

4. Mehrebenen-Parallelprojektion

Dieses Kapitel stellt die Mehrebenen-Parallelprojektion, einen Methodenvorschlag zur empirischen Erforschung von künstlerischen Praxisprozessen vor. Datenerhebung und Bildrekonstruktion werden im Rahmen dieses Methodenvorschlags an der Schnittstelle zu Bildproduktion verortet. Das Wissen um künstlerische Produktion im Kontext aktueller Kunst wird wie die Position der Forscher*in im Feld im Sinne der Erforschung der eigenen Praxis berücksichtigt.

„Bilder“ verstehe ich in diesem Zusammenhang „als symbolische Darstellungen, die immer auch mit Blick auf bereits bestehende Bilddarstellungen erzeugt, gesehen und verstanden werden“ (Müller 2011: 159). Ich schließe mich Michael R. Müllers Definition an und erweitere sie dahingehend, dass ich unter „Bild“ künstlerische Produktionen im weitesten Sinne – vor allem über die Zweidimensionalität hinausgehend – fasse. „Bilder“ können dann auch bildhauerische Arbeiten, Installationen, jedwede künstlerische Idee in Zusammenhang mit der Form, in der sie realisiert wird, sein. Auch Arbeiten, die sich der Materialisation entziehen wie *I need some meaning I can memorise (The invisible pull)* von Ryan Gander für die documenta 13 gehören dazu. Der Künstler schickte einen unsichtbaren Sog durch die Räume im Erdgeschoss des Museum Fridericianum (siehe dazu Kapitel 1). Die Arbeit materialisiert sich indirekt – über wehende Haarsträhnen der Besucher*innen oder leichtes Frösteln, welches über verschränkte Arme sichtbar wird. Im Rahmen der Analyseschritte sind außerdem noch die Begriffe *Interpretandum* und *Vergleichshorizont* zentral. *Interpretandum* bezeichnet den Gegenstand der Rekonstruktion. Im Zuge meiner Forschung handelt es sich ausschließlich um fotografisches Material. *Vergleichshorizonte* sind diejenigen Bilder, die dem Interpretandum in Parallelprojektionen gegenüber gestellt werden (siehe dazu auch Kapitel 3 und Kapitel 5).

Das Kapitel gliedert sich wie folgt:

4.1. Das methodische Vorgehen am Beispiel schildert das erste Kapitel. Bei dem Beispiel handelt es sich um das Foto, das in Kapitel 1 die Arbeit eröffnet und den Ausgangspunkt zu den konzeptuellen Überlegungen für Kunstunterricht bietet. Während in Kapitel 1 die Methode vollzogen wird, ist hier der Methodenvorschlag bereits strukturell auf den Forschungsgegenstand angemessen hin aufbereitet. Die Interpretation wird nicht mehr thematisch durchgeführt sondern die forschungspraktischen Schritte zu dem, was in K 1 inhaltlich erarbeitet wurde, erläutert. Die Diskussion von drei zentralen Aspekten des

methodischen Vorgehens bespricht das Kapitel **4.2.** Es sind die Aspekte: Auswahl des Vergleichsmaterials, Kontrastbildungen und das Spannungsfeld von Extensivität und Fallbestimmung. Kapitel **4.3.** fokussiert bereits in einem ersten Schritt die Schnittmenge von Bildrekonstruktion und Bildproduktion. Die Organisation der Dokumente in der Fläche betrifft neben praktischen Hinweisen zum Handling, Verwalten und Präsentieren des Materials. Ein zentraler Punkt des Teilkapitels ist ein Vorschlag zur Anonymisierung des Forschungsmaterials.

4.1. Das methodische Vorgehen am Beispiel o.T. (*Kunstunterricht*)

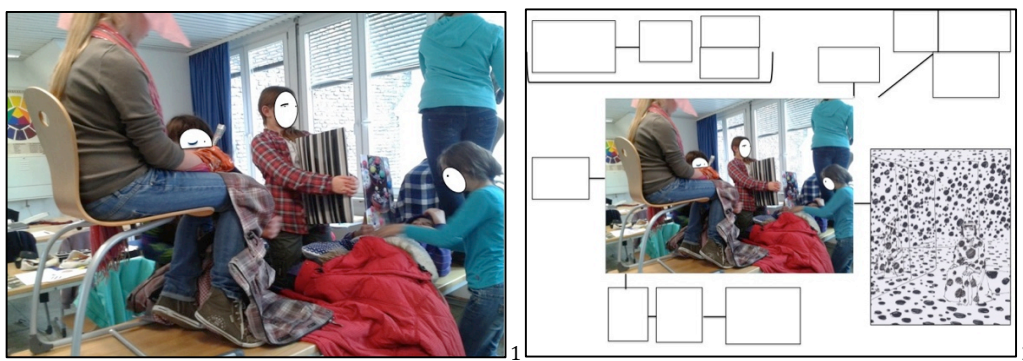


Abb. 98

Bilder im Kontext von anderen Bildern – Rekonstruktion von Bildwerdungen

Das Fotografische Material (1) zeigt das Fallbeispiel *o.T. (Kunstunterricht)* aus meiner Forschung. Die Schülerinnen im Foto sind im Produktionsmodus von etwas. Das Kontextwissen, dass es sich hier um Kunstunterricht handelt, wird zunächst zurückgestellt. Im Fokus der Rekonstruktion stehen die Praktiken im Bild. Das oben gezeigte Vergleichsbeispiel (2) – eine künstlerische Arbeit von Yayoi Kusama – war Teil der Unterrichtskonzeption der Lehrerin/Forscherin und ist ein möglicher Vergleichshorizont in der Interpretation. Das heißt etwas von dem Bild oben, steckt auch in der Produktion der Schülerinnen.

Die Grundfigur des Methodenvorschlags basiert auf der Zusammenstellung von Bildern zu Kontrastpaaren. Diese Zusammenstellungen erfolgen simultan auf mehreren Ebenen parallel. Die zentralen Ebenen zur Rekonstruktion künstlerischer Praktiken aus dem Alltagskontext und Arbeiten aktueller Künstler*innen. Die Mehrebenen-Parallelprojektion führt die von Michael R. Müller etablierte Verfahrensweise der Parallelprojektion mit künstlerischen Arbeiten zusammen, die den Umgang mit fotografischem Material thematisieren und reflektieren. Diese beiden Bezugskontexte meiner

Forschung habe ich in Kapitel 3 bereits ausgeführt. Die Mehrebenen-Parallelprojektion zielt im Besonderen auf die Rekonstruktion von Bildwerdungen, also künstlerischen Ideen – im Fall meiner Forschung Ideen von Schüler*innen im Kunstunterricht – die noch auf der Weg zu ihrer Form befindlich sind. Dies kann als spezifischer Fokus für Rekonstruktionen im Forschungsfeld der Kunstpädagogik gelten.

Fotografisches Material aus kunstpädagogischen Kontexten bzw. Zusammenhängen künstlerischer Produktion weist häufig eine hohe Segmentdichte auf. Dieses Phänomen könnte darauf zurückzuführen sein, dass hier Entscheidungen auf der Ebene der Inhalte und der Formfindung getroffen werden. Im Kontext von künstlerischer Produktion kommt es auch zu ungewöhnlichen Segmentkombinationen und Segmenterfindungen.

Das Foto des Fallbeispiels quillt regelrecht über vor Sinneinheiten bzw. Bildinformationen. Der Schritt der Segmentierung ermöglicht eine methodisch kontrollierte Differenzierung des fotografischen Materials hinsichtlich der im Bild eingeschlossenen Sinneinheiten. Dieser Schritt geht den Parallelprojektionen voraus.

4.1.1. Segmentierung: extensive Bestimmung der Sinneinheiten im Bild

„**Segment** – wird hier verwendet in der Bedeutung des Begriffs lateinisch *segmentum* = (Ab-, Ein)schnitt, zu: *secare*, sezieren. Ein Segment ist eine Sinneinheit, ein kleiner Baustein, innerhalb eines Interpretandums“.
(DUDEN online 2017)

„**Visuelle Segmentanalyse** ist eine „bild- und symboltheoretisch fundierte Methodologie und Methode der Bildinterpretation“ nach Roswitha Breckner“
(Breckner 2012: 164)

„**Segmentanalyse** ist eine von drei Verfahrensweisen der kontrastiven Sehweisenbildung im Rahmen der Figurativen Hermeneutik nach Michael R. Müller. Müller nimmt auf Roswitha Breckners Verfahrensweise in ihrer Grundidee Bezug. Er gibt an Breckners „methodologischen Begründungen und der methodischen Umsetzung bewusst abzuweichen“
(Müller 2012: 149)

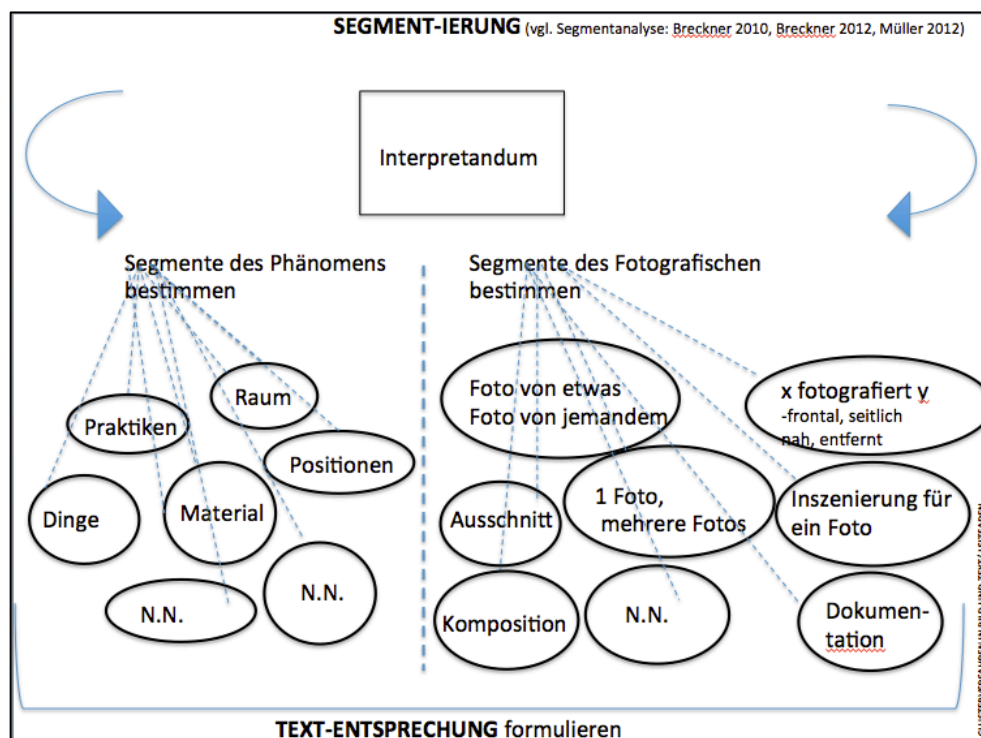


Abb. 99

Segmentierung ist ein methodisch kontrollierter Prozess der Bearbeitung von Fotografischem Material mit dem Ziel der Segmentbildung. Ich übernehme das Prinzip der Segmentanalyse in seiner Grundprinzip der „grafischen Isolation einzelner Bildsegmente (Figuren, Gegenstände oder sonstige ikonische Einheiten) und deren Präsentation auf einem leeren Hintergrund“ (Müller 2012: 150) und adaptiere es für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik. Ziel ist es, alle im Bild eingeschlossenen Sinneinheiten, sprich Segmente, herauszuarbeiten. Dieser Rekonstruktionsschritt arbeitet mit der Struktur des Bildes, während etablierte Rekonstruktionsmethoden häufig rezeptiv vorgehen und mit der Blickrichtung arbeiten um das Bild in Sinneinheiten einzuteilen (vgl. Marotzki/Niesyto (Hg.) 2006). Die Segmentierung zielt darauf ab, alle Sinneinheiten im Bild

möglichst präzise herauszuarbeiten. Interpretandi aus dem Kontext der Kunstpädagogik zeichnen sich durch einen Segmentüberschuss aus. Das Fallbeispiel *o.T. (Kunstunterricht)* scheint geradezu überzuquellen vor Sinninformationen. Die Kamera hat so viel eingefangen, dass es zunächst darum geht, den Bestand im Bild zu sondieren und sich sozusagen durch das Interpretandum hindurchzuarbeiten. Zentral für Segmentierungen jedweder Hinsicht ist, dass der Bezug vom Segment zu seinem Kontext erhalten bleibt, um den Sinn des Segmentes in seiner Einbettung explizieren zu können.

Für das Fallbeispiel *o.T. (Kunstunterricht)* habe ich Segmentierung in Hinsicht der Personen im Bild, der Blickrichtungen und der Hände und ihrer Gesten durchgeführt. Die Segmente sind direkt aus dem Bild herausgelöst.¹⁹³ Die Segmentierung gibt dezidiert Aufschluss über die von den Schülerinnen erfunden Segmentkombinationen.

In der Präsentation der Dokumente habe ich in einer Variante das Interpretandum in schwarz-weiß hinterlegt und die Segmente in Farbe darauf platziert und in der anderen Variante das Interpretandum und die Segmente – ihrem Kontext entsprechend auf der weißen Fläche platziert.

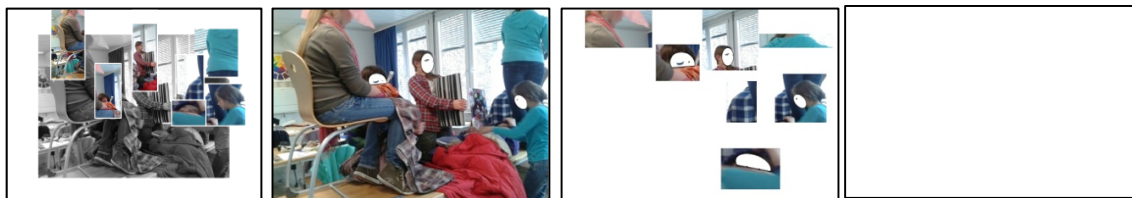


Abb. 100

Im nächsten Schritt habe ich Segmentierungen in Hinsicht auf die verarbeiteten bzw. im Bild vorhandenen Dinge durchgeführt und das Interpretandum in drei Bereichen seziert: den mit den Personen verwobenen Dingen, deren Umraum und den Elementen im Raum selbst. Die Segmente aus dem Bild werden hier nicht aus dem Bild herausgelöst, sondern in Nachbarschaft zum Interpretandum nachgebaut.¹⁹⁴

¹⁹³ Dieses Prinzip folgt den ersten Schritten der Segmentanalyse nach Roswitha Breckner. Auch hier wird das Segment herausgelöst, isoliert und dann in einen neuen Kontext gesetzt (vgl. Breckner 2010: 129f.). Siehe Beispiel oben (*).

¹⁹⁴ Die Bildsortierungen des Schweizers Ursus Wehrli, folgen einem ähnlichen Prinzip. Die Bildbände tragen die Titel „Kunst aufräumen“ (Wehrli 2002) und „Noch mehr Kunst aufräumen“ (Wehrli 2004). Der Autor seziert Gemälde der klassischen Moderne, aber auch Fotografien aus dem Alltagskontext und schlüsselt die aus dem Bild oder aus der Fotografie extrahierten Bestandteile auf der gegenüberliegenden Bildseite auf. Das sieht im Falle des Covers von „Kunst aufräumen“ zum Beispiel so aus, dass er die Teile eines Nana-Gemäldes von Niki de Saint Phalle – es zeigt eine Nana, die einen Ball wirft, nach Größe, Fläche und geometrischer Form sortiert und stapelt.

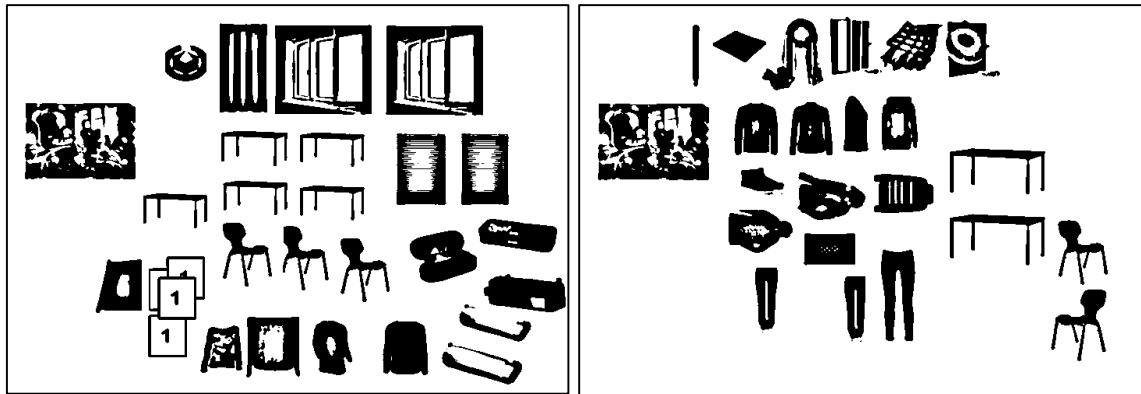


Abb. 101

Ein Sonderfall sind Segmentierungen, die die Segmente des Fotografischen bestimmen. Dieser Rekonstruktionsschritt hängt eng mit der Produktionssituation der Dokumente zusammen. Ein großer Teil des fotografischen Materials ist in kommunikativen Produktionssituationen entstanden. Lehrerinnen und Schülerinnen haben beiderseitig Anteil an der Sinnproduktion. Diese Fotografischen Koproduktionen sind unter anderem im Rahmen eines Unterrichtsprojektes entstanden (zur Systematisierung des Fotografischen Materials siehe Kapitel 2).

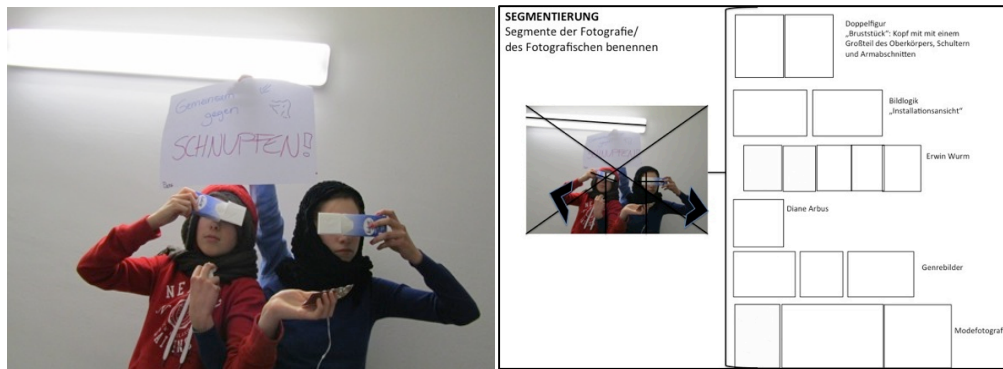


Abb. 102

Weiter Fallbeispiel für eine Bildpraktik in Koproduktion:



Abb. 103

4.1.2. Parallelprojektionen

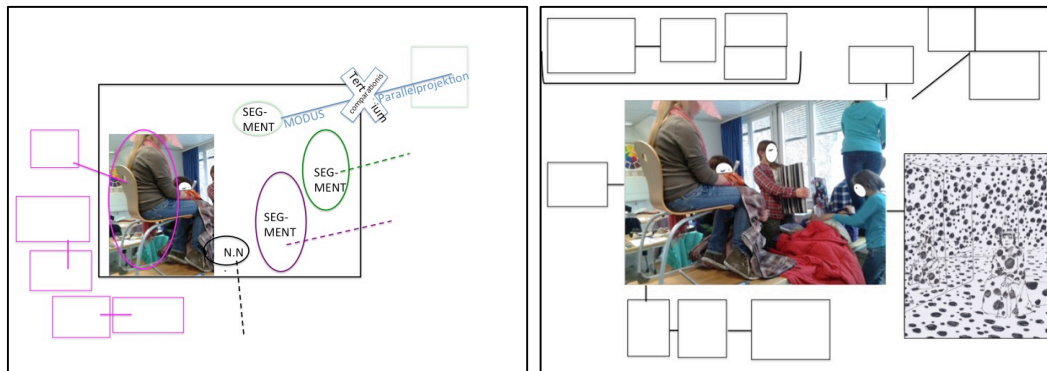


Abb. 104

Die Grundfigur der methodischen Operation ist der Bild-zu-Bild-Vergleich (zur Parallelprojektion nach Michael R. Müller siehe Kapitel 3). Die Bilder liegen nicht auf der gleichen Ebene. Das Interpretandum ist der Gegenstand der Rekonstruktion, also das Bild bzw. die Sinneinheit im Bild (Segment), die analysiert werden soll. Vergleichsbilder, sogenannte Vergleichshorizonte werden mit dem Interpretandum zu Konstrastpaaren zusammengestellt. In der methodischen Operation des Vergleiches – Parallelprojektion – tritt zwischen dem Interpretandum und den Vergleichshorizonten, ein gemeinsames Drittes hervor: das tertium comparationis (siehe dazu Müller 2011 und Spies 2010). Die Hinsicht des Vergleiches – das tertium comparationis in seiner spezifischen Realisierung – steht nicht im Vorhinein fest oder bedingt gar die Bildauswahl. Interpretandum und Vergleichshorizonte können sich optisch deutlich unterscheiden. Christian Spies stellt in einem seiner Aufsätze ausgehend von der künstlerischen Arbeit *Stilleben mit Apfel und Birne* (1765) von Justus Juncker kontrastive Bild-Vergleiche zu künstlerischen Arbeiten, die Äpfel oder Birnen zeigen an. Die Arbeiten von Paul Cézanne, Pablo Picasso und Alberto Giacometti unterscheiden phänotypisch deutlich. Spies arbeitet die Bildebene als Tertium heraus (vgl. Spies 2010).

Mehrebenen-Parallelprojektion schließt insofern an die Verfahrensweise der Parallelprojektion an, als dass sie die Ebenen der Bild-zu-Bild-Vergleiche methodisch vervielfacht und in Hinsicht auf das Forschungsfeld spezifiziert. Bildwerdungen, also künstlerische Produktionen, die noch im Begriff ihre Form zu finden sind, können in der Zusammensicht mit Alltagspraktiken und Arbeiten aktueller Kunst rekonstruiert werden.

Ich werde im Folgenden die methodische Operation der Mehrebenen-Parallelprojektion für die forschungspraktische Arbeit konkretisieren. Die methodischen Schritte werden an einem Materialbeispiel erläutert. Zu jedem Aspekt der Rekonstruktion habe ich eine

Tafel angelegt, die nach dem Prinzip einer Bauanleitung das Material aus dem Fallbeispiel und eine Grafik gegenüberstellt. Mit jedem Forschungsgegenstand und der Fragestellung, die sich an ihn richtet, variieren die Ebenen der Parallelprojektionen und die Vergleichshorizonte kommen aus unterschiedlichen Kontexten. Die Grundfigur des Bild-zu-Bild-Vergleichs bleibt als Kern des methodischen Vorgehens erhalten, wird aber in Hinsicht auf den Forschungsgegenstand konkretisiert. An einigen Stellen ist deswegen kein Material, sondern die Bezeichnung N.N. (für Nomen Nominandum – noch zu benennen) für noch nicht bekanntes Material und noch nicht bekannte Vergleichshorizonte und Ebenen des Vergleichs eingefügt.

Modi des Bild-zu-Bild-Vergleichs

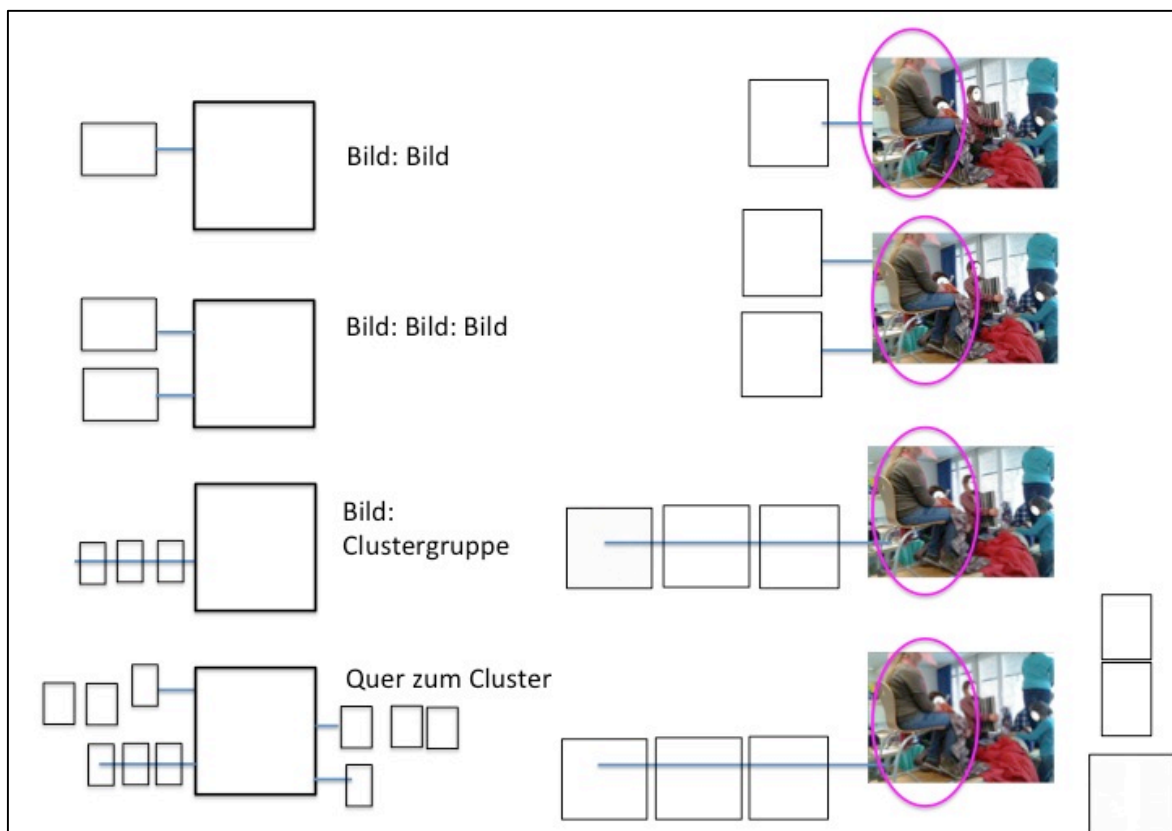


Abb. 105

Bild: Bild(-segment)

Der einfachste Fall einer Parallelprojektion ist der Bild-zu-Bild-Vergleich, das heißt die kontrastierende Zusammenstellung von zwei Bildern (vgl. Müller 2012: 159). Im Materialbeispiel ist es bereits ein Ausschnitt bzw. aus der methodischen Perspektive gesehen ein Segment. Ich habe es im Interpretandum mit einer pinkfarbenen Linie markiert.

Das Foto des Kindes mit dem Plastikeimer auf dem Kopf schließt einen Teil des markierten Segmentes in einem ersten Schritt auf, indem es dessen Logik aufnimmt. Ein Ding wird im kindlichen Spiel offensichtlich mit einer neuen Bedeutung versehen und mit einer neuen Handlungsform verknüpft.

Bild: Bild: Bild(-segment)

Mit der Hinzunahme des zweiten Bildes wird ein weiterer Segmentbereich erschlossen. Die sitzende Figur¹⁹⁵ im Bild hat eine Jacke über den Beinen liegen. Der Vergleichshorizont „mit Decke auf der Couch“ liefert einen ersten aber noch nicht hinreichenden Deutungsanschluss. Es könnte eine Praktik vorliegen, die in der Kälteempfindlichkeit der Person begründet liegt. Im Foto handelt es sich allerdings um eine Jacke. Dieses Kleidungsstück, ist eigentlich mit einer anderen Funktion und Handhabung belegt.

Clustergruppe: Bild(-segment)

Dieser Modus zielt auf eine stärkere Differenzierung innerhalb eines Vergleichshorizontes. Dem Segment im Bild – den mit einer Jacke bedeckten Beinen – steht eine Gruppe von Vergleichshorizonten gegenüber: eine Person im Außenraum, ein Kind im Kinderwagen, eine erkältete Person auf der Couch, die stärker friert, obwohl es sich um den Innenraum handelt. Segment und Vergleichshorizonte haben die Position „auf den Beinen“ gemeinsam. Ansonsten weisen sie vor allem Unterschiede auf: Im Segment ist es ein Innenraum, das heißt eine Temperaturfrage kann nicht der Grund für das Bedecken der Bein sein; die Beine sind nur teilweise und mit einer Jacke anstatt einer wärmespendenden Decke bedeckt; die Person sitzt nicht wie im Krankheitsfall üblich auf der heimischen Couch, sondern mit einem Stuhl auf einem Tisch also in einer durchaus wagemutigen Haltung für die es Kraft und Konzentration braucht.

Bild-zu-Bild-Vergleiche, die im methodischen Sinne erfolgen, nehmen Ähnlichkeiten und Unterschiede gleichermaßen in den Blick. Segment und Bildergruppe gemeinsam ist das Sitzen. Die Beine werden im Moment der Aufnahme nicht gebraucht und sind nicht zu sehen. Das Bedecken der Beine scheint um seiner selbst willen zu geschehen. Um diese erste Deutung zu prüfen wäre der nächste Schritt die Figur in allen Segmentbereichen zu rekonstruieren. Dazu gehört ein differenzierter Blick auf den Bereich der

¹⁹⁵ Mit der Entscheidung für den Begriff „Figur“ nehme ich bereits eine Akzentuierung vor, die das Geschehen hinsichtlich seiner Formwerdung, also auch als „künstlerische Produktion im Werden“ begreift. Andere Bezeichnungen, die jeweils andere Schwerpunktsetzungen bzw. Offenheiten haben, wären Person, Schüler*in, Mädchen oder Jugendliche.

Hände (die Hände sind nicht zu sehen, etwas aus Stoff liegt darüber, die Figur hält etwas in den Händen), auf das Moment des Sitzens (die Figur sitzt mit einem Stuhl auf einem Tisch) sowie das Ausleuchten der Bezüge zu den anderen Figuren.

Quer zur Clustergruppe

Dieser Modus nimmt alle Segmente und – soweit bereits erfolgt – alle Parallelprojektionen in den Blick.

Im Beispiel lässt sich feststellen, dass die für die sitzende Figur rekonstruierte Praktik des Be- bzw. Zudeckens an zwei weiteren Stellen im Geschehen vorkommt. Der Unterkörper einer liegenden Figur ist mit einem roten Kleidungsstück mit Pelzkragen bedeckt, eine blau-weiß-karierte Decke ist um die Beine einer weiteren sitzenden Figur geschlagen. Sie spielt also insgesamt für drei Figuren eine Rolle. In der Zusammensicht der drei Figuren tritt ein weiterer Aspekt segmentübergreifend hervor. In direkter Nähe der drei statischen Figuren ist diesen jeweils zugewandt eine Person zu sehen, die mit etwas beschäftigt ist. Sie scheinen direkt mit der Tätigkeit des Zudeckens verbunden. Person 1 zieht mit einer Hand die über die Beine gelegte Jacke in eine Form. Die Handbewegung der Figur in der Bildmitte könnte man als vor- oder zurückschlagen der Decke (auch in diesem Fall eine Jacke) deuten. Die dritte Person steht auf dem Tisch und mit dem Rücken zur Kamera. Ihre Hände hält sie vor dem Körper, also in jedem Fall in Richtung der dritten Figur.

Bild: Bild UND Bild: Bild: Bild UND Bild: Clustergruppe UND Quer zur Clustergruppe

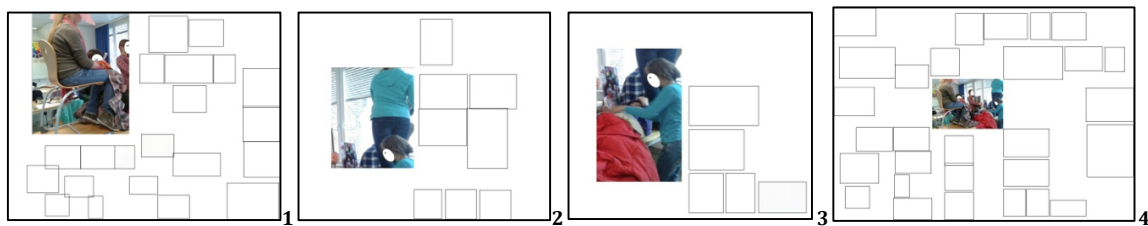


Abb. 106

Für jede Rekonstruktion werden die beschriebenen Modi der Parallelprojektion in unterschiedlichen Kombinationen und mehrfacher Hinsicht angewandt. Das Materialbeispiel zeigt die Rekonstruktionen zu drei Teilsegmenten, die dann wiederum in das Rekonstruktionstableau (4) überführt werden: (1) zeigt die Sitzende im Bildvorder-

grund, (2) die ihr gegenüberstehende Figur und (3) eine von drei Personen, die tätig sind.

Ebenenkombination für Parallelprojektionen

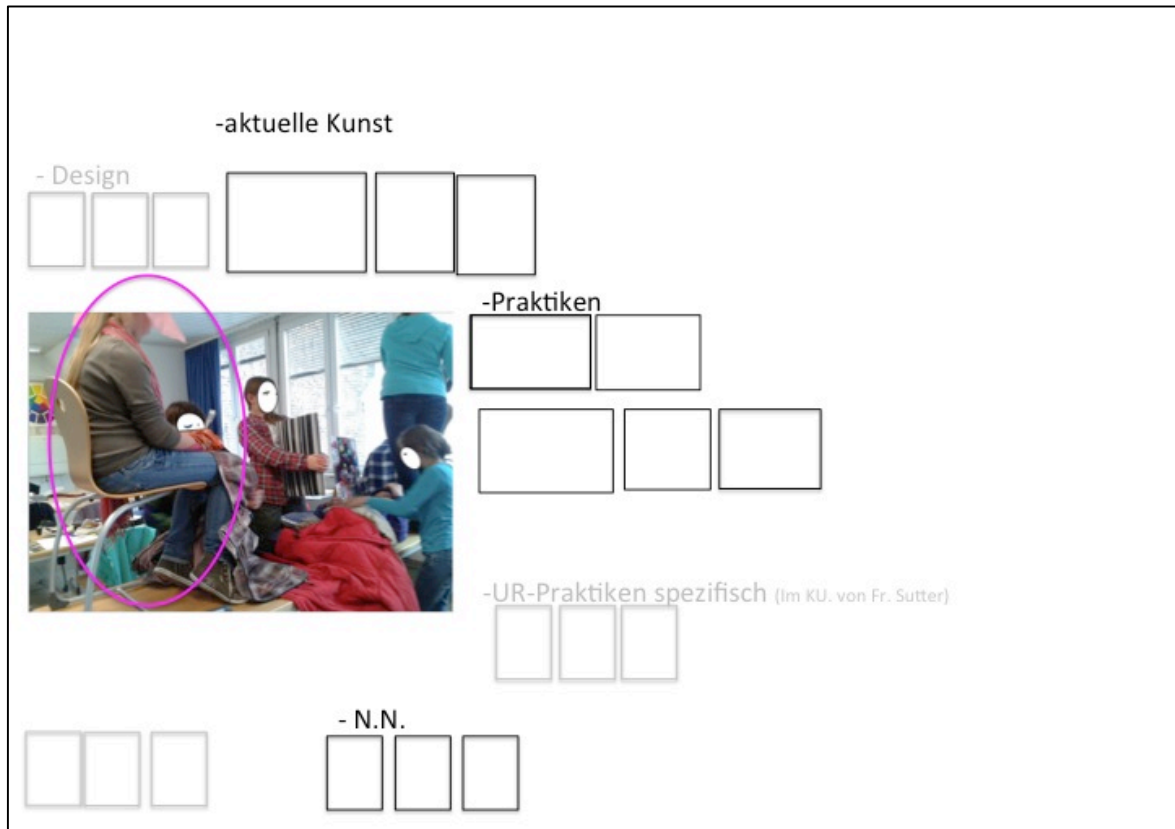


Abb. 107

Die Mehrebenen-Parallelprojektion zielt im Besonderen auf die Rekonstruktion von Bildwerdungen, also künstlerische Ideen bzw. künstlerische Produktion, die noch auf dem Weg zu ihrer Form befindlich ist. Im Fall meiner Forschung geht es um künstlerische Produktionsprozesse von Schüler*innen im Kunstunterricht. Dieser Zwischenbereich lässt sich methodisch ausloten, in dem Parallelprojektionen auf mindestens zwei Ebenen durchgeführt - und Vergleichshorizonte aus den Kontexten aktuelle Kunst und Alltag kombiniert werden.

Im Fallbeispiel habe ich für die Rekonstruktion des Segmentes der Sitzenden – dies ist mit einer pinkfarbenen Linie markiert – eine Arbeit des Künstlers Erwin Wurm ausgewählt. Der Künstler erfindet Handlungsanweisungen und thematisiert einen Grenzbe-
reich zwischen künstlerischer Form und Alltagspraktiken. Die *One-Minute-Skulpture* ist von der Alltagspraktik Stuhl tragen oder Stuhl hochheben inspiriert und gibt ihr gleich-
zeitig eine eigenen Form. Der Bild-zu-Bild-Vergleich macht auf diese Sinnebene im

Interpretandum aufmerksam. Aus dem Alltagskontext kommen die vier anderen Vergleichshorizonte. Sie markieren eine Differenzlinie aus der umgekehrten Perspektive. Stühle hochstellen bedeutet in der Schule und in der Kneipe das Ende des Tagesgeschäfts. Personen sind dann nicht mehr anwesend. Schon gar nicht sitzen sie auf einem Stuhl auf einem Tisch. Diese Tatsache deutet dann wieder auf die Schnittstelle zur künstlerischen Produktion hin.

In dem Vergleichshorizont aus dem Theater realisiert sich diese Praktik: Ein Schauspieler sitzt in einer Bühnensituation auf einem Stuhl auf einem Tisch.

Für die Mehrebenen-Parallelprojektion kann aktuelle Kunst als spezifische Vergleichsebene gelten. Die Vergleichsebenen sind konstitutiv für den Methodenvorschlag im Rahmen dieser Arbeit und für das Forschungsfeld der Kunstpädagogik. Die künstlerische Produktion der Schülerinnen befindet sich auf dem Weg, das heißt die formalen Entscheidungen sind noch nicht abschließend getroffen. Deswegen ist es wichtig, die Praktiken der Schülerinnen – ich argumentiere wieder am Beispiel – aus mindestens zwei Perspektiven anzugehen. Das heißt für die Kontrastbildungen Alltagspraktiken, von denen die handlungsformen der Schülerinnen möglicherweise inspiriert sind (zum Beispiel das Zudecken und auch einen Stuhl auf einen Tisch stellen) und Arbeiten aktueller Kunst gleichermaßen als Vergleichshorizonte in Erwägung zu ziehen.

Je nach Interpretandum sind für die Parallelprojektionen andere und weitere Ebenen hinzuzuziehen. In der Grafik-Tafel mit N.N. markiert, lassen sie sich erst im Kontext der Forschung bestimmen. Sie stehen in direktem Zusammenhang mit dem jeweiligen Forschungsinteresse.

Ansatzpunkte für Bild-zu-Bild-Vergleiche

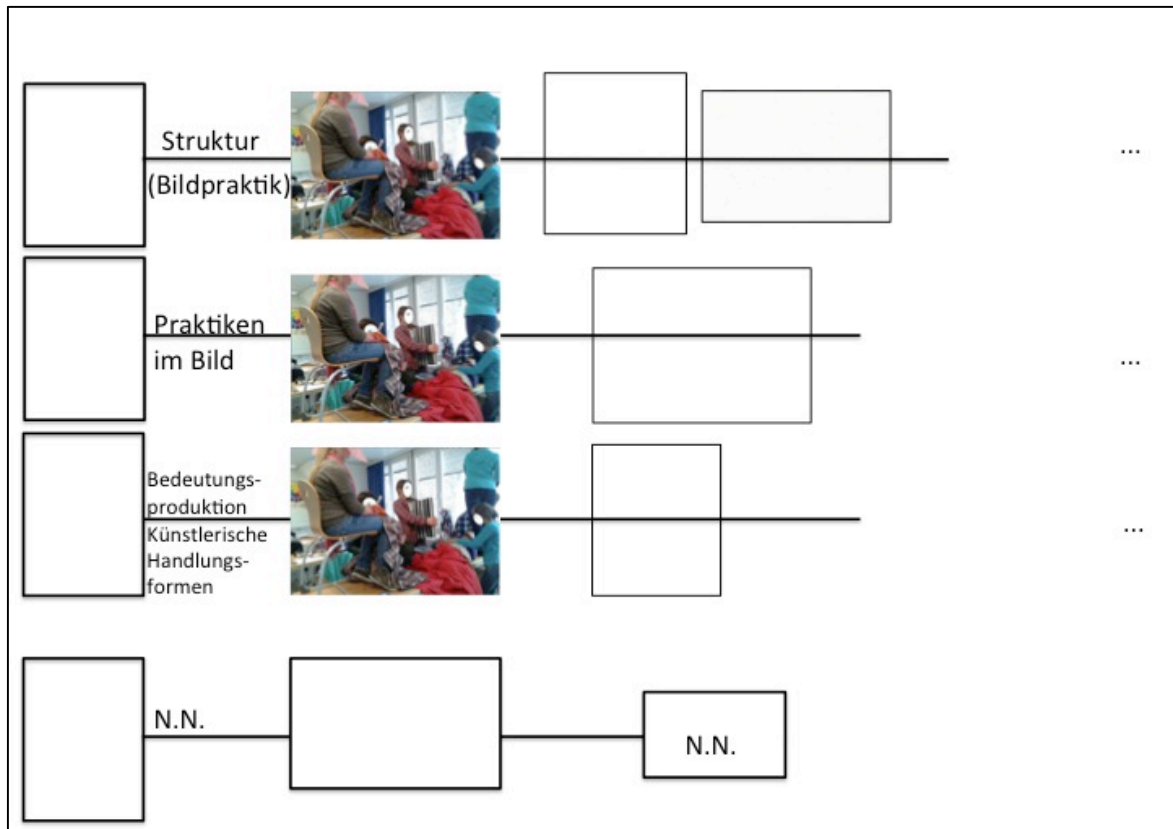


Abb. 108

Die Grafiktabelle zeigt inwiefern sich das Forschungsinteresse und der methodische Zugriff auf das Forschungsmaterial verknüpfen. Die benannten Ansatzpunkte markieren mögliche Hinsichten der Parallelprojektionen.

(1) Struktur: Hinsicht der Rekonstruktion ist zunächst das Gesamtgeschehen in seiner Struktur. Das dynamische Wechselspiel von Bewegung und Statik lässt sich in der Zusammenstellung von Interpretandum und Mobile offenlegen. Dass ein Dekorationsobjekt und eine Szenerie mit Personen sich optisch so deutlich voneinander unterscheiden, ist hier von Vorteil. Dadurch fokussiert die vergleichende Zusammenstellung direkt die Strukturähnlichkeit bzw. die Strukturunterschiede. Bildpraktik: Erheben Forscher*innen ihre Dokumente selbst bzw. in Koproduktion mit den Akteur*innen des Feldes wird die Bildlogik der Aufnahme mitproduziert. Die Fassung des Geschehens in die Form der Fotografie ist auf der Ebene der Rekonstruktion mitzudenken (siehe dazu Kapitel 4.1.3).

(2) Praktiken im Bild: Die Hinsicht des Vergleichs zielt hier auf die Praktiken im Bild. Um diese zu rekonstruieren wurden Vergleichshorizonte ausgewählt, die Praktiken aus unterschiedlichen Kontexten zeigen. Eine dieser Praktiken ist das Kinderspiel. In der kontrastiven Zusammenstellung werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet. Signifikanter Unterschied ist der Tisch. Spielende Kinder befinden sich in der Regel am Boden.

(3) Bedeutungsproduktion und künstlerische Handlungsformen: Die Hinsicht dieses Vergleichs konkretisiert die Frage nach den Bildpraktiken aus einer künstlerischen Perspektive. Die Praktiken im Bild werden darauf hin befragt, inwiefern hier neue Bedeutung produziert wird und künstlerische Handlungsformen entstehen.

Der gewählte Vergleichshorizont zeigt eine Königin und damit eine mögliche Hinsicht der künstlerischen Bedeutungsproduktion der Schülerinnen. Das Interpretandum zeigt direkt keine Königin – und schon gar nicht die Königin Elisabeth. Die erfundene Handlungsform der Schülerin auf dem Stuhl zitiert möglicherweise dieses Motiv.

(4) N.N.: Das Interpretandum und die Forschungsperspektive darauf spiegeln sich in der Wahl der Ansatzpunkte. Eine Workshopteilnehmerin am Forschungstag im Rahmen des Bundeskongresses für Kunstpädagogik in Salzburg gab beispielsweise an, Einladungskarten zu Vernissage-Veranstaltungen und die damit verbundenen Gestaltungsentscheidungen beforschen zu wollen. Ein Ansatzpunkt für Parallelprojektionen könnten dann der Modus der Einladung in anderen Kontexten sein: die Einladung zum Kindergeburtstag, die Einladung zur Eröffnung eines Autohauses, die Einladung zum Elternsprechtag usw...

Zur Rolle der Sprache: das, was dazwischen liegt, beschreiben



Abb. 109

Wie die vorangegangenen Erläuterungen zeigen konnten, erfolgen die ersten Interpretationsschritte unmittelbar im Bild und von Bild zu Bild. Dieser Grundsatz gilt auch dann, wenn Textelemente im Fotografischen Material vorkommen (siehe dazu die Fallbeispiele „Tafel-Uhr“ oder „von der Einzelbesprechung zur Sprechstunde“). Sie können als in die Fotografie eingebundene Fragmente rekonstruiert werden. Mit den Mitteln der Sprache beschreibe ich dann das, was zwischen Interpretandum und Vergleichshorizont, zwischen Interpretandum und einer ganzen Gruppe von Vergleichshorizonten oder zwischen den Bild-zu-Bild-Vergleichen im Gesamten liegt. Das, was dazwischen liegt realisiert sich mit jedem Bild-zu-Bild-Vergleich neu und individuell.

Durch die Ebene der Sprache kann der Bild-zu-Bild-Vergleich noch einmal Kontur gewinnen. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Interpretandum und Vergleichshorizont werden im Rahmen einer gemeinsamen Hinsicht ausdifferenziert.

Im Zuge der Rekonstruktion kann es sich durchaus anbieten neue Begriffe zu prägen bzw. Bezeichnungen zu erfinden, die den Bedeutungsproduktionen und künstlerischen Handlungsformen entsprechen. Für mein Material hat sich unter anderem die Bezeichnung „Stuhlsitzerin“ ergeben. Sie steht für das Segment der auf einem Stuhl auf einem Tisch sitzenden Schülerin mit dem rosafarbenen Tuch auf dem Kopf.

4.1.3. die Produktionssituation der Dokumente, des fotografischen Materials reflektieren

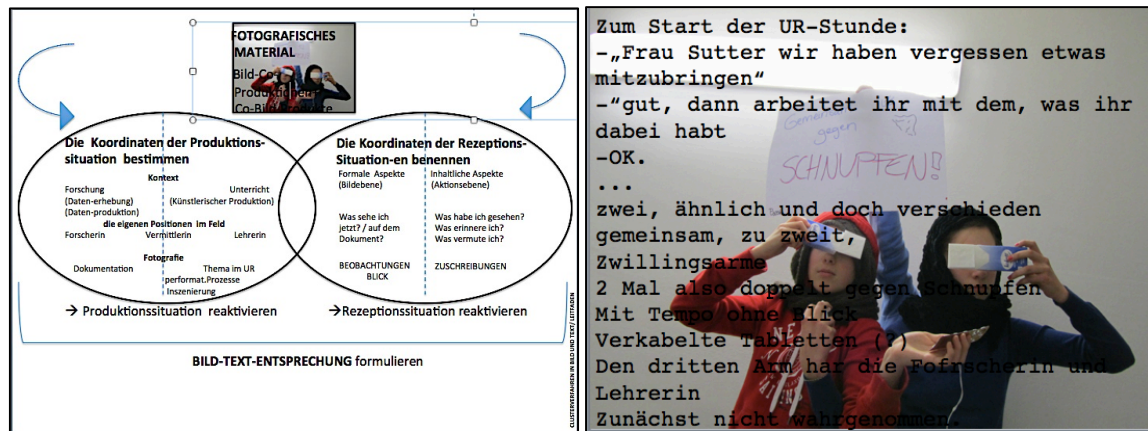


Abb. 110

Dieser Schritt zielt auf die Reflexion der eigenen Position im Feld im Zusammenhang mit den generierten Dokumenten. Reflexionsbedarf entsteht hier insofern als dass die Forscherin durch ihre Positionen im Feld in die Produktion der Dokumente und die Praxisprozesse im Unterricht verwickelt ist.¹⁹⁶ Dies gilt es offenzulegen und zu reflektieren. Die Position der Lehrerin und Forscherin zugleich im Geschehen des Kunstunterrichts könnte dann in ihrem Potential für Forschungsdesigns, die die Produktion der Dokumente als solche begreifen (im Gegensatz zur Erhebung), unter Beteiligung aller Akteure und auf die Verschränkung von Forschungspraxis und Unterrichtspraxis abzielen. Ich schlage eine Reflexion in zwei Schritten vor:

Schritt 1) die Koordinaten der Produktionssituation bestimmen

Schritt 2) die Koordinaten der Rezeptionssituation benennen

Diese Schritte integrieren den Modus der Bildbetrachtung und zielen auf die Distanzierung von der eigenen Perspektive auf das Material. Dafür wird diese zunächst aufgerufen. Produktionssituation und Rezeptionssituation werden aktiviert und – dem Materialstück im Modus Text antwortend – eine Textentsprechung formuliert.

¹⁹⁶ Ich habe die Fotografien, die die Grundlage meiner Forschung bilden im Rahmen des von mir- und zusammen mit den Schülerinnen konzipierten Kunstunterrichts selbst gemacht und war zugleich in der Rolle der Lehrerin, die auch Forscherin ist, in das Unterrichtsgeschehen involviert.

Dieses Vorgehen hat nicht den Anspruch auf Vollständigkeit.¹⁹⁷ Das heißt in diesem Fall, dass auch Information verloren geht.

4.2. Diskussion zentraler Aspekte des methodischen Vorgehens: most frequently asked questions

In diesem Teilkapitel stelle ich drei zentrale Aspekte des methodischen Vorgehens noch einmal gesondert vor. Den Ausgangspunkt bilden dabei most frequently asked questions, Fragen, die mir im Kontext der Forschungscommunity wiederholt gestellt wurden. Alle Schritte werden im Kontext mit möglichen Alternativen erläutert und diskutiert. Die drei fraglichen Aspekte sind: 1) die Auswahl des Vergleichsmaterials 2) Differenzierung im Vergleich und 3) Extensivität und Fallbestimmung. Die Argumentation erfolgt wie in Kapitel 4.1. und 4.3. am Fallbeispiel *o.T (Kunstunterricht)*. Dieses Beispiel hat die Forschungsarbeit in Kapitel 1 eröffnet und wurde in seiner Rekonstruktion ausführlich vorgestellt. Jedes Teilkapitel ist mit dem diskutierten Aspekt und einer der most frequently asked questions überschrieben. Diese enthält bereits einen direkten Bezug zum Beispiel.

¹⁹⁷ Siehe in diesem Zusammenhang auch die Praxis der Erstellung von Feldnotizen im Zuge einer Ethnographischen Feldforschung und dem Produzieren von Memos im Zuge einer Grounded Theory. Eine Schnittmenge ergibt sich über die Offenheit der Form. Ein deutlicher Unterschied liegt insofern vor, dass Feldnotizen und Memos vor allem simultan zur Erforschung eines Feldes erstellt werden. Die von mir vorgeschlagene Praxis ist klar in der Auswertungsphase verankert. Sie erfolgt retrospektiv ohne direkten Bezug zum Praxisfeld.

4.2.1. Zur Frage der Auswahl der Vergleichshorizonte

„warum gerade diese Königin?“ und außerdem: was ein Mobile und die künstlerische Arbeit das Frühstück der Ruderer (1880-81) von Auguste Renoir gemeinsam haben.

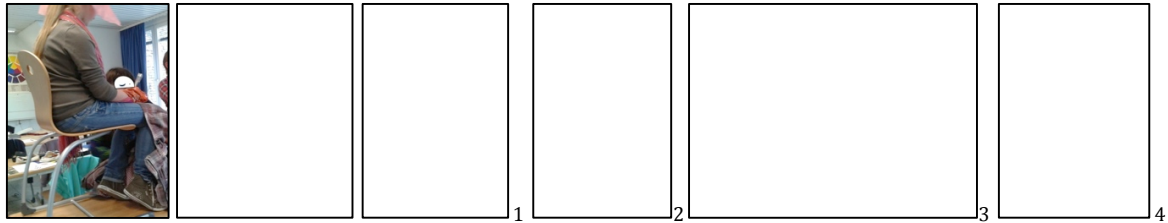


Abb. 111

warum gerade diese Königin?

Antwort: Es geht hier nicht um die Person Elisabeth, Königin von England, sondern um Elisabeth von England als Vertreterin des Königinnen-Typus. Demensprechend wurde eine Aufnahme gewählt, die sie sitzend und mit den Insignien der Regentschaft zeigt.

Diverse Figuren aus anderen Kontexten kämen ebenso als Vergleichshorizonte in Frage und würden auf die Rekonstruktion des gleichen Segmentes abzielen. Zum Beispiel die Herzkönigin aus dem Märchen Alice im Wunderland (1) die Star-Wars-Figur Darth Vader (2) oder der japanische Kronprinz oder die japanische Kronprinzessin in traditionellen Gewändern bei ihrer Hochzeitszeremonie (3). Es könnte aber auch die Königin von Belgien, Spanien oder Norwegen oder den Niederlanden sein, vorausgesetzt das Foto zeigt sie mit den Insignien der Regentin. Umgekehrt wäre ein Foto, das Königin Elisabeth in Privatkleidung (4) zeigt, für die Rekonstruktion nicht dienlich.

Diesen Beispielen für Vergleichshorizonte gemeinsam ist die zeremonielle Inszenierung inklusive bestimmter Insignien. Das kann ein Zepter und ein Reichsapfel sein wie bei Königin Elisabeth, das Schwert bei Darth Vader oder der Fächer im Zuge der Hochzeitszeremonie.

Vergleichshorizonte werden subjektiv gewählt, sie haben etwas mit dem Bildwelten und dem Bildwissen der Wählenden zu tun. Die Entscheidung für diesen Vergleichshorizont ist spezifisch und zugleich exemplarisch. Dasselbe trifft auch auf den Vergleichshorizont an sich zu. Ein durch die Rekonstruierenden gewählter Vergleichshorizont steht sozusagen stellvertretend für eine ganze Gruppe von möglichen Vergleichshorizonten. Die Queen steht stellvertretend für den Typus der Königinnen-Figur, auch wenn es eine ganze Reihe weiterer Regentinnen gibt, die ebenfalls diesen Status innehaben.



Abb. 112

Wichtig ist in allen Fällen auch im Auge zu behalten, wo der Bild-zu-Bild-Vergleich im Zuge einer Parallelprojektion nicht ganz anschlussfähig ist und diese Differenz in ihrem Erkenntnisgehalt für die Rekonstruktion zu berücksichtigen:

Im beschriebenen Fallbeispiel und dem gewählten Vergleichshorizont der Königin ist es die Bildpraktik. Regent*innen würden nicht von der Seite sondern von vorne aufgenommen. Ihr Blick wäre mit großer Wahrscheinlichkeit zur Kamera zu ihr hin orientiert. Eine Regentin würde selbstbewusst und souverän in die Kamera schauen und im Zentrum der Aufnahme stehen.

Die Person, welche die Kamera führt, fotografiert offensichtlich keine Königin. Zumindest sind der fotografische Standpunkt und der Ausschnitt nicht dieser Lesart entsprechend gewählt. Aufgenommen wurde eine ganze Szenerie, in die mehrere Personen, unterschiedliche Dinge vor einem belebten Hintergrund zu sehen sind.

Der fotografische Standpunkt ist an der linken Bildhälfte, seitlich und mit etwas Abstand zu der sitzenden Figur zu vermuteten. Die Bildpraktik des Fotografierens und die Praktiken im Bild scheinen also nicht direkt miteinander gekoppelt. Es kann vermutet werden, dass die Kamera fotografiert, was sich ereignet, also eine das Geschehen beobachtende Perspektive bei zugleich subjektivem Standpunkt einnimmt.

und außerdem: was ein Mobile und die künstlerische Arbeit das Frühstück der Ruderer (1880-81) von Auguste Renoir gemeinsam haben.

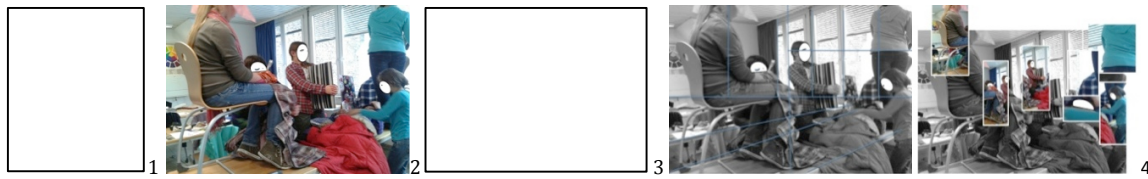


Abb. 113

Das Interpretandum (2) zeigt eine Gruppe und den zufällig belebten Hintergrund. Personen, Dinge, Mobiliar und Kleidungsstücke sind auf dem Foto auszumachen. Sie hängen – vergleichbar der Struktur eines Mobiles (1) – miteinander zusammen. Teilweise sind sie fixiert, manches scheint aber auch beweglich zu sein. Im Moment eines nächsten Fotos könnte alles und alle wieder in Bewegung geraten.

Während eine Kollegin aus den Erziehungswissenschaften im Zuge der Rekonstruktion das Mobile als Vergleichshorizont aufgerufen hatte, taucht in meinem Bildervorrat im Kopf die Malerei *Das Frühstück der Ruderer* (1880–81) von Auguste Renoir (3) auf. Das widerspricht sich nicht. Im Gegenteil, so unterschiedlich die beiden Vergleichsbilder auf den ersten Blick aussehen mögen, die Dynamik von Bewegung bzw. Bewegen bzw. das Wechselspiel von Statik und Dynamik spielt in beiden eine zentrale Rolle. Die Teile des Mobiles sind an Schnüren und Stangen befestigt. Die Frühstücksgesellschaft sitzt auf Stühlen an einem Tisch. Gegenstände sind auf dem Tisch platziert. Die Malerei Renoirs hält diesen Moment fest und erhält ihn zugleich in seiner Dynamik. Das gemeinsame, im Vergleich hervortretende Dritte liegt auf der Ebene der Struktur. Beide Vergleichshorizonte weisen in dieser Hinsicht eine Schnittmenge auf und können für eine Parallelprojektion mit der gleichen Zielrichtung verwendet werden.

Dass Rekonstruierende, unterschiedliche Vergleichshorizonte für eine Parallelprojektion gleicher Zielrichtung wählen, ist im Sinne der Methode möglich und sogar zu begrüßen, da so zusätzliche Möglichkeiten der Differenzierung entstehen. Es ist entscheidend, den gewählten Vergleichshorizont in Hinsicht des Interpretandums aufschlüsseln zu können. Vergleichshorizonte wie das Mobile, die dem Interpretandum auf den ersten Blick überhaupt nicht ähnlich sehen, versprechen dabei einen besonderen Erkenntnisgewinn, da für die Parallelprojektion zunächst von der Darstellungsebene zu abstrahieren ist.

4.2.2. Kontrastbildungen im Vergleich oder zum Einspruch „ich sehe das nicht“.

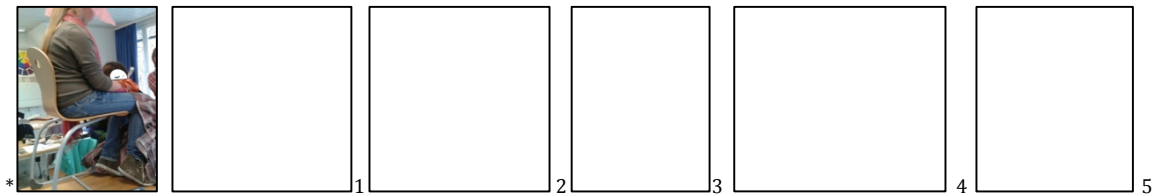


Abb. 114

„Ich sehe das nicht“ – eine Kollegin meldete bei einer Tagung vehement Einspruch an. Ihr Einspruch bezog sich auf den gewählten Vergleichshorizont (1), ein spielendes Kind mit einem Plastikeimer auf dem Kopf und den rekonstruierten Segmentausschnitt (*).

Ihre Kritik trifft insofern zu, als dass die Schnittmenge zunächst tatsächlich nicht zu sehen ist. Das Interpretandum (*) und die zur Kontrastbildung gewählten Vergleichshorizonte (1-5) weisen optisch mindesten genauso viele Unterschiede wie Ähnlichkeiten aus. Ich erläutere diesen Gedanken am Beispiel:

Die Suche von möglichen Vergleichshorizonten beginnt mit der folgenden Überlegung.

Eine Person sitzt mit einem Stuhl auf einem Tisch und ihr liegt ein Tuch auf dem Kopf (*)

Wo kommt das auch vor, dass ein Tuch auf dem Kopf einer sitzenden Person liegt?

- nach dem Baden kann ein (Hand-)Tuch, das um die nassen Haare geschlungen wird, den Kopf vor dem Auskühlen schützen. Dieses Tuch wird allerdings einem Turban vergleichbar um den Kopf geschlungen und dadurch befestigt. Das Tuch auf dem Bild liegt locker auf dem Kopf.
- ein Tuch kann Kleinkinder (3), ältere Damen oder Cabrio Fahrerinnen vor dem Auskühlen oder vor der Sonne schützen. Häufig sind beide Enden verknotet, damit das Tuch nicht vom Kopf geweht wird.

In allen Kontrastbeispielen ist das Tuch mit einem bestimmten Zweck verknüpft. Auch Schmuck (5) kann ein solcher Zweck sein. Dieser ist im Interpretandum (*) mit den gewählten Vergleichshorizonten noch nicht freigelegt. Der Vergleichshorizont mit dem Kind, das den Eimer auf dem Kopf trägt (1), erweist sich genau an dieser Stelle als aufschlussreich. Ein Ding wird im Zuge des kindlichen Spiels, im Sinne eines anderen genutzt. Ihm wird eine neue Funktion und Bedeutung zugeschrieben. Seine Form bleibt unverändert. So verhält es sich mit dem Eimer. So verhält es sich mit dem Tuch.

Das gemeinsame Dritte von Vergleichshorizont und Interpretandum liegt auf der Ebene der Praktik.

Der Plastikeimer auf dem Kopf des Kindes ist ein Bildbeispiel, das stellvertretend für Praktiken dieser Art steht.

Vergleichshorizonte und Interpretandum sind nie identisch. Rekonstruktionsziel ist, die Schnittmenge sichtbar zu machen, das gemeinsam geteilte Dritte, das durch die Rekonstruktion nach vorne tritt. Je unterschiedlicher die Vergleichshorizonte optisch – das heißt auf der visuellen Ebene – ausgewählt werden, desto feiner ist die Parallelprojektion und die Kontrastbildung in der Differenzierung.

4.2.3. Extensivität und Fallbestimmung oder zur Frage „ist das unendlich fortsetzbar?“

Antwort: Ja und nein. Die Wahl der Vergleichshorizonte, das, was man dann daneben hält, erfolgt keinesfalls beliebig sondern steht in engem Zusammenhang mit dem jeweiligen Forschungsinteresse. Über die Fallbestimmung – ich gebrauche hier einen Begriff aus der Objektiven Hermeneutik (vgl. Wernet 2000: 54) – wird das Forschungsinteresse konkretisiert. Das heißt vor der eigentlichen Rekonstruktion stellen sich die Rekonstruierenden die Frage, in welcher Hinsicht das fotografische Dokument interessiert. Für das Fallbeispiel *o.T. (Kunstunterricht)* wurde der Fokus zu Beginn der Rekonstruktionssitzung auf die Praktiken im Bild – also dem, was die Personen da „im Foto“ tun – gelegt. Im Gegensatz dazu steht die Bildpraktik – das Fotografieren dessen, was die Personen im Bild tun in seiner spezifischen Realisierung (siehe dazu Kapitel 1).

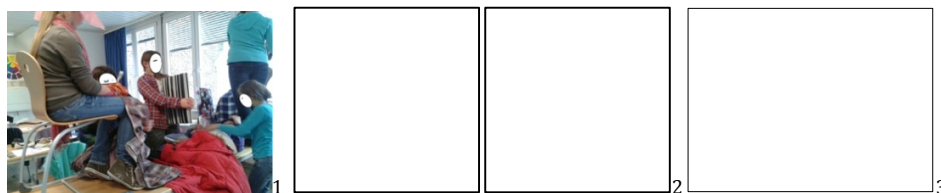


Abb. 115

Die Parallelprojektionen sind insofern „unendlich fortsetzbar“ als dass mit jeder Forschungsperspektive neue Parallelprojektionen (vgl. Kapitel 4.1.2) möglich werden. Das heißt, im Fallbeispiel könnte auch die erwähnte Bildpraktik Gegenstand der Rekonstruktion sein. „Etwas Blaues daneben halten“ – auch das wurde ich einmal gefragt – wäre unter der Bedingung möglich, dass das Forschungsinteresse in diesem Bereich liegt. Man könnte sich eine Untersuchung zu den Bedeutungsdimensionen der

Farbe blau im schulischen Feld vorstellen. Im Zuge derer würden möglicherweise die Kleidung der schulischen Akteure, die Raumgestaltung und Raumausstattung oder auch die Beschilderung berücksichtigt werden. Vergleichshorizonte könnten zum Beispiel aus Katalogen für Schulmöbel (siehe dazu exemplarisch die beiden Relax-Ecken (2)) generiert werden.

Die Parallelprojektionen im Modus des Bild-zu-Bild-Vergleichs erfolgen extensiv. Das heißt mit dem Ziel das Interpretandum in seinen Sinneinheiten maximal – sinnerschöpfend – auszuleuchten. Zum anderen wird jede neue Parallelprojektion auch ins Verhältnis zu den bereits erfolgten gesehen und nur wenn sie einen neuen Aspekt beleuchtet in das Rekonstruktionstableau aufgenommen. Dadurch erfahren die extensiven Bild-zu-Bildvergleiche zugleich für die jeweilige Forschungsperspektive eine Begrenzung.¹⁹⁸

Parallelprojektion >< Assoziation

Parallelprojektionen werden methodisch kontrolliert durchgeführt. Das unterscheidet sie deutlich vom Vorgang der Assoziation bzw. des Assoziierens. Ich expliziere das im Folgenden am Beispiel:



Abb. 116

Abbildung (1) zeigt das Rekonstruktionstableau zum Fallbeispiel „Gemeinsam gegen Schnupfen“. Alle für das Interpretandum erfolgten Mehrebenen-Parallelprojektionen sind hier abschließend zusammengeführt.

Abbildung (2) zeigt Assoziationen von Kolleginnen, die im Rahmen des Kolloquiums getätigt wurden. Diese sind grün umrandet und im Rekonstruktionstableaus in der Nähe der Aspekte, die sie aufgreifen, platziert.

¹⁹⁸ Vgl. Michael R. Müller spricht für die Figurative Hermeneutik von „extensiven Bildvergleichen“ (Müller 2012: 129). „Extensivität“ ist ebenfalls eines der fünf Interpretationsprinzipien der Objektiven Hermeneutik (Wernet 2000: 32-34). Ihm gegenüber steht das Prinzip der Sparsamkeit (ebd. 35-38). Es verpflichtet die Interpreten am Text zu bleiben. Nur solche Lesarten haben Gültigkeit, die sich am Text begründen lassen.

Sowohl die methodische Verfahrensweise der Parallelprojektion als auch der Modus der Assoziation basieren auf Bild-Verknüpfungen. Unser Bildervorrat im Kopf, der Fundus an schon Gesehenem und bestimmte Bildvorstellungen, wird angestoßen.

Assoziative Verknüpfungen müssen im Gegensatz zu einer Interpretation nicht dem Anspruch der Vollständigkeit genügen. Sie knüpfen in der Logik der Fortsetzung häufig an das Interpretandum an. Die methodisch-kontrollierte Operation des Bild-zu-Bild-Vergleichs wird dahingegen immer wieder auf das Interpretandum zurückgeführt. Sie erfolgt kleinschrittig an den über die Segmentierung ermittelnden Sinneinheiten im Bild entlang. Die Assoziation legt die Anknüpfung nicht offen. Das methodische Vergleichen der Parallelprojektionen zielt auf gerade diese Verknüpfung – Müller nennt sie *tertium comparationis*, das gemeinsame Dritte – und stellt sie ins Zentrum. Ich konkretisiere die angestellten Überlegungen im Folgenden an einem Segment aus dem Rekonstruktions-tableau:

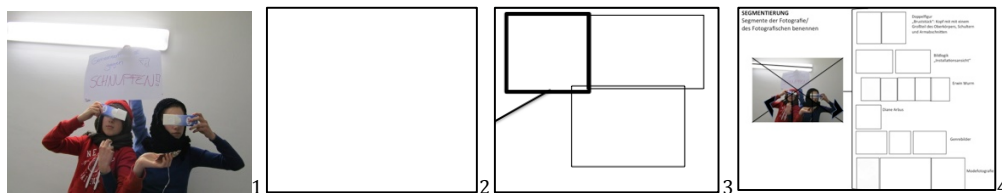


Abb. 117

Abbildung (1) zeigt das Interpretandum „Gemeinsam gegen Schnupfen“. Es ist Gegenstand der Rekonstruktion.

Abbildung (2) zeigt das Assoziationsbild aus einer Werbekampagne.

Abbildung (3) zeigt den mehrteiligen Vergleichshorizont.

Das Interpretandum hat etwas mit dem Thema Zwillinge zu tun. Dieses Motiv taucht sowohl in der Assoziationsrunde mit meinen Kolleginnen als auch im Rekonstruktionsprozess auf. Eine Kollegin zeigt beispielsweise ein Bild aus einer Werbekampagne eines Pharmaunternehmens. Diese zeigt ein Zwillingspaar (2). Die methodisch-kontrollierte Zusammenstellung (3) greift ebenfalls das Zwillingssmotiv auf, nimmt aber zugleich eine Differenzierung vor. Es erfolgt ein Abgleich des Zwillingssmotivs mit dem Interpretandum hinsichtlich bestehender Ähnlichkeiten und Unterschieden. Identisches Aussehen ist nur eines von mehreren möglichen Kriterien von Zwillingen. Sie haben auch den gleichen Geburtstag, die gleiche Mutter und können optisch unterschiedlich aussehen. Zwillingsschaft kann man auch suggerieren durch dieselbe Kleidung, Geste oder Frisur.

Die beiden Schülerinnen¹⁹⁹ produzieren ein Zwillingsmotiv. Sie tragen nicht das gleiche Kleidungsstück, sondern verschiedene Kleidungsstücke auf die gleiche Art und Weise. Sie versuchen sich einander anzugleichen. Dies geschieht durch einen Schal, der übergestülpt wird und dadurch eine zweite Kapuze simuliert oder die ineinander verschränkten Arme, die suggerieren dass beide Personen ein Oberteil mit je einem blauen und einem roten Ärmel tragen. Augenpartie und Haare werden simultan verdeckt.

Die künstlerischen Entscheidungen der Schülerinnen basieren auf dem Zwillingsmotiv. Dies kann durch die methodische Rekonstruktion detailliert herausgearbeitet werden und wird durch die fotografische Praktik, die Aufnahme als Bruststück noch einmal verstärkt (vgl. Teilsegment und Rekonstruktion 4).

4.3. Zur Organisation des fotografischen Materials in der Fläche

4.3.1. Segmente im Kontext, „anlegen“, Rekonstruktionstableau

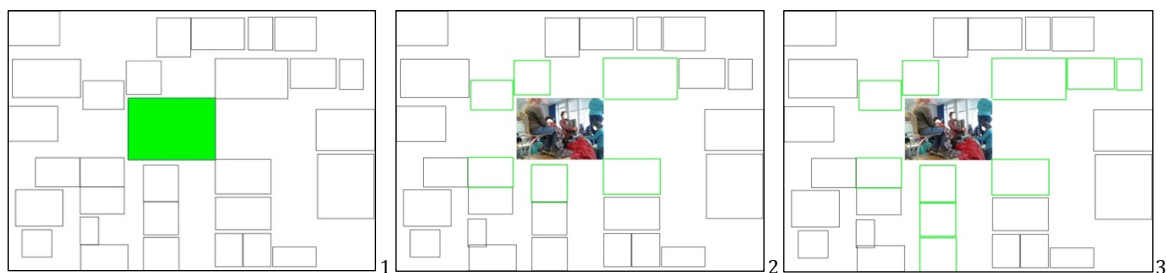


Abb. 118

Das Rekonstruktionstableau (1) führt alle zu einem Interpretandum erzeugten Mehrebenen-Projektionen in der Fläche zusammen. Die Figur des Tableaus akzentuiert die Tatsache, dass das Interpretandum und die Vergleichshorizonte in der Fläche angeordnet und simultan sichtbar sind.

Das Interpretandum ist in der Bildmitte platziert. Es bildete den Gegenstand der Rekonstruktion und dementsprechend das Zentrum des Rekonstruktionstableaus. Die Vergleichshorizonte werden in der Fläche und in Relation zu diesem Zentrum platziert (2). Differenzierung in der Zuordnung zwischen dem Rekonstruktionsgegenstand und den Vergleichshorizonten drückt sich in den Parametern Bildgröße, Abstand und Positionierung/ Bildverknüpfung aus.

¹⁹⁹ Dass es sich um Schülerinnen kann aus der Fotografie nicht rekonstruiert werden. Es handelt sich hier um Kontextwissen der Lehrerin/Forscherin.

PowerPoint: digitaler Träger, seitenorientiert

Aus der forschungspraktischen Perspektive gesehen beginnt die Rekonstruktion mit einem leeren PowerPoint-Dokument. Das Interpretandum wird mittig auf dieser weißen Trägerfläche platziert. Die Vergleichshorizonte können aus den häufig digitalen Quellen (siehe Kapitel 4.3.2) erst einmal auf dieser weißen Grundfläche abgelegt und dann relativ einfach positioniert und hin und her geschoben werden. Außerdem stehen grafische Tools wie Pfeile, Umrandungen und Formen zur Verfügung, um die Arbeit der Rekonstruktion auch auf der Bildebene anzuzeigen und zu systematisieren.

Die Seitenorientierung von PowerPoint bietet sich – im Vergleich zur dynamischen Präsentationsalternative Prezi (<https://prezi.com/> 27.03.17) für die Rekonstruktion von Bildern im Kontext von anderen Bildern an. Im Zuge der methodisch kontrollierten Rekonstruktion im Modus des Bild-zu-Bild-Vergleichs gilt es hier eine Systematisierung vorzunehmen (siehe auch Kapitel 4.2.2 und 4.3.2). Systematisierung heißt auch die Fallbestimmung extensiv durchzuführen und sowohl hinreichend viele Parallelprojektionen durchzuführen, als auch die Grenze zu den außerhalb des Rekonstruktionsinteresses liegenden Projektionen zu ermitteln. Die Seitenorientierung des Programms lässt sich gut nutzen für die einzelnen Rekonstruktionsschritte. So hat man die Möglichkeit des Arrangements in der Fläche und zugleich einen Abfolge von Flächen für die Mehrebenen-Parallelprojektion und den ersten und vorgeschalteten Schritt der Segmentierung. Im Zuge der Rekonstruktion des Fallbeispiels *o.T. (Kunstunterricht)* jeweils Folien angelegt zu folgenden Bereichen :

- Fallbestimmung (Praktiken im Bild-><-Bildpraktik (F3))
- Segmentierung (F4-F13)
- Rekonstruktion der einzelnen Segmente (F14-F20)
- Rekonstruktionstableau (Zusammenführung der Teilschritte der Rekonstruktion (F21))
- Künstlerische Arbeiten im Kontext des Fallbeispiels (F22-F 23)

„anlegen“

Das Interpretandum, welches den Gegenstand der Rekonstruktion bildet, wird durch Anlegen von Vergleichshorizonten, also Parallelprojektionen, weiter ausdifferenziert. Alle Vergleichshorizonte schließen direkt an das Interpretandum an.

Der Modus des Anlegens markiert bereits einen ersten Teilschritt der Rekonstruktion und gibt Aufschluss über die Zielrichtung des Bild-zu-Bild-Vergleichs. Er erfolgt auf unterschiedliche Arten und Weisen und anders als beim Kartenspiel auch auf Kontrastbildung hin (2).



Abb. 119

Anlegemodus: Vergleichshorizont – Gesamtfoto

Dieser Modus wurde im Fallbeispiel für die Vergleichshorizonte: „spielende Kinder“ und „Darsteller*innen und Statist*innen auf der Bühne“ realisiert. Beide Vergleichshorizonte beziehen sich auf das Interpretandum als Gesamtbild, nicht auf einzelne Segmente. Auf der grafischen Ebene habe ich im Rekonstruktionstableau hierfür die beiden Bilder Ecke an Ecke gesetzt.



Abb. 120

Anlegemodus: Vergleichshorizont – Segment des Gesamtfotos

Dieser Modus wurde im Fallbeispiel u.a. für den Vergleichshorizont: „Kind mit Plastikeimer auf dem Kopf“ realisiert. Die Segmentbestimmung ist hier in die Parallelprojektion integriert (siehe Kapitel.4.1.). Der Vergleichshorizont wird im Rekonstruktionstableau dementsprechend in der Nähe des Segments platziert.

Auf der grafischen Ebene habe ich im Rekonstruktionstableau hierfür die beiden Bilder Bildseite an Bildseite gesetzt.

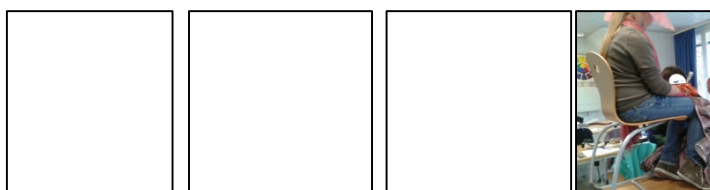


Abb. 121

Anlegemodus: Vergleichshorizont-Gruppe²⁰⁰ – Segment des Gesamtfotos

Dieser Modus wurde im Fallbeispiel u.a. für das Segment „sitzend mit Decke über den Beinen“ realisiert. Die Vergleichshorizonte, es sind drei an der Zahl, leuchten hier ein Segment aus. Hier wird die eingangs markierte Unterscheidung in das Anlegen hinsichtlich Kontrast und Analogie relevant. Die Platzierung erfolgt Bildseite an Bildseite und im Verhältnis Einzelbild und Bildreihe (3). Die Richtung des Anlegens der Vergleichshorizonte spielt in der Differenzierung innerhalb der einzelnen Parallelprojektion eine Rolle. Die fotografierte Praktik des Bedeckens der Beine hat mit allen dreien etwas zu tun und unterscheidet sich zugleich von ihnen. Die Praktik des Zudeckens der Beine wird zitiert. Sie geschieht im Rahmen der fotografierten Situation nicht aus Gründen des Kälteschutzes – es handelt sich um einen Innenraum und nicht den Privatraum einer erkrankten Person – sondern um seiner selbst willen. An erster Stelle relevant ist die Frage der Praktiken im Bild – und der damit zusammenhängenden Kontexte Theaterpraktik, Kinderspiel oder Schule. Die Parallelprojektion im Beispiel betrifft die zweite Ebene der Rekonstruktion bzw. eine der Frage der Praktik untergeordnete Lesart.

Visualisierung der Segmente im Kontext

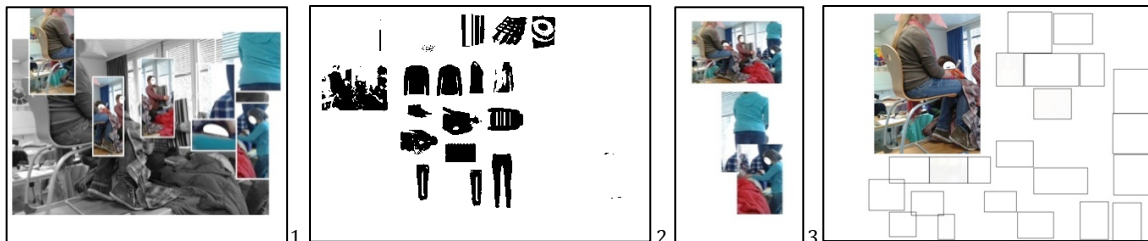


Abb. 122

Während die Segmente für die kontrastiven Bildvergleiche aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst, einzeln variiert und an neue Kontexte angeschlossen werden, ist die Angabe des ursprünglichen Kontextes für die visuelle Aufbereitung der Dokumente entscheidend. Um die analytische Figur des Bild-zu-Bild-Vergleiches in der Präsentation zu transportieren, konnte ich die folgenden drei Varianten der Darstellung der Kontextanbindung herausarbeiten.

(1) Das kontextangebende Gesamtfoto ist in schwarz-weiß hinterlegt. Die Segmente sind in Farbe an der jeweiligen Stelle im Foto eingesetzt. Die Segmentbildung (siehe dazu

²⁰⁰ Hier liegt eine Entsprechung zu dem in Kapitel 4.1. vorgestellten Rekonstruktionsmodus von Bild zu Bildgruppe vor.

Kapitel 4.1.) zielte hier auf die in die Praktiken involvierten Personen ab.

(2) Das kontextgebende Gesamtfoto steht den durch die Segmentierung herausgelösten Abbildungen gegenüber. Nachdem die involvierten Personen bereits in einem ersten Schritt der Rekonstruktion gesondert herausgefiltert wurden, zielt die Segmentierung auf alle involvierten Dinge ab.

(3) Für die Rekonstruktion des Segmentes ist der Kontext auf der gegenüberliegenden Seite angegeben. Neben dem Interpretandum sind auch zwei weitere Bildausschnitte angegeben. Sie zeigen zwei Varianten zu dem ausgewählten Segment an anderen Stellen im Geschehen. Es gibt eine weitere Figur, die zu sitzen scheint und deren Beine mit einem farbigen Stoff bedeckt sind. Außerdem gibt es eine liegende Figur, die mit einem Kleidungsstück zugedeckt wird.

4.3.2. Vergleichshorizonten suchen, finden, wiederfinden, produzieren und verwalten

Vergleichshorizonte für methodische Bild-zu-Bild-Vergleiche können schlicht gegoogelt, über spezifische Suchmaschinen ermittelt – oder auch selbst produziert werden. Sie können auch dem eigenen Fundus der fotografischen Produktion – zum Beispiel auf dem Handy – entstammen und neu kontextualisiert werden.

Entscheidend ist, dass die Auswahl des Vergleichshorizontes auch nach formalen Kriterien erfolgt und die Ebene aktueller Kunst für die Mehrebenen-Parallelprojektion Berücksichtigung findet. Am Beispiel lässt sich das wie folgt zeigen:

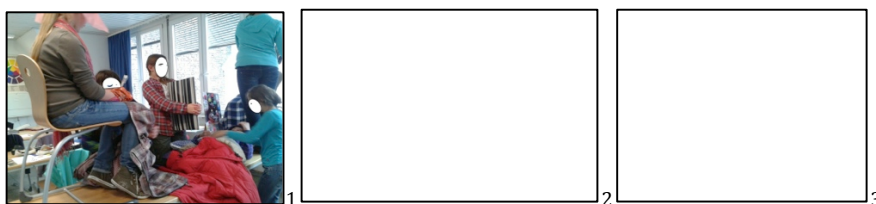


Abb. 123

Der ausgewählte Vergleichshorizont (2) weist formal (Bildaufbau, thematisch: Kinder einander zugewandt, mit Dingen beschäftigt, Bildausschnitt) eine Schnittmenge mit dem Interpretandum auf. Das unterscheidet ihn von anderen im Web zu findenden Alternativen (siehe Screenshot einer Suchanfrage bei Duckduckgo (3)). Neben dem gewählten Vergleichsfoto existieren sicher noch weitere, die in Frage kommen. (Die Frage der Auswahl der Vergleichshorizonte wurde in Kapitel 4.2.1. vertieft.)

Suchmaschinen

Um präzise auswählen zu können, ist es ratsam, zunächst für ein entsprechendes Bildangebot zu sorgen. Die Suchmaschine Google ist naheliegend und dürfte als bekannt angenommen werden. Das *pc-Magazin* hat in einem Online-Artikel darüber hinaus 10 alternative Suchmaschinen gelistet (<http://www.pc-magazin.de/ratgeber/google-alternative-suchmaschine-bestenliste-1504875.html> [27.03.17]). Die erste Differenzlinie ergibt sich durch Alternativen zu Google oder auch Bing, die unter anderem mehr Datensicherheit bieten.

Die Suchmaschine <https://duckduckgo.com/> [27.03.17] verfolgt die Suchanfragen der User nicht zurück. Für die bildrekonstruktive Arbeit steht aber eine geringere Auswahl an Bildern, die als Vergleichshorizonte in Frage kommen zur Verfügung.

Für die Suche von Bildern fasst die folgende Website <http://www.suchmaschinen-datenbank.de/thema/spezial-suchmaschinen/bilder/> [27.3.17] Suchmaschinen themenspezifisch zusammen. Von Interesse für die bildrekonstruktive Arbeit sind Suchmaschinen mit einem spezifischen Angebot:

<https://tineye.com/> [27.3.17] bietet eine Rückwärtsbildersuche. URL eines Bildes oder das Bild selbst können auf die Homepage hochgeladen werden, um so die Suchmaschine die Ursprungswebseite ermitteln zu lassen. Bildrekonstruktion bringt einen Umgang mit großen Bildmengen mit sich, im Zuge dessen auch einmal eine URL verloren gehen kann oder Bilder besonders geeignet erscheinen, aber aufgrund des fehlenden Nachweises nicht verwendet werden können. Tineye könnte hier Handlungsspielraum eröffnen.

Mit der Suchmaschine <https://www.iconfinder.com/> [27.3.17] können Icons hoher Auflösung ermittelt werden. Diese können sich sowohl als Vergleichshorizonte sowohl für Bild-zu-Bild-Vergleiche an sich anbieten, als auch für die Systematisierung großer Bildmengen. Diese könnten mit Bild-Icons bezeichnet werden.

Zur Verwaltung der Vergleichshorizonte

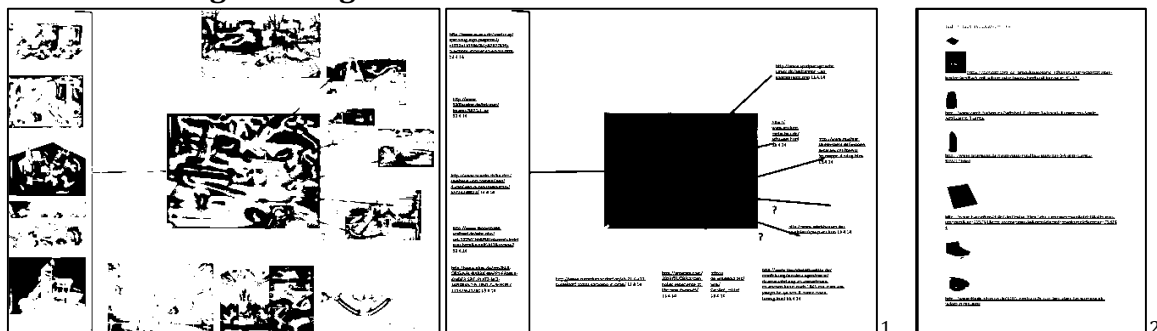


Abb. 124

Es bietet sich an, den Link mit Datum in der PowerPoint-Präsentation unmittelbar und hinter jedem Vergleichshorizont zu speichern (1). Idealerweise wäre außerdem parallel zum Rekonstruktionsprozess eine Bildliste anzulegen, welche die Bildquellen nach § 51 UrhG (Zitatrecht) ausweist.

4.3.3. Anonymisierung?!

Die Produktion von fotografischem Material, die meiner Forschung zugrunde liegt, erfolgte mit Schüler*innen zusammen, über einen langen Zeitraum aus der Unterrichtspraxis heraus. Auch die besondere Position der Forscherin, die zugleich die unterrichtende Lehrerin ist, erfordert eine hohe Sensibilität für Fragen der Anonymisierung. In diesem Teilkapitel stelle ich einen Vorschlag vor, wie Anonymisierung von Fotografischem Material unter der Berücksichtigung des Forschungsinteresses fokussiert und im Modus der Bildbearbeitung erfolgen kann. Die Arbeitsweise des Künstlers John Baldessari und kommunikative Praktiken aus dem Social Web lieferten hierfür wichtige Anregungen.

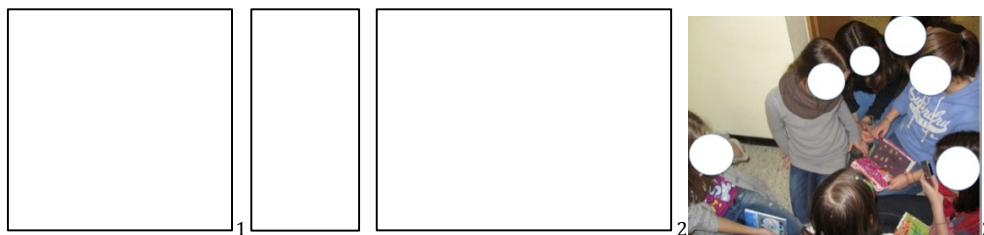


Abb. 125

Die Erziehungswissenschaftlerin Ingrid Miethe weist in ihrem Aufsatz zur „Forschungsethik“ Anonymisierung als einen von drei zentralen Punkten forschungsethischer Überlegungen aus (Miethe 2013: 928).²⁰¹ Grundsätzlich gelte es „zwischen den beiden Polen, dem wissenschaftlichen Erkenntnisinteresse und dem Schutz der individuellen Privatsphäre verantwortungsvoll abzuwägen“ (ebd.: 931). Miethes Überlegungen betreffen in erster Linie die Frage der Anonymisierung von Transskripten. Eine hundertprozentige Anonymisierung sei in den meisten Forschungen nicht möglich, da für den Inhalt wichtige Informationen ausgespart werden müssten. Strenggenommen

²⁰¹ Die DGfE hat ihren Ethik-Codex 2006 durch Empfehlungen für den Umgang mit qualitativen Daten ergänzt, (siehe dazu http://www.dgfe.de/fileadmin/OrdnerRedakteure/Satzung_etc/Ethikkodex_2010.pdf [28.03.17]). Es kam in Deutschland zu keiner verpflichtenden Einführung von institutionalisierten Ethik-Komitees. Rechtliche Grundlage liefert das Bundesdatenschutzgesetz in der Fassung der Bekanntmachung vom 14. Januar 2003. Stand 25.02.15 http://www.gesetze-im-internet.de/bdsg_1990/index.html [28.03.17]. Ingrid Miethe geht in ihrem Aufsatz dezidiert auf diesen Zusammenhang ein und zieht Vergleiche zu internationalen Forschungsstandards und den dort etablierten Richtlinien

müsste auf Samples vollkommen zu verzichten sein (vgl. Miethe 2013: 931). Miethe verweist auf die besondere Brisanz, die das Problem der Anonymisierung bei Forschungen, die auf Bildmaterialien basieren, erreicht (ebd.: 932).

Anonymisierung von fotografischem Material ist im Kontext der Erforschung von Praxisfeldern zentral und unabdingbar. Gleichzeitig ermöglichen die Beteiligung von Schüler*innen an der Datenproduktion und die Konzeption von experimentellen Erhebungssituationen, an der Schnittstelle von Datenerhebung und künstlerischer Arbeitsweisen im Unterricht, eine besondere Forschungsperspektive. Die Entscheidung hybride Dokumente an der Schnittstelle von Datenerhebung und künstlerischer Produktion zu generieren, wird einer kunstpädagogischen Forschungsperspektive ebenso im Besonderen gerecht. Mit der Software gimp²⁰² ist es leicht möglich Bildbereiche zu verpixeln. Gesichter aber auch Autokennzeichen o.ä. können auf diese Weise unkenntlich gemacht werden und die Anonymität ggf. abgebildeter Personen bleibt gewahrt (1).

Die zweiteilige Arbeit *Cutting ribbon, man in wheel chair, paintings (version #2) 1988* zeigt exemplarisch ein zentrales Arbeitsprinzip des Künstlers John Baldessari²⁰³. Er hat in vielen seiner Arbeiten – die Grundlagen bilden Fotografien – Farbflächen eingearbeitet und damit die Gesichter der abgebildeten Personen verdeckt. Baldessari zufolge verschiebt sich dadurch der Fokus der Bildbetrachtung. Er beschreibt dies in einem Interview wie folgt:

“If you can’t see their face, you’re going to look at how they’re dressed, maybe their stance, their surroundings. [...] You really do see that handshake. You know, it’s not about those guys, it’s about that handshake. It’s about cutting that ribbon.”
(<http://www.ideastream.org/news/npr/173745543> [28.03.17])

²⁰² Die Software ist als Freeware im Netz zum Download erhältlich (<http://www.computerbild.de/artikel/cb-Ratgeber-Kurse-Software-Sensible-Bildbereiche-schuetzen-Bilder-mit-GIMP-verpixeln-8766586.html> [24.03.17])

²⁰³ Weiterführend zur Arbeitsweise von John Baldessari siehe u.a. die Homepage des Künstlers <http://www.baldessari.org/> [09.06.17] Der Catalogue Raisonné, herausgegeben von Sharon Coplan Hurowitz, führt alle Prints und Multiples von 1971- 2007 zusammen (Coplan Hurowitz 2009). Ein von Robert Dean und Patrick Pardo herausgegebenes Werkverzeichnis gliedert sich in vier Bände und umfasst die Jahre 1956-1974 (Volume 1), 1975-1986 (Volume 2), 1987-1993 (Volume 3) und 1994-2004 (Volume 4) (Dean/Pardo: 2012, 2013, 2015, 2017).

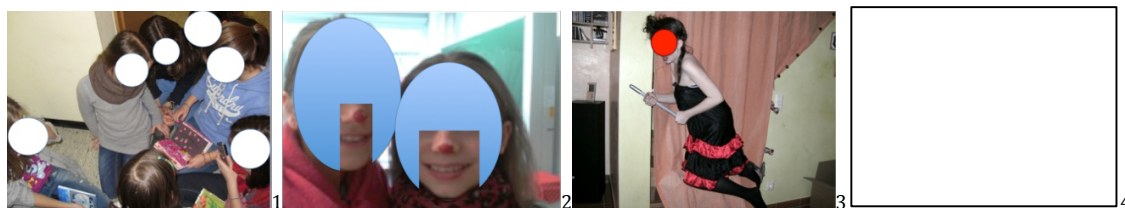


Abb. 126

„It’s about reading und discussing a book“ (1), so könnte man mit Baldessari gesprochen das erste Foto kommentieren. Es geht nicht um die Personen als solche, die zu sehen sind, sondern um die von ihnen ausgeführten Praktiken in ihrer spezifischen Ausformung.

„Inkognito-Dots“ – fokussierte Anonymisierungen im Modus der Bildbearbeitung

Ich plädiere dafür, Prinzipien der Anonymisierung ebenso als Bildpraktik zu verstehen wie das Generieren von Fotografischem Material und offensiv in den Prozess der Bildrekonstruktion einzubeziehen. Das heißt im Zuge der Anonymisierung von Fotografischem Material sind Persönlichkeitsmerkmale der fotografierten Personen mit visuellen Mitteln nicht nur zu verbergen, sondern diese Bearbeitung des Materials dahingegen zu realisieren, dass das, was forschungsperspektivisch von Interesse ist, in den Vordergrund rückt. So wie mit jedem Forschungsinteresse neue methodische Varianten entstehen (vgl. Wernet 2000: 9), können auch neue Möglichkeiten der Anonymisierung erprobt werden. Ich schlage dazu die Bearbeitung der Fotografien mit sogenannten „Inkognito dots“ vor, die Bildbearbeitung und Anonymisierung verknüpfen und flexibel an die Gegebenheiten des Materials und das forschenden Interesse angepasst werden können.

In Beispiel (2) sind im Kontext meiner Forschung die mit Wasserfarben aufgemalten Clowns-nasen der Schüler*innen von Interesse (siehe dazu auch Kapitel 5.4). Relevant ist in diesem Zusammenhang der Gesichtsausdruck der beiden Schülerinnen. Die Inkognito-Dots wurden dementsprechend mit einer Aussparung realisiert. Sie bedecken die Gesichtsfläche und zeigen neben den „Clowns-nasen“ die Mundpartie der beiden Schülerinnen.

In Beispiel (3), das Foto stammt aus einem Unterrichtsprojekt mit dem programmatischen Titel „das Foto der Woche“²⁰⁴ sind die fotografischen Produktions-

²⁰⁴ Im Zuge des Projektes haben die Schülerinnen selbst Handlungsanweisungen für fotografische Inszenierungen erfunden und individuell und ohne weitere Vorgaben zuhause „das Foto der Woche“ realisiert. Der Arbeitsauftrag zu diesem Foto lautete:

logiken der Schülerin von Interesse. Ich habe ich mich dementsprechend entschieden, im Modus der Anonymisierung die zentrale Farbgebung der Aufnahme – rot und Rosatöne aufzugreifen und den Inkognito-Dot in Signalrot gewählt. Er überdeckt nicht den Mund der Schülerin. Sie hat für die fotografische Inszenierung roten Lippenstift aufgetragen.

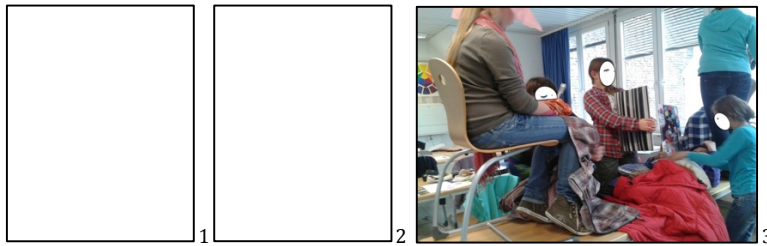


Abb. 127

In sozialen Netzwerken und digitalen Medien werden neue Formen der Anonymisierung praktiziert. Abbildung 2 zeigt ein Bild aus BENTO, dem Ableger von Spiegel online, der sich an ein junges Publikum richten soll und eine solche Praktik aufgreift. Interessant ist an diesem Beispiel, dass die Anonymisierung vollzogen und zugleich auch abgebildet wird. Der Smiley trägt eine Sonnenbrille. Das Gesicht der Person auf dem Foto ist wiederum hinter diesem Smiley mit Sonnenbrille verborgen.

Deutlich wird diese Praktik der fokussierten Anonymisierung auch noch einmal an Beispiel (2). Der Smiley spiegelt und verstärkt den Gesichtsausdruck der Person darunter und verbirgt zugleich ihre Gesichtszüge.

Das Smileylexikon <http://www.greensmilies.com/smilie-lexikon/#top> [26.03.17] listet über 600 Emoticon, die für die Anonymisierung von Fotografischem Material in Forschungen genutzt werden könnten. Voraussetzung wäre hier, dass der Gesichtsausdruck für das Forschungsinteresse am Foto relevant ist, da die Emoticons viel Aufmerksamkeit auf sich ziehen und unter Umständen von den abgebildeten Praktiken im Bild bzw. der Situation, die es zeigt ablenken könnten.

„Mach ein Foto auf dem es aussieht, als würdest du auf dem großen Besen reiten. Frisiere deine Haare zu einer verrückten Frisur oder einem verrückten Zopf.“



Abb. 128

Im Materialbeispiel aus meiner Forschung habe ich dementsprechend keine vorgefertigten Smileys gewählt, sondern die Gesichter der Schülerinnen durch Inkognito-Dots anonymisiert und zugleich die Blickrichtungen aufgezeigt. Im Verlauf der Rekonstruktion des Fotos war relevant, dass die Schülerinnen nicht in die Kamera schauen und die fotografische Praktik der Lehrerin nicht spiegeln.

Strategien der Anonymisierung



Abb. 129

Strategien der Anonymisierung können Teil und Thema künstlerischer Produktionsprozesse sein. Zunächst ein Beispiel aus dem Kontext Design (1): Die Sonnenbrille eines belgischen Designers²⁰⁵ scheint das Motiv des sogenannten Zensurbalkens aufgreifen. Mit einer schwarzen rechteckigen Fläche wurden Gesichtsbereiche anonymisiert werden. Mit dem Balken ist eine negative Konnotation verbunden. Ursprünglich kommt der Zensurbalken auch in der Filmindustrie vor, um sekundäre Geschlechtsmerkmale zu verdecken. Genutzt wird diese Möglichkeit bis heute von einer Tageszeitung mit hohem Bildanteil. Diese negativ konnotierte Strategie kommt direkt für eine Anonymisierung von fotografischem Material in einer Forschung nicht in Frage. Sie kann allerdings übersetzt werden.

Strategien der Anonymisierung können Teil und Thema künstlerischer Produktionsprozesse im Kunstunterricht sein und sich mit ihnen verändern. Varianten und Formen

²⁰⁵ Das Modell heißt *L'inkognito* und wird in den Kommentaren der Seite auch in seiner Nähe zu StarTrek-Brillen diskutiert (<http://coutequecoute.blogspot.de/2008/08/martin-margiela-sonnenbrillen-la-star.html> [29.03.17]).

der Anonymisierung werden dann mitproduziert. Die beiden Schülerinnen halten sich jeweils eine Packung Tempotaschentücher vor Augen und rekurren unter anderem auf die beschriebene Strategie der Anonymisierung.

Im gezeigten Unterrichtsprojekt den „Temporären Skulptur-Szenen-Bildern“ könnte der Aspekt der Anonymisierung diese beiden und die übrigen Schülerinnen der Klasse ermuntert haben, ungewöhnliche- und im institutionellen Kontext Schule mitunter sanktionierte Praktiken zu vollziehen. Sie demonstrieren gemeinsam gegen Schnupfen (2), formieren sich zu einer Gang mit Kehrbesen, performen hinter einem Vorhang, lesen mit Kapuze vor dem Gesicht ein Buch, das sie verkehrt herum halten, tun, als ob sie lesen würden, balancieren die Brotbox auf dem Kopf, oder halten ihr Schulheft direkt über den Mülleimer. Man könnte die fotografisch festgehaltenen Tätigkeiten im Kontext Schule und Unterricht auch unter „Quatsch machen“ verbuchen. Die Schülerinnen greifen im Kontext Schule oder auch Kunstunterricht übliche Praktiken auf.

Sie integrieren vorhandene Dinge führen sie auf ihre Form zurück , ad absurdum oder widmen sie um. Fotografiert werden sie dabei von der Lehrerin.

Zusammenfassung

Das Kapitel hat die Mehrebenen-Parallelprojektion als bildrekonstruktive Methode vorgestellt, die ermöglicht visuelles Datenmaterial im Modus des Bild-zu-Bild-Vergleichs zu analysieren.

Der Schwerpunkt der Ausführungen lag auf dem forschungspraktischen Vorgehen. Im Sinne eines How-to wurde die Methode in direkter Anwendung am Material des zentralen Fallbeispiels der Dissertation *Ohne Titel (Kunstunterricht)* vorgestellt.²⁰⁶ Die zentralen Rekonstruktionsschritte sind hierbei die Segmentierung sowie die Kombination von Parallelprojektionen unter Hinzuziehen von Arbeiten aktueller Kunst und Praktiken aus dem Alltagskontext als Vergleichshorizonte.

Die Segmentierung zielt auf die extensive Bestimmung der Sinneinheiten im Bild. Segmente werden hierbei auch entgegen bildkompositorischer Gesichtspunkte herausgearbeitet. Aspekte wie die Entscheidung für die Fassung der fotografischen Inszenierung der Schülerinnen als Bruststück oder die museale Inszenierung vor einer weißen Wand können an dieser Stelle noch einmal exemplarisch benannt werden.

²⁰⁶ Die Rekonstruktion des Fallbeispiels hinsichtlich der Praktiken im Bild hat die Arbeit in Kapitel 1 eröffnet.

Dieses Verfahren unterscheidet sich von Verfahren der Visuellen Soziologie (Visuelle Segmentanalyse nach Breckner, Segmentanalyse als Verfahrensweise der Figurativen Hermeneutik nach Michael R. Müller) dadurch, dass an die Bestimmung der Segmente unmittelbar die Parallelprojektionen anschließen und zum anderen im Zuge der Segmentbestimmung die Anbindung an den Kontext erhalten bleibt. Die Segmentierung übernimmt von beiden die Grundfigur, die grafische Isolation einzelner Elemente auf einem weißen Hintergrund.

Fotografisches Material, das Bildproduktionen fasst, zeichnet sich häufig durch einen Sinnüberschuss aus. Zum einen werden in den künstlerischen Produktionen der Schülerinnen auch Segmenterfindungen gemacht. Es liegt eine Art Bild-im-Bild-Logik vor. Die künstlerischen (Bild-)Produktionen im Kunstunterricht werden von der fotografischen (Bild-)Produktion der Lehrerin gerahmt. Die Produktionssituation der Dokumente zu reflektieren ist entscheidend für meine Arbeit, insofern als dass sie häufig in kommunikativen Produktionssituationen entstanden sind. Lehrerin, die zugleich die Forscherin ist und die Schülerinnen haben wechselseitig Anteil an der Sinnproduktion. Anhand des Fallbeispiels *Gemeinsam gegen Schnupfen* konnte dieser Sonderfall gezeigt werden. Das fotografische Material hat hybriden Status. Es ist Resultat eines Unterrichtsprojektes mit dem Titel „Temporäre-Skulptur-Szenenbilder“²⁰⁷ und zugleich Forschungsmaterial im Rahmen dieser Dissertation. Im Rahmen dieses Projektes ist es gelungen, Fragen der Anonymisierung auf der Ebene der Praxisprozesse im Kunstunterricht zu integrieren. Sie ist Teil der künstlerischen Produktion der Schülerinnen. Schaut man sich die fotografischen Resultate, die „fertigen“ Temporären-Skulptur-Szenenbilder, an, fällt auf, dass eine Vielzahl von Verhaltensweisen produziert wurden, die im institutionellen Setting Schule an der Grenze zu devianten Verhaltensweisen liegen. Hierbei inszenieren sich die Schülerinnen vor der Kamera der Lehrerin.

Rückfragen und Anmerkungen von Kolleg*innen habe ich zum Anlass genommen in Teilkapitel 4.2. zentrale Aspekte des methodischen Vorgehens auf der Basis sogenannter most frequently asked questions zu diskutieren. Die Auswahl der Vergleichshorizonte ist subjektiv insofern, als dass sie von den Interpretierenden auch auf der Basis ihres Bildwissens getroffen wird. Sie erfolgt allerdings nicht frei assoziativ sondern in Hinsicht auf zuvor bestimmte Segmente des Interpretandums. Queen Elisabeth, die Herzkönigin aus

²⁰⁷ Der gewählte Titel markiert bereits eine erste Einordnung des Materials durch die Forscherin. (Zur Einordnung des Fotografischen Materials siehe Kapitel 2.2.). Er rekurriert auf die Werkgruppe der One-Minute-Sculptures von Erwin Wurm und formuliert über die Begriffe „Szenen“ und „Bilder“ Anslüsse zum Modus der Bildproduktion und dem Kontext Theater.

Alice im Wunderland oder Darth Vader kommen aus unterschiedlichen Kontexten, aber als Vergleichshorizonte gleichermaßen in Frage, insofern sie mit Insignien ausgestattet sind, die ihre herrschaftliche Position markieren. An einem Vergleichshorizont, der ein Kind beim Spielen mit einem Eimer auf dem Kopf zeigt, konnte verdeutlicht werden, dass Kontrastbildungen jenseits der visuellen Ebene besonders erkenntnisversprechend sind. Das Segment im Interpretandum zeigte ein Tuch, das auf Kopf einer Schülerin liegt. Die Schnittmenge zwischen beidem liegt in der im kindlichen Spiel verankerten Handlungsform. Dingen eine andere Bedeutung zuzuweisen und sie demensprechend einzusetzen. Die dritte Frage betraf das Spannungsfeld von extensiver Interpretation und Fallbestimmung. „Ist das unendlich fortsetzbar?“, „wo hört das auf?“, „kann man denn alles daneben halten?“ waren Fragen, die in diesem Zusammenhang gestellt wurden. Die Antwort auf diese Frage eröffnet ebenso ein Spannungsfeld. Die Auswahl der Vergleichshorizonte wird bestimmt, gelenkt und begrenzt durch die Bestimmung des Forschungsinteresses und wird immer wieder auf das Interpretandum zurückgeführt. In welcher Hinsicht interessiert das vorliegende Dokument, das ist die erste Frage, die sich im Rekonstruktionsprozess stellt. Mit einem anderen Forschungsinteresse werden auch wieder andere Vergleichshorizonte möglich.

Teilkapitel 4.3 widmete sich der visuellen Aufbereitung und Präsentation des Datenmaterials in der Fläche. „Wie kann man diese Bilderflut handlen?“ wäre eine der dazu passenden *most frequently asked questions*.

Es wurden Vorschläge für die Organisation und Verwaltung der Vergleichshorizonte gemacht. Dazu gehört eine Auswahl von Suchmaschinen, Hinweise zur Platzierung des Materials in der Fläche und dem Strukturaufbau einer PowerPoint-Datei in Analogie zu den Schritten des Rekonstruktionsprozesses. Zentral ist ein Vorschlag zur Anonymisierung des Materials, der diesen Schritt aus der Perspektive der Bildproduktion begreift.

Auf der Basis der künstlerischen Arbeitsweise von John Baldessari und Praktiken der Fotobearbeitung in sozialen Netzwerken konnte mit den *Inkognito-Dots* ein Vorschlag zur Anonymisierung gemacht werden, der diese als eigene Bildpraktik im Zuge des Forschungsprozesses vorsieht. Perspektivisch könnte eine solche Vorgehensweise Forschungsvorhaben in der Schule und von Forscher*innen, die zugleich Praktiker*innen sind unabhängig von zuvor erfolgten Erhebungsfreigaben bei gleichzeitiger Wahrung der Persönlichkeitsrechte der Akteure am Bild ermöglichen. Forschungsvorhaben könnten unabhängig von der Tätigkeit im Praxisfeld oder simultan dazu erfolgen.