrangements abstrakte und konkrete Motive, Fotografien und Objekte, Einzelbilder und Bild-Verbünde. Auch das Ausstellungsdisplay ist über die Materialität der Präsentation miteinbezogen, wenn zum Beispiel Tische aus Rohholz in unmittelbarer Nähe zu einem Wald-Print gezeigt werden oder vier Glasvitrinen an den ursprünglichen Positionen im Raum belassen und in die Installation integriert werden. Mit der Arbeitsweise eng verknüpft und in die Werkkonzepte einbezogen ist die Wahl der Formate für seine Arbeiten: Tillmans publiziert und präsentiert seine Arbeiten im Buchformat, als Fotostrecke in Magazinen oder innerhalb musealer Rahmungen. Die dritte Ebene betrifft die Möglichkeit der Rekontextualisierung : Die Arbeiten sind nicht an ein Format gebunden. Im Rahmen der Ausstellung „Mode und Fotografie der 90er Jahre. NOT IN FASHION“ am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, 5. September 2010 — 9. Januar 2011¹⁸⁴ wurden Arbeiten, die ursprünglich als Fotostrecke für Magazine konzipiert waren, beispielsweise als Wandarbeiten, groß ausgeplottet gezeigt und von Tillmans für den neuen Kontext adaptiert.

„Durch dieses ständige Neuarrangieren, Infrage stellen und Selbstvergewissern auf Basis der grundsätzlichen Gleichwertigkeit aller Motive und Bildträger vermeidet er endgültige Festschreibungen und unterzieht seine fotografische Vision immer wieder einer Re-Kontextualisierung.“ ([http:// de.academic.ru/ dic.nsf/ dewiki/ 1525354](http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1525354) [24.4.15])

Wolfgang Tillmans zeigt in seinen Arbeiten Möglichkeiten der fotografischen Verbindung, Verwandtschaft und Verknüpfung quer zu Bildgattungen, Sujet, Kontext und über die museale Rahmung hinaus. Tillmans fotografiert im Gegensatz zu Hannah

¹⁸⁴ http://mmk-frankfurt.de/de/ausstellungen/rueckblick/2010/ausstellung-dtails/article/not_in_fashion/?no_cache=1&cHash=55dee3503648082826ebcfa9588906c7 [25.04.15])

Höch und Peter Piller selbst. In den 90er Jahren hat Tillmans aus seinem direkten Umfeld, der Club-Szene heraus fotografiert.

Die Protagonist*innen seiner Arbeiten waren oft Personen aus dem näheren Umfeld. Exemplarisch genannt sei hier die Arbeit „Lutz und Alex in den Bäumen“ von 1992 (Vgl. <http://www.artberlin.de/kuenstler/wolfgang-tillmans-lutz-and-alex/> [30.04.15]). Die Arbeitsweise von Wolfgang Tillmans ist insbesondere für die Spezifizierung und Erweiterung der Verfahrensweise der Parallelprojektion interessant. Sie enthält Hinweise auf neue Spielarten für die Organisation der Dokumente in der Fläche:

- Zum Beispiel die Variation der Bildgrößen in Analogie zum Grad der Kontrastierung: Maximaler Größenunterschied zwischen dem Ausgangsbild und dem Vergleichsbild im Falle einer maximalen Kontrastierung. Minimaler Größenunterschied im Falle einer Minimalen Kontrastierung.
- Bild-zu-Bild-Vergleiche können zu Vergleichen von Bild-zu-Bildgruppe erweitert werden.
- Die Anordnung des Bild-Materials in der Fläche könnte nicht parallel, sondern entsprechend der Logik einer musealen Hängung an der Wand oder einer Pinnwand erfolgen. Außerdem könnten Forschende ihr Vergleichsmaterial in Anschluss an die Arbeitsweise von Tillmans auch selbst fotografierend generieren.

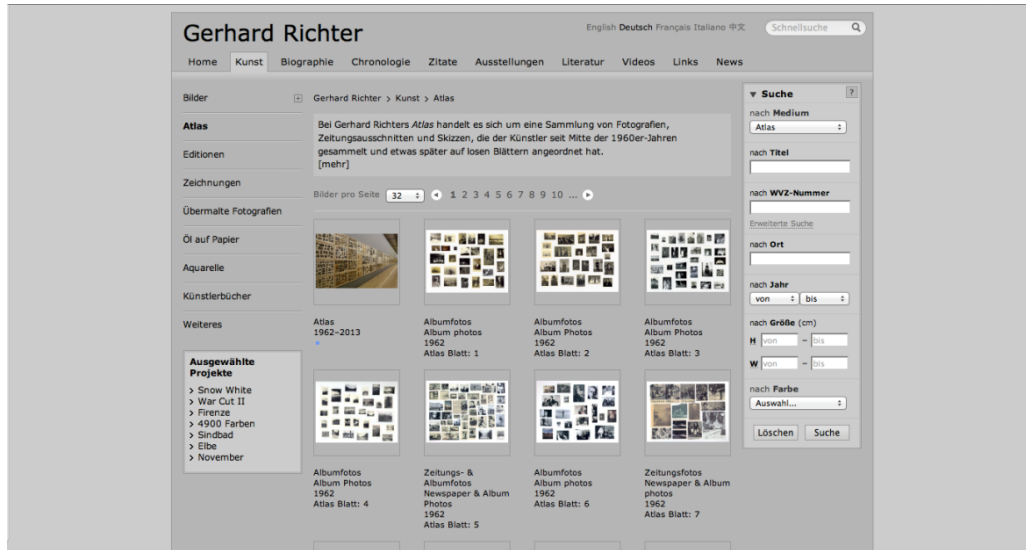
Gerhard Richter: *Atlas* (1962-2013)

„Ich habe am Anfang versucht, alles darin unterzubringen, was zwischen Kunst und Müll lag, was mir irgendwie wichtig erschien und zu schade war, um es wegzuworfen.“

(Gerhard Richter)

„(...) so sind sowohl das bildbezogene Routinewissen etwaiger Alltagsakteure wie auch das tacit knowledge wissenschaftlicher Bildinterpreten durch die bewusste und systematische Ausarbeitung komplexer Kontrastierungen gezielt zu transzendieren.“

(Müller)¹⁸⁵



© Gerhard Richter 2017 (21112017)

Abb. 96

Gerhard Richter: „Atlas“, 1962 – 2013*

- Der *Atlas* besteht derzeit aus 802 Tafeln. Er ist in einen Zeitraum von 51 Jahren entstanden. Es handelt sich um eine Sammlung von Fotografien, Zeitungsausschnitten und Skizzen, die auf Papierbögen angeordnet wurden.
- Den Hauptbestand des Atlas bilden Fotografien, die Richter selbst aufgenommen hat: Landschaften, Stilleben aber auch Familienfotos. Einige Fotos tauchen als Motive in den Malereien von Richter auf oder finden in seinen Künstlerbüchern eine neue Form, zum Beispiel im Buch *Wald*.
- Der Atlas wurde in unterschiedlichen Formaten ausgestellt und publiziert: in Ausstellungen¹⁸⁶, als Film¹⁸⁷ und in Buchform (Richter 2006) sowie auf der Homepage des Künstlers.

*Alle Informationen zum Werk vgl. <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas> [03.05.15].

Richter sammelt im *Atlas* Bildmöglichkeiten im Medium Fotografie:

„Die Fotografie mit der sich Richter seit den 1960er Jahren auf unterschiedliche Weise auseinandersetzt, hat für den Maler offenbar die Funktion eines Filters, mit

¹⁸⁵ (Müller 2012: 15)

¹⁸⁶ Gerhard Richter: Atlas Mikromega <https://www.gerhard-richter.com/de/exhibitions/search/?title=atlas&location=&keyword=&year-from=&year-to=> [3.5.15]

¹⁸⁷ <https://www.gerhard-richter.com/de/videos/exhibitions/gerhard-richter-atlas-54> [2.5.15]

dem er aus der schier unfassbaren Fülle des „Bildmöglichen“ zum notwendig „richtigen Bild“ findet. Dabei gehört das Sammeln, Aufbewahren und Zeigen des Materials, aus dem die Ideen bezogen wurden, mehr zu Richters künstlerischer Strategie als eine Betonung eigener Aufnahmen d.h. es gibt einen Strom von Eindrücken, aus denen heraus Bilder konkrete Gestalt annehmen.“

Der Atlas bündelt 51 Jahre künstlerische Arbeit. Möglichkeiten von Bildproduktion werden im Werk von Gerhard Richter zum Bildmotiv. Im *Atlas* ist Richters Bilder- und Ideenfundus systematisiert und für den Zugriff des Künstlers und die weitere künstlerische Arbeit zugänglich. Dazu hat sich Gerhard Richter wie folgt geäußert:

„Aber der Anlass war eher mein Wunsch nach Ordnung und Übersicht. Die vielen Schachteln voller Fotos und Skizzen bedrücken ja nur als etwas ganz Unerledigtes. Da ist es schon besser, die brauchbaren Sachen ordentlich herzurichten und den Rest wegzuworfen. So entstand dieser Atlas, den ich dann ein paarmal ausgestellt habe.“ (Richter zitiert nach Koldenhoff 2008: 358)

Richter macht mit der Präsentation des Atlas seinen Bildfundus und seinen Bildungsgang öffentlich. Gleichzeitig macht diese Präsentationsform den Atlas „brauchbar“ für die Rezipient*innen und ermöglicht ihnen einen eigenen Bildzugriff. Auf der Homepage von Richter sind alle Tafeln des Atlas digitalisiert und einsehbar. Man kann über eine Suchmaske nach den Kategorien Werk, Farbe, Zeitraum und Thema, recherchieren.¹⁸⁸

Gerhard Richters Atlas ist eine hybride künstlerische Arbeit und im Spannungsfeld von Systematisieren und Sammeln entstanden. Der Atlas als Gesamtkonstrukt hat ähnlich wie bei Wolfgang Tillmans unterschiedliche mediale Formen angenommen. Er liegt auf Papierbögen vor, wurde in Ausstellungen in Rahmen an der Wand gezeigt, als Buch publiziert und im Internet zugänglich gemacht.

Aus einem Fundus von Bildmöglichem entstehen Richters Vorlagen für malerische Bildproduktionen. Gleichzeitig hat sich dieser Fundus im Laufe der Jahre zu einer Arbeit entwickelt. Der Atlas und die Bildungsgangstrategie von Gerhard Richter kann für die Erforschung der eigenen Unterrichts-Praxis wie folgt aufschlussreich sein:

¹⁸⁸ Hier ist das Prinzip Atlas auch auf der Funktionsebene erhalten –im Gegensatz zum Archiv von Peter Piller. Piller nutzt lediglich das Archiv als Display seiner Sammlungen. Es gibt dort keine Suchfunktion, man kann anders als beim *Atlas* von Richter dort nicht recherchieren.

Richters fundusgenerierende Arbeitsweise könnte Lehrende und Forschende dazu auffordern, die Kamera auch in der eigenen Praxis einzusetzen und quer dazu der eigenen Aufmerksamkeit folgend, fotografisches Material zu produzieren. Ohne Scheu vor der eigenen Perspektive, die sich selbstverständlich in das Material einschreibt.

Richter folgt seinen Interessen. Er integriert *Fotos aus Büchern* (Atlas Blatt 16-20) oder *Fotos aus Magazinen* (u.a. Atlas Blatt 21-23) oder bereitet malerische Bildproduktionen vor (u.a. *Für 48 Portraits* (Atlas Blatt 30 - 48)) oder Seestücke (Fotocollagen) (Atlas Blatt 184-198). Er verfolgt mitunter sehr persönliche Themen, wie eine 4er Aktserie seiner Partnerin (*Sabine*, 1994, Atlas Blatt 585), klebt *Ausschnittfotos von Farbproben* (Atlas Blatt 89 - 105) ein oder archiviert seine Motivforschungen wie *Städte* (Atlas Blatt 106 - 124), *Gebirge* (Atlas Blatt 89 - 105), *Wolken* (Atlas Blatt 89 - 105) und findet für unterschiedliche Fundusstücke auch dementsprechende Kategorien. Seine Arbeit *Atlas* kann dazu anregen, Systematisierung von Material, sei es als Teil künstlerischer oder auch als Teil forschender Arbeitsweisen, auch als Prozess der Formfindung zu verstehen. Systematisierungen aus dem Material heraus und auch unter Berücksichtigung visueller Parameter zu entwickeln.

Der Atlas in seiner Doppelfunktion als Vorlagensammlung des Künstlers für malerische Bildproduktionen und eigener künstlerischer Werkform könnte dazu auffordern auch auf der Ebene der Analyse von Fotografischem Material mit dem Modus Bildproduktion zu arbeiten und Praktiken der Rekonstruktion eben auch als Praktiken künstlerischer Produktion zu verstehen.

Lia Perjovschi: Text, Format und Arrangement im Display des Museums

Living in a transition time/context, my intellectual attitude replaced the classic art form, becoming my new art form. **(Lia Perjovschi)**¹⁸⁹

„Erst im vorbehaltlosen Vergleich jeweiliger Bildästhetiken und ihrer intermedialen Übertragungen werden jene komplexen Verweisungszusammenhänge und -horizonte deutlich, innerhalb derer Bilder assoziativ wahrgenommen und verstanden werden und aus denen sie ihre kommunikative Evidenz beziehen“ **(Müller)**¹⁹⁰



Lia Perjovschi: *I have no time for colour* (2015) Installationsansicht, Christine König Galerie, Wien
Courtesy of Christine König Galerie, Wien und die Künstlerin.

Abb. 97

Lia Perjovschi* *I have no time for colour*, (2015).

geboren 1961, lebt und arbeitet in Bukarest.

Seit 1985: Mitglied und Gründerin des CAA/CAA - Archive and Center for Art Analysis,

Seit 1991: Open Studio mit Dan Perjovschi (Ausstellungen, Meetings, Diskussionen, Lectures, Videopräsentationen, Konferenzen, Workshops, Coaching für junge Künstler*innen)

Aspekte von Sammlung, Archivierung, Strukturierung, Distribution und Vermittlung von Wissen aus Gesellschaft, Politik und Kunst prägen die Arbeit von Lia Perjovschi.

Die Arbeitsweise von Lia Perjovschi hat sich nach der rumänischen Revolution von 1989 herausgebildet, um bis zu dieser Zeit nicht verfügbare Inhalte und deren Zusammenhänge zu kommunizieren und zugänglich zu machen.

Ihre Arbeit beinhaltet immer auch eine politische Dimension.

Lia Perjovschi besitzt keine eigene Internetpräsenz. Ihre Arbeiten entstehen für und vor Ort in institutionellen Zusammenhängen und werden dann in diesen Zusammenhängen sichtbar (siehe <http://www.ifa.de/kunst/ifa-galerien/ausstellungen/ia-und-dan-perjovschi.html> [14.06.16]).

*Die Künstlerin wird vertreten von der Christine König Galerie, Wien. Auf der Homepage der Galerie ist ein Portfolio der Künstlerin hinterlegt mit Ausstellungsansichten, Vita und einem kurzen Einführungstext (http://www.christinekoeniggalerie.com/artist_details/items/perjovschi.html [14.06.16]) Weiterführend zur Arbeit Lia Perjovschi siehe auch das Gespräch der Künstlerin mit Christine Stiles (https://monoskop.org/Lia_Perjovschi [01.03.17]) und [Lia Perjovschi's subjective art historical index](#) [01.03.17]

¹⁸⁹ Perjovschi zitiert nach Stiles 2007: 179

¹⁹⁰ (Müller 2012: 138)

In ihren Arbeiten verknüpft Lia Perjovschi Zeichnungen, Objekte, Grafiken, Fotos und Farbdrucke zu installativen Sinnzusammenhängen.

Eine zentrale Figur ist dabei die Mindmap¹⁹¹. Im Falle der Arbeit *I have no time for colour*, 2015 wird sie auf mehreren Ebenen thematisiert. Von Außen nach Innen betrachtet können folgende Varianten identifiziert werden. Die Mindmap ist:

- Organisationsfigur der Elemente der Installation im Ausstellungsraum: Sie verknüpft verschiedene Materialformen wie Zeichnung, Objekt, Collage und Foto.
- Thematisches Element der Installation: Sie tritt in verschiedenen Formen auf: in Posterform an der Wand, als dreidimensionales Objekt im Raum, als Motiv auf einem Blanko-Puzzle.
- Verbindungselement bzw. Schnittmenge zwischen der visuellen Organisation von Buchstaben, Wörtern, Texte in der Fläche und der Strukturierung von Gedanken in der Ansicht.

Die Arbeitsweise von Lia Perjovschi kann für die Adaption der Verfahrensweise der Parallelprojektion für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik aufschlussreich sein in Hinblick auf die besondere Lage der Dokumente in diesem Feld.

Die Künstlerin verknüpft in ihrer Arbeit verschiedene Materialformen und nutzt und produziert beispielsweise die Figur der Mind-Map in ihren Installationen konzeptuell, visuell und drei-dimensional.

Fotografisches Material aus künstlerischen Prozessen im Kunstunterricht enthält meist verschiedene, ineinander verschränkte Sinnebenen. Sprache bzw. Textfragmente tauchen verknüpft mit einem Informationsträger wie der Tafel im Fotografischen Material und wären in Anlehnung an die Arbeitsweise Perjovschis sowohl auf der visuellen Ebene als auch in ihrem Sinngehalt zu rekonstruieren.

Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurden Arbeitsweisen aktueller Künstler*innen vorgestellt, die sich durch einen analytischen Zugriff auf Fotografisches Material auszeichnen.

Die künstlerischen Positionen von Hannah Höch, Peter Piller, Wolfgang Tillmans, Gerhard Richter und Lia Perjovschi wurden hinsichtlich ihrer Potentiale für eine Spezifi-

¹⁹¹ Der Begriff Mindmap und die Verbreitung dieser Methode ist auf den englischen Autor und Trainer Tony Buzan zurückzuführen (Siehe dazu u.a.: Buzan 1993, 1997, 2003-2005, 2010). Siehe in diesem Zusammenhang auch die Methode des Clustering nach Gabriele Ricco (vgl. Ricco 2009).

zierung der Verfahrensweisen der Figurativen Hermeneutik für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik vorgestellt. Die spezifischen Erweiterungspotentiale liegen auf verschiedenen Ebenen und werden im Folgenden noch einmal gebündelt:

Das *Album* von **Hannah Höch** könnte kunstpädagogisch Forschenden Möglichkeiten aufzeigen, Segmentbildung über die „grafische Isolation einzelner Bildsegmente (Figuren, Gegenstände oder sonstige ikonische Einheiten)“ (Müller 2012: 13) hinaus zunächst als Segmentbestimmung zu verstehen und entgegen oder quer zur kompositorischen Logiken vorzugehen. Die künstlerische Position von **Peter Piller** verknüpft analytisch-handelnden Umgang mit fotografischem Material und künstlerische Produktion. Das kann im kunstpädagogischen Forschungsfeld relevant werden, hinsichtlich der Analyse von hybridem Material, das künstlerische Produktion von Schülerinnen auf der Praxisebene im Kunstunterricht ist und gleichzeitig (Forschungs-)Dokument dieser Produktion ist. Darüber hinaus könnten Lehrende im Feld der Kunstpädagogik, die eine künstlerische Haltung erworben haben, die Potentiale spezifischer Herangehensweisen der Aktuellen Kunst für die besonderen methodischen Herausforderungen des Faches nutzen und ggf. auch Methodenentwicklung betreiben. **Wolfgang Tillmans** Arbeiten enthalten Hinweise auf neue Spielarten für die Organisation des Fotografischen Materials in der Fläche. Der Grad der Kontrastierung könnte zum Beispiel in der Variation der Bildgrößen sichtbar werden. Außerdem könnten Forschende in Erwägung ziehen, Vergleichsmaterial in Anschluss an Tillmans auch selbst fotografierend zu generieren.

Gerhard Richters Arbeit *Atlas* könnte gerade ihre eigene Praxis Beforschende dazu anregen, ohne Scheu vor der eigenen Perspektive, die sich selbstverständlich in das Material einschreibt, ebendiese Praxis mitzufotografieren und Systematisierungen aus dem Material heraus und auch unter Berücksichtigung visueller Parameter zu entwickeln.

Der Atlas in seiner Doppelfunktion als Vorlagensammlung des Künstlers für malerische Bildproduktionen und eigener künstlerischer Werkform könnte dazu auffordern, auch auf der Ebene der Analyse von Fotografischem Material mit dem Modus Bildproduktion zu arbeiten und Praktiken der Rekonstruktion eben auch als Praktiken künstlerischer Produktion zu verstehen. **Lia Perjovschi** verknüpft in installativen Sinnzusammenhängen Zeichnungen, Objekte, Grafiken, Fotos und Farbdrucke. Eine zentrale Figur ist dabei die Mindmap. In der Arbeit der Künstlerin bildet sie häufig das Verbindungselement bzw. die Schnittmenge zwischen der visuellen Organisation von Buchstaben, Wörtern, Texte in der Fläche und der Strukturierung von Gedanken in der Ansicht.

Die Arbeitsweise von Lia Perjovschi kann für die Adaption der Verfahrensweise der Parallelprojektion für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik aufschlussreich sein. Insbesondere auch fotografisches Material mit verschiedenen, ineinander verschränkten Sinnebenen, Sprache bzw. Textfragmente tauchen verknüpft mit einem Informationsträger wie der Tafel auf, wären in Anlehnung an die Arbeitsweise Perjovschis sowohl auf der visuellen Ebene als auch in ihrem Sinngehalt zu rekonstruieren.

Bildanalyse auch als Bildpraktik zu denken und zu konzipieren¹⁹², könnte sich auch auf der Ebene der Praxisprozesse im Kunstunterricht auswirken. Bildproduktion und Bildrezeption sind elementar für dessen Konzeption und Durchführung und könnten sich in einer solchen Vorgehensweise produktiv verbinden.

¹⁹² Siehe in diesem Zusammenhang auch das Konzept der „Bildumgangsspiele“ des Kunstpädagogen Klaus-Peter Busse (Busse 2004). Der Fokus liegt hier stärker auf der Verknüpfung von künstlerischer Arbeitsweise und Bildanalyse, während ich in meiner Forschung die Verknüpfung von Unterrichtskonzeption und Rekonstruktion von Kunstunterricht fokussiere.