Zweitveröffentlichung

Jochum, Catharina

Das unbemerkte Wissen und Können der Laien : Bildpraxis und Bilderfahrung von Laienkünstlerinnen und -künstlern ; eine qualitativ-rekonstruktive Studie

Datum der Zweitveröffentlichung: 15.02.2024

Verlagsversion (Version of Record), Buch

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-9351

Erstveröffentlichung

Jochum, Catharina (2022): „Das unbemerkte Wissen und Können der Laien : Bildpraxis und Bilderfahrung von Laienkünstlerinnen und -künstlern ; eine qualitativ-rekonstruktive Studie“ (FAU Kunst und Bildung ; 9), Erlangen: FAU University Press, doi: 10.25593/978-3-96147-522-3.

Rechtehinweis

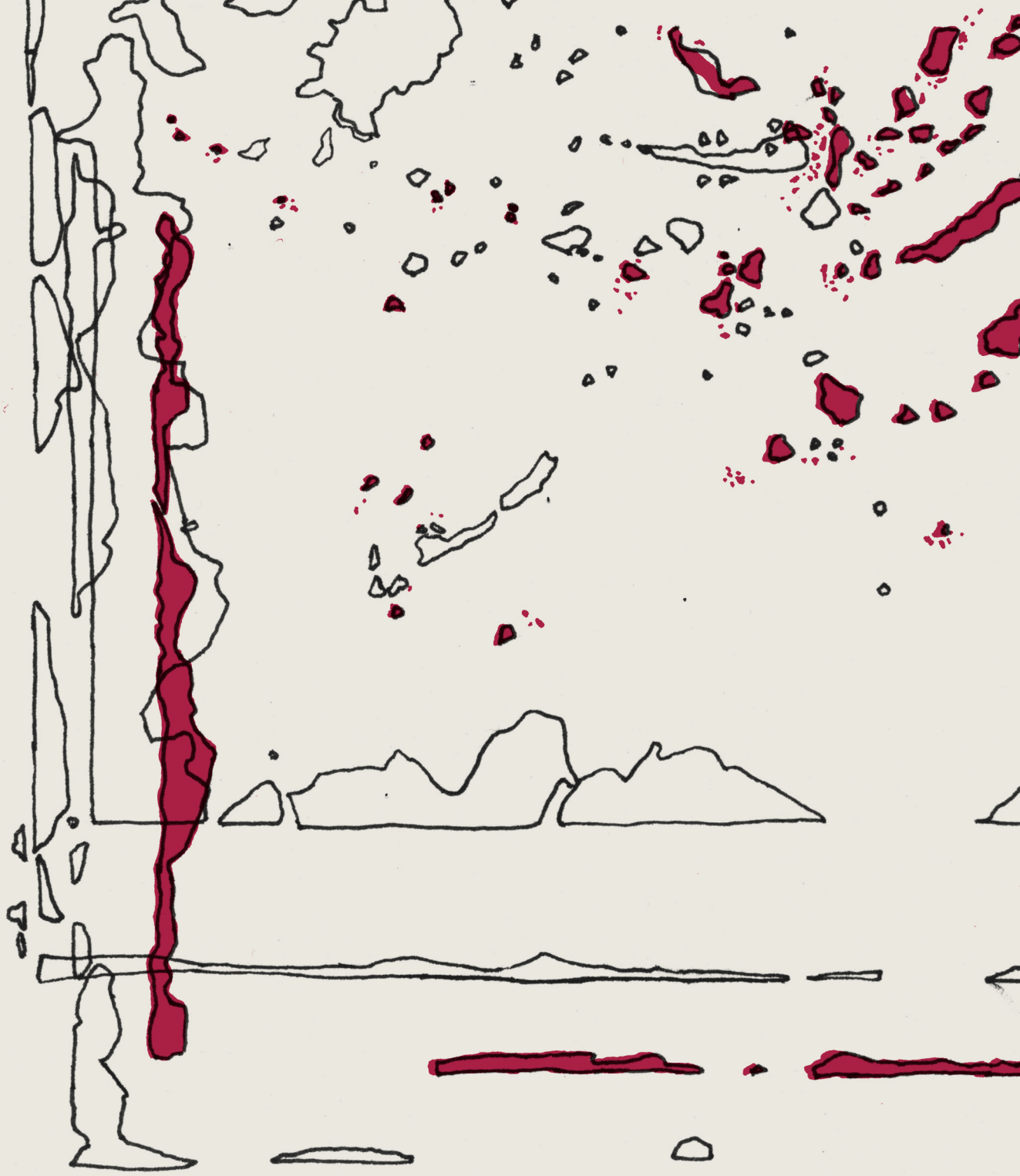
Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.

Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode

FAU Kunst und Bildung 9



Catharina Jochum

Das unbemerkte Wissen und Können der Laien

Bildpraxis und Bilderfahrung von Laienkünstlerinnen und -künstlern
Eine qualitativ-rekonstruktive Studie

FAU University Press

FAU Kunst und Bildung
Band 9

Herausgeberin der Reihe:
Prof. Dr. Susanne Liebmann-Wurmer

Catharina Jochum

Das unbemerkte Wissen und Können der Laien

Bildpraxis und Bilderfahrung von Laienkünstlerinnen und -künstlern
Eine qualitativ-rekonstruktive Studie

Erlangen – FAU University Press – 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Bitte zitieren als
Jochum, Catharina. 2022. *Das unbemerkte Wissen und Können der Laien. Bildpraxis und Bilderfahrung von Laienkünstlerinnen und -künstlern*. FAU Kunst und Bildung, Band 9. Erlangen: FAU University Press. DOI: 10.25593/978-3-96147-522-3.

Das Werk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Die Rechte an allen Inhalten liegen bei ihren jeweiligen Autoren. Sie sind nutzbar unter der Creative Commons Lizenz BY.

Der vollständige Inhalt des Buchs ist als PDF über den OPUS Server der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg abrufbar: https://opus4.kobv.de/opus4-fau/home

Verlag und Auslieferung: FAU University Press, Universitätsstraße 4, 91054 Erlangen

Gestaltung: Falk Schwalbe
Druck: Druckhaus Köthen GmbH & Co. KG

ISBN: 978-3-96147-521-6 (Druckausgabe)
eISBN: 978-3-96147-522-3 (Online-Ausgabe)
ISSN: 2199-2037
DOI: 10.25593/978-3-96147-522-3

Das unbemerkte Wissen und Können der Laien
Bildpraxis und Bilderfahrung von Laienkünstlerinnen und -künstlern
Eine qualitativ-rekonstruktive Studie

Der Philosophischen Fakultät und dem Fachbereich
Theologie der Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg zur Erlangung des Doktorgrades
Dr. phil. vorgelegt von **Catharina Jochum**

Als Dissertation genehmigt von der Philosophischen Fakultät und dem Fachbereich Theologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2019.

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Juni 2019

Vorsitzender des Promotionsorgans: Prof. Dr. Thomas Demmelhuber
Erstgutachterin: Prof. Dr. Susanne Liebmann-Wurmer
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Andrea Sabisch

1 Einleitung 11

2 Forschungsfeld 21

2.1 Feld der Laienkünstler*innen* 21
2.1.1 Zum Begriff 21
2.1.2 Abgrenzung des Forschungsfeldes 28
2.1.3 Forschungen im Feld der Laienkünstler*innen* | Bestandsaufnahme 31

2.2 Das Feld meiner Untersuchung 36
2.2.1 Meine Proband*inn*en 36
2.2.2 EXKURS | Exemplarische biografische Verläufe 40
2.2.3 Datenbasis meiner Untersuchung 43

2.3 Verbundforschungsprojekt »Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen« 44
2.3.1 Teilprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« 46

3 Bildpraxis und Bilderfahrung | Reflexionen zur Theorie 55

3.1 Ästhetische Erfahrung 55
3.1.1 Erfahrungsbegriff bei Waldenfels 56
3.1.2 Grundstruktur der ästhetischen Erfahrung 57
3.1.3 Fremdheitserfahrung 58

3.2 Ästhetische Bildung 62
3.2.1 Ästhetische Bildung ist die Grundlage jeder Bildung 63
3.2.2 Bildung als Transformationsbewegung 64

3.3 Ästhetische Praxis 70
3.3.1 Ästhetische Praxis – Bildpraxis 70
3.3.2 Bildpraxis als Begriff in meiner Arbeit 75
3.3.3 Handlungsleitendes Praxiswissen | Implizites Wissen 77

3.4 Bild und Bildlichkeit 80
3.4.1 Allgemeine bildtheoretische Grundlagen 80
3.4.2 Bildlogik | Sichtbarkeit und Sichtbarmachung 83

3.5 Bilderfahrung 88
3.6 Medialität der Erfahrung 92
3.7 Bündelung der theoretischen Stränge | Forschungsfragen 96

4 Methodisches Vorgehen | Methodologische Begründung 99

4.1 Qualitatives Vorgehen und rekonstruktive Verfahren 99
4.2 Zugang zu empirischen Daten 100
4.3 Analyseeinstellung 101
4.4 Aspekthaftigkeit von Wissen und Erkenntnis 103
4.5 Responsiver Forschungsprozess 105

5 Empirische Studie | Datenerhebung 109

5.1 Einleitung und Struktur 109
5.2 Akquise der Teilnehmer*innen* 111
5.3 Narratives Interview 113

5.4 Erhebungssituation | Versuchssetting Bildproduktion 116
5.4.1 Rahmenbedingungen des Settings 116
5.4.2 Ablauf des Versuchssettings 119
5.4.3 Materialimpuls 119
5.4.4 Thematischer Impuls 120

5.5 Prozessbegleitung mittels Teilnehmender Beobachtung 120
5.6 Leitfadeninterview 122

5.7 Reflexion zum methodischen Vorgehen der Datenerhebung 124
5.7.1 Akquise 125
5.7.2 Versuchssetting 125
5.7.3 Themenimpulse 126

6 Datenauswertung | Datenzugang 129

6.1 Zum Vorgehen in dieser Arbeit 129
6.2 Sample | Auswahl und Reduktion der Fälle 134

6.3 Das Bild als visuelles Datenmaterial 148
6.3.1 Bilder als Dokumente 149
6.3.2 Ethnografie | Dichtes Zeigen 153
6.3.3 Bildbegriffe | Instanzen der Bildlichkeit 154

6.4 Vorgehen zur Untersuchung der Bilder | Überblick und Einzelschritte 155
6.4.1 Perzeptive Skizzen 158
6.4.2 Grafische Exzerpte 161
6.4.3 Vorgehen bei der schriftlichen Bildanalyse 164
6.4.4 Bild und Bild | Vergleichendes Sehen | Visuelle Assoziationen 169
6.4.5 Muster*bildung* | Bildanalyse 177
6.4.6 Komparative Bildanalyse der Bildreihe 178

6.5 Dokumentarische Interpretation von Interviewtexten 179
6.5.1 Interviewtranskript 179
6.5.2 Erstellung des thematischen Verlaufs des Interviews 180
6.5.3 Formulierende Interpretation 181
6.5.4 Reflektierende Interpretation 182
6.5.5 Muster*bildung* | Textanalyse 184
6.5.6 Vergleichende Betrachtung der Bild- und Textanalysen 184

7 Fallstudien 187

7.1 Falldarstellung Ulrike R. 187
7.1.1 Einzelbildanalyse zum *Selbst*-Bild (B1s) 190
7.1.2 Bildnerisch-praktische Annäherungen an das *Fremd*-Bild (B3f) 195
7.1.3 Muster*bildung* aus der Bildanalyse 204
7.1.4 Komparative Bildanalyse der Bildreihe 212
7.1.5 Vergleichende Betrachtung der Bild- und Textanalysen 221

7.2 Falldarstellung Bernhardt F. 241
7.2.1 Einzelbildanalyse zur *Fremdbild*-Serie (B3–7f) 244
7.2.2 Bildnerisch-praktische Annäherungen an das *Vertraut*-Bild (B1v) 246
7.2.3 Muster*bildung* aus der Bildanalyse 256
7.2.4 Muster*bildung* anhand der Textanalysen 269

8 Ergebnisse | Anschlüsse 287

8.1 Re-konstruierte Bildpraktiken und Orientierungen 287
8.1.1 Ulrike R. | Zusammenfassende Falldarstellung 288
8.1.2 Bernhardt F. | Zusammenfassende Falldarstellung 297

8.2 Reflexionen zur empirischen Untersuchung | Theorieanschlüsse 316
8.2.1 Erfahrungs- und Bildungsbewegungen an den Bruchstellen der Bildpraktiken 317
8.2.2 Bild und Text | Medientheoretische Reflexionen 327
8.2.3 Bildpraxis | Praxeologische Reflexion 342

9 Abschließende Verknüpfungen | Ausblick 349

9.1 Das Feld der Laienkunst 349
9.2 Erfahrungs- und bildungstheoretische Perspektive 350
9.3 Methodische Perspektive 352
9.4 Kunstdidaktische Perspektive 354

10 Quellenangaben 359

10.1 Literaturverzeichnis 359
10.2 Abbildungsverzeichnis 365
10.3 Tabellen- und Übersichtenverzeichnis 367

A Anhang 369

A.1 Datenerhebung 370
A.1.1 Leitfaden für das Narrative Interview 370
A.1.2 Fragebogen soziodemografische Daten 371
A.1.3 Leitfaden für das Prozessinterview (Leitfadeninterview) 373

A.2 Datenauswertung (exemplarische Dokumente) 374
A.2.1 Biographisches Portrait, 007-M-36-w-Bp-Su-300812 374
A.2.2 Verdichtete Beschreibung des bildnerischen Gestaltungsprozesses, 218-M-48-m-Vb-Ca-130911 379

A.3 Dokumentation der Daten 383
A.3.1 Abkürzungsverzeichnis für die Dokumente im Projekt 383
A.3.2 Personalbogen (Laufzettel je Projektteilnehmer*in*) 383
A.3.3 Übersichtstabelle Datenbestand Grundgesamtheit 384

Unbemerkt und unbeachtet

Die Bilder der Laienkünstler*innen* bleiben oft unbeachtet, obwohl sie im Schaufenster des Versicherungsmaklers oder in der Zahnarztpraxis zu sehen sind. Sie werden nicht gesehen und finden keinerlei Beachtung auf dem Kunstmarkt, in der Kunstwissenschaft, im Diskurs der Kunstpädagogik oder der kulturellen Bildung.

Unbemerkt und stillschweigend

Das implizite Erfahrungswissen, welches die Bildpraxis und auch die Bilderfahrung handlungsleitend prägt, ist stillschweigend, da es sich den performativen Prozessen der Bildgestaltung und -rezeption entzieht und sich lediglich als Spur in die Praxis einschreibt. Es strukturiert und organisiert die Praxis, ist aber nur in begrenztem Maße explizierbar und kognitiv zugänglich.

Unbemerkt und unbeobachtet

Bildungs- und Erfahrungsprozesse im Allgemeinen sowie Bilderfahrungen im Speziellen ereignen und entwickeln sich zumeist im Verborgenen und sind nicht direkt beobachtbar. Demzufolge kann auch der forschende Zugang zu diesen Trans- und Performationsprozessen nur ein indirekter sein.

Unbemerkt und unaufdringlich

Mit Blick auf meine empirischen Untersuchungen sind es unaufdringliche und leise Spuren im Bild oder in den Bildpraktiken, die Anlässe für Umwandlungen, Veränderungen und Bildungen der Welt- und Selbstverhältnisse bieten und dennoch bildungsrelevant werden können.

1 Einleitung

In zahlreichen Arbeits- oder Hobbyräumen, in Dachgeschossen oder ehemaligen Kinderzimmern finden sich Staffeleien, Farben und Zeichenutensilien – Rückzugsorte, um bildnerisch tätig sein zu können. Die künstlerisch-kreativen Kurse der Volkshochschulen und Bildungszentren sind überbelegt. Der Markt für Künstlerbedarf boomt, Fachgeschäfte, die professionelle Künstlermaterialien verkaufen, haben Hochkonjunktur. Dennoch ist das Feld der Laienkunst in der Kunstpädagogik fast völlig unbearbeitet.

Ich möchte diesen Bereich näher beleuchten und untersuche daher die Bildpraxen und Bilderfahrungen von Laienkünstler*innen*. In meiner Arbeit bezieht sich der Begriff Laie im künstlerischen Bereich auf eine Person, die Kunst nicht berufsmäßig betreibt, sondern diese Tätigkeit in der Freizeit ausübt und nicht den Lebensunterhalt damit verdient. Die untersuchten Laien agieren mit Expertise, Können und Anspruch, also durchaus professionell, aber in erster Linie privat, zum eigenen Vergnügen und aus Leidenschaft. In anderen ästhetischen Bereichen wie Bewegung, Theater und Musik ist die Bezeichnung Laie viel gebräuchlicher. Es gibt Laientheatergruppen, Aktive in einem Sportverein, die ihren Sport regelmäßig, aber nicht gegen Entgelt betreiben, oder Amateurmusiker*innen*, die gern und zu vielen verschiedenen Gelegenheiten musizieren. In der Kunstpädagogik ist dieser spezifische Personenkreis eine wenig beachtete, unbemerkte, ja geradezu ignorierte Gruppe: Erwachsene, die im bildnerischen Bereich nicht professionalisiert sind, aber regelmäßig und versiert Bilder malen und zeichnen. Ihre Bilder interessieren mich, ihre Bildpraxis untersuche ich.

Die Bildpraxis verstehe ich als eine spezifische Form ästhetischer Praxis, bei der gemalte oder gezeichnete Bilder als *Formen der Darstellung* und als *Medien der Sichtbar-Machung* im Mittelpunkt stehen. Der Begriff bezieht sich einerseits auf bildnerische Praktiken – also auf den produktiven und prozessualen Aspekt des bildnerischen Gestaltens – und andererseits auf den rezeptiven und reflexiven Umgang mit den im Prozess entstandenen Bildern. Konzeptionell steht der Begriff der Bildpraxis für eine Zusammenführung von bildtheoretischen, praxeologischen, phänomenologischen und kunstpädagogischen Ansätzen. Um dem *unbemerkten Wissen und Können* der Laien auf die Spur zu kommen, ist es nötig, nicht nur die Bilder selbst als Produkte zu untersuchen, sondern auch die Praktiken des Herstellens, Sehens, Wahrnehmens, Rezipierens und Kommunizierens von Bildern zu erforschen. Da Bilderfahrungen einen grundlegenden Bezug zu uns selbst, zu anderen und zur Welt darstellen (vgl. Sabisch 2018, S. 9), frage ich, welche spezifischen Erfahrungen die befragten Laienkünstler*innen* anhand ihrer Bilder und durch ihre Bilder gemacht haben. Wie sieht das bildnerische Gestalten dieser Laienkünstler*innen* aus? Welche impliziten Wissensbestände und Orientierungen liegen ihren Bildpraxen zugrunde? Wie erfahren sie ihre Bilder und bildnerischen Prozesse?

Die vorliegende Untersuchung schließt direkt an das Projekt »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« an, welches von 2010 bis 2013 an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg durchgeführt wurde. Das interdisziplinäre Forschungsprojekt unter Leitung von Susanne Liebmann-Wurmer (Lehrstuhl für Kunstpädagogik) und Michael von Engelhardt (Institut für Soziologie) untersuchte die Bedeutung des bildnerischen Gestaltens und kreativen Schreibens in der Biografie des Menschen von der Kindheit bis ins Seniorenalter. Demzufolge werden an den erforderlichen Stellen Bezüge zum Gesamtprojekt hergestellt. In Kapitel 2 wird der Zusammenhang zwischen meiner Arbeit und dem Projekt »Malen und Schreiben in der Biographie« (Engelhardt et al. 2014) genauer dargelegt. Überdies wird das Verbundforschungsprojekt kurz erläutert, welches wiederum den größeren Rahmen für das Gesamtprojekt darstellt. Im Kapitel zur Datenerhebung stelle ich unsere Arbeit als Projektteam vor und reflektiere die einzelnen Vorgehensweisen, Erhebungsinstrumente und Methoden (siehe Kapitel 5).

Kein ›alternatives Ende‹, sondern ein ›alternativer Anfang‹

Zur Eröffnung des Forschungsfeldes schildere ich meine eigenen Erinnerungen und ersten Eindrücke der Bilder von Laienkünstler*innen*. Darüber hinaus beschreibe ich, wie die Reaktionen auf mein Forschungsthema und die Bilder im kunstpädagogischen Diskurs ausfielen und welche Überlegungen sie auslösten. Ich tue dies im essayistischen Stil, um den Text, der meine persönliche Auseinandersetzung mit affektiven Reaktionen, Vorurteilen und Klischees gegenüber Laienkunst thematisiert, von den anderen Texten, die wissenschaftlichen Kriterien folgen, zu unterscheiden.

*Voller Spannung und Interesse erwartete ich die ersten Arbeiten der Teilnehmer*innen *unseres Gesamtprojektes. Obwohl ich schon eine gewisse Vorstellung von Laienkunst hatte, war ich äußerst gespannt und neugierig auf die Bilder. Umso stärker meine Irritation. Die Bilder kamen mir bekannt vor. Woher kannte ich diese Bilder? Beim Anblick der ersten Arbeiten stellte sich bei mir fast schon eine körperliche Reaktion ein. Eine leichte Beklemmung in Richtung Überdruss und Langeweile nahm mich in Beschlag. Die Bilder der Laienkünstler*innen *begeisterten mich nicht. Sie waren wenig beeindruckend, weckten keine Neugier, gaben mir keine Rätsel auf, verunsicherten mich nicht, beglückten oder berührten mich nicht. Es schien, als hätten sie keinerlei Relevanz für mich. Dieses Missfallen und die Verärgerung darüber, dass die Bilder der befragten Laienkünstler*innen *scheinbar keine Bedeutung für mich hatten, stellte sich als einer meiner Zugänge zu den Bildern heraus. Geäußerte Erfahrungen, Eindrücke und Annahmen, die meinem Thema entgegengebracht wurden, trafen mich, aber motivierten auch. Denn sie hatten etwas mit mir und meinen Erfahrungen, Bildern, Vorstellungen und Vorurteilen zu tun. Hypothesen, Fragen und Vermutungen bildeten sich allmählich heraus, die noch ganz ungeordnet Türen in verschiedene Richtungen öffneten, plötzlich mein Interesse weckten und mich faszinierten.*

*Was denke ich eigentlich über die Bilder der Laienkünstler*innen*? Was passiert, wenn ich mit meinem Thema und ihren Bildern in den kunstpädagogischen Diskurs eintrete?*

*Ansehnliche Landschaften, paradiesische Sonnenuntergänge, wache Augen, die mich anschauen, farbenprächtige Blumenbuketts und dynamisch leuchtende Farbschwünge und -explosionen. Die Bilder der Laienkünstler*innen *begegnen mir in Arztpraxen, kleinen Bankfilialen und Gemeinderäumen. Die Bildmotive sind mir geläufig. Habe ich sie schon einmal gesehen? Die Motive wiederholen Stereotype. Werden sie so belanglos und klischeehaft? Die Bildobjekte zeigen oft massenkulturelle Phänomene. Die Artefakte sind stark auf die persönlichen Emotionen der Produzierenden ausgerichtet, und dies meist auf einer symbolischen Ebene. Auch die narrative Dimension – allerdings ebenso in symbolischer Form – ist in den Werken von Laien oftmals stark ausgeprägt. Haben die Protagonist*innen *keinen Blick dafür, dass ihre Bilder (alle) ähnlich aussehen? Oder streben sie diese Ähnlichkeiten vielleicht sogar an? Die Bildmotive sind eine Form von Wiederholung und so vielleicht auch ein Partizipieren an den Kunstwerken der Späten Neuzeit oder der Klassischen Moderne und ihren Stereotypen. Blenden Laien bestimmte Ansprüche und Kriterien aus? Schauen sie nicht von außen und mit den vermeintlichen Maßstäben ›der Kunst‹ auf ihre Bilder? Fällt es ihnen schwerer, eine reflexive Perspektive, einen Blick mit Abstand zum eigenen Bild einzunehmen? Erkennen sie deshalb möglicherweise die Ähnlichkeiten nicht?*

*Beim Betrachten der großen farbenprächtigen Leinwände, die im Projekt entstanden sind, lassen sich sinnliche Momente und große Freude beim Eintauchen und Auftragen des Materials – beispielsweise leuchtende und dickflüssige Farbe – erahnen. Wahrzunehmen, wie Ölfarben riechen, oder den Abrieb von Pastellkreiden zu spüren, können beglückende körperliche Erfahrungen sein. Könnte auch diese Freude und das Gefühl des Bewältigens eines Prozesses – etwas zu Ende zu bringen – ein Movens für die Bildpraxis der Laienkünstler*innen *sein? Im Kontrast zu allem, was im Alltag unfertig bleiben muss. Ist dies ein Unterscheidungsmerkmal zwischen Laienpraxis und der künstlerischen Praxis von Expert*innen*? Werden Expert*innen *›nie fertig‹? Ist das Kunstwerk tot, wenn es fertig ist?*

*Den künstlerischen Prozess betreffend, lässt sich bei Laienkünstler*innen *eine gewisse Technikfokussierung erkennen, die auf Bildeffekte ausgerichtet ist, wie das Malen von allmählichen*

Farbverläufen und -übergängen oder das täuschend echte Darstellen von Volumina und Strukturen eines Gegenstandes. Welche Rolle spielt das handwerkliche Können in der Ausbildungsphase an Kunsthochschulen und Akademien, welche Rolle spielt es auf dem Markt? Wolfgang Ullrich zeichnet eine deutliche Entwicklung nach und schreibt: »Künstler wie Rosemarie Trockel oder Thomas Schütte kennen keine Skrupel und probieren mit fast jeder Arbeit wieder eine ganz andere Werkform aus, so als seien dazu keine Kenntnisse und Vorübungen nötig. Unter den Jüngeren ist es sogar die Mehrheit, die damit kokettiert, zahlreiche Ausdrucksformen gleichzeitig zu betreiben. Ein heutiger Absolvent einer Kunsthochschule macht also Videos, inszeniert Performances, zeichnet, singt und fertigt eine Kollektion mit selbst entworfenen Kleidern an« (Ullrich 2004). Weiter erklärt er: »Sobald sich die Arbeitszeit auf mehrere Metiers verteilt, droht jedoch Mittelmaß und Semiprofessionalität. […] Das Bewusstsein für Grenzen – und damit auch für Standards – ist somit nirgendwo so gering entwickelt wie bei der bildenden Kunst. […] Anstatt nach immer mehr Perfektion zu streben, sehen Künstler ihre Leistung im Gegenteil darin, möglichst viele Bindungen zur Tradition aufzukündigen, indem sie bisher übliche Normen einfach nicht erfüllen« (ebd.). Viele Phänomene der zeitgenössischen Kunst haben mit dem Beherrschen einer bestimmten Technik und dem mühsamen Erlernen eines handwerklichen Könnens nicht viel gemein.

*In der Laienkunst werden Strukturen vom Kunstsystem und Kunstmarkt imitiert. So werden Ausstellungen von Kunstkreisen organisiert, bei denen teilweise auch verkauft wird. Es entstehen Arbeiten mit Mitteln und Werkzeugen, die auch in ›der Kunst‹ verwendet werden. Tradierte Sujets, Verfahren und Stilformen werden nachgeahmt. Bewegen sich die Laienkünstler*innen *in einer Art Nachfolge der professionellen Kunst, der sie sich zugehörig und verbunden fühlen? Ist das Laienschaffen eine (bloße) Illustration der Phänomene der Kunst? Aber wer folgt eigentlich wem nach? Und wer bestimmt, was ›die Kunst‹ ist, was sie auszeichnet und was die Nachahmung davon ist? Warum gibt es diese Einteilungen? Was machen die Laienkünstler*innen*, wenn sie nicht auch ›Kunst‹ machen?*

*Unterliegt der Bildpraxis der Laien ein anderer Bildbegriff? In Betrachtung der Bilder oder im Gespräch mit Laienkünstler*innen *habe ich stellenweise den Eindruck gewonnen, sie würden davon ausgehen, dass eine direkte – emotionale und unmittelbare – Wechselwirkung zwischen Bild und Produzent*in *(oder Bild und Betrachter*in*) besteht. Bilderfahrungen und Subjektbildungen sind miteinander verwoben, allerdings ist der Zusammenhang ein indirekter, der sich lediglich anhand von Spuren zeigt, die eine Abwesenheit dokumentieren.*

*Im Bereich des bildnerischen Gestaltens von Laien gibt es ein Phänomen, welches ich als eine Art ›therapeutisches Malen‹ bezeichnen möchte. Dies ist allerdings nicht zu verwechseln mit dem künstlerisch-kreativen Verfahren in einer Kunsttherapie. Auf der Website des Ateliers Eigenart Malort in Gießen beispielsweise wird das therapeutische Malen treffend beschrieben: »Alltagsbelastungen, persönliche Blockaden, Orientierung in Lebensphasen und Übergängen, berufliche Weiterentwicklung … diese und andere Themen können im therapeutischen Malen bewusstgemacht und bearbeitet werden, um Zukunftsperspektiven und Lösungsansätze zu entwickeln und mehr Klarheit, Gelassenheit und Selbstbewusstsein zu erfahren. Durch das Malen haben Sie die Möglichkeit, mit allen Anteilen von sich in Berührung zu kommen. […] Es gibt nichts Richtiges oder Falsches – Sie können dem, was geschehen soll, die Möglichkeit geben es wahrzunehmen und ihm durchs Malen Ausdruck und Gestalt zu verleihen. […] Therapeutisches Malen ist weit mehr als das Erzeugen von Gemälden. Es ist ein lebendiger Prozess, der zur inneren Friedensarbeit werden kann« (Grothe 2018). Teilweise ist dieses therapeutische Malen oder Ausdrucksmalen bei Laienkünstler*innen *verbreitet und wird gern praktiziert. Meist wird es in einem Kurs oder Workshop gelernt und privat oder in sogenannten Malzirkeln weiter ausgeübt.*

Sind die Artefakte von Laien kitschig? Kitschig im Sinne einer Wiederholung von Stereotypen und Klischees. Bilder, die wenig Spielraum für Interpretation zulassen und dies nicht herausfordern (können). Bildnerische Erzeugnisse, die scheinbar falsch in Ort, Zeit und Materialität sind? Walter Benjamin hat in einem seiner bekanntesten Bücher, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, geschrieben: »Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist« (Benjamin 1968, S. 36). Ist es die Wiederholung der Form und*

*somit der wenig innovative Charakter der Laienkunst, der die Nachfrage verstummen lässt, sie kitschig erscheinen lässt und sie von Kunstwerken etablierter Künstler*innen *unterscheidet? Der britische Künstler Rory Macbeth, der Gemälde von Dilettanten sammelt – »falsche Bilder«, wie er sie nennt –, sagt über diese Bilder, sie seien im Vergleich mit den jeweiligen Referenzbildern und deren Ambitionen und Intentionen durch ihren »brillant deplatzierten Optimismus« auf ganz eigene Weise verbindlich (vgl. Bese 2012, S. 125).*

*Für mich ist Kitsch eine Art deplatzierter Optimismus. In einigen Artefakten der befragten Laien taucht dieser unpassend wirkende Optimismus auf: der Sonnenuntergang, der fast zu perfekt ist, das Stillleben, das für die Ewigkeit blüht, oder das Portrait, welches seltsam glatt und unberührt wirkt. Kitschige Kunst will nicht gut, sondern (nur) schön sein; es geht um einen schönen Effekt. Die Herstellung von Effekten ist erprobt und dadurch begrenzt und somit ist Kitsch ein Rückgriff auf Altbewährtes. Sind die Beherrschung und der (virtuose) Einsatz der etablierten Effekte der Kunst eine Zielrichtung für viele Laienkünstler*innen*? Vermitteln manche Bilder von Laien genau deshalb diesen erstarrten Eindruck – durch die Wiederholung von Stereotypen und Klischees?*

*Clement Greenberg schreibt 1939 in einem Aufsatz, dass neben der (elitären) Avantgarde gleichzeitig ein weiteres Kulturphänomen entstanden sei, und zwar das Massenphänomen Kitsch. »Kitsch ist mechanisch und funktioniert nach festen Formeln. Kitsch ist Erfahrung aus zweiter Hand, vorgetäuschte Empfindung. Kitsch ändert sich mit dem aktuellen Stil, doch er bleibt immer derselbe. Kitsch ist der Inbegriff alles Unechten im Leben unserer Zeit« (Greenberg 2007, S. 206). Kitsch braucht, ähnlich einem Parasiten, die ›echte Kultur‹, um aus ihr Substanz und Material für seine Versatzstücke zu beziehen. Er zieht aus ihr Mittel, Themen, Regeln, Tricks, Drehs etc. und legt sie neu auf. Benutzen Laien die ›echte Kultur‹, um aus ihr zu schöpfen? Oder schaffen die Laienkünstler*innen *ihre eigene Kultur, eine Subkultur inmitten der Kunst?*

*Karl-Josef Pazzini bezeichnet den Kitsch und das Aufgreifen von Stereotypen auch als eine Art Angstbewältigungsstrategie. So als könne mit Bildern einer heilen Welt das Unheimliche gebannt werden. »Kitsch, auch in seiner erheiternden, tröstenden und besänftigenden Form, ist oft die einzige Möglichkeit, der Bedrohung, Angst und Trostlosigkeit zu entgehen« (Pazzini 2015, S. 129). Als Ursachen dieser Furcht nennt er Angst vor der Differenz, Angst vor dem Anderen, dem Fremden und dem Uneindeutigen. Ist diese Angst etwas, was zum bildnerischen Gestalten antreibt und aktiviert? Lässt sich das auf Laienkünstler*innen *begrenzen?*

*Immer wieder kreisen meine Gedanken um den Unterschied zwischen der Bildpraxis von Expert*innen*, also Künstler*innen*, und Laien. Lässt sich den Laienkünstler*innen *unterstellen, sie würden weniger die Medialität des Bildes beachten, sondern eher die Motivik? Richten sie ihr Augenmerk weniger stark auf die Darstellungsebene eines Bildes, als Expert*innen *dies tun? Ist der Grad der Bewusstheit des Handelns ein Unterscheidungskriterium? Fehlt den Artefakten von Laien das Innovative, was die Kunst sucht, wie eine neuartige visuelle Qualität oder ganz spezielle Handlungsweisen? Ist den Bildern der Laienkünstler*innen *die Diskrepanz zwischen Ansprüchen, Verständnis und Ausführung eingeschrieben und (noch) erkennbar?*

Forschungslücke

Hinsichtlich seiner Untersuchung zum Thema Laienkunst im Jahr 1993 berichtet Gerd Wübbena von »einem gewissen Legitimationsdruck«, dem sich der ausgesetzt fühlt, der »Interesse für das Laienschaffen« hegt (Wübbena 1993, S. 29). Er hält fest, dass »bildnerisches Laienschaffen [...] weitgehend nicht als ein Bestandteil des Kunstspektrums angesehen [wird]. Von Ausnahmen abgesehen, ist für Amateure kein Platz in der Geschichte der Kunst ausgewiesen. Die öffentliche Kunstkritik hat bislang nur sogenannte ›authentische‹ Naive, Heimatmaler und Outsider akzeptiert, während die Kunst der Laienmaler ignoriert oder belächelt wird« (ebd.). Auch Georg Peez hält 1997 zur allgemeinen Problemstellung der kunstpädagogischen Erwachsenenbildung fest: »Wünsche, Motivationen, Verhaltensweisen von Laien, die sich in ihrer Freizeit bildnerisch-künstlerisch betätigen, sind ein fast unerschlossenes Gebiet empirischer Forschung. Noch

immer beherrschen subjektive Erfahrungsberichte von Unterrichtenden mit zur Illustration der Berichte eingesetzten Beispielen die insgesamt wenige Literatur zum Thema« (Peez 1997, S. 85).

An diesen Beurteilungen hat sich bis heute nahezu nichts verändert. Noch immer ist das Feld der Laienkünstler*innen* ein Desiderat in der kunstpädagogischen Forschung und der kulturellen Bildung. In der Praxis finden sich zahlreiche Formen des institutionalisierten oder selbstorganisierten ästhetischen und künstlerischen Lernens im Erwachsenenalter, ohne dass es eine wissenschaftliche Aufarbeitung dazu gibt. Ich möchte einen Beitrag zur Schließung dieser Forschungslücke leisten und werfe einen genauen Blick auf die Verschiedenheit und Vielschichtigkeit der Bildpraxen und Bilderfahrungen.

Dabei möchte ich die Bilder der Laienkünstler*innen* nicht entmündigen, nicht defizitär auf sie blicken sondern von ihnen lernen, und ich bin der Meinung, dass die Kunstpädagogik von ihnen lernen kann. In einem Zitat von Bernhard Waldenfels wird dieser Blick deutlich: »Die Fremdheit des Psychopathen gleicht der Fremdheit der Kinder und der sogenannten Primitiven darin, dass sie zur Bevormundung einlädt. Dazu kommt es, solange sie bloß defizitär definiert wird als ein Mangel, über den man etwas lernen kann, ohne von ihm zu lernen« (Waldenfels 2014, S. 33). Auch wenn ich die Fremdheit der Laienkünstler*innen* in keinem Fall mit der Fremdheit der Psychopath*inn*en gleichsetze, verdeutlicht das Zitat meinen Anspruch.

Ich möchte mir die Bilder der Laienkünstler*innen* nicht mehr vom Leib halten, sondern herausfinden, was mich so affizierte, langweilte, ärgerte und gleichzeitig faszinierte. Waldenfels hat geschrieben, Wissenschaft kann wie »Sinnagenturen« wirken, mit deren Hilfe das Fremde unter Kontrolle zu bringen ist. Die in der Gesellschaft verankerten »Codes und Leitdifferenzen« werden dazu verwendet, die Irritationen und Beunruhigungen, die durch Erfahrungen des Fremden entstehen, einzuordnen und zu einem regelgeleiteten sinnhaften Geschehen zu machen (vgl. Waldenfels 2012a, S. 40). Wichtig für meine empirische Betrachtung ist demnach ein Offenbleiben für das Fremde und eine Art der Beschreibung, die das Fremde nicht einebnet und so seiner Fremdheit beraubt. Neben der genauen Betrachtung und Beschreibung der Phänomene möchte ich dem Pathischen und den Affektionen Raum geben. »Das Pathos des Fremden«, das in den bildnerischen Arbeiten der Laienkünstler*innen* zum Vorschein kommen kann, kann die elaborierten und an den Kunstmarkt angepassten üblichen Sehgewohnheiten und Erwartungen der Kunstöffentlichkeit stören und befremden. Sich diesem Anspruch des Fremden wirklich auszusetzen, kann eine »produktiv irritierende Wirkung« haben und die Grenzen verschieben (vgl. Waldenfels 2014, S. 35).

Ich möchte mit meiner Arbeit, die als Grundlagenforschung angelegt ist, einen Beitrag zur neuerlichen ›Begehung‹ der Grenzlinien leisten und im Sinne einer *Resignifizierung* die Grenzen verschieben sowie das Feld der Laienkunst aufschließen, um es als Teilbereich der Kunstpädagogik zu etablieren.

Forschungsprozess

Nach der eingehenden und umfassenden Projektarbeit, bei der die Bedeutung des bildnerischen Gestaltens und kreativen Schreibens in der Biografie von Kindheit bis ins Seniorenalter im Mittelpunkt stand (Engelhardt et al. 2014), stellte sich mir die Frage, was mich weiterführend daran interessierte und begeisterte. Es waren die Bilder der Projektteilnehmer*innen* und meine eigene fehlende Begeisterung, die den Ausgangspunkt meines Forschungsprozesses markieren.

Im Laufe der empirischen Untersuchung der Bilder und Bildpraxen wurde deutlich, dass ich weder die Qualität der Artefakte noch den Grad der Expertise beurteilen möchte. Auch ein Vergleich mit Arbeiten von Absolvent*inn*en einschlägiger Kunsthochschulen und Akademien sowie mit historischen oder zeitgenössischen künstlerischen Positionen, um zu ergründen, warum die Bilder anders aussehen, ergab sich für mich als

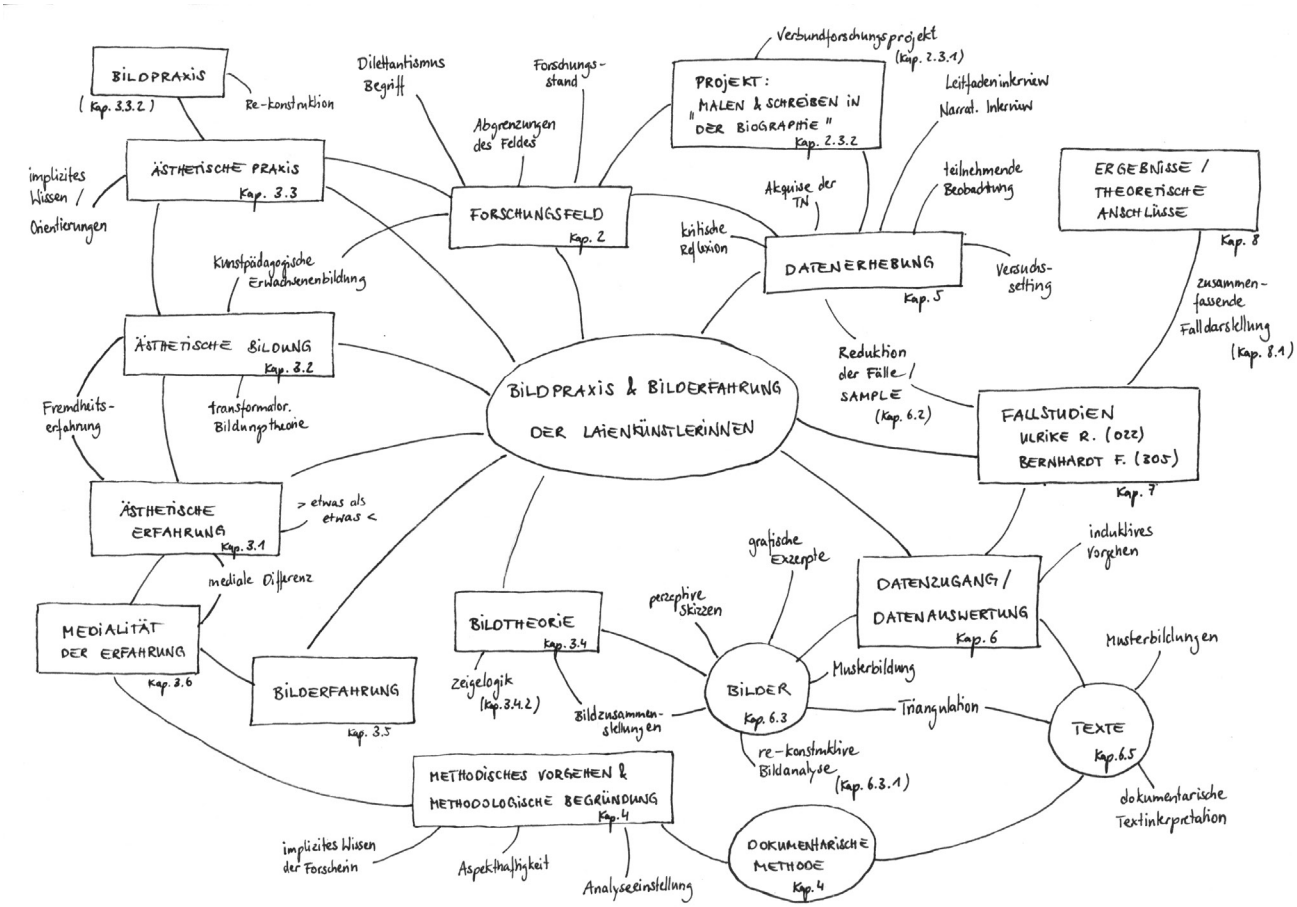
nicht lohnenswert. Mein Blick blieb bei den Bildpraxen hängen. Nicht um aufzuzeigen, an welchen Stellen Verbesserung oder Professionalisierung einsetzen könnte, sondern um zu untersuchen, wie die Laienkünstler*innen* ihre Bilder erfahren und welche handlungsleitenden Orientierungen ihren Bildpraktiken zugrunde liegen.

Die Verschiebung meines Forschungsinteresses hin zu einer phänomenologischen Perspektive auf die Art und Weise, *wie* sich etwas zeigt, verlangte eine Reduktion der untersuchten Daten und so kristallisierten sich die zwei Hauptfälle Ulrike R. (Probandin 022) und Bernhardt F. (Proband 305) heraus. Anhand dieser Fälle re-konstruiere ich die handlungsleitenden Orientierungen, das unbemerkte und stillschweigende Wissen, welches die Bildpraxis organisiert. Die (ästhetischen) Erfahrungen und speziell Bilderfahrungen, die in der Bildpraxis gemacht werden können, enthalten Anlässe und Chancen für Umwandlungs- und Bildungsprozesse. Daher analysiere ich die medialen Produkte (Bilder und zugehörige Texte), »um *durch* sie und an ihnen bildungsrelevante Phänomene« (Sabisch 2018, S. 47) wie Brüche, Relationen, einzelne Bildpraktiken oder Bildbesprechungspraktiken, Medienwechsel und Perspektiven zeigen zu können und zu reflektieren. Damit möchte ich zu einem bildbasierten Verständnis von Bildungs- und Erfahrungsprozessen beitragen und eine nicht mehr nur sprachtheoretisch legitimierte Verschiebung und Veränderung von Welt-und Selbstverhältnissen (vgl. Sabisch 2019a, S. 284–285) fokussieren. Ich schließe damit an Andrea Sabischs Forschungen zur Bilderfahrung und Bildwerdung an.

Aufbau der Arbeit

Zunächst spanne ich das Forschungsfeld der Laienkunst im zweiten Kapitel über begriffliche Entwicklungen, Abgrenzungen zu ähnlichen Fachbereichen und publizierten Forschungsarbeiten auf. Von dieser allgemeineren Betrachtung ausgehend, blicke ich auf die in meiner empirischen Studie untersuchten Laienkünstler*innen* und erläutere den Zusammenhang zum Gesamtprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie«. Im dritten Kapitel nähere ich mich den Bildpraxen und Bilderfahrungen aus unterschiedlichen theoretischen Perspektiven. Die (ästhetische) Erfahrung mit dem von Waldenfels zugrunde gelegten responsiven Erfahrungsbegriff, die (ästhetische) Bildung mit dem transformatorischen Bildungsbegriff von Hans-Christoph Koller und die (ästhetische) Praxis mit dem impliziten Wissen und Können bilden die Grundlagen meiner Betrachtungen. Anschließend ist eine Anwendung auf das Medium Bild und die Bildlichkeit vonnöten und so beleuchte ich neben bildtheoretischen Betrachtungsweisen, die Bilderfahrung und die Medialität der Erfahrung von Sabisch. Das methodische Vorgehen und die methodologische Begründung meiner Arbeit findet sich im vierten Kapitel und beschließt somit alle theoretischen Vorüberlegungen.

Der empirische Teil meiner Arbeit wird mit der Datenerhebung im fünften Kapitel eröffnet. Darin stelle ich alle eingesetzten und entwickelten Instrumente dar, wie das narrative und das leitfadengestützte Interview, die Erhebungssituation (Versuchssetting) und die teilnehmende Beobachtung, und reflektiere sie anschließend. Der Datenzugang und die Auswertung mit der dafür unabdingbaren (Weiter-)Entwicklung geeigneter Analysemethoden sind im sechsten Kapitel dargelegt. Die Auswertung der erhobenen Daten, speziell der Bilder, nimmt einen großen Teil meiner Arbeit ein. Die Suche nach geeigneten Zugängen, die (Weiter-)Entwicklung der Analyseinstrumente sowie die Frage der visuellen und sprachlichen Darstellung von Prozessen und Ergebnissen ist ein zentrales Anliegen meiner Forschung. Die zwei im Mittelpunkt stehenden Fallanalysen zu Ulrike R. und Bernhardt F. sind in Auszügen im Kapitel sieben veranschaulicht. Die exemplarische Darstellung soll mein methodisches Vorgehen verdeutlichen. Im Kapitel acht stelle ich mit der zusammenfassenden Charakterisierung der zwei Fälle und der anschließenden theoretischen Einordnung die Ergebnisse meiner Untersuchung vor. Ein großer Teil der Fallanalysen wurde für die Veröffentlichung herausgelöst, können aber bei mir persönlich eingesehen werden.



Übersicht 1: Aufbau der Arbeit

Hinweise zur Arbeit

Die im Anhang aufgeführten Fragebogen und Interviewleitfäden sind aus dem Gesamtprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie« hervorgegangen, an die meine Arbeit anknüpft. Andere Dokumente, die im Rahmen der Dissertationsschrift entstanden sind, können bei mir eingesehen werden, etwa Hinweise zu den narrativen Interviews, die Schilderung des Workshopablaufs, exemplarische Datenauswertungsdokumente wie biografische Portraits, handschriftliche Beobachtungsprotokolle aus den Versuchssettings, verdichtete Beschreibungen des bildnerischen Gestaltungsprozesses etc.

Ich verstehe meine Untersuchung als responsiven Forschungsprozess, der sich im *Werden* erst formiert und transformiert hat. Daher habe ich mich entschieden, die unterschiedlichen Phasen und Auswertungsschritte in meiner Arbeit sichtbar werden zu lassen.

Da Medien zur »Modalisierung der Erfahrung« gehören und die Art und Weise beschreiben, »wie etwas in uns Eindrücke hinterlässt und auf uns Eindruck macht« (Waldenfels 2004, S. 127), besteht auch meine Arbeit aus ganz verschiedenen medialen Artikulationsformen: Texten, Bildern, Fotografien, Tabellen, handschriftlichen Notizen, Mindmaps und Perzepten. Neben dem Fließtext stehen analytische Texte, die die Bilder oder Interviewtexte untersuchend beschreiben (und teilweise stichpunktartig notiert sind), reflexive und essayistische Texte, die sich fragend, tastend und auch ein wenig provokativ mit verschiedenen Themenstellungen beschäftigen, sowie Zitate, die

bedeutsame und übergreifende Aussprüche und Gedanken anschaulich machen. Die visuellen Assoziationen und Bildvergleiche sind jeweils als Bildzusammenstellungen auf einer Doppelseite arrangiert und stellen einen bedeutenden Zugang zum visuellen Datenmaterial dar. Um die Visualisierung der Auseinandersetzung mit Bildern zu forcieren, ist es mir wichtig, das vergleichende Sehen auch innerhalb der Publikation zu praktizieren und darzustellen. Die handschriftlichen Mindmaps und Übersichten veranschaulichen meine Arbeitsweise, Themenfelder und Prozesse zu durchdenken, zu erschließen, zu gliedern und zu organisieren sowie zu visualisieren. Die visuelle Verortung der Begriffe, Themen, Konstanten, Fragen und Gedanken ist mir dabei wichtig. Zur besseren Handhabbarkeit der komplexen Inhalte und Datensätze fasse ich jeweils Wesentliches in Tabellen und Übersichten zusammen, sodass aus ihnen Schlüsse und Prinzipien überschaubar und geordnet hervorgehen.

Zudem sind fotografische Abbildungen zu sehen, die sowohl bildnerische Arbeiten, räumliche Gegebenheiten als auch Personen in unterschiedlichen bildnerisch-praktischen Situationen zeigen. Diese Abbildungen geben beispielsweise Einblicke in die Situationen und Bedingungen beim Versuchssetting. Um den Persönlichkeitsschutz der Teilnehmer*innen* zu wahren, finden nur solche fotografischen Abbildungen Eingang, die die Anonymität aufrechterhalten. Alle Rechte bezüglich der Abbildungen von Werken, die mir von den Studienteilnehmer*innen* zur Verfügung gestellt wurden, verbleiben über diese Publikation hinaus bei den jeweiligen Personen.

Dank

Nach vielen Jahren intensiver Auseinandersetzung mit meiner Forschungsarbeit möchte ich mich bei denjenigen bedanken, die mich in dieser herausfordernden, aber auch kostbaren Entwicklungs- und Lebensphase begleitet haben.

Zunächst danke ich den Laienkünstlerinnen, die sich für die Teilnahme am Projekt »Malen und Schreiben in der Biographie« bereiterklärten und mit mir ihre Bilder, Praxen und Erfahrungen geteilt haben.

Besonderer Dank gebührt Professorin Susanne Liebmann-Wurmer, die mir durch die wissenschaftliche Mitarbeiterstelle im Projekt und am Lehrstuhl überhaupt erst ermöglicht hat zu promovieren und stets großes Vertrauen in mich gesetzt hat. Professorin Andrea Sabisch danke ich herzlich für ihre fundierte fachliche Unterstützung und für den gewährten Freiraum, in meinem Forschungsprozess etwas zu suchen, von dem ich noch nicht wusste, was es sein würde. Ich danke meinen beiden Betreuerinnen insbesondere dafür mich zu ermutigen, eine offene und fragende Haltung einzunehmen und uneindeutige Sachverhalte und Ungewissheiten wertzuschätzen.

Ganz besonders wichtig für meinen Forschungsprozess war der »Nürnberger Kunstpädagogische Salon«, in dem ich mit Notburga Karl und Tobias Loemke so manch kühne Theorien durchdachte, neuartige methodische Blicke wagte und Erfahrungen reflektieren konnte. Überdies war der Austausch und die Begegnung mit zahlreichen Fachkolleginnen und Kolloquiumsteilnehmerinnen – unter anderem in Hamburg, Loccum, Nürnberg und Berlin – bedeutend für meine Forschungsarbeit. Mit kundiger, differenzierter und kritischer Rückmeldung standen mir besonders Nadia Bader, Katja Böhme, Stefanie Johns, Evelyn May, Karl-Josef Pazzini, Sabine Richter und Bernadett Settele neben vielen anderen bei.

Mein ausdrücklicher Dank gilt den Mitarbeiterinnen des Lehrstuhls für Kunstpädagogik in Nürnberg und dem Forschungsteam des Gesamtprojekts »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität«: Susanne Butz, Professor Michael von Engelhardt, Andi Sontheimer, Mona Wirth und den vielen unterstützenden studentischen Hilfskräften.

Zudem danke ich der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg für die finanzielle Unterstützung meiner Forschungsarbeit mit einem Stipendium zur Förderung der Chancengleichheit für Frauen in Forschung und Lehre von Juni 2018 bis Mai 2019.

Schließlich danke ich ganz herzlich meiner Familie und meinen Freundinnen, die während der langen und arbeitsintensiven Zeit an mich geglaubt haben, mich motivierten, entlasteten und unterstützten. Anna Bocek, Heidrun Jochum und Nancy Grochol danke ich für die aufmerksamen Korrekturen.

Ganz besonders bedanke ich mich bei meinen Kindern Frederik und Marietta sowie bei meinem Partner Falk Schwalbe, der mir unermüdlich den Rücken freigehalten hat und die Herausforderung annahm, meine Arbeit zu layouten.

Vorwort

Im Februar 1894 wurde in der Kunsthalle zu Hamburg auf Anregung von Herrn Arnold Otto Meyer die erste Ausstellung von Dilettantenarbeiten veranstaltet.

Um den Freunden des Instituts die Beweggründe darzulegen, die die Verwaltung der Kunsthalle zur Förderung des Unternehmens bewogen hatten, hielt der Unterzeichnete während der Ausstellung zwei Vorträge über den modernen Dilettantismus. Der erste behandelte das Aufleben des Dilettantismus als ein Symptom der neuen Bildungsbedürfnisse unserer Zeit, der folgende versuchte die Wege und Ziele des modernen Dilettantismus zu erläutern.

Bereits 1885 hatte ich in der Nationalzeitung darzulegen versucht, daß der ernsthafte Dilettantismus an der Gesundung unserer künstlerischen Produktion mitzuarbeiten habe. Bei der Reorganisation der Kunsthalle im Herbst 1886 fand sich Gelegenheit, die Bedeutung des

(2) Vorwort von Alfred Lichtwark aus seinem Buch *Wege und Ziele des Dilettantismus*

2 Forschungsfeld

2.1 Feld der Laienkünstler*innen*

Das Feld der Laienkünstler*innen* ist bis heute ein nahezu unbearbeitetes, obwohl Alfred Lichtwark, der Direktor der Hamburger Kunsthalle, schon im Winter 1893/94 eine Ausstellung mit Amateurfotografien initiierte und sich der Bedeutung des Dilettantismus gewahr wurde. Im Februar 1894 wurde in der Kunsthalle überdies eine umfangreiche Ausstellung mit Arbeiten von Dilettanten gezeigt. Werke ganz unterschiedlicher Bereiche waren zu sehen, unter anderem Stickerei, Weberei, Töpferei, Malerei und Zeichnung. Wie im Vorwort zur begleitenden Publikation zu lesen ist, betrachtete Lichtwark »das Aufleben des Dilettantismus als Aufleben der neuen Bildungsbedürfnisse [seiner, cj] Zeit« (Lichtwark 1894, S. 7–9). Auch andere Museen – wie die Tübinger Kunsthalle mit der Ausstellung »Tübinger Hobbykünstler« (1984) oder die HALLE 14, Zentrum für zeitgenössische Kunst in Leipzig mit dem Ausstellungsprojekt und Festival »Über den Dilettantismus« (2012) – öffnen ihre Türen und bieten den Laienkünstler*innen* Raum. Unternehmungen solcher Art sind allerdings Ausnahmen. Im Allgemeinen sind die Protagonist*innen* der sogenannten Laienkunst im Museum als interessiertes Publikum gern gesehen. Ihre Bilder dagegen sollen an den Wänden ihrer Privatwohnungen verbleiben.

2.1.1 Zum Begriff

Laienkünstler*innen*, Dilettant*innen*, Hobbykünstler*innen* oder Amateur*innen* im künstlerischen Bereich – all diese Begriffe versuchen, eine äußerst heterogene Gruppe an Personen zu fassen, die sich nicht beruflich, aber durchaus professionell mit dem bildnerischen Gestalten befassen. Ein Blick auf die Geschichte der Begriffe zeigt die sich wandelnden Konnotationen im Diskurs.

Dilettantismus

Vom italienischen *dilettare* und *diletto* – sich erfreuen, sich ergötzen, etwas zum Vergnügen tun – abgeleitet, bedeutet Dilettieren die »anspruchsvolle Hinwendung zu einer geschätzten künstlerischen Beschäftigung« (Engelhardt 2010, S. 68). Der oder die Dilettant*in*, der oder die ungeschulte Künstler*in*, Kunstliebhaber*in* oder wissenschaftliche Amateur*in*, der oder die sich liebhaberisch und ergötzend – ohne das Metier zu beherrschen – einer Sache widmet, um sich daran zu erfreuen. Die Bedeutung des Begriffs hat sich über die Jahrhunderte hinweg allerdings stark gewandelt. Näheres über die Widersprüchlichkeiten des Dilettantismus, der seit dem 16. Jahrhundert eine wechselhafte Geschichte durchlaufen hat und abwechselnd positiv oder negativ bewertet wurde, teilweise sogar beides gleichzeitig, ist nachzulesen in der Dissertation von Christine Heidemann (2006).

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts bezog sich der Begriff fast ausschließlich auf die Bereiche Musik, Kunst und Malerei, in denen das Bürgertum sein Wissen vertiefte und sich zum eigenen Vergnügen und mit Betonung seiner Liebhaberei mit durchaus unterschiedlichen Dingen beschäftigte und ein breites Interessengebiet aufwies (vgl. Engelhardt 2010, S. 68).

Seit Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller und ihrer Auseinandersetzung mit schriftstellerisch tätigen Amateuren – zu dieser Zeit wurde ausschließlich der Dilettant (männliches Genus) betrachtet – rückte verstärkt die Seite der *Stümperei* des Dilettanten in den Vordergrund. Der Begriff wurde gewissermaßen in sein Gegenteil verkehrt. So wurde der Dilettant zum Nichtfachmann oder – schlimmer – zum Unheil anrichtenden Stümper. »Der Dilettant verhält sich zur Kunst wie der Pfuscher zum Handwerk«, erklären Goethe und Schiller 1799 in ihrer Schrift *Über den Dilettantismus* und setzen ihn damit in Opposition zum Genie (zit. nach Heidemann 2006, S. 70).


dilettante n (mot ital). Personne qui s'adonne à une occupation, à un art en amateur, pour son seul plaisir. Personne qui ne se fie qu'aux impulsions de ses goûts. (Le Petit Larousse)
MISÈRE À CRÉDIT
L'Opinion
LE SOIR
MARION MESSINA
PAIX D'ESPRIT
Romain Puértolas
Tout un été sans facebook
AFIN QUE RIEN NE CHANGE
MARC SALBERT
le dilettante
LIRE
17 €
22 €
20 €
19,50 €
16,50 €
au bout de l'enfer

Ein *genialer Geist* würde durch das Werk eines *wahren Künstlers* aufscheinen und nicht die bloße Anwendung von Regeln guter Dichtkunst. Dazu entwickelten sie eine umfassende Theorie der Künste, die allgemeingültige Kriterien zur Beurteilung von *wahrer*, *reiner* Kunst bereitstellen sollte, um Dilettanten von wahren Genies unterscheiden zu können. Der Dilettant bildete dabei den Gegentypus zum Künstler, und die Beschreibung der wahren Künstlerschaft erhielt ihre Konturierung vor allem in Abgrenzung von dem negativ konnotierten Entwurf des sich *liebhaberisch* mit den Dingen beschäftigenden »Beinahe-Künstlers« oder »Mehr-als-Pfuschers«, wie Hans Rudolf Vaget den Dilettanten beschreibt (zit. nach ebd., S. 71–72). Durch Goethe und Schiller wurde der klassische Geniediskurs eröffnet, dessen Konsequenzen sich bis in die Gegenwart erstrecken. Pierre Bourdieu hat diese Auseinandersetzungen um Genie und Dilettant auf



(4) Le dilettante II, Paris

dem Feld der Kunst betrachtet und festgestellt, dass Positionen durch Aushandlungen zugewiesen werden – die Dilettant*inn*en unten und die Genies oben (Bourdieu 2014). Die jeweils anerkannte Kunst einer Epoche, so Bourdieu, generiert sich aus den Strategien ihrer Produzent*inn*en und zwar derjenigen, die sich in den Aushandlungsprozessen zwischen *fachlicher Anerkennung* und *ökonomischem Erfolg* eine gute Position im Feld erarbeitet haben. Anina Engelhardt rekurriert auf Bourdieu und resümiert, dass sich so »gleichermaßen der anhaltende Wandel sozialer Praxen künstlerischer Produktion wie auch der Habitus, durch den die Positionen des sozialen Feldes strukturiert sind« erklärt (Engelhardt 2010, S. 69). Durch den Gegenentwurf des Genies verliert der oder die Dilettant*in* durch *Halbwissen* und *fehlende Begabung* seine Daseinsberechtigung im Feld. Mit der Forderung nach Professionalisierung und Spezialisierung in allen Bereichen unserer funktional ausdifferenzierten modernen Gesellschaft wird diese Entwicklung weiter fortgesetzt (vgl. Heidemann 2006, S. 70).

Spätestens seit Goethe und Schiller definiert sich Dilettantismus oder Laientum in Abgrenzung zum Expertentum. Überdies wird anhand der Geschichte des Dilettantismus deutlich, dass es von zentraler Bedeutung ist, wer über wen urteilt und warum. Wer bezeichnet die Dilettant*inn*en als Dilettant*inn*en? Handelt es sich um eine Selbst- oder eine Fremdbezeichnung? Je nachdem, wer diese Zuschreibungen vornimmt, sind diese hinsichtlich Motivation und Konzeption anders geprägt.

Engelhardt betrachtet das Phänomen des Dilettantismus aus Perspektive von Zugangsbedingungen und Zugangsbeschränkung, Exklusions- und Inklusionsprozessen in sozialen Feldern. Für sie markiert Dilettantismus so eine Grenze, hinter der »Standards, Werte, Normen und besondere Fertigkeiten als Maßstäbe gültig sind« (Engelhardt

(3) Le dilettante I, Paris

2010, S. 70). Über Zugangsbeschränkungen wird selektiert, wer aus dem Status Dilettant*in* oder Laie in den der Expert*inn*en aufsteigen kann. Der Übergang beispielsweise von dem oder der laienhaft Tätigen zum oder zur anerkannten professionellen Künstler*in* organisiert sich vorwiegend im Rahmen einer Ausbildung, mit formalen Prüfungen. Die Qualität soll so legitimiert werden und die Anerkennung und Beteiligung in der Gruppe der Expert*inn*en sichern. Auch Heidemann stellt mit Blick auf die Geschichte fest, »dass die Tendenz besteht, den Amateur oder Dilettanten vor allem dann abwertend zu beurteilen, wenn eine wissenschaftliche oder künstlerische Disziplin institutionalisiert wird und dementsprechend zunehmend feinere Maßstäbe zur Beurteilung fachspezifischer Kompetenz entwickelt« werden (Heidemann 2006, S. 96).

Safia Azzouni und Uwe Wirth hingegen bezeichnen in ihrem Buch *Dilettantismus als Beruf* die Figur des Dilettanten oder der Dilettantin als »Grenzgänger«. »Er ist ein Kenner und Liebhaber, der von der [...] *artistic community* nicht als Mitglied akzeptiert wird, der sich aber dennoch – auf eigene Rechnung – produktiv auf dem Gebiet der Kunst [...] betätigt. Allerdings vorderhand privat« (Azzouni und Wirth 2010, S. 7). Den oder die Grenzgänger*in* macht aus, dass er oder sie die disziplinären Grenzen überschreitet, also Denk- und Arbeitsweisen aus dem einen in einen anderen Bereich überträgt.

Neben der Betrachtung des Dilettantismus als soziales Phänomen, in dem es um Aus- und Einschlüsse, Teilhabe und Nichtteilhabe und Distinktionen geht, lässt sich der Dilettantismus in Abgrenzung zum Expertentum demnach hinsichtlich divergierender Arbeitsweisen und Methoden charakterisieren.

Die Expertin oder den Experten definieren Azzouni und Wirth durch »sein Wissen, durch seine Arbeitsmethode als auch durch seine institutionelle Bildung« (ebd., S. 8). In ihren Augen ist er ein »Wissender und Könnender, der zum einen [...] von der *artistic community* als Mitglied akzeptiert wird, und zum anderen in der Öffentlichkeit als Fachmann auftritt« (ebd.). Zur Unterscheidung zwischen Dilettant*inn*en und Expert*inn*en zitiert Wirth Max Weber: »Der Einfall eines Dilettanten kann wissenschaftlich genau die gleiche oder größere Tragweite haben wie der des Fachmanns« (Weber zit. nach Wirth 2010, S. 15). Es unterscheidet sie die »feste Sicherheit der Arbeitsmethode« und die fehlende Kompetenz, die Tragweite abzuschätzen und zu kontrollieren. Mit dem Begriff der Arbeitsmethode meint Wirth »ein *regelgeleitetes Verfahren*, das sich gleichermaßen auf den geübten Umgang mit dem Material und auf die systematische Ausführung der Verfahrensregeln bezieht« (Wirth 2010, S. 18). Die unsichere Arbeitsmethode und das Nicht-verhaftet-Sein innerhalb fachlicher Grenzen kann aber auch das Potenzial des Dilettierens bedeuten. »Die Bedeutung des Dilettanten steigt mit der zunehmenden Spezialisierung: Er verknüpft unterschiedliche Kulturen des Wissens, indem er die disziplinären Grenzen weniger ernst nimmt als die Fachleute. Insofern zeichnet sich der Dilettant durch eine besondere Form der [...] Disziplinlosigkeit aus« (ebd.). Diese Grenzüberschreitung birgt durchaus Potenzial, denn die Überführung von Denk- und Arbeitsweisen von einem Bereich in einen anderen erlaubt es, »Standardisierungen zu unterlaufen und sie genau dadurch in ihrer Verfasstheit zu hinterfragen« (Heidemann 2012, S. 139). Die Position eines Dilettanten oder einer Dilettantin könnte sein, Grenzen von Bereichen zu überschreiten und die Disziplinlosigkeit als Wertschöpfung und besonderes Kennzeichen zu etablieren.

»Für mich ist ohnehin der Dilettant interessanter als der Experte.«
(Mark Dion, US-amerikanischer Objekt- und Installationskünstler)

Mit der Avantgarde im 20. Jahrhundert wird der Dilettantismus in der Kunst zu einer festen Kategorie und zu einer Art Freiraum, »jenseits der Professionalität zu agieren und neue Arbeitsweisen und Ausdrucksformen zu entwickeln. Der Charakter der Vielseitigkeit und des Vergnügens, den der Dilettantismus in seinem ursprünglichen Sinne hat, wird aktualisiert, indem man ihn als produktive Arbeitshaltung beansprucht« (Heidemann 2006, S. 92–93). Künstler*innen* bezeichnen sich auch gern selbst als Dilettant*inn*en,

um das eigene Arbeiten scheinbar als unzureichend im Verhältnis zu etablierten Standards zu definieren und so das Verständnis des Künstlertums und der Hochkultur herauszufordern. Die Selbstbezeichnung als Dilettant*in* soll »ebendiese Standards in Frage stellen, indem sie Kompetenz und Inkompetenz und die Maßstäbe für deren Bewertung thematisiert« (ebd., S. 92).

»Nieder die Kunst – Dilettanten erhebt Euch gegen die Kunst!«

(Plakatparole der ersten internationalen Dada-Messe, 30. Juni bis 25. August 1920 in Berlin)

Mit der Dada-Bewegung, ihrem offensiven Vermischen sämtlicher Kunstsparten und dem ironischen Aneignen äußerst verschiedener gesellschaftlicher Bereiche hat sich der Dilettantismus professionalisiert. *Dilettanten erhebt Euch!* aus dem 1920 veröffentlichten Text von Heinrich Hoerle (1895–1936) wird ein Motto der Dadaisten (vgl. Heidemann 2006, S. 95). Mit Duchamps Ready-made *Fountain*-Urinal und später mit dem *erweiterten Kunstbegriff* von Joseph Beuys sind plötzlich diverse Techniken erlaubt. Alle Disziplinen, alle politischen, philosophischen und gesellschaftlichen Themen bilden ein mögliches Betätigungsfeld der bildenden Kunst. »Jeder ist ein Künstler« – das Beuyssche Diktum verdeutlicht, »dass die Maßstäbe zur Bewertung von Kunst mehr denn je individuellen Haltungen gleichkommen« (ebd.). »Das absichtsvolle Verlernen erlernter Techniken und ständige Neuanfänge auf unbekannten Gebieten sind Taktiken des Dilettantismus in den Künsten, die im 20. und auch im 21. Jahrhundert vielfach zu beobachten sind« (ebd., S. 96). Gerade in der bildenden Kunst werden Arbeitsweisen, Methoden und Dinge verwendet, die im Verhältnis zu den zu erwartenden und etablierten Techniken der Expert*inn*en widersprüchlich und abwegig erscheinen. »Die Kunst besteht darin, nicht lediglich ein ›Nicht-Können‹ auszustellen, sondern die Differenz zwischen Nicht-Können und Können zum produktiven Moment des Werkes werden zu lassen« (ebd.). Auch mit dem Aufruf des Künstlers Christoph Schlingensief 2000, die »qualifizierten Disqualifizierten« sollten sich selbst ermächtigen, wird eine Tradition der selbstbewussten Positionierung als Laien und der amateurhaften Inszenierung weitergeführt, die die Beschränkung der akademischen Kunst aufbrechen will.

Wolfgang Ullrich schreibt in seinem Artikel *Nur wer's nicht kann, kann's* in der *ZEIT*: »Das Terrain der bildenden Kunst hat sich insgesamt [...] in eine privilegierte Spielwiese moderner Hobbykultur verwandelt, wo die Akteure das Gefühl haben, an keine Grenzen gebunden zu sein und die einzigen Universalisten innerhalb einer Welt voller Spezialisten sein zu dürfen« (Ullrich 2004).

Laie, Amateur*in*, Hobbykünstler*in*

Die Begriffe Dilettant*in*, Laie und Amateur*in* werden in der Literatur zumeist synonym gebraucht. Azzouni, Wirth und Engelhardt versuchen ihrerseits eine Differenzierung.

Engelhardt bezeichnet den Dilettanten oder die Dilettantin als »Figur des Scheiterns«. »Dilettanten tun sich in einem hervor: Sie scheitern. An sich selbst, an den Ansprüchen anderer oder schlicht an ungünstigen Umständen« (Engelhardt 2010, S. 68). Sie unterscheidet Amateur*innen* und Laien von Dilettant*inn*en hinsichtlich der erwarteten Standards. Laien und Amateur*innen* können eine gewisse Beschäftigung auf hohem Niveau und mit großem Können, also durchaus professionell ausüben, wobei Dilettant*inn*en gültige Standards unterbieten, also scheitern. »Je klarer eine Profession ausdifferenziert ist, desto schärfer selektiert und missbilligt sie Dilettanten und Abweichler« (ebd., S. 71). Als dilettantisch wird demnach die »Abweichung von erwarteten Standards« innerhalb eines bestimmten Professionsfeldes bezeichnet (ebd.). Azzouni und Wirth hingegen definieren den Dilettanten oder die Dilettantin als einen »Kenner und Liebhaber«, der oder die von der entsprechenden Profession und ihren Mitgliedern nicht akzeptiert wird, sich aber dennoch meist privat, aber mit Enthusiasmus und Gelingen betätigt. Der Laie wird als »Nichtexperte« definiert, »der das Objekt

von Bildungsbestrebungen wird und zugleich eine politische und wirtschaftliche Größe ist, von der der Experte abhängig ist« (Azzouni und Wirth 2010, S. 8). Sie sprechen dem Laien somit die Funktion zu, auszuwählen und zu entscheiden, welche Expert*inn*en öffentlich Gehör finden, und ferner, wie und wo das Angebot der Wissensverbreitung genutzt wird. Beide Differenzierungsversuche sind für die vorliegende Arbeit wenig hilfreich. Obwohl ich Engelhardts Abgrenzungsversuch in dem Sinne folgen kann, dass der Begriff Dilettant*in* noch negativer konnotiert ist und eher mit dem Scheitern in Verbindung gebracht werden kann als die Bezeichnungen Laie oder Amateur*in*. Dies liegt meines Erachtens aber nicht an unterschiedlichen erwarteten Standards, sondern an der allgemeinen Gebräuchlichkeit der Begriffe. Amateurtänzer*in*, Laientheatergruppen, Amateursportler*in* und das katholische Laientum etwa haben einen breiten Eingang in den Sprachgebrauch gefunden.

Der Begriff des Hobbykünstlers oder der Hobbykünstlerin ist ein vergleichsweise junger Begriff im Diskurs und verweist klar auf den Lebensbereich Freizeit, welcher in Abgrenzung zum beruflichen Alltag konzipiert ist. Hier wird deutlich, dass das bildnerische Gestalten und künstlerische Arbeiten als Betätigungsfeld in der Freizeit wahrgenommen wird; es ist ein Hobby und gehört nicht in die berufliche Lebenswelt. Dadurch sind die Ansprüche und Erwartungen an Qualität und Quantität der Auseinandersetzung und der Grad der Professionalisierung ganz andere.

Meine Definition

Das Phänomen Dilettantismus war im Diskurs über die Zeit gegensätzlich konnotiert und nicht ausschließlich mit negativen Assoziationen behaftet. Dennoch ist der Begriff des Dilettantismus oder des Dilettierens umgangssprachlich ein Ausschlussbegriff, der erhebliche negative Konnotationen beinhaltet. Dilettantisch gilt im allgemeinen Sprachgebrauch als unprofessionell, stümperhaft, unqualifiziert oder als ›gut gemeint, aber schlecht gemacht‹. Das Stigma des Scheiterns und des Nichtgenügens hängt diesem Begriff an.

Außerdem erweist sich gerade die emanzipatorische Seite des Dilettantismus – wie von der Avantgarde im 20. Jahrhundert entwickelt – nicht als zutreffend. Der Figur des »genialen Dilettanten« wird gewissermaßen die Chance und die Erwartung unterstellt, mit »unverstelltem Blick«, »erfrischender Naivität« oder einer fehlenden »Betriebsblindheit« neuen Schwung und neue Ideen in eine Sache zu bringen (vgl. Engelhardt 2010, S. 79). Die positiven Funktionen des Dilettantismus betreffen demnach Weiterentwicklungen und Veränderungen, die durch nichtroutinierte und -kanonisierte Handlungen, Denk- und Arbeitsweisen entstehen können. So können Etablierungen im Feld der bildenden Kunst infrage gestellt und Raum für Innovation geschaffen werden. Dies macht auch Pazzini deutlich, wenn er schreibt, dass Dilettantismus gegenwärtig in der bildenden Kunst als Methode, *als Struktur* und *Haltung* diskutiert wird (vgl. Pazzini 2016, S. 9). Er rekurriert auf das lacansche Denken und schreibt, »dem Rezipienten von Kunst ebenso wie dem Theoretiker, der an der Kunst gelernt hat, [wird empfohlen, cj] zunächst einmal das Begehren nach Dominanz und Kontrolle abzulegen und ein zum Identifizieren neigendes Vorwissen beiseite zu lassen, sich artifiziell dumm zu stellen« (Pazzini 2016, S. 14). Dieses »artifiziell dumm stellen« lässt sich als eine Haltung bezeichnen, die das emanzipatorische Potenzial des Dilettantismus ausmacht.

Das Phänomen des Dilettantismus als Strategie zu nutzen, lässt sich an dem zeitgenössischen US-amerikanischen Künstler Mark Dion zeigen. Heidemann schreibt über ihn: »Ein gewisser Dilettantismus kann produktiv sein, wenn es darum geht, sich mit Unbefangenheit und Neugier einem fremden Fach zu nähern und im Rahmen des künstlerischen Prozesses zu eigenen Ergebnissen zu gelangen. Unter anderem werden Fehler und Misserfolge während der Arbeit sowie Ab- und Nebenwege, die nicht selten ins Leere oder in eine ganz unerwartete Richtung führen, von Dion häufig genutzt, um auf die Komplexität und die Eigenheiten wissenschaftlicher Handlungsmodelle

hinzuweisen« (Heidemann 2012, S. 139). Und weiter beschreibt sie in ihrer Dissertation: »Ohne den Dilettantismus als die Methode der Erkenntnis schlechthin darstellen zu wollen, ist speziell seine Qualität als möglicher Vermittler zwischen verschiedenen Disziplinen, Denkweisen und Arbeitsmethoden hervorzuheben. Durch einen Dilettantismus, der sich bisweilen innerer disziplinärer Logik entzieht und etablierte Standards unterwandert, kann Neues entstehen; kann sichtbar werden, was zuvor unsichtbar war« (Heidemann 2006, S. 98). Die re-konstruierten Bildpraxen der Teilnehmer*innen* meiner Untersuchung weisen dieses interdisziplinäre Potenzial und Grenzen überschreitende Denk- und Handlungsweisen nicht auf. Für die Proband*inn*en meiner Studie ist die Wahrnehmung der Arbeits- und Denkweisen professioneller Kunst und deren etablierte Standards von großer Bedeutung. Die Praxis der Laienkünstler*innen* orientiert sich an diesen normativen Standards und konstituiert sich einerseits im Versuch der Nachahmung bestimmter Strukturen und Arbeitsweisen und andererseits in bewusster Abgrenzung (siehe Kapitel 8).

Den Begriff des Hobbykünstlers oder der Hobbykünstlerin werde ich für meine Arbeit ebenfalls nicht nutzen, da der Mangel an Ernsthaftigkeit und fehlender Intensität im Begriff Hobby mitschwingt. Im 20. Jahrhundert wurde der gleichbedeutende Begriff *hobby* aus dem Englischen übernommen und bezeichnet eine Liebhaberei, eine angenehme Neben- und Freizeitbeschäftigung. Übertragen auf die Laienkünstler*innen* dieser Studie erweist sich auch diese Bezeichnung als nicht gänzlich zutreffend, da deren bildnerisch-künstlerische Beschäftigung oftmals über das Maß der angenehmen Neben- und Freizeitbeschäftigung hinausreicht und zu einem bedeutenden und unverzichtbaren Teil ihres Lebens geworden ist.

Für die vorliegende Arbeit möchte ich den Begriff der Laienkünstler*innen* etablieren. Laien und Amateur*innen* – den Begriff der Amateurin oder des Amateurs verwende ich synonym – können im Bereich des bildnerischen Gestaltens mit Expertise, Können und Anspruch, also durchaus professionell agieren. Die laienhafte Beschäftigung fasse ich als ein Kontinuum auf: die Eine oder der Andere sind laienhafter als andere Laien, einige vermeintliche Laien sind äußerst professionell in ihrem Tun und auch in ihrer Reputation anerkannter als manch eine*r*, der oder die sich Experte oder Expertin nennen kann. Im Gegensatz zu Expert*inn*en oder Professionellen hat der oder die Laienkünstler*in* im Bereich des bildnerischen Gestaltens keine institutionell spezialisierte und beglaubigte Ausbildung durchlaufen. Sie oder er ist in dem Metier nicht beruflich tätig, sondern in erster Linie privat, zum eigenen Vergnügen und aus Leidenschaft. Aus dem Essay *Wissenschaft als Beruf* von Max Weber zitiert Wirth: »Denn nichts ist für den Menschen als Menschen etwas wert, was er nicht mit Leidenschaft tun kann« (Wirth 2010, S. 11). Passion, ein leidenschaftliches Erkenntnisinteresse für einen Untersuchungsgegenstand – hier das bildnerische Gestalten –, kann den Laienkünstler*inn*en nachgesagt werden. Es ist eine Haltung, die Laienkünstler*innen* auszeichnet. »Leidenschaft statt Ernst«, heißt es bei Schiller und Goethe zur Kennzeichnung der dilettantischen Einstellung (ebd.). Wobei es interessant ist zu fragen, was mit diesem *Ernst* gemeint ist. Ernsthaftigkeit im Sinne einer unterstellten mangelnden Aufmerksamkeit bildnerischen Prozessen gegenüber oder vielleicht eine Ernsthaftigkeit im Sinne von Seriosität und folgenschwerer Bedeutung für den Broterwerb. Obwohl es gerade in der Kunst und im Kunstbetrieb – so zeigt es die Diskursgeschichte des Dilettantismus – möglich ist, Auswahlverfahren und Zugangsbeschränkungen zu umgehen, aufzubrechen und außer Kraft zu setzen, so zeigt sich bei meinen Beobachtungen im Feld der Laienkünstler*innen*, dass dies nicht möglich ist. Der ›Kosmos Kunst‹ funktioniert als ein hermetisch abgeschlossenes System, in dem eine der Hauptfragen die nach Offenheit und Geschlossenheit, Partizipation und Ausschluss von sozialen Feldern und Aktivitäten ist. Es geht um Exklusionsprozesse am Kunstmarkt, Formen der Organisation von Aus- und Weiterbildung, Teilhabe an Wettbewerben, Ausstellungsprojekten, Atelierrundgängen und vieles mehr. Und zu all diesen Bereichen haben Laien im Allgemeinen nur den Zugang als bewundernd aufblickendes oder irritiert aufmerkendes Publikum und als zahlungskräftige Besucher*innen*.

2.1.2 Abgrenzung des Forschungsfeldes

Anhand von Abgrenzungen zu anderen nahestehenden Bereichen werde ich ein Feld aufspannen, in dem sich die Befragten meiner Studie versammeln und theoretisch fassen lassen. Der Bereich der Laienkunst lässt sich nicht als Outsider Art verstehen, obwohl in beiden Feldern Autodidakt*inn*en am Werk sind. Auch wenn einige Studienteilnehmer*innen* vom *Ausdrucksmalen* sprechen und ihr bildnerisches Gestalten mit *Selbsterfahrung* verbinden, lässt sich ihre Bildpraxis nicht unter dem Begriff der Kunsttherapie subsumieren. Und obwohl sich in der Laienkunst Elemente der DIY-Bewegung wiederfinden, sind die Motivationen und Absichten andere.

DIY-Bewegung

Ist das bildnerische Gestalten der Laienkünstler*innen* eine DIY-Aktivität? Die *Do-it-yourself*-Bewegung, oder kurz DIY-Bewegung, entstand Mitte des 20. Jahrhunderts unter Einfluss der Arts-and-Crafts-Bewegung in England und breitete sich schnell aus. DIY ist eine Kultur des Selbermachens. Entweder sind die selbst hergestellten Erzeugnisse auf dem Markt nicht vorhanden, zu kostenintensiv oder der Wunsch nach individuellen und einzigartigen Produkten motiviert Laien – also Nichtfachleute im Bereich der Erzeugung dieser Produkte – zum Tun. Die benötigten Fähigkeiten und Fertigkeiten sind autodidaktisch erworben. Die Triebfeder für DIY ist oftmals die Idee, sich selbst zu verwirklichen und die eigene Umwelt zu gestalten. Der *Do-it-yourself*-Gedanke ist ein Pendant zur Punk-Bewegung, die sich »gegen etablierte Maßstäbe der *professionellen* Musik und Kunst« stellte (Engelhardt 2010, S. 73–74). Dabei geht es um kritische Konsumhaltung, Anti-Establishment und um Nachhaltigkeit, die Verlangsamung und bewusste Wahrnehmung der Konsumgüter durch eigene, oft langwierige Herstellungsprozesse. In den 1960er und 1970er Jahren stand die Bewegung vor allem für Selbstermächtigung, Eigeninitiative und -organisation, Improvisation und gegen Leichtgläubigkeit und Passivität gegenüber den Autoritäten, den Medien und der Industrie. »Im Fokus der DIY-Bewegung steht das Selbermachen und Reparieren, die Wiederaneignung handwerklicher Fähigkeiten, das Teilen und Tauschen sowie das Gärtnern. Das Schaffen von Gemeingütern und die gemeinsame, an gemeinsamen Anliegen orientierte Bewirtschaftung von Ressourcen und öffentlichen Flächen stehen ebenfalls im Interesse von DIY. Es geht um Zugang statt um Besitz. Wichtige Initiativen aus dem DIY-Bereich sind unter anderem Urban Gardening, Reparatur-Cafés, Upcycling oder Tauschringe. Ein Lebensstil im Sinne der DIY-Bewegung ist ökologisch sensibilisiert und partizipativ orientiert« (Do it Yourself, DIY o. J.). Seitdem das kreative Hobby stark an Beliebtheit gewonnen hat, wird der Begriff mehr und mehr auf dekorative Tätigkeiten wie Wohnraumdekoration, textiles Werken und ähnliches angewendet.

Die Bildpraxen der Laienkünstler*innen* in dieser Studie lassen sich nicht als dekorative Tätigkeiten oder Upcycling als Ressourcenschonung bezeichnen. Im Mittelpunkt der Beschäftigung mit bildnerischem Gestalten steht ein ausdauerndes Interesse an Bildern, künstlerischen Denk- und Arbeitsweisen, Techniken und Gestaltungsprozessen. Der *Do-it-yourself*-Gedanke, sich durch die eigenständige Betätigung gegen die etablierten Standards und Maßstäbe der professionellen Kunst zu stellen, ist für die Bildpraxen der befragten Laienkünstler*innen* nicht von Bedeutung. Mit dem eigenständigen künstlerischen Arbeiten werden überdies keine Überzeugungen oder Einstellungen wie Nachhaltigkeit, Improvisation oder kritische Konsumhaltung transportiert. Die Bildpraxen richten sich weniger gegen oder an ein Außen, sondern beziehen sich eher auf das persönliche Leben und Erleben des Selbst, der Anderen und der Welt. Selbstermächtigung ist wichtig für die bildnerisch Tätigen. Indem sie ihre künstlerischen Interessen verfolgen, agieren sie in gewissem Maße eigenmächtig, selbstverantwortlich und selbstbestimmt.

Outsider Art

Den Begriff Outsider Art prägte der englische Kunsthistoriker Roger Cardinal im Jahr 1972. Ursprünglich sollte er als englische Übersetzung für die antiakademische »Art Brut« von Jean Dubuffet dienen, der die naive, rohe Kunst von Laien und Autodidakt*inn*en bezeichnet. Der Begriff nahm eine eigene Entwicklung und beschrieb eine Kunst jenseits etablierter Formen und Strömungen. Heute ist der Begriff zu einer spezifischen Kategorie auf dem Kunstmarkt geworden. Auch auf den großen Weltschauen der Kunst, wie etwa der documenta in Kassel oder der 55. Biennale in Venedig 2013, waren zahlreiche Werke von sogenannten *Outsider Artists* vertreten. Thomas Röske, Leiter der Sammlung Prinzhorn, definiert Outsider Art wie folgt: »Der Begriff bezeichnet herausragend originelle Werke, die von Männern und Frauen am Rande der Gesellschaft geschaffen werden, gelegentlich nicht einmal mit der Absicht, Kunst hervorzubringen. Die Schöpfer sind für gewöhnlich künstlerisch nicht ausgebildet und leben in einer eigenen und/oder stark eingeschränkten Welt, haben spiritistische oder psychische Ausnahmeerfahrungen oder sind geistig behindert« (Röske 2014, S. 26). In den Werken werden die Grenzen des menschlichen Denkens ergründet, sie bieten Anlass für ganz grundsätzliche Fragen unseres Daseins. Für die Künstler*innen* haben ihre Werke und ihre künstlerische Arbeit existenzielle Bedeutung; ob als Ausgleich für kaum zu ertragende Defizite in ihrer Lebenswirklichkeit, als eigensprachliches Kommunikationsmittel oder zur Vermittlung neuen Lebenssinns (vgl. ebd.). Ausschlaggebend für das große Interesse für die Kunst am Rande der Kunst – die Bildnerei der Geisteskranken, Art Brut oder Outsider Art des 20. Jahrhunderts – »waren Zweifel an der herrschenden bürgerlichen Kultur sowie an der führenden Rolle von Vernunft und Rationalität im Menschen« (ebd., S. 28).

Der existenzielle Ausgangspunkt der Werke ist kennzeichnend und gleichzeitig ein Unterscheidungsmerkmal zu den Arbeiten von den Teilnehmer*inn*en meiner Studie. Obwohl sich die Werke der Laienkünstler*inn*en durchaus als *Kunst am Rande der Kunst* bezeichnen lassen, ist dies wohl ein anderes Randphänomen als die Outsider Art. Die Laienkünstler*inn*en der vorliegenden Studie sind keine *Männer und Frauen am Rande der Gesellschaft*, sondern gerade aus ihrer Mitte. Obwohl die Bilder und das bildnerische Arbeiten eine große Bedeutung für sie haben, kann diese jedoch nicht als existenziell bezeichnet werden. Die Arbeit ist weder lebenserhaltend noch lebensnotwendig oder eine Frage von Sein oder Nichtsein. Das bildnerische Arbeiten ist vielleicht eher eine Frage von gutem Leben und es betrifft die Laienkünstler*innen*, hinsichtlich ihres menschlichen Daseins und ihres Wesens, die Welt und sich selbst wahrzunehmen.

Der britische Künstler Rory Macbeth hat treffend formuliert: Die Werke von Laien sind »erstaunlich vielsagende und einnehmende Readymades, die (im Gegensatz zur sog. Outsider Art) von *außen* über Kunst sprechen, allerdings mit einem Anspruch, der stark im konservativen Drinnen der künstlerischen Praxis verwurzelt ist [...], sie sind ungeheuer traditionell« (zit. nach Bese 2012, 125). Dies trifft meine Beobachtungen im Feld. Die Arbeiten der Laienkünstler*innen* stehen zwar am Rande der Kunst, wenn nicht sogar völlig ›außen‹, sind aber von den Arbeitsweisen, Strategien, Techniken und Sujets in der künstlerischen Praxis verankert und mit ihr verbunden, was gewollt ist. Die Laien kennen Kunst, künstlerische Arbeitsweisen und typische Inhalte und Gegenstände von Bildern. Outsider Artists tun das nicht. Die »Artefakte von Menschen mit psychischen Ausnahmeerfahrungen [...] sind oftmals nicht oder nicht in erster Linie als Kunst gemeint, sondern [dienen, cj] als existenzielle Vehikel, etwa die Realität besonderer Wahrnehmungen [zu] belegen oder magisch auf die Realität ein[zu]wirken« (Röske 2012, S. 17). Ob die Werke der Laienkünstler*inn*en meiner Studie mit dem Anspruch geschaffen wurden, mehr oder weniger Kunst sein zu wollen, lässt sich nur im Einzelfall zeigen. Grundsätzlich lässt sich allerdings beobachten, dass das Bestreben besteht, den Konventionen des künstlerischen Schaffens zu folgen. Das buchstäbliche Scheitern an diesen tradierten Konventionen macht die Arbeiten in meinen Augen zu etwas Befremdlichem, aber sehr Spannendem und Bedeutungsvollem.

Kunsttherapie

Aspekte der Kunsttherapie sind in meiner Untersuchung erkennbar. Martin Schuster und István Hárdi definieren den Begriff in ihrem Buch *Kunsttherapie in der psychologischen Praxis* wie folgt: »Kunsttherapie ist eine Psychotherapie, in der Werke aus dem Bereich der bildenden Künste entstehen (also z. B. Werke der Malerei, Bildhauerei oder der Fotografie)« (Schuster und Hárdi 2014, S. 3). In der Kunsttherapie wird das künstlerische Gestalten als diagnostisches und therapeutisches Instrument eingesetzt. Durch den kreativen Prozess sollen Dilemmata und Konflikte neu bearbeitet und durchdacht werden, ein anderer Zugang zu Problemen wird möglich. Die Verfahren der Kunsttherapie versuchen eine innerpsychische Erlebnisform in einem bildnerischen Medium, beispielsweise einem Bild, einer Plastik oder einer Grafik zu spiegeln und neu- oder umzuorientieren. Klient*inn*en können in der Kunsttherapie unter therapeutischer Begleitung innere und äußere Bilder ausdrücken, ihre kreativen Fähigkeiten entwickeln und ihre sinnliche Wahrnehmung ausbilden (vgl. Stangl o. J.).

Die Kunsttherapie ist Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden und mit unterschiedlichen Disziplinen wie der Kunstwissenschaft, der Psychologie und der Pädagogik verbunden. Daraus haben sich ganz verschiedene Formen und Ansätze entwickelt – unter anderem die Kunstpsychologie, die Kreativ- und Gestaltungstherapie, der tiefenpsychologische oder der kunstpädagogische Ansatz –, was dazu geführt hat, dass es die *eine* Kunsttherapie eigentlich gar nicht gibt.

Martin Fritsche differenziert das Gebiet der Kunsttherapie in *Kunsttherapie in klinischen Anwendungen* und *Kunsttherapie in pädagogischen Bereichen*. »Im klinischen Bereich findet Kunsttherapie häufig aus Gründen der medizinischen Indikation unter therapeutisch begründeten Einschränkungen und innerhalb eines gezielt ausgerichteten Rahmens von Ausdrucksmöglichkeiten statt« (Fritsche 2016, S. 9). Dies ist eine sinnvolle Differenzierung für meine Zwecke, denn das bildnerische Arbeiten der untersuchten Laienkünstler*innen* findet nicht unter Anleitung eines Kunsttherapeuten oder einer Kunsttherapeutin statt, die Werke entstehen nicht in einem therapeutischen Setting oder im Rahmen ganz bestimmter Ausdrucksmöglichkeiten. Ebenso erfolgen keine wissenschaftlich begründeten therapeutischen Maßnahmen mit den bildnerischen Produkten der Laien. Die pädagogische Kunsttherapie und die Kunstpädagogik hingegen überschneiden sich in vielen Bereichen. Denn eine kunstpädagogische (Erwachsenen-) Bildung, die auf Subjektorientierung und Persönlichkeitsbildung ausgerichtet ist und sich mit Menschen beschäftigt, die sich in Transformationsprozessen befinden, stößt zwangsläufig auf therapienahe Problematiken und muss sich zunehmend der »kompensatorischen und therapeutischen Bedeutung« (vgl. Peez 2008, S. 81–89) und der ästhetisch-bildnerischen Prozesse bewusst werden (vgl. Fritsche 2016, S. 11). Als gemeinsames Arbeitsgebiet der pädagogischen Kunsttherapie und der Kunstpädagogik ist die Ästhetik und Kreativität zu nennen. Die Auseinandersetzung mit dem Material ist das ihnen gemeinsame Medium. Beide Disziplinen stellen das Subjekt, den ästhetischen Prozess und die ästhetische Erfahrung in den Mittelpunkt. Gemeinsame Anwendungsbereiche in der Praxis bilden diese zahlreichen Überschneidungen ab (vgl. Hampe nach Fritsche 2016, S. 79–80).

»Kunsttherapie – und das entspricht dem Wesen der Kunst – macht sichtbar, konstruiert, dekonstruiert, phantasiert, symbolisiert und konfrontiert« (Fritsche 2016, S. 76). Da diese Funktionen dem Wesen der Kunst entsprechen, kann eben nicht nur Kunsttherapie, sondern auch eigenständiges bildnerisches Gestalten die Prozesse Konstruktion, Dekonstruktion, Sichtbarmachung, Fantasie, Symbolisierung und Konfrontation anstoßen. In der bildenden Kunst finden sich »schon über Jahrhunderte [...] therapeutische Orientierungen. Goethe zum Beispiel betonte die ›Wirkung der Farben auf das Gemüth‹. Gerade weil die zeitgenössische Kunst nicht Schaugenuss, sondern Therapie des Betrachters anbietet, entwickelt sich natürlich heute innerhalb der Kunst auch therapeutisches Wissen« (Schuster und Hárdi 2014, S. 4). Das Spezifische und der

Unterschied zu eigenständigem bildnerischem Gestalten oder Arbeiten in erwachsenenpädagogischen Kunstangeboten ist der bewusst gestaltete therapeutische Raum, der sich zwischen Klient*in*, Therapeut*in* und Werk ergibt. Kunsttherapie »lässt innerhalb des therapeutischen Raums zwischen Klient und Kunsttherapeut etwas in Erscheinung treten, das vorher so nicht wahrgenommen oder erlebt wurde« (ebd.). Die Beschäftigung mit der bildnerischen Gestaltung der Klient*inn*en als Auseinandersetzung mit »der Dimension des Unbekannten, des Fremden, eines *anderen Sehens* kann als für künstlerische und therapeutische Prozesse charakteristisches Merkmal gelten« (ebd.). Durch das kunsttherapeutische Setting und die Figur der Therapeutin oder des Therapeuten kann »Kunsttherapie als Kommunikations- und Interaktionsangebot aufgefasst werden« (Fritsche 2016, S. 77). Zudem ist die Ausrichtung und Zielsetzung kunstpädagogischer Erwachsenenbildung und Kunsttherapie unterschiedlich. Kunstpädagogische Methoden stehen unter der Prämisse, Bildung anzuregen, einzuleiten und zu ermöglichen. In kunsttherapeutischen Settings geht es nicht um Bildung und (Kunst- und Kultur-) Vermittlung, sondern sehr viel stärker um Selbsterfahrung und um »Symptom und Konflikt« (vgl. Hampe nach Fritsche 2016, S. 79). Die Kunsttherapie nutzt »die Möglichkeit der Symbolisierung mittels der Gestaltung« und baut auf die »therapeutische Wirksamkeit dieser Symbolisierungsprozesse« (Fritsche 2016, S. 76).

In dem von mir untersuchten Laienschaffen finden sich zahlreiche Elemente der pädagogischen Kunsttherapie wieder. Divergente Zugänge zu innerpsychischen Erlebnissen und Erfahrungen, zu eigenen Ressourcen und Kompetenzen oder zu persönlichen Problembereichen werden gesucht. Bildnerische Praxis ermöglicht den Einbezug von Fantasie, Emotionen sowie Aggressionen und kann so einen anderen Umgang mit den Problemen des Alltags ermöglichen. Etliche bildnerisch Tätige suchen den Möglichkeitsraum des bildnerischen Gestaltungsprozesses, um inneren, unbewussten, unklaren oder konflikthaften Gedanken, Gefühlen und Erfahrungen einen Ort und eine Form zu geben. Der Begriff *Ausdrucksmalen* fällt in diesem Zusammenhang in den Interviews öfter. Für einige Studienteilnehmer*innen* war die Erfahrung von Kunsttherapie der Beginn zur eigenständigen Bildpraxis.

2.1.3 Forschungen im Feld der Laienkünstler*innen* | Bestandsaufnahme

Wissenschaftliche Beiträge, die Laienkunst thematisieren, lassen sich nur vereinzelt finden. Wenn, dann als Hinweis auf ein wenig oder gar nicht betrachtetes Phänomen im Fach, als Begleitstudie einer öffentlichen Ausstellung mit Laienkünstler*inn*en oder als Impulsgeber für kulturpolitische und kulturpädagogische Überlegungen der Erwachsenenbildung im Bereich des bildnerischen Gestaltens. Eine große Untersuchung zum Zeichnen von Erwachsenen und Jugendlichen legten Helga John-Winde und Gertrud Roth-Bojadzhiev in den 1990er Jahren vor. Im gleichen Zeitraum beschäftigte sich Georg Peez ausgiebiger mit diesem Thema und zwar aus der Perspektive seiner eigenen Praxis als Dozent in der kunstpädagogischen Erwachsenenbildung. Im Folgenden werde ich einen Blick auf die einzelnen Beiträge werfen.

Georg Peez entwickelt in seinem Buch *Ich möchte Nebel malen lernen* aus wissenschaftlich reflektierter Praxis und durch seine eigene langjährige Tätigkeit in der kunstpädagogischen Erwachsenenbildung »Theorieelemente erfahrungsoffenen Lernens« (Peez 1994). Er blickt damit als erster in diesem Umfang auf die bildnerische Tätigkeit von Laien. Laienkünstler*innen* und deren Bildpraxis spielen in der kunstpädagogischen Theoriebildung – bis heute – nahezu keine Rolle. Somit fehlen auch entsprechende kunstdidaktische Konzepte. Peez zeigt durch seine Untersuchung, dass es mit Blick auf die Diversität und Komplexität dieser Praxis wichtig ist, unnötige Deklarationen zu vermeiden. Er trägt dazu bei, das Nachdenken über die Bedingungen und Möglichkeiten des jeweils eigenen didaktischen Handelns zu schärfen und mit Theorie zu untermauern.

Nachdem Peez die *grundlegenden theoretischen Aspekte* zu erfahrungsoffenem Lernen in der kunstpädagogischen Erwachsenenbildung herausarbeitet, untersucht er die *gesellschaftlichen und freizeitbezogenen Rahmenbedingungen*, unter denen über kunstpädagogische Erwachsenenbildung nachgedacht werden sollte. Im dritten Teil des Buches geht es ihm um die Kursteilnehmer*innen*, das heißt um Fragen der Sozialisation und des Lernens bei Erwachsenen, um den möglichen Einfluss von Alter, Geschlecht oder sozialer Herkunft, um Motivation und das zu erwartende Kunstverständnis. Nachfolgend betrachtet er die Qualifikationen, Ausbildungsmöglichkeiten und den beruflichen Status von Kursleiter*inne*n. Als Ergebnis seiner Studie stellt Peez handlungsorientierte »konzeptionelle Ansätze für die kunstpädagogische Erwachsenenbildung«, also für Planung, Durchführung und Evaluation vor (vgl. ebd., S. 13–15). Von den »Voraussetzungen für das Lernen Erwachsener« leitet er die Notwendigkeit von »Erfahrungsoffenheit« ab, die ihm zufolge die zwei wesentlichen pädagogischen Intentionen der Erwachsenenbildung fördert – Selbstvergewisserung und (Selbst-)Bildung. Er erarbeitet anhand seiner empirischen Untersuchung Ansätze zu »Methoden und Arbeitsweisen«, zu »Bewertungen der bildnerischen Arbeiten« und zu »Fähigkeiten und Qualifikationen der Leiter«, etwa »bildkünstlerische und fachwissenschaftlich-kunsttheoretische Kompetenzen und didaktische Fähigkeiten« (vgl. ebd., S. 222–228).

Ausgehend von dieser Studie entwickelt Peez (1996) in einem Artikel *Acht Thesen zur Zukunft der künstlerisch-ästhetischen Erwachsenenbildung*. Darin beschreibt er beispielsweise, dass sich bildnerisch tätige Laienkünstler*innen* oftmals durch eine *synästhetische Orientierung* auszeichneten. Auf ganz unterschiedlichen Ebenen würden sich diese synästhetischen Bezüge zeigen. Die befragten Erwachsenen verfolgen eine Vielfalt ästhetischer Aktivitäten: Sie zeichnen, malen, arbeiten mit Ton, machen Ausdruckstanz, sie dichten, reisen, musizieren, lieben gutes Essen und halten sich gern in der Natur auf. All diese Aktivitäten überschneiden sich, sodass der Autor von *ästhetischer Bildung* sprechen möchte (vgl. Peez 1996).

In einem Artikel in der *Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History* berichtet Peez (1997) von einer objektiv-hermeneutischen Studie zur ästhetischen Praxis von Laien. Er untersucht in einer Einzelfallanalyse eine 32-Jährige, die an freizeit- und kunstpädagogisch orientierten Angeboten zur Erwachsenenbildung teilnimmt und auch selbstständig in ihrer Freizeit künstlerisch tätig ist. Das empirische Material ist ein kurzer Text der Laienmalerin. Sie äußert sich darin schriftlich zur Motivation ihrer bildnerischen Tätigkeit auf die Frage: Warum malen bzw. zeichnen Sie gerne? (vgl. Peez 1997). Peez wertet die Äußerung der Probandin sequenzanalytisch aus und extrahiert verschiedene Elemente, etwa »die Selbst-beschreibung der Leiblichkeit von Frau H. durch mechanische Vorgänge« oder »Frau H. hat keinen Selbsterfahrungsanspruch, der sich aus der Praxis ihrer bildnerischen Tätigkeit speist, sondern einen hohen Systematisierungs- und Ordnungsanspruch, mit dem sie sich selbst unter Druck setzt (sie würde wohl sagen: unter Druck gesetzt wird)« (ebd.). Als weiterführende Forschungsfragen formuliert er: »Lassen sich Laienmalerinnen und -maler durch äußere Kriterien, wie fehlende Ausbildung und Ausübung der bildnerischen Tätigkeit in der Freizeit, wirklich so über einen Kamm scheren, wie dies in der Literatur meist geschieht? Es sind innovative Kategorien und Motivationsschemata zu bilden, die das Feld aufgrund intensiver Untersuchungen ausdifferenzieren und ihm somit gerechter werden« (ebd.). Diesen Appell kann ich nur unterstützen und möchte mit der vorliegenden Untersuchung einen Beitrag zur Ausdifferenzierung des Feldes leisten, denn anhand äußerer Faktoren, wie Peez dies schon infrage stellt, lassen sich über die Laienkünstler*innen* und ihre Bildpraxis keine verallgemeinerbaren Aussagen treffen.

Helga John-Winde und Gertrud Roth-Bojadzhiev erforschten Anfang der 1990er Jahre den Unterschied zwischen Zeichnungen von erwachsenen Laien, Jugendlichen und Kindern. In ihrer Studie untersuchten sie »knapp 1400 Zeichnungen zum Thema: ›Ich bücke mich tief unter den Wasserhahn und trinke Wasser‹. Alle Altersstufen, unterschiedliche Schüler- und Berufsgruppen wurden gebeten […] zu zeichnen und Alter und

Geschlecht zu vermerken« (John-Winde und Roth-Bojadzhiev 1993, S. 13). Die Autorinnen zeigen den Zusammenhang zwischen kognitiver Entwicklung nach Jean Piaget und der Entwicklung der Zeichnung bis zur *konkret-operationalen Phase*. Als Ziel der Studie fokussierten sie die Frage, wie sich die formal-operationalen »kognitiven Möglichkeiten des Jugendlichen und Erwachsenen in der Zeichnung darstellen« (ebd., S. 46).

> *»Wie in keinem anderen Symbolsystem wird die gedankliche Struktur in den Zeichnungen deutlich: Kinder befinden sich im Stadium des Erwerbs von Wirklichkeit und der dazu gehörigen repräsentativen Begriffe. Sie versuchen Klarheit in der Zeichnung zu gewinnen, indem sie z.B. eine Gesamtgestalt strukturieren und ihre Einzelelemente in charakteristischen Merkmalsbildungen auflisten. Dem Erwachsenen können die bisherigen charakteristischen Merkmale (Schemata) nicht mehr genügen, weil er den wahrnehmungsbezogenen Raum (Volumen und Tiefenraum) und die Bewegung mit berücksichtigen will. Die Wiedergabe von Beobachtetem ist für ihn eine angestrebte Kategorie der Zeichnung. Weil er jedoch bei Bewegungsdarstellungen über anatomische Kenntnisse verfügen müßte, um eine beobachtete Bewegung aus dem Gedächtnis wiedergeben zu können, muß er sich mit Versatzstücken begnügen, die ihm aus Vorbildern geläufig sind. Daher versuchen Jugendliche mit Fleiß abzuzeichnen, um sich Versatzstücke für Raum- und Volumenbezeichnungen sowie Bewegungsangaben anzueignen (ebd., S. 279).«*

Die Erwachsenenzeichnung unterscheidet sich demnach von der Kinderzeichnung insbesondere dadurch, dass sie stärker eine abbildende Reaktion auf visuelle Reize ist, während Kinder vorgestellte Begriffe ohne bildnerisches Konzept nacheinander zu Papier bringen. Bei der Analyse der Zeichnungen wurden weit über 100 Kriterien formuliert, deren Vorhandensein jeweils in Kombination mit anderen Kriterien eine Kategorisierung ermöglichen sollte. Die Merkmale sind jedoch so spezifisch, dass sie fast nur auf die vorliegende Zeichenaufgabe angewendet werden können und beispielsweise auf meine Studie nicht übertragbar sind.

Aus der Untersuchung ergibt sich, dass für erwachsene Zeichner*innen* ein fotorealistisches Abbild des visuellen Eindrucks den Idealtyp einer Zeichnung darstellt. Doch ist anzumerken, dass die Aufgabenstellung des Versuchs genau dies impliziert. Die Autorinnen ziehen abgefragte Erfahrungen von Kursleiter*inne*n aus kunstpädagogischen Erwachsenenbildungsangeboten heran und untermauern so ihre These, dass das Ideal des erwachsenen Zeichnenden die realistische Wiedergabe des visuellen Eindrucks ist. Die befragten Kursleiter*innen* berichten von »Bedürfnissen des erwachsenen Zeichners«, wie Techniken, Kompositionslehre, Dreidimensionalität, Tiefenraum und Plastizität durch Licht und Schatten. Schließlich wird die »*richtige*, realitätsgetreue Figurdarstellung [...] angestrebt, und der Kunstunterricht soll diese Fähigkeit, die dem Kulturstandard des Renaissancekünstlers oder des Klassizisten entspricht, vermitteln« (ebd., S. 288). Leider werden der Kontext der Aufgabenstellung und weitere Informationen über die Umstände der Erhebung und die statistische Zusammensetzung der Stichprobe nicht geklärt. Auch in meiner Untersuchung zeigt sich, dass die Proband*inn*en in der Zeichnung oftmals eine realistische Wiedergabe eines visuellen Eindrucks anstreben. Es gibt aber auch eine Reihe an Proband*inn*en, die eine ganz eigene Bildsprache entwickelt haben und die Zeichnung als individuelles Ausdrucksmedium nutzen, ohne ein fotorealistisches Abbild eines visuellen Eindrucks erzeugen zu wollen.

John-Winde und Roth-Bojadzhiev unterscheiden Künstler- und Laienzeichnungen und formulieren etwas zu knapp: »In der Unterscheidung zwischen Künstler- und Laienzeichnung enthalten ist auch die Diskrepanz zwischen professioneller Gestaltung und einer Zeichnung, die sich vorrangig um den Inhalt bemüht. Der Künstler besitzt in der Linie ein multifunktionales Instrument, über das er frei verfügen kann, das er souverän beherrscht und das er sich über ein jahrelanges Training erarbeitet hat. Die Laienzeichnung ist vorrangig an einer inhaltlichen Wiedergabe orientiert« (ebd., S. 281). Sie charakterisieren die »Künstlerzeichnung« als Zeichnung, die »vor allem mit Linie und Hell-Dunkel-Verteilung gestaltet und modelliert« wird und der eine einmal gezogene

Linie nicht mehr verlorengeht. Dieser Zeichnung würde überdies die Erfahrung innewohnen, alles »innerhalb des Zeichenvorgangs korrigieren zu können, ohne die Gesamtheit einer Figur dabei zu verlieren« (ebd.). Im Gegensatz dazu sei eine »Laienzeichnung« eine Zeichnung, die »vorwiegend mit der Linienführung Ränder oder Flächengrenzen von bezeichneten Figuren oder Objekten bildet« und zunächst immer versucht, »den Gegenstand mit einer Linie sofort richtig zu umreißen« (ebd.). Diese Unterscheidung trifft jedoch eher auf eine Differenzierung zwischen bildnerisch-praktisch Tätigen und Nichttätigen zu. Für die Charakterisierung der Bildpraxis der Teilnehmenden meiner Studie oder ihrer konkret entstandenen Arbeiten im Versuchssetting ist sie nicht geeignet. Einige der befragten Laienkünstler*innen* sind vielleicht weniger an der Form als am Inhalt ihrer Bilder interessiert oder können nicht ganz so souverän mit den Werkzeugen und Materialien umgehen oder über eine einmal gezogene Linie hinweggehen. Allerdings trifft dies nicht auf alle zu. Das Spektrum der Laienkünstler*innen*, ihrer Bilder und Bildpraxen ist groß und ein genauer Blick ist lohnenswert. Dies zeigt nicht zuletzt meine Untersuchung.

Zur Ausstellung »Tübinger Hobbykünstler« von 1984, die für einen Monat in der Tübinger Kunsthalle gezeigt wurde, entstand eine begleitende Studie, die sich mit den ausstellenden »Freizeitmalern, Freizeitgrafikern und Freizeitbildhauern« beschäftigte (Heusel et al. 1986). Neben der Sichtung und motivischen Einordnung der Artefakte wurde das Alter, der Beruf, die Häufigkeit und Dauer der bildnerisch-praktischen Beschäftigung sowie die Motivation, sich an der Ausstellung zu beteiligen, erfragt. Ein wenig unsystematisch diskutieren die Autor*inn*en Karin Heusel, Martin Irmler und Eva Saalfrank verschiedene Aspekte und Auffälligkeiten der Werke und Interviews, auch die Reaktionen der Presse und Öffentlichkeit auf diese Art von Ausstellung werden thematisiert. Die Einordnung und Verortung der Laienbildnerei ist für die Autor*inn*en wichtig. Sie stellen heraus, dass die Kunst der »Naiven« mit »Unmittelbarkeit, Unbefangenheit, Unvoreingenommenheit, Spontanität, Sympathie und Direktheit« beschrieben wird, viele Bilder der Amateurkünstler*innen* dagegen »Ausschnitte einer zeitlosen und unbewohnten Phantasie-Landschaft widerspiegeln« (ebd., S. 38). Deutlich werde dies im »fast durchgängigen Ausklammern von Gegenwart« und durch die »weitgehend noch schöne und heile Welt«, die unbevölkert ist (ebd.). Die *naiven Künstler*innen seien in Vergleich zu den Laien »weniger künstlerisch ambitioniert, dafür auf persönlichen Ausdruck ausgerichtet« (ebd., S. 41). Die Laienkünstler*innen* orientieren sich an tradierten Verfahren und Stilformen und versuchen sich durch »Anleihen an Vorbildern« auch »deren Vollkommenheit anzueignen«. Nach diesen Vorbildern befragt, geben sie allerdings zumeist an, keine zu haben und nur »Eigenes und Individuelles« zu schaffen (ebd.). Die Autor*inn*en der Studie fassen zusammen, dass sich Hobbykünstler*innen* einen »Gegenpol zur Arbeitswelt« schaffen und das bildnerische Gestalten somit eine »Entlastungs- und Ausgleichsfunktion« hat. »In Abgrenzung zur Massenkultur und Massenproduktion gestalten sie ihre eigene, gefilterte Wahrnehmung der Wirklichkeit, um somit der Welt etwas entgegenzusetzen und sie sich vom Leib zu halten« (ebd., S. 44). Die »soziale Funktion« des Laienschaffens bestehe vordergründig in »der Beschäftigung, dem Schaffensprozess, der eine gewisse Ablenkung vom Alltag bewirkt und somit […] ausgleichend gegenüber Arbeit, Familie, Umwelt und allgemeinen oder persönlichen Problemen« steht. Durch »Resonanz und Anerkennung« der Produkte durch Familie und Freund*innen* und durch die Weitergabe – das Verschenken – von Arbeiten »gibt der Hobbykünstler seinem Hobby einen weiteren Sinn« (ebd.). Die Schilderung von Heusel, Irmler und Saalfrank, dass sich die Laienkünstler*innen* an tradierten Verfahren und Stilformen orientieren, bestätigt meine Untersuchung. Allerdings reflektiert die Mehrheit diese Einflüsse und argumentiert eher in Richtung einer Anwendung oder Übertragung von etablierten Praktiken ins eigene Schaffen. Die Feststellung, dass die Bildpraxis für die Laienkünstler*innen* entlastend und ausgleichend ist, lässt sich durch die Aussagen meiner Befragten stützen.

Renate Limberg schrieb im selben Jahr einen Artikel in der *Zeitschrift für Kunstpädagogik*, in dem sie sich der Laienmalerei – einem »vernachlässigten Bereich ästhetischer

Produktion« – widmete (Limberg 1984). Sie betrachtete eine ganz spezielle Gruppe: den »Laienmaler, der in seinen bildnerischen Produktionen die Natur abbildet bzw. kopiert, indem er entweder nach Vorlagen (Ansichtskarten, Bilder, Fotos) oder auch vor der Natur selbst arbeitet, der Wert auf exakte, detailgetreue Darstellung legt« (ebd., S. 34). Sie fragt sich, warum dieser Art »nicht-professioneller Bildnerei« in der Fachliteratur keine Beachtung geschenkt wird und diskutiert verschiedene Hypothesen, um dieser »Sorte von Bildnerei« näherzukommen. »Der Laienmaler ahmt keinen Kunststil nach, sondern die *Natur*; er orientiert sich höchstens an der traditionellen, gegenstandsgebundenen Kunst und ihren Motiven« (ebd.). Gegen Ende ihres Textes fragt sie sich, ob es dem Laien nicht primär um das Motiv und das Darzustellende gehe, sondern dieses nur der »Vorwand für den Malprozess selbst« sei. Sie folgert, die Laien wollten keine Aussagen treffen, sondern eine »produktive Tätigkeit« ausführen, die »ihrer Berufsarbeit entgegengesetzt« ist und eine »synästhetische Erlebniswelt mit sinnlichem Genuss und Entlastung« ermöglicht (ebd., S. 37). Das Anliegen ihres Textes ist es, die Laienmalerei innerhalb der Kunstpädagogik ernst zu nehmen und zu diskutieren. Und auf die Frage hin, was die Kunst letztlich von der Laienmalerei trennt, schreibt sie, es sei »die Virtuosität, das Artistische. Der Unterschied liegt in der Beherrschung der gestalterischen Ausdrucksmittel auch in einem komplexen bildnerischen Kontext, nicht grundsätzlich in der Motivstruktur oder im Inhalt« (ebd.). In der von mir befragten Gruppe Laienkünstler*innen* arbeiten nur äußerst wenige Proband*inn*en in der von Limberg beschriebenen Weise des »Nachbildens des Wahrnehmungsgegenstandes nach der Natur«. Meine Beobachtungen und Re-konstruktionen der Bildpraxen führen daher zu anderen Ergebnissen.

Die empirische Untersuchung *Bildnerisches Laienschaffen* von Gerd Wübbena (1993) ist in einigen Punkten meinem Projekt sehr ähnlich. 30 Laienmaler*innen* zwischen Ems und Jade wurden interviewt, die aus einem explorativ erzeugten Datenpool von fast 400 Laien ausgewählt wurden (vgl. ebd., S. 32–35). Die Proband*inn*en beider Studien zeichnen sich durch ganz ähnliche Merkmale aus und auch die Artefakte – die Wübbena anlässlich des Interviews im Haus der Proband*inn*en fotografisch dokumentiert – sehen nahezu identisch aus. Einige der bildnerischen Arbeiten könnten ebenso in meiner Untersuchung entstanden sein. Die Laienkünstler*innen* betätigen sich »aktiv aber nicht professionell im Bereich der Bildenden Kunst« (ebd., S. 34), »das Berufsspektrum ist sehr weit« […] »es sind sowohl Selbstständige als auch Akademiker, Facharbeiter und an- und ungelernte Arbeiter vertreten«, die Altersspanne der Befragten reicht von den unter 30-Jährigen bis zum Alter von 87 Jahren, wobei die meisten in die mittleren Altersgruppen einzuordnen sind (ebd., S. 36). Wübbena stellt fest – und dies kann ich anhand meiner Untersuchung bestätigen –, dass »das bildnerische Laienschaffen wohl als nicht geschlechts-, alters-, berufs- oder schichtspezifisch angesehen werden [kann]. Es ist […] in allen gesellschaftlichen Bereichen anzutreffen« (ebd.). Ein wesentlicher Unterschied zwischen den Laienkünstler*innen* seiner und meiner Erhebung ist jedoch festzustellen. Während Wübbena ausschließlich Personen einbezogen hat, die mit ihren Arbeiten in der Öffentlichkeit standen und an Ausstellungen beteiligt waren, bezieht meine Untersuchung auch Laien ein, die lediglich für sich privat bildnerisch tätig sind.

In Wübbenas Arbeit geht es darum, die »künstlerische Betätigung im Zusammenhang mit Bildung und Weiterbildung dort zu untersuchen, wo sie konkret in Erscheinung tritt«. Das heißt, es geht um den »sozialen Sinn dieser Tätigkeit, um Beweggründe, Bedingungen und Bedeutungszusammenhänge der künstlerischen Produktivität« der Laien (ebd., S. 14). Anders als in meiner Untersuchung wertet Wübbena die Artefakte seiner Proband*inn*en nicht aus und untersucht auch nicht deren handlungsleitende Orientierungen. Er arbeitet fünf Funktionen oder Bedeutungsaspekte des Malens und Zeichnens im Leben der Laienmaler*innen* heraus. Die *hedonistisch-kontemplative Funktion*, die auf eine »beschauliche und besinnliche Bedeutung« der künstlerischen Betätigung und auf das »Lustprinzip« hinweist; die *kompensatorische Funktion*, denn durch diese Tätigkeiten könnten »Minderwertigkeitsgefühle« ausgeglichen werden und ein »Gefühl der Vollwertigkeit« erzeugt werden; die *produktiv-schöpferische Funktion*,

die den »Schaffensdrang und das schöpferische Anliegen« betont; die *kommunikativ-soziale Funktion* und die gebrauchswertorientierte Funktion, die im Zusammenhang mit Geschenken und Auftragswerken steht (vgl. ebd., S. 83–87). Er blickt mit unterschiedlichen Perspektiven auf die Bedeutung des bildnerischen Laienschaffens. Beispielsweise sieht er aus psychologischer Sichtweise mit Hans Prinzhorn die Bedeutung in dem »originalen Gestaltungsdrang« des Menschen, der sich aus »Ausdrucksbedürfnis, Spieltrieb und Schmucktrieb« zusammensetzt (vgl. Prinzhorn 2016/1922, S. 17–20). Oder aus pädagogischer Perspektive beobachtet er eine »Überbetonung der technischen Vervollkommnung«, bei der Inhalt und Kreativität zu kurz kommen würden (vgl. Wübbena 1993, S. 172). Diesem Ergebnis möchte ich mit meiner Analyse etwas entgegenhalten, denn neben der Orientierung am Handwerklichen sind auch andere, für die Proband*innen* bedeutende Orientierungen zu re-konstruieren. Soziologisch beleuchtet Wübbena das Verhältnis von Arbeit und Freizeit und stellt die kompensatorische und suspensive Funktion des Schaffens heraus. »Malen und Zeichnen beinhalten ein Arbeitsverhalten, das von Fremdbestimmung und Abstraktion suspendiert. Es stellt die Freiheit und Anschaulichkeit wieder her und verspricht Erfüllung, die scheinbar echt ist und kaum noch etwas von Ersatzbefriedigung an sich hat. Malen und Zeichen scheinen die Kontrolle, den Sinn und die Verantwortung ganzheitlicher Arbeit wiederzubringen « (ebd., S. 174).

Ganz aktuell greift Verena Buddenberg in ihrer Dissertation *Transformationen des Selbst* im empirischen Teil ihrer Arbeit ein biografisches Fallbeispiel einer *Laienmalerin* auf. Es liefert »Impulse für den Theoriediskurs zur ästhetischen Erfahrung« (Buddenberg 2017, S. 151). Ziel ihrer Arbeit ist die Entwicklung eines »zusammenhängenden Theoriemodells zur ästhetischen Erfahrung« (ebd., S. 149). Der empirische Teil dient ihr als »Blick hinter die Kulissen der kulturellen Erwachsenenbildung im Bereich des bildnerischen Gestaltens«, als Konkretisierung der Vorstellungen von ästhetischen Erfahrungsprozessen, die sie im theoretischen Teil erarbeitet, sowie zur Entfaltung eines »wenig bearbeiteten Forschungsfeldes« (ebd., S. 151).

Dieses *wenig bearbeitete Forschungsfeld* steht in meiner Arbeit im Zentrum. Ich werfe einen detaillierten empirischen Blick auf die Bildpraxis und die Bilderfahrungen von zwei Laienkünstler*innen*. Ich frage, ob und in welcher Weise sich die Orientierungen, die die Bildpraxis handlungsleitend prägen, zu (ästhetischen) Erfahrungs- und Bildungsprozessen werden können. Dazu ist es nötig zu ergründen, wie eine methodische Annäherung an das Bild als Datenquelle gelingen kann.

2.2 Das Feld meiner Untersuchung

2.2.1 Meine Proband*innen*

Im zweiten Teil dieses Kapitels wende ich mich den Laienkünstler*innen* zu, die ich im Forschungsprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« und damit für meine Dissertation befragt, beobachtet, analysiert, bestaunt, begleitet und kennengelernt habe. Überdies werde ich den Zusammenhang zwischen meiner Dissertation und meiner Arbeit im Forschungsprojekt darlegen und das Gesamtprojekt kurz vorstellen.

Beruflicher Hintergrund

Alle Teilnehmer*innen* meiner Studie zeichnen sich durch ein langanhaltendes, zum Teil lebenslanges Interesse an Kunst und eigener künstlerischer Arbeit aus. Auch wenn die bildpraktischen Erfahrungen und bisher bearbeiteten und ausprobierten Bereiche, Techniken und Materialien sehr divers sind, weisen sie doch alle eine mehrjährige eigenständige, aber nicht professionalisierte Praxis im bildnerischen Gestalten auf, das heißt sie sind nicht hauptberuflich als Künstler*innen* tätig. Meine Proband*innen* haben ganz unterschiedliche Erfahrungen in diesem Bereich durch Kunstunterricht, Mal- und

Zeichenkurse, eigenständiges Arbeiten, kunsttherapieähnliche Settings und Ausstellungsbeteiligungen gesammelt, sind aber nicht beruflich Kunstschaffende. Sie sind Rentner*innen*, die zuvor Fremdsprachensekretärin, Verkäuferin, Buchhalterin, Altenpflegerin, Zugbegleiter, Architekt, Konditor oder Schulleiter waren. Sie sind Entwicklungsingenieur, Zimmermann, Hausfrau, Ergotherapeut, Versicherungsfachmann, Krankenpflegerin, Sportlehrer, Polizeivollzugsbeamter, Innenarchitektin, Chemielaborantin, Bauingenieur, Verfahrenstechnikerin, Betriebsrätin, Marktforscherin oder selbstständiger Elektriker. Die berufliche Bandbreite ist groß, ebenso ist die Zuordnung der Proband*inn*en zu einem sozioökonomischen Status und einem Bildungs- und Ausbildungsniveau vielfältig. Das berufliche Leben der Laienkünstler*innen* hat sich ganz unterschiedlich auf deren Bildpraxis ausgewirkt. Manchmal gibt es keinerlei Verbindungen zwischen den freizeitlichen bildnerischen Betätigungen und der Berufsbiografie, aber teilweise zeichnen sich auch inspirierende Parallelen und Impulse ab. Bei nicht wenigen Proband*inn*en hat der ernsthafte Wunsch und das Bestreben bestanden, ihr frühes Interesse und Tätigsein im bildnerischen Bereich in den Ausbildungsweg einzubringen und Kunst oder Grafikdesign zu studieren, was sie jedoch nicht umsetzten.

Biografische Verläufe

Alle Proband*inn*en haben in ihrer Kindheit oder frühen Jugend gezeichnet, gemalt oder/und plastisch gearbeitet (mit Ton, Gips etc.). Dies haben sie – nach eigener Einschätzung – intensiver getan als ihre Geschwister oder Peers. Einige der Studienteilnehmenden erinnern sich an bildnerisch arbeitende Eltern – meist Väter –, die sie bei deren Tätigkeit bewunderten und als Vorbild ansahen. Nahezu alle Befragten erinnern sich an ganz konkrete, selbst erstellte und gelungene Bilder oder Plastiken. An verwendete Materialien und als wertvoll erachtete Buntstifte, Farbkästen oder Farbstifte, die oft Geschenke waren, erinnern sich viele der Befragten sehr genau. Gerade ältere Proband*inn*en, die in ihrer Kindheit mit den Folgen des Zweiten Weltkriegs konfrontiert waren und bei denen sich die materielle Ausstattung auf das Nötigste beschränkte, erzählen ehrfurchtsvoll vom ersten Bleistift und Papier. Sie bedauern den Mangel an Möglichkeiten und beschreiben den starken Kontrast zu ihren jetzigen vielfältigen bildnerischen Materialien. Auch die Erinnerungen an die Reaktionen ihrer Umwelt sind sehr deutlich. Die Abneigung, Gleichgültigkeit oder fördernde Unterstützung und Anerkennung der eigenen Eltern oder anderer Bezugspersonen wie Großeltern oder Lehrer*innen* hat erhebliche Spuren hinterlassen. Oft sind es Sätze und Urteile, die vor allem die Lehrenden über bildnerische Arbeiten im Kunstunterricht fällten, die bleibenden positiven oder negativen Eindruck hinterlassen haben. An diese ›Urteilssprüche‹ erinnern sich die Befragten noch nach 50 oder 60 Jahren genau. Sie gaben ihnen damals Vertrauen oder Misstrauen in ihre eigenen Fähigkeiten und Perspektiven für Ausbildung und Beruf.

Einige befragte Laienkünstler*innen* wollten Kunst oder Grafikdesign studieren, haben dies aber aus ganz unterschiedlichen Gründen nicht getan. Bei den älteren Proband*inn*en zeichnet sich ganz deutlich ab, dass ökonomische Bedenken und Zwänge, vor allem seitens der Eltern, sie von einem Kunststudium abhielten. Die Eltern beeinflussten, ja bestimmten oftmals die Berufswahl und wollten, dass ihre Kinder etwas ›Richtiges‹ oder ›Vernünftiges‹ lernen oder studieren. Die jüngeren Proband*inn*en scheiterten zumeist an den Aufnahmebedingungen der Akademien und schlugen so einen anderen Weg ein. Einige Proband*inn*en schafften es, ihre bildnerisch-künstlerischen Ambitionen und Tätigkeiten indirekt in die Berufswahl einzubringen. So gibt es unter den Teilnehmer*inn*en zwei Innenarchitekten, einen Architekten, einen Technischen Zeichner, eine Goldschmiedin, einen Werkenlehrer und einen Bauingenieur.

Die Jugendzeit kann als richtungsweisend gesehen werden. Für viele der Befragten verliert die kindliche Beschäftigung mit bildnerischem Gestalten an Bedeutung, andere Themen, Aktivitäten und Lebensbereiche treten in den Vordergrund. Ein kleinerer Teil der Proband*inn*en findet aber genau in dieser Zeit des Umbruchs und der

Identitätssuche Interesse an Kunst und bildnerischem Gestalten. Erinnerungen an Kunstausstellungen und Bilder werden zu auslösenden Ereignissen für die eigenständige Bildpraxis. Die Ausbildungs- und Studienzeit wiederum bedeutet für die meisten der Studienteilnehmer*innen* eine Einschränkung oder oftmals sogar einen Abbruch der Bildpraxen. Für einige wenige wird die Postadoleszenz, die Zeit in Ausbildung oder Studium aber auch zu einer Phase der Ausweitung und Vertiefung ihrer Aktivitäten.

Vor allem für die befragten Frauen bedeutet die Phase der Familiengründung und Betreuung eigener Kinder eine drastische Reduktion oder gar einen Abbruch der bildnerischen Praxis. Auch für die Männer, die Väter geworden sind, bedeutet diese Phase eine starke berufliche Auslastung und die Verdrängung anderweitiger Aktivitäten. Nur wenige der Befragten schaffen es, als Ausgleich zu Beruf und Familie bildnerisch-praktisch tätig zu sein. Krisen wie Krankheiten, Scheidungen, Schicksalsschläge sind es, die die Bildpraxis bei manchen Studienteilnehmer*innen* wieder in den Vordergrund treten lassen. So beschreiben einige, dass persönliche Krisen sie zu eigenständigem bildnerischem Arbeiten angeregt hätten oder der Besuch von Kunsttherapiesitzungen das bildnerische Gestalten wieder belebten. Auch die Suche nach der eigenen Work-Life-Balance ist es, die manche Teilnehmer*innen* im Erwachsenenalter zur Teilnahme an Kunstkursen in Volkshochschulen (VHS) oder in Künstlerateliers bewegen. Die Ausweitung der persönlichen freizeitlichen Betätigung und alternativen Lebensgestaltung durch älter gewordene Kinder oder besonders herausfordernde und anstrengende Arbeitsverhältnisse regt viele Studienteilnehmende an, sich wieder dem bildnerischen Gestalten zuzuwenden.

Der Übergang ins Seniorenalter und die Verrentung bedeutete für die Studienteilnehmer*innen* meist eine Ausweitung ihrer bildpraktischen Aktivitäten. Schaffenskraft und neu gewonnene Zeit wird in das bildnerische Gestalten investiert. Viele Proband*inn*en besuchen Kurse in der VHS oder in Künstlerateliers, um neue Arbeitsweisen zu erlernen und sich wieder vertieft mit dem bildnerischen Gestalten auseinanderzusetzen. Durch das zunehmende Alter beschreiben einige Befragte allerdings auch gewisse körperliche Einschränkungen, welche sie zur Variation ihrer bildnerischen Praxis veranlasst haben. Beispielsweise nutzen einige wenige, anstelle von Pinsel und Bleistift einen Fotoapparat, um ihrer Lust und Freude an der Produktion von Bildern nachzukommen.

In einem Exkurs am Ende dieses Kapitels habe ich exemplarische biografische Verläufe der Bildpraxis von Laienkünstler*inn*en dargestellt. Die komprimierten biografischen Portraits sind anhand der Narrativen Interviews mit den Proband*inn*en entstanden. Die Erstellung eines *biografischen Portraits* war Teil des Forschungsprojekts »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« (Liebmann-Wurmer 2014) und wird im Kapitel 2.3.1 ausführlicher beschrieben.

Künstlerisch-kreative Kurse

Fast alle der befragten Laienkünstler*innen* haben im Verlauf ihrer bildnerischen Praxis einen oder mehrere Kurse an einer VHS, in Bildungszentren oder bei Künstler*inn*en im Atelier besucht. Sowohl die Bandbreite der bildnerischen Bereiche als auch die Häufigkeit der Teilnahme an sogenannten Kunstkursen variiert stark. Es gibt Proband*inn*en, die schon zehn Jahre lang verschiedene Mal- und Zeichenkurse an der VHS besuchen. Daneben gibt es Studienteilnehmer*innen*, die noch nie einen Kurs oder nur wenige Kurse besucht haben, wenn dann etwa zu Akt- und Portraitzeichnung. Am verbreitetsten sind *Grundkurse Kunst* oder Kurse, die sich mit dem Erlernen einer bestimmten Technik auseinandersetzen, zum Beispiel Aquarellkurse, Acrylkurse, Zeichenkurse allgemein, Aktzeichnen, Portraitzeichenkurse, Kurse zu Ölmalerei, Pastellkreide, Holzschnitt, Radierung oder Bildhauerworkshops (die drei letztgenannten seltener). Einmal wird Seidenmalerei und Ikonenmalerei angeführt. Eine spezielle Kategorie sind die Mappenkurse in Vorbereitung auf die Bewerbung an der Kunstakademie, die nur von den Studienteilnehmer*inn*en besucht wurden, die ein Kunststudium beginnen wollten. Außerdem nehmen einige Proband*inn*en an sogenannten Kunstreisen teil. Dies sind

zumeist einwöchige Gruppenreisen, die beispielsweise nach Italien, Österreich, Kreta oder Litauen führen und neben kulturellen Angeboten die Möglichkeit einer interessanten und reizvollen Umgebung für die eigenständige bildnerische Auseinandersetzung bieten. Meist gibt es keine vorbereiteten Gestaltungsanlässe – wie Blumenarrangements oder Aktmodelle –, allerdings speziell ausgewiesene An- und Aussichten. Eine gänzlich andere Weise der gemeinschaftlichen Bildpraxis sind Malzirkel, der *Kunstkreis* oder die *Kunstfreunde*. Dies sind wöchentlich fortlaufende Treffen von bildnerisch tätigen Laienkünstler*innen*, die entweder ihre individuelle Arbeit am eigenen Thema vorantreiben oder sich einen gemeinsamen Gestaltungsanlass schaffen. Dies kann eine neue technische Herausforderung sein, wie die Hinterglasmalerei oder einfach nur das gemeinsame Naturstudium. Die Zusammensetzung dieser Gruppen ist relativ konstant und es gibt immer Organisator*innen*, aber oft keine*n* alleinige*n* künstlerische*n* (An-)Leiter*in*. Die persönlichen Kontakte, die Freundschaften und das gemeinsame Arbeiten sind äußerst wichtige Komponenten bei den Malzirkeln, deshalb sind die Teilnehmenden oft schon fünf bis zehn Jahre, teilweise sogar länger dabei. Laienkünstler*innen*, die in solch einer Gruppe organisiert sind, waren zumeist an mehr Ausstellungen beteiligt als andere, da die Planung und Realisierung von gemeinsamen Ausstellungen ein wichtiger Aspekt dieser Vereinigungen ist.

Zeit und Raum für Bildpraxis

Der Umfang der bildnerischen Betätigung der Studienteilnehmer*innen* ist sehr unterschiedlich. Bei fast allen gibt es im Laufe ihres Lebens Abbrüche und Wiederaufnahmen der Bildpraxen. Lediglich zwei Befragte verweisen auf eine lebenslange Zeichenpraxis in Skizzenbüchern, die nie zum vollständigen Erliegen kam. In allen Lebensläufen zeigen sich aktive und weniger aktive Phasen des bildnerischen Gestaltens. Der Besuch von bildnerisch-praktischen Kursen an der VHS oder in Ateliers garantiert eine zeitweise sehr regelmäßige und intensive Beschäftigung. Zu Hause und über den Kurs hinaus werden die (neu) erlernten und eingeübten Techniken und Arbeitsweisen eigenständig angewendet und weiterentwickelt. Einige der Befragten äußern, dass sie sich zu wenig Zeit für ihre Bildpraxis nehmen und dies in Zukunft – und vor allem mit Blick auf die Verrentung – ändern wollen. Viele Proband*innen* berichten allerdings auch von kontinuierlicher Beschäftigung, mit deren Häufigkeit und Intensität sie sehr zufrieden sind. Wöchentliche Malzirkel, die Raum und einen festen Zeitpunkt für bildnerisches Gestalten bieten, sind auch unter den Studienteilnehmer*innen* verbreitet und beliebt.

Ganz im Gegenteil dazu gibt es auch Laienkünstler*innen*, die allein arbeiten und keinen Austausch mit anderen suchen. Über sie lässt sich sagen, dass sie sich meist einen Arbeitsraum, ein Atelier in Haus oder Wohnung eingerichtet haben, in dem sie ihre Arbeiten und Materialien liegen lassen können. Generell hat die überwiegende Anzahl der befragten Laienkünstler*innen* keinen separaten Arbeitsraum. Sie richten sich meist ihren Schreibtisch je nach Erfordernis her, arbeiten an ganz unterschiedlichen Plätzen an ihrer Staffelei oder in den zur Verfügung gestellten Räumen der VHS oder der Künstlerateliers.

Verhältnis zum Begriff Künstler*in*

Viele der Studienteilnehmer*innen* haben kunsthistorische Vorbilder und Stilrichtungen, die sie begeistern. Vor allem die Kunst der Klassischen Moderne wie der Impressionismus und der Expressionismus begeistert und beeinflusst die befragten Laienkünstler*innen*. Ebenso werden die Wegbereiter der Moderne wie Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin und Edvard Munch immer wieder angeführt. Auch die fortschreitende Abstraktion wie Surrealismus und Kubismus oder Marc Chagall und Jackson Pollocks Action Painting sind Vorbilder. Zeitgenössische Künstler*innen* und deren Arbeitsweisen finden dagegen wenig Anklang bei den Befragten. Die großen internationalen

Kunstschauen und Messen wie die documenta in Kassel, die Biennale in Venedig, die Art Basel oder ähnliches werden kaum besucht. Zu verzeichnen sind eher die Begeisterung für und Orientierung an regionalen Künstler*innen*. Nicht die internationalen Stars der Kunstszene, sondern weniger bekannte Künstler*innen*, die regional auf sich aufmerksam machen, werden von den Befragten geschätzt und als Vorbild herangezogen. Einige bieten Kurse in ihren Ateliers an, die – wie erwähnt – von den Befragten gut angenommen werden.

Keine*r* der befragten Proband*inn*en bezeichnet sich als *Künstler* oder *Künstlerin*. Sie treffen zum Beispiel folgende Aussagen über sich: »Ich mal halt ein wenig.« oder »Ich bin mehr so ein Hobbygrafiker.« Auch in der Untersuchung von Wübbena (1993) wurde deutlich, dass die Befragten sich selbst als »Hobby- und Freizeitmaler« bezeichnen und der Bezeichnung Künstler gegenüber eine »deutlich vorsichtige, fast ehrfurchtsvolle Haltung einnehmen« (ebd., S. 101). Sogar die Bezeichnung Hobby- oder Freizeitkünstler erschien den meisten seiner dreißig Proband*inn*en als zu abgehoben oder hochgestochen. Die Proband*inn*en meiner Studie wollen auch nicht von einem Künstlertum sprechen. Sie beschreiben stattdessen, was genau sie tun, gut können oder besser können wollen, etwa das Aquarellieren, Portraits zeichnen oder skizzenhaft Landschaften erfassen. Die meisten betonen, dass sie zu laienhaft arbeiten würden, um sich Künstler*in* nennen zu können. »Richtige Künstler*innen*« müssten ausgebildet sein. Ganz wenige der Proband*inn*en beschäftigen sich mit dem Künstlersein und erzählen von einer Lebensphase, in der sie bekannte und erfolgreiche Künstler*innen* sein wollten und sich diesbezüglich auch stärker engagierten, allerdings scheiterten und feststellten, dass sie zum Beispiel diesem Druck, kontinuierlich qualitativ hochwertige Bilder zu malen, nicht standhalten konnten.

2.2.2 EXKURS | Exemplarische biografische Verläufe

Siegfried L. (76 Jahre, Rentner/Architekt)

Um der als streng und einengend beschriebenen Erziehung zu entkommen und innere Freiheit zu gewinnen, flüchtet sich Siegfried L. ins Träumen, in eine Phantasiewelt – in vorgelesene Märchen, die für ihn »bunt« waren – und vor allem ins Musizieren. Musikmachen begleitet ihn sein ganzes Leben lang. Zeichnen benutzt er schon ganz früh als Kommunikationsmittel. Ein Zeichen setzen – das ist seine erste Erinnerung (die Kinderzimmertür bekritzeln). Seine künstlerischen Tätigkeiten und Fähigkeiten werden von den Eltern unterstützt. Der Vater, den er für sein sonntägliches Aquarellieren bewundert, korrigiert seine Zeichnungen sehr streng. Die Mutter bestätigt ihm sein Talent für Farbe und Form – sie kauft mit ihm Kleider ein, weil er ein Gespür für Farben hat – und verhilft ihm zur Studienwahl Innenarchitektur. Die Studienzeit erlebt er als sehr anregungsreich und taucht in die Künstlerszene ein. Er wechselt später zu Architektur und arbeitet einen großen Teil seines Berufslebens in einem Architekturbüro. Beruflich zeichnet er fast täglich und mit Leidenschaft. Nach Insolvenz der Firma tritt er eine Stelle im Bauamt an und arbeitet genau in der Position seines Vaters, obwohl er das nie machen wollte. Mit seiner Frau entdeckt er das private Zeichnen und Malen. Sie betreibt ein Atelier nach Arno Stern, er malt dort nach der Arbeit zur Entspannung und als Ausgleich zum beruflichen Zeichnen. Schließlich kommt es zu einer ausgedehnten Krise: Die Kinder ziehen aus, die Ehe zerbricht und er geht in den Ruhestand. Zu dieser Zeit entdeckt er das Schreiben für sich und malt auch intensiver. Diese Situation bringt ihn dazu, Zeichnen, Malen und Schreiben sehr viel reflektierter zur Selbstklärung zu verwenden. Die Verrentung bringt ihm außerdem mehr Zeit, um sich in Workshops und Selbsterfahrungskursen zu finden und sein Musizieren zu verstärken. Mit 60 Jahren beginnt er, nochmals ein neues Instrument zu lernen. Er spielt in einem Saxofontrio. Den körperlichen Einschränkungen durch sein Alter begegnet er im

bildnerischen Gestalten mit einer neuen Technik: Er fotografiert verstärkt, statt zu malen oder zu zeichnen.

Dorothea J. (74 Jahre, Rentnerin/Stenotypistin/Hausfrau)

Pflanzen, Blumen, Wäsche, als Kind zeichnete Dorothea J. »alles, was sie sehen konnte«. In den letzten Volksschuljahren erfährt sie durch eine Lehrerin Anerkennung für ihre Zeichnungen. Sie erhält den Freiraum, im Unterricht zu malen und zu zeichnen. Sie zeichnet Portraits ihrer Mitschülerinnen, die ihr Können bewundern. Sie entwickelt dadurch ein Bewusstsein für ihre besondere Begabung und arbeitet mit Präzision und Perfektionismus an der Verfeinerung ihrer Technik. Mit 18 Jahren (1956) bekommt sie einen Fotoapparat geschenkt, der das Suchen nach geeigneten Motiven für das bildnerische Gestalten erleichtert und intensiviert.

Nach der Heirat und insbesondere mit Beginn der Mutterschaft zeichnet sie kaum mehr. Stattdessen stellt sie Kleidung und sonstige Ausstattungsgegenstände für ihre Kinder und sich selbst her (Nähen, Stricken, Basteln). Nach einer Ehekrise, Scheidung und mit dem Kennenlernen des zweiten Ehemannes reaktiviert sie ihr bildnerisches Gestalten. Sie nimmt an einem Aktzeichenkurs teil, führt das Zeichnen aber nicht weiter, sondern widmet sich intensiv dem Töpfern. Sie besucht mehrere Töpferkurse und lässt einen Brennofen im Haus einbauen. Das plastische Gestalten mit Ton (auch das Töpfern an der Töpferscheibe) intensiviert sie und geht mit ihren Arbeiten an die Öffentlichkeit. Sie stellt Skulpturen her für einen Kirchenraum, macht eine Ausstellung bei der Sparkasse und fertigt Auftragsarbeiten. Nach einer weiteren Schwangerschaft ist abermals ein Einbruch des künstlerischen Gestaltens zu verzeichnen. Eine erneute Intensivierung und Reaktivierung findet erst mit dem Erwachsenwerden des jüngsten Kindes und dem Rentenalter statt. Im Alter von 68 Jahren nimmt sie gemeinsam mit ihrer erwachsenen jüngsten Tochter an einem Aquarellkurs teil und entdeckt die Aquarellmalerei für sich.

Hans T. (65 Jahre, Rentner/Gymnasiallehrer)

Für Hans T. wird das bildnerische Gestalten mit etwa 13 Jahren bedeutsam, als ein Lehrer auf sein Talent aufmerksam wird und ihn unterstützt. Er zeichnet Gegenstände und Landschaften so realitätsgetreu, wie es ihm möglich ist. Auf Wunsch seines Vaters studiert er Maschinenbau, orientiert sich mit zwanzig Jahren jedoch um und bereitet sich auf ein Kunststudium vor. Aus Kostengründen, so sagt er, entscheidet er sich allerdings für ein Umschulprogramm und schreibt sich für ein Sportstudium ein. Er wird Fachlehrer für Sport und Werken. Mit dem Studium verliert das bildnerische Gestalten an Bedeutung. Die Wiederaufnahme dieser Tätigkeiten fällt mit einer Krise – »Burnout-Syndrom« – in der Lebensmitte zusammen. Er denkt über einen erneuten Berufswechsel nach, kommt aber zu dem Schluss, dass er mit 40 Jahren zu alt ist, um ganz neu anzufangen. Mit Unterstützung eines Psychoanalytikers stellt er fest, dass sein Beruf ihm »im Prinzip gefällt«. Daher suchte er nach einem »hobbymäßigen Ausgleich« und beginnt wieder mit dem bildnerischen Gestalten. Dazu besucht er nun auch Kurse an der VHS. Die kreativen Aktivitäten sind besonders bedeutsam, um Einseitigkeiten und Verengungen durch Routine und Alltagstrott vorzubeugen, beschreibt er. Während der Krisenphase der Lebensmitte nutzt er das Malen zum ersten und einzigen Mal bewusst und gezielt, um seine Lebenssituation und biografische Erfahrung zu thematisieren – er nutzt es, um »auf sich selbst zu schauen«. Zur bevorzugten Art und Weise gehört in dieser Zeit vor allem die karikierende Darstellung von Personen. Vermutlich ist die Krise der Lebensmitte das Schlüsselerlebnis, wodurch die intensive bildnerische Gestaltung in der zweiten Lebenshälfte nachhaltig angeregt wird. Er studiert mit 56 Jahren nebenberuflich Bildende Kunst an der Faber-Castell-Akademie. Das bildnerische Gestalten gewinnt an Bedeutung und entwickelt sich weiter (Portraitmalerei, Aktzeichnen, das Studieren der Bilder von anderen Maler*innen*, insbesondere wie sie Eigenarten von Menschen im Portrait

herausarbeiten). Im Nachhinein, so meint er, hatte das genaue Abmalen von Objekten der Natur und Landschaften in der ersten Lebenshälfte hauptsächlich den Sinn, sich die notwendigen Techniken anzueignen. Derzeit, als Rentner, arbeitet er regelmäßig an mindestens einem Tag pro Woche drei Stunden lang in seinem eigenen Atelier, welches er sich in seinem Haus eingerichtet hat und in dem er »sich ausbreiten« kann.

Lorena M. (42 Jahre, Ergotherapeutin)

Malen ist Lorena M. in der Kindheit sehr wichtig, es ist eine gemeinschaftliche Aktivität mit der Mutter und der Zwillingsschwester. Sie hat Spaß, entwickelt das Gefühl eigener Kompetenz und ist stolz auf ihre Bilder. Vermutlich war Malen von früh an ein Mittel, um sinnvoll leere Zeit zu füllen. Das bildnerische Gestalten in der Kindheit beschreibt sie als ein Sich-anderen-Zeigen und Von-anderen-gesehen-Werden: Sie zeigt ihre Bilder anderen und achtet darauf, wie andere auf die Bilder reagieren – zu Beginn ihre Mutter, später andere Verwandte. Während ihrer gesamten Jugendzeit hat sie das Ziel, Kunst zu studieren und freischaffende Künstlerin – »freie Künstlerin« – zu werden. Dies wird für sie ein zukunftsweisender idealer Identitätsentwurf. Das bildnerische Gestalten ist in hohem Maß eine Auseinandersetzung mit sich. Thematischer Schwerpunkt sind Personendarstellungen, vor allem Frauenfiguren. Sie malt sehr viele Selbstbildnisse, auch gemeinsam mit ihrer Zwillingsschwester. Die Schwestern fotografieren sich gegenseitig und jede malt sich selbst. Nach dem Abitur (1991) jobbt sie ein Jahr lang am Theater als Bühnenbildassistentin und fertigt parallel Mappen für die Bewerbung an Kunstakademien. Sie bewirbt sich an drei Akademien und bekommt drei Absagen. »Aus der Not heraus« studiert sie Englisch und Spanisch auf Lehramt. Nach einer vierten erfolglosen Bewerbung bricht sie ihr Lehramtsstudium 1993 ab und lebt und arbeitet neun Jahre lang als freischaffende und ungelernte Künstlerin – »als Lebenskünstlerin mit tausend verschiedenen Jobs«. Malen ist einerseits sehr bedeutsam für die Auseinandersetzung mit sich selbst und für ein positives Selbstgefühl, aber auch für die Gestaltung ihrer Lebenssituation. Die Intensität des bildnerischen Arbeitens, die materielle Unsicherheit und Abhängigkeit von ihren Eltern schränkt sie andererseits ein und hindert sie daran, andere Lebensziele zu erreichen – Eigenständigkeit, Partnerschaft, Urlaub, berufliche Qualifikation, Trennung von Arbeit und Freizeit. Sie lebt in verschiedenen Wohngemeinschaften und nutzt ihren Wohn- und Schlafbereich als Atelier, weil sie sich kein eigenes Atelier leisten kann. Sie macht Ausstellungen und verkauft Bilder, als zusätzlichen Erwerb renoviert sie Wohnungen (Malern, Abbeizen, Fliesenlegen). Sie gewinnt den Eindruck, dass ihre Mutter – die ihre Kunst und ihre unkonventionelle Lebensform bis dahin anscheinend stark unterstützt und gefördert hat – ihr den Berufsweg als Künstlerin aufdrängt, gegen ihren eigenen Wunsch. Mit Anfang dreißig entscheidet sie sich für eine berufliche Qualifizierung und wird Ergotherapeutin. Zeitgleich stellt sie ihre bisherige Malpraxis infrage: Sie hört auf zu malen, fängt an, plastisch zu gestalten und erarbeitet keine Selbstbildnisse mehr. Außerdem grenzt sie sich gezielt gegen das Kunstverständnis ihrer Mutter ab und strebt nicht mehr die Identität als Künstlerin an, sondern will nur ihre Kreativität leben – ihr Ausdruck dafür ist das Gestalten und Formen »mit eigenen Händen«. Aktuell ist neben ihrem Beruf das plastische Gestalten – genauer die Herstellung von Pappmaché-Figuren – bedeutsam. Sie beklagt die wenige Zeit für nebenberufliche künstlerisch-kreative Aktivitäten, sie vermisst das bildnerische Gestalten und plant, bald die Arbeitszeit zu reduzieren, um wieder mehr Zeit für die Kunst zu haben.

Georg D. (56 Jahre, Versicherungsfachmann)

Den Werkunterricht in der fünften Klasse der Hauptschule benennt Georg D. als früheste Erinnerung an bildnerisches Gestalten. Er denkt, dass sich damals schon gezeigt hat, dass er »eigentlich ein Händchen dafür« hat. Das Werken hat ihm Spaß

gemacht und die Kunstunterrichtsstunden waren für ihn »die Stunden der Erlösung, der Befreiung, also, wo es mir gut ging«.

Seine Mutter unterstützt sein Malen in der Freizeit und findet seine Gestaltungen schön. Er malt auf die Seiten eines Ringblocks und schaut sich die Bilder später nicht mehr an – die Malblöcke wurden irgendwann entsorgt. Mit neun oder zehn Jahren, so erinnert er sich, baut er eine Fantasiestadt aus Papier und eine Eisenbahnlandschaft mit Kleister und Gips, die er bunt bemalt. Mit elf Jahren beginnt sein Engagement als Kinderstatist beim Theater und andere Interessen treten in den Vordergrund. Das Werken und Bauen in der Kindheit ist bedeutsam für ein positives Selbstgefühl und das Bewusstsein von kreativer Kompetenz. Er selbst sieht einen Zusammenhang zwischen seiner Freude am Werken im Werkunterricht der Hauptschule und der Kreativität, die er später in unterschiedliche berufliche Kontexte eingebracht hat und die ihm Erfolg und Anerkennung bescheren (Modernisierung einer Fahrschule, das Gestalten von individuellen Gutscheinen am PC für Kund*inn*en seines Reisebüros). Ab seiner Jugendzeit hat er keinerlei Interesse mehr am bildnerischen Gestalten. Erst nach der zweimaligen Unterbrechung der beruflichen Laufbahn durch Krankheit und Klinikaufenthalte, in denen er jeweils an Gestaltungstherapien teilnimmt, fängt er wieder an, kreativ zu gestalten (im Alter von 52 Jahren). Beim ersten Mal, nach einem Hörsturz, macht er eine Gestaltungstherapie, zu eigenständigem kreativem Tun kommt es anschließend nicht. Beim zweiten Mal, nach dem Auftreten von Angst- und Panikattacken (Diagnose Burn-out), erlebt er das künstlerisch-kreative Tun »als befreiendes Gefühl« (mit »befreiend« schließt er an die erste Erinnerung an das Malen in der Kindheit an). Anschließend führt er das bildnerische Gestalten eigenständig und privat weiter und besucht einen Acrylkurs. Seine künstlerisch-kreativen Aktivitäten dienen der Ausgestaltung der Lebenssituation und der Bewältigung der schweren Lebenskrise. Er betont, dass die biografische Auseinandersetzung in der tiefenpsychologischen Therapie den passenden Platz hat und er keinen Wert darauf legt, seine biografischen Themen auf seinen Bildern anzuschauen: »Ich muss ja nicht meine Trauergeschichte angucken, sondern ich will ja das, was ich dabei fühle, auch angucken, also diesen Spaß, diesen Fun, diese Freude, das will ich da drauf sehen.« Wenn sich in seinen Bildern Negatives zeigt, dann ist dies für ihn ein Grund, sie zu übermalen und umzugestalten, bis das Negative verschwindet. Er entwickelt ein starkes Interesse, sein Wissen über Kunst und Kultur auszuweiten und nutzt dazu diverse kulturelle und mediale Angebote wie Ausstellungen und Fernsehsendungen über Kunst und Kultur. Das Fotografieren setzt er momentan ein, um die Bilder von anderen Maler*inn*en als Anregung für seine eigene künstlerisch-kreative Weiterentwicklung zu nutzen. Sein Interesse gilt dem Experimentieren mit Materialien, Formen und Farben.

2.2.3 Datenbasis meiner Untersuchung

Am Forschungsprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« haben 175 Personen aus den vier Altersphasen Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter und Seniorenalter teilgenommen. Von 175 Teilnehmenden arbeiten 96 Personen im bildnerisch-praktischen Bereich. Innerhalb der Studie sind insgesamt 295 Bilder entstanden. Meine Untersuchung bezieht sich auf einen Teil dieses Datenmaterials. Sie umfasst 140 Arbeiten von 34 bildnerisch-praktisch tätigen Studienteilnehmer*inn*en. Diese lassen sich altersmäßig unterscheiden. Eine Gruppe von 17 Personen sind Erwachsene im erwerbsfähigen Alter zwischen 31 und 59 Jahren. Die zweite Gruppe besteht ebenfalls aus 17 Personen, die jedoch dem Seniorenalter, also einer Altersspanne von 64 bis 83 Jahren zuzurechnen sind und sich alle in Rente oder im Ruhestand befinden. In beiden Gruppen gibt es jeweils 9 Frauen und 8 Männer. Von den 140 bildnerischen Erzeugnissen wurden 107 Bilder als fertige Arbeiten ausgewiesen und 33 als dazugehörige Skizzen. Im Anhang der Arbeit findet sich eine Tabelle (siehe

Kapitel A.3.3), in der die 34 bildnerisch tätigen Laienkünstler*innen* aufgeführt sind, auf die sich meine Unter-suchung stützt. Die Daten sind selbstverständlich anonymisiert.

2.3 Verbundforschungsprojekt »Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen«

Das interdisziplinäre Forschungsprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« (Engelhardt et al. 2014), untersucht die Bedeutung des bildnerischen Gestaltens und kreativen Schreibens in der Biografie des Menschen von der Kindheit bis ins Seniorenalter. Es war wiederum ein Teilprojekt eines breit angelegten Verbundforschungsprojekts, welches ab 2010 durch die Staedtler Stiftung gefördert wurde (vgl. Staedtler Stiftung o. J.). Das Verbundforschungsprojekt mit dem Titel »Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen« (Liebmann-Wurmer 2014) bestand aus einer interdisziplinären Gruppe von Wissenschaftler*innen* der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, die sich als Aufgabe gestellt haben, die »Wirkungen des eigenhändigen Schreibens, Zeichnens und bildnerischen Gestaltens aus unterschiedlichen Perspektiven zu untersuchen« (Liebmann-Wurmer 2012). Kooperationspartner waren die Fakultät Design der Technischen Hochschule Nürnberg Georg Simon Ohm (TH Nürnberg), das Kunst- und Kulturpädagogische Zentrum des Germanischen Nationalmuseums (KPZ) in Nürnberg sowie das Institut für Schul- und Bildungsforschung in München. Leiterin des Forschungsprojekts war Susanne Liebmann-Wurmer.

Um die Ausgangsfrage nach der Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen umfassend beleuchten zu können, bildeten sich fünf Teilprojekte heraus, die sich aus unterschiedlicher Sicht mit den Phänomenen und auch mit dem Nutzen des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Bildung und Selbstbildung von der Kindheit bis ins hohe Alter auseinandersetzten (vgl. Liebmann-Wurmer 2014). Im Zentrum standen Fragen nach den Auswirkungen auf lebenslanges Lernen, Kreativitätsentwicklung, Persönlichkeitsentwicklung und Salutogenese ebenso wie Fragen nach Voraussetzungen, Auswirkungen und Förderungsmöglichkeiten des Schreibens und kreativen Gestaltens, aus deren Beantwortung sich auch bildungspolitische Impulse ergaben (vgl. Liebmann-Wurmer 2012). Das Schaubild auf S. 45 zeigt die fünf Teilprojekte im Überblick.

Das Teilprojekt »Denken und bildnerisches Gestalten« beschäftigte sich mit dem Aspekt, »welche Art von Denken es dem Menschen ermöglicht, Bilder als Bilder zu betrachten und zu gestalten« (Plaum und Bernhard 2014). Obwohl unsere Kultur auf dem Umgang mit Bildern beruht, sind bislang die spezifischen Denkprozesse, die für die Bildbetrachtung und -gestaltung nötig sind, wenig untersucht. Was heißt es also, etwas als Bild zu betrachten und zu gestalten? Und daran anschließend stellt sich die Frage, welche Art von Denken bei beiden Tätigkeiten in Anspruch genommen wird. Mit der Klärung dieser Fragen wird zugleich deutlich, wie das Betrachten und Gestalten von Bildern lehr- und lernbar werden kann. Ziel der Untersuchung war die begriffliche Bestimmung von »bildnerischem Denken« sowie die Entwicklung eines Modells des bildnerischen Denkens. Anhand dieses Modells analysierte die Forschungsgruppe spezifisch bildnerische Probleme und legte damit die enge Verwandtschaft von Bildbetrachtung und Bildgestaltung offen (vgl. ebd.).

Das Teilprojekt »Lesen, kreatives Schreiben und Malen als Freizeitbeschäftigung von Grundschulkindern – Ein interdisziplinäres Projekt zu Wechselwirkungen von schulischen und außerschulischen Umwelten« fragte, welche individuellen, schulischen und außerschulischen (Umwelt-)Faktoren das Ausmaß kultureller Aktivitäten von Schüler*innen* beeinflussen (Kröner und Schüller 2014). Da die Weichen für den Erwerb



Übersicht 3: Verbundforschungsprojekt

von Schreib- und Lesekompetenz bereits im Grundschulalter gestellt werden, ist es entscheidend, dass Kinder auch in ihrer Freizeit zu Büchern, Stiften und Papier greifen. Nur so lassen sich die in der Schule erworbenen Fähigkeiten vertiefen und verbessern. Zahlreiche Studien belegen jedoch, dass Lesen und kreatives Schreiben bei Weitem nicht zu den häufigsten Freizeitbeschäftigungen von Grundschüler*innen* gehören. Dies wirft die Frage auf, wie man die Kinder dazu motivieren kann, auch zu Hause Bücher zu lesen oder Geschichten zu schreiben (vgl. Staedtler Stiftung o. J.). Das Teilprojekt fragte: »Inwieweit haben Variablen der Lehrkräfte, beispielsweise deren handlungsleitende Überzeugungen, einen Effekt auf die kulturellen Freizeitaktivitäten der Kinder? Und inwiefern spiegelt sich z. B. die kulturelle Orientierung der Eltern in der Ausübung kre-tiver Freizeitaktivitäten der Kinder wider?« (Kröner und Schüller 2014).

Das Teilprojekt »Kreatives Schreiben und ästhetisches Gestalten – Über die Bedeutung der Verbindung von kreativem Schreiben mit illustrativen Gestaltungsformen für die Entwicklung von Kreativität« hatte sich zum Ziel gesetzt, Erkenntnisse über den kreativen Prozess beim Schreiben und ästhetischen Gestalten zu gewinnen, welche Bedingungen ihn fördern und welche ihn behindern (Pommerin-Götze et al. 2014). Denn häufig wird angenommen, »die Fähigkeit zum künstlerischen Gestalten und kreativen Schreiben sei ausschließlich ein angeborenes Talent. Folglich sei die Verbesserung kreativer Schreib- und Gestaltungskompetenzen eingeschränkt lern- oder lehrbar. Im Allgemeinen wird daher an Schulen und Universitäten der Vermittlung von Kreativität oftmals nur wenig Raum gegeben« (ebd.). Die Projektgruppe wollte dies auf den Prüfstand stellen und aus den Erkenntnissen der interdisziplinären Projektseminare zeitgemäße Konzepte für eine kreative Bildungspraxis an Schulen und Universitäten etablieren. Im Einzelnen spielten folgende Fragestellungen eine Rolle: »Inwieweit können gestalterische und schriftsprachliche Fähigkeiten hinsichtlich der Kreativität durch

gezielte Förderung systematisch vermittelt werden und so zur Verbesserung des kreativen Potenzials beitragen? Inwieweit tragen Reflexion und Selbstevaluation zur Verbesserung kreativer Leistungen bei? Welche Erfahrungen und Bedürfnisse hinsichtlich des Schreibens und Gestaltens bringen Studierende heute zum Hochschulstudium mit? Und in welcher Form müssen vorhandene Defizite behoben werden?« (ebd.).

Das Teilprojekt »Persönlichkeitsbildung durch künstlerisches Gestalten. Neurokognitive-psychosoziale Wirkungen kunstpädagogischer Interventionen in Lebensübergängen« fragte: »Wie wirkt Kunst auf Psyche und Gehirn des Menschen? Ist die Wirkung des bildnerischen Gestaltens abhängig von Alter und Lebenssituation eines Menschen? Gibt es unterschiedliche Effekte, je nachdem, ob ein Mensch aktiv künstlerisch tätig ist oder ob er rezeptiv Kunst betrachtet?« (Maihöfner et al. 2014). Ziel des Teilprojekts war es, psychologische und neuronale Effekte von sowohl produktiven als auch rezeptiven Kunstinterventionen zu analysieren und so zu einem besseren Verständnis der Wirkung von künstlerischen Tätigkeiten beizutragen. Untersucht wurde zudem, ob das Lebensalter eines Menschen Einfluss auf diese Effekte hat (vgl. ebd.). Auf Basis der Forschungsergebnisse sollen künftig die Bedeutung von Kunstmuseen als Orte der Kunstbegegnung und Kreativität unterstrichen und kunstpädagogische und -therapeutische Maßnahmen für bestimmte Krankheitsbilder oder degenerative Alterserscheinungen gezielter eingesetzt werden können.

2.3.1 Teilprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität«

Das Teilprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« untersuchte, welche Bedeutung dem bildnerischen Gestalten und kreativen Schreiben in der Biografie von der Kindheit bis ins Seniorenalter zukommt. In diesem Rahmen erforschte ich den Bereich des bildnerischen Gestaltens. Dabei war von besonderem Interesse, welche Rolle diese beiden kreativen Betätigungen bei der Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst (Identität) und mit den Personen seiner Umwelt (Alterität) spielen. Das Forschungsinteresse wurde von zwei miteinander verbundenen Perspektiven geleitet. Zum einen erfassten wir den Zusammenhang zwischen der biografischen Entwicklung und der Entwicklung des bildnerischen Gestaltens und Schreibens. Zum anderen untersuchte unser Team die unmittelbare Praxis des bildnerischen Gestaltens und Schreibens und deren Niederschlag in Bildern und Texten (vgl. ebd.).

Die drei zentralen Forschungsfragen lauteten: Welche Bedeutung haben bildnerisches Gestalten und Schreiben in der Biografie und in den verschiedenen Lebensphasen? Welche Bedeutung kommt diesen Aktivitäten bei der Gestaltung von Biografie und Identität zu? Wie gestaltet sich die Praxis dieser beiden Aktivitäten und wie werden dabei die eigene Person und andere – vertraute und fremde – Personen zur Darstellung gebracht?

175 Personen aus den Altersstufen Kindheit (8–11 Jahre), Jugendalter (15–19 Jahre), Erwachsenenalter (30–60 Jahre) und Senior*inn*en im Alter von 64–83 Jahre wurden von unserem Projektteam akquiriert. Mit jeder Person wurde ein thematisch zentriertes narratives biografisches Interview geführt (siehe Kapitel 5.3), um die Bedeutung der beiden Aktivitäten in der bisherigen Biografie und der aktuellen Lebenssituation zu erheben. Außerdem wurden die Studienteilnehmer*innen* zu einem eintägigen Workshop eingeladen, um die Praxis des bildnerischen Gestaltens oder des kreativen Schreibens zu erfassen. In den Workshops sollten drei verschiedenen Themen – das Selbst (die eigene Person) und die Anderen (vertraute und fremde Personen) bearbeitet werden. Die Prozesse des Gestaltens oder Schreibens wurden mit einer teilnehmenden Beobachtung und einem Leitfadeninterview dokumentiert (siehe Kapitel 5.5 und 5.6). Die biografischen Interviews, die Dokumentation der Workshops und die im Workshop entstandenen

Bilder und Texte wurden mit Form- und Inhaltsanalysen ausgewertet. Anhand des themenzentrierten narrativen biografischen Interviews und des standardisierten Fragebogens zu den soziodemografischen und sozioökonomischen Daten der Teilnehmer*innen* entstand ein *biografisches Portrait* (siehe Kapitel 5.3). Aus der Dokumentation der Workshops (Beobachtungsprotokolle und Fotos), den entstandenen Bildern und dem Leitfadeninterview wurden *verdichtete Prozessbeschreibungen* erstellt.

Maßgebend bei der Konstruktion der Erhebungsmethoden und Instrumente war, dass sie für die beiden Bereiche bildnerisches Gestalten und kreatives Schreiben gleichermaßen passten sowie die äußerst unterschiedlichen Lebensalter und einhergehende Problematiken Berücksichtigung fanden. So erarbeiteten wir beispielsweise für die thematischen Impulse in den Workshops Formulierungen, die gleichermaßen für Kinder, Jugendliche und Senioren verständlich waren. Die exakt gleiche Formulierung war entscheidend für die vergleichende Auswertung der entstandenen Texte oder Bilder. Für den Fragebogen und die Interviewleitfäden gab es jeweils eine Kinder-, Jugendlichen- und Erwachsenenversion. In Tabelle 1 *Datenerhebung und -auswertung im Gesamtprojekt* sind alle Instrumente aufgeführt.

Erhebungsmethode	**Datenmaterial**	**Datenauswertung**
Vorgespräch (Gespräch zur Akquise)	handschriftliche Notizen	
Narratives Interview – themenzentriert und biografisch zur Mal- und Schreibentwicklung eingebettet im Lebenslauf	Audiodatei des Interviews (Ia), Transkript des Interviews (IaT)	Biografisches Portrait (Bp) Bsp. siehe Anhang: 007-M-36-w-Bp-Su
Fragebogen zu den sozioökonomischen und -demografischen Daten	Standardisierter Fragebogen (FB)	
Versuchssetting		
Praktischer Teil – Bild- bzw. Textproduktion zu drei thematischen Impulsen	1 bis 7 Originalbilder, fotografische Reproduktionen bzw. 1 bis 3 Originaltexte, gescannte Reproduktionen	verdichtete Prozessbeschreibung (Vb) Bsp. siehe Anhang: 218-M-48-m-Vb-Ca
Teilnehmende Beobachtung der Produktionsprozesse	Beobachtungsprotokoll, Prozessdokumentations-Fotografien	
Leitfadeninterview zu den entstandenen Bildern oder Texten und deren Erarbeitungsprozesse	Audiodatei des Interviews (Pa), Transkript des Interviews (PaT)	

Tabelle 1: Datenerhebung und -auswertung im Gesamtprojekt

Dokumentation der Workshops | Prozessbegleitung

Die Versuchspersonen wurden mit teilnehmender Beobachtung während der Workshops (Erhebungssituationen) von uns als Projektteam und weiteren für diesen Zweck geschulten Beobachter*innen* begleitet. Durch die Beobachtungen wollten wir neben Hinweisen über den individuellen Arbeitsprozess auch Anhaltspunkte für das anschließende Gespräch (Leitfadeninterview) mit den Teilnehmenden erhalten. Thema waren ihre Bilder oder Texte sowie der Erarbeitungsprozess. Die Offenheit für alle möglichen Formen des Gestaltens und Schreibens war nötig, da wir weder über Wissen noch über konkrete Vorannahmen bezüglich der Arbeitsprozesse von Laienkünstler*innen* und -autor*innen* verfügten.

Im Protokoll wurden zunächst die einzelnen Schritte und Aspekte der Arbeitsprozesse bzw. der Bild- oder Textentstehung dokumentiert. Bei der Beobachtung der Textentstehung stellten sich folgende Fragen: Welche Materialien und Werkzeuge (Stifte, Computer) kommen zum Einsatz? Fertigen die Proband*innen* Notizen an? Wie

gestalten sie den Text optisch? Verwenden sie unterschiedliche Schriften? Gibt es Auffälligkeiten bei der Blatteinteilung? Wie ist die Schreibbewegung (flüssig/stockend, langsam/schnell)? Mit welchem Druck benutzen die Proband*inn*en den Stift? Lesen sie den Text durch, korrigieren sie ihn, fangen sie neu an usw.? Bei der Beobachtung der Bildentstehung fragten wir hingegen: Welche Materialien und Werkzeuge setzen die Proband*inn*en ein? Fertigen sie Skizzen an? Welche Farben nutzen sie und wie ordnen sie diese auf dem Bild an? Kapitel 5.5 erläutert das Vorgehen näher.

Die handschriftlichen Beobachtungsprotokolle wurden teilweise um Fotografien oder Skizzen wichtiger Teilschritte oder Bildentstehungsstadien ergänzt. Dies diente der besseren Anschaulichkeit; Maßgabe war ›so wenige wie möglich und so viele wie nötig‹. Wir orientierten uns an der Machbarkeit der Auswertung so umfangreicher Daten durch unser Projektteam.

Verdichtete Beschreibung

Die Protokolle mit Fotos und Skizzen verknüpften wir mit den Leitfadeninterviews und fassten sie anschließend zu einer verdichteten Beschreibung in Anlehnung an die *Dichte Beschreibung* nach Clifford Geertz (1987) zusammen. Im Leitfadeninterview klärten die Interviewenden Verständnisfragen zu den beobachteten Sachverhalten und erhoben die nicht direkt beobachtbaren Aspekte wie komplexe Erfahrungsbestandteile und soziale Bedeutungen. Da es sich bei dem Erhebungsverfahren um eine Kombination von Beobachtungs- und Interviewmethoden handelt, sollte dies auch im Auswertungsinstrument der verdichteten Beschreibung deutlich werden.

Wie Geertz plädiert auch Bina Elisabeth Mohn in ihrem Konzept der Kameraethnografie (siehe Kapitel 6.3.2) »für ein Verständnis von Ethnographie im Sinne des kreativen Hervorbringens dichter Beschreibungen und dichten Zeigens« (Mohn 2008, S. 61). Die verdichtete Beschreibung, wie wir sie im Projektteam ausgearbeitet haben, entsteht *in Situationen*, beim teilnehmenden Beobachten in den Erhebungsworkshops. Sie sind *hausgemacht*, wie es Geertz auch für ethnographische Beschreibungen postuliert; er betont, »dass sie die Beschreibungen des Beschreibenden sind, nicht die der Beschriebenen« (Geerz zit. nach ebd.). Diese Feststellung klingt lapidar, ist aber entscheidend für das Verstehen und Deuten der Daten. In der verdichteten Beschreibung standen wir vor der Aufgabe, etwas formulieren zu müssen, was zuvor noch nicht in Worte gefasst war, und so wie Geertz dies in seinen Ausführungen feststellt, kann man nur das gut beschreiben, was man auch gut verstanden hat. Ein beschreibender Text über die beobachtete Situation wird dann dicht, wenn die Ebenen Beschreiben, Verstehen und Deuten oder Reflektieren zusammenspielen. Etwas im Zusammenhang zu sehen und zu beschreiben und Notiertes zu kontextualisieren, ermöglicht eine Deutung des beobachteten Prozesses.

Ein Problem beim Verfassen dieser verdichteten Beschreibung ist der Detaillierungsgrad. Es stellte sich die Frage, wie kleinschrittig die beobachteten Prozesse und Arbeitsphasen notiert und analysiert werden sollten. Im Projektverlauf haben wir im Team gemerkt, dass es entscheidend ist, sich immer wieder das Erkenntnisinteresse vor Augen zu führen und zu überdenken. Einmal in den Prozess eingetaucht, ist es schnell möglich, an ganz unterschiedliche Ziele zu kommen. Die Eigenlogik der einzelnen Gestaltungsprozesse und die Einzigartigkeit der unterschiedlichen Herangehensweisen haben mich als Beobachterin fasziniert und oftmals in ihrer Folgerichtigkeit gefesselt. Aus diesem Grund richteten wir Auswertungsgespräche ein, bei denen die Mitglieder des Forschungsteams ihre Beschreibungen zur Diskussion stellten. So wurde es möglich, den Detaillierungsgrad, die Fokussierung auf bestimmte Aspekte der Beobachtung und die grundsätzliche Ausrichtung der Beschreibung zu justieren. Die Resonanz der anderen Teammitglieder half überdies, eigene ›blinde Flecken‹ zu reflektieren und gegebenenfalls zu reduzieren. Entscheidend beim Anfertigen der verdichteten Beschreibungen war für uns, zu erkennen, was an diesem einen Fall spezifisch ist. Wir fragten, welche

Aspekte besonders bemerkenswert und auffällig sind und welche Gesichtspunkte gar nicht vorkommen und warum. Zentral war es außerdem – wenn möglich –, die kausalen Zusammenhänge darzustellen und Beobachtungen nicht kontext- oder bedeutungsfrei zu notieren. Das heißt, der eigene Eindruck des Geschehens und die wahrscheinliche Erklärung des Verhaltens oder auch die Feststellung des Nichtverstehens sollte mit aufgenommen werden. Zusätzlich mussten wir uns als Forscher*innen* stets daran erinnern, das Verhältnis von Beobachtung und Befragung in Waage zu halten. Die Befragungen und die Antworten der Befragten sollten nicht mehr Gewicht erhalten als unsere Beobachtungen während des Prozesses. Die Diskrepanzen zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmungen hinsichtlich des Arbeitsprozesses oder der Bedeutung von einzelnen Handlungen und Entscheidungen sollten beim Verfassen der Beschreibung keinesfalls geglättet werden.

Die verdichtete Beschreibung folgte einer vorgegebenen Struktur. Zunächst beschrieben wir den Arbeitsplatz. Im Einzelnen hieß das, die Positionierung im Raum zu erfassen, die Wahl eines isoliert stehenden Einzelarbeitsplatzes oder die Platzierung an einem Gruppentisch mit anderen Teilnehmer*innen*. Wie wurden die Materialien auf dem Arbeitsplatz angeordnet und wie verändert sich dieses Arrangement während des Arbeitsprozesses? Ein Foto ergänzte diese Beschreibung. Wichtig waren uns Charakterisierungen des Arbeitsplatzes, das heißt die Ausbreitung oder Begrenzung auf dem Tisch einzuschätzen, die Ordnung oder Unordnung und die Reichhaltigkeit des Materials zu beschreiben.

Die Rahmenbedingungen der Erhebungssituation sollten mit den – laut eigener Aussage – sonst üblichen Arbeitsbedingungen der Proband*innen* in Beziehung gesetzt werden. Dazu wurden die Fragen (15), (16) und (17) des Leitfadeninterviews herangezogen (siehe Kapitel 5.6):

- (15) Wie haben die Bedingungen hier Ihr Arbeiten beeinflusst? Unterscheiden sie sich von den für Sie sonst üblichen Bedingungen des Malens/Schreibens?
- (16) Wie war das für Sie, nach vorgegebenen Aufgabenstellungen zu malen/zu schreiben?
- (17) Wie kamen Sie mit den Zeitvorgaben zurecht? Wie lange arbeiten Sie sonst an einem Bild/Text?

Nach den geklärten äußeren Bedingungen folgte eine Bild- bzw. Textbeschreibung. Verschiedene Fragen waren von Bedeutung: Was ist auf dem Bild zu sehen? Welche Materialien und Medien haben die Proband*innen* verwendet? Welchem Bildgenre und Stil lässt sich die Arbeit zuordnen? Nach einer kurzen Inhaltsangabe der Texte folgt die Frage nach der Textart, der Gliederung und den Absätzen sowie der Schriftart. Auch eine inhaltliche Zusammenfassung und Deutung der Wirkung auf den oder die Beobachter*in* erfolgte. Die Angaben der Proband*innen* aus dem Leitfadeninterview auf den Impuls »Führen Sie mich bitte durch Ihre Bilder. | Erläutern Sie mir bitte Ihre Texte.« setzten wir abermals zu unseren eigenen Analysen in Beziehung. Wir notierten auch Widersprüchliches. Ein Foto von den fertigen Arbeiten bzw. von dem handschriftlichen Text ergänzten die Bild- oder Textbeschreibung.

Die Beschreibung des Arbeitsprozesses orientierte sich am zeitlichen Verlauf der Text- oder Bildentstehung. Die einzelnen bildnerischen Phasen beschrieben wir einzeln, da zu den drei thematischen Impulsen auch meist drei unterschiedliche Bilder entstanden. Falls die Vorgehensweise bei der Bearbeitung der einzelnen Aufgaben identisch oder ähnlich war, beschrieben wir diese Phasen auch zusammenfassend. Im Einzelnen gaben wenige Sätzen einen Überblick über die grobe Struktur, genauer die Chronologie des Verlaufs. Es war wichtig, zu fragen: Wie lange arbeitete er oder sie an einem Bild bzw. Text? Arbeitete er oder sie parallel oder linear? Welche Prozessphasen lassen sich identifizieren? Wir ergänzten eine kurze Darstellung dessen, was spezifisch für den beobachteten Ablauf ist. Wichtig für die Darstellung des zeitlichen Verlaufs war

eine Kontextualisierung der zeitlichen Phasen, denn 15 Minuten Entwurfsphase ist je nach Gesamtdauer des Bildentstehungsprozesses äußerst kurz oder sehr lang.

Wichtig war uns im Projektteam der eigentliche Beginn des gesamten Arbeitsprozesses. Welches Verhalten lässt sich bis zum ersten Strich beobachten? Als Pendant dazu fragte der oder die Interviewende:

- (2) Wie haben Sie das Thema »Die eigene Person/eine andere vertraute Person/ein Fremder, eine Fremde« in ihren Bildern/Texten bearbeitet?
- (3) Wie ist die Idee zum Bild/Text entstanden? Wie hat sie sich während der Arbeit entwickelt (Konzeption, Ausführung, Veränderung)?

Die inhaltliche Beschreibung des Verlaufs enthielt die Aspekte Körper, Bewegung, Materialien, Werkzeuge, Gestaltungstechniken, innere Bilder und Vorstellungen, Herausforderungen und Schwierigkeiten. Wir hoben die Bearbeitungsphasen der Bilder oder Texte hervor und markierten jeweils den Anfang und den Abschluss. So wurden auch mögliche Binnenphasen oder Bearbeitungsschleifen abgebildet. Die zugehörige Interviewfrage lautete: (14) Sind Sie mit der Aufgabe fertig geworden? Woran haben sie das erkannt/gemerkt? Die Verlaufsbeschreibung endete mit der Betrachtung der Abschlussphase des gesamten Arbeitsprozesses, nachdem alle bildnerischen Arbeiten bzw. Texte fertiggestellt waren. Nach diesen Beschreibungen folgte ein zweiter Bearbeitungsschritt, eine zweite Stufe der Verdichtung. Die einzelnen Aspekte wurden zu einer Charakterisierung gebündelt. Prozesse und Angaben wurden nochmals verdichtet, um sie zu präzisieren. Dies ermöglichte einen höheren Grad an Abstraktion und somit eine charakterisierende Beschreibung des einzelnen Falls. Beispielsweise verzichteten wir auf wörtliche Rede der Proband*inn*en. Dennoch verwendeten wir alle Informationen aus dem Leitfadeninterview und der Beobachtung. Wenn eine Frage nicht beantwortet oder im Interview nicht gestellt wurde, vermerkten wir dies. Unter folgenden Gesichtspunkten fassten wir die verdichtete Beschreibung zusammen:

- Typisierung der entstandenen Texte (Textform, Erzählperspektive, Grad der Fiktionalität) oder Bilder (Bildgattung, Genre, Abstraktionsgrad, Farbigkeit und Farbauftrag).
- Einschätzung der verwendeten Materialien und Werkzeuge sowie deren Handhabung.
- Beschreibung der Auseinandersetzung mit den thematischen Impulsen: Idee der Arbeit, Vorstellungen und innere Bilder.
- Bestimmung des Verhältnisses von Konzept, Ausführung und Überarbeitung im Prozess. Gegebenenfalls Herausforderungen, Grenzen, Schwierigkeiten und der jeweilige Umgang damit im Erarbeitungsprozess.
- Beantwortung der Frage, ob die Proband*inn*en während des Gestaltungsprozesses in der ästhetischen Dimension etwas Neues erfahren haben, etwa in der Verwendung von Material, Techniken, Textform, im Entstehungsprozess überhaupt. (9) Waren Sie überrascht über Ihre Ideen, über das, was Sie erarbeitet haben? War da etwas für Sie Neues dabei?
- Beantwortung der Frage, ob die Proband*inn*en Neues (neue Erkenntnisse oder Gedanken) erfahren haben – über sich selbst und oder die Anderen. (12) Erkennen Sie sich/erkennt man Sie in dem Text (über sich)/Bild (von Ihnen) wieder? (11) Haben Sie durch Ihr Malen/Schreiben etwas Neues über sich, über andere Menschen erfahren?
- Einordnung des emotionalen Erlebens. (10) Welche Gefühle haben Ihre Arbeit begleitet und wo in Ihrem Körper haben Sie das wahrgenommen?
- Beschreibung der Bewegung der Personen im Raum, während des Arbeitsprozesses und beim bildnerischen Gestalten (speziell Gestik und Pinselduktus). Wenn möglich, stellten wir eine Verbindung zum Aspekt emotionales Erleben her.

Diese rasterartige Zusammenfassung und Kategorisierung ermöglichte eine bessere Vergleichbarkeit der einzelnen Fälle.

Biografisches Portrait

Aus den narrativen biografischen Interviews, die im Vorfeld der Workshops geführt wurden, entstanden jeweils ein Transkript der Tonaufnahme und ein biografisches Portrait. Ausgewertet wurde die oft lebenslange Beschäftigung im Bereich des bildnerischen Gestaltens oder kreativen Schreibens, die erlebte und erfahrene Bild- oder Schreibpraxis und das Selbstverständnis als nichtprofessionell Gestaltende*r* bzw. Schreibende*r*. Fragen waren: Wie hat sich die Bild- bzw. Schreibpraxis über die Jahre der Betätigung entwickelt? Durch welche Ereignisse, Erfahrungen und institutionellen oder personellen Einflüsse hat sich die Praxis des bildnerischen Gestaltens oder Schreibens der Beforschten verändert? Wie verstehen sich die Projektteilnehmenden selbst als Hobbykünstler*in* oder als Laienautor*in*? Wie stellen sie sich dar, gerade im Verhältnis zu professionalisierten Autor*inn*en und Künstler*inn*en? Wie hat sich ihr Verständnis vom künstlerischen oder schriftstellerischen Tun entwickelt?

Das biografische Portrait ist ein im Projektteam erarbeitetes und prozessual weiterentwickeltes Auswertungsinstrument. Die Beschreibung und Einordnung des Falls entsteht entlang der autobiografischen Erzählung der Proband*inn*en und des Fragebogens zu soziodemografischen und sozioökonomischen Daten der Teilnehmenden, den sie im Anschluss an das Interview ausfüllten. Für jede Altersphase (Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter, reifes Erwachsenenalter) rekonstruierten wir die erzählten Ereignisse beschreibend. Um die Perspektive der Erzählenden einzubeziehen, verwendeten wir auch deren direkte Zitate und Begriffe. Anschließend ordneten wir die Angaben in ein Kategorienschema ein, das sich dem Auswertungsprozess anpasste. Das entwickelte Auswertungsverfahren orientiert sich an der *Qualitativen Inhaltsanalyse* nach Philipp Mayring (2010). Die uns interessierenden Analyseaspekte sind nah am Material und aus dem Material heraus entwickelt. Sie wurden in Kategorien gefasst, die wir genau begründeten und im Laufe der Auswertung überarbeiteten (Rückkopplungsschleife). Es fand also eine induktive Kategorienentwicklung statt. In einem Kategoriensystem trugen wir explizite Definitionen, prototypische Textstellen (Ankerbeispiele) und Abgrenzungsregeln zwischen den Kategorien zusammen und überarbeiteten oder erweiterten sie im Analyseprozess.

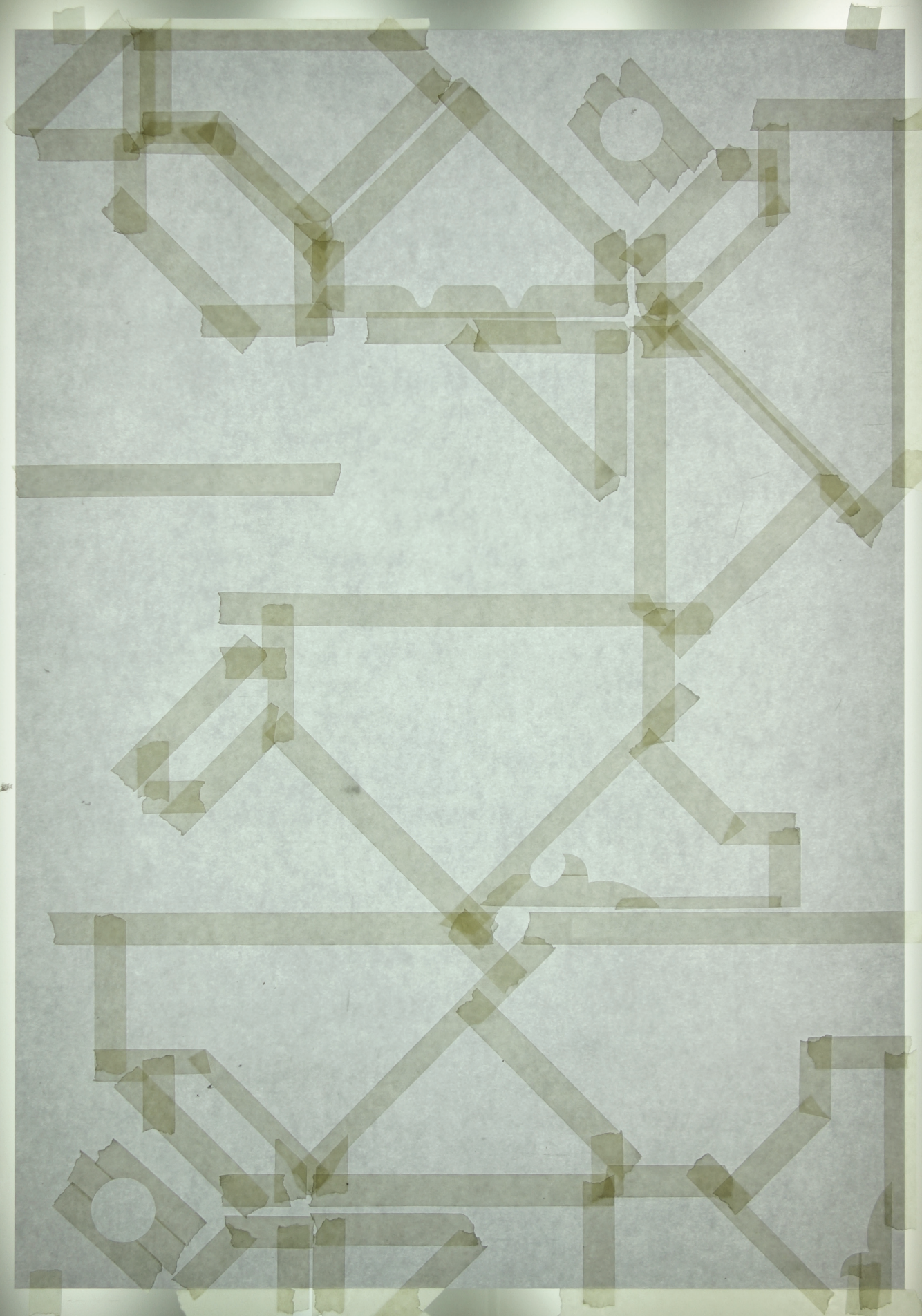
Im Folgenden möchte ich nur kurz einen Einblick in die Arbeit mit dem biografischen Portrait geben. Zunächst wurden Formalia festgehalten, wie Codenummer, Datum des Interviews, Name des oder der Interviewenden, des Auswerters oder der Auswerterin sowie Datum der Auswertung. Wir ordneten den Befragten oder die Befragte einer Lebensphase zu (Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter, reifes Erwachsenenalter) und führten soziale Lage, Bildungsstand und Angabe zum Migrationshintergrund auf. Im zweiten Schritt rekonstruierten wir für jede Lebensphase die Lebensverhältnisse und biografische Entwicklung in Form einer Beschreibung. Anschließend rekonstruierten wir die Praxis des Malens und Schreibens, also den Entwicklungsverlauf in den unterschiedlichen Lebensphasen. Im letzten Schritt erstellten wir schließlich eine *übergreifende Charakterisierung* der einzelnen Fälle. Dies bedeutete eine weitere Reduktion der Ausprägungen in den einzelnen Lebensphasen. Hierbei sollte die biografische Entwicklung insgesamt dargestellt werden. Zudem fassten wir die Bedeutung von Malen oder Schreiben in der Biografie sowie die jeweiligen Bedingungskonstellationen zusammen. Dabei ging es um eine komprimierte inhaltliche Beschreibung des Gesamtverlaufs des bildnerischen Gestaltens oder Schreibens in direkter Verbindung mit diesen Bedingungen (personale Voraussetzungen, Kontexte, biografische Übergänge, besondere Lebensereignisse). Ebenso hielten wir einen möglichen Wandel der Motivation oder andere beeinflussende Faktoren fest.

Anhand von vergleichenden Analysen der biografischen Portraits beschreibt von Engelhardt in seinem Artikel *Schreiben und bildnerisches Gestalten in der Biographie. Potentiale des ästhetisch-kreativen Widerstands* die »unterschiedlich ausgeprägte Praxis des eigenständigen Schreibens und bildnerischen Gestaltens, die durch mehr oder minder große Kontinuität, durch Abbrüche, Wiederbelebung und Neuanfänge gekennzeichnet ist« (Engelhardt 2018, S. 478). Anhand der biografischen Entwicklung dieser Praxen skizziert er das darauf aufbauende und enthaltene Widerstandspotenzial der selbstständig bildnerisch Tätigen oder schreibenden Personen. In einem anderen Text stellt er Selbstbildnisse von Projektteilnehmer*innen* vor und fragt sich, welches Identitätskonzept in diesen Bildern erkennbar wird (Engelhardt 2015). Im Vergleich der Lebensphasen Kindheit, Jugend und Erwachsenenalter arbeitet er Identitätsdarstellungen heraus, die unterschiedliche Ausprägungen annehmen. »Die ästhetisch-bildnerischen Akte der Selbstdarstellung erfolgen unter Rückgriff auf die rezipierten Identitätskonzepte und rezipierte Kultur der Bilder und des bildnerischen Gestaltens und unter Anwendung und Weiterentwicklung der erworbenen Fähigkeiten, Interessen und Vorlieben des bildnerischen Gestaltens« (ebd., S. 164).

Im Artikel *Identität und Biographie in Text und Bild* beschreibt von Engelhardt (2013) aus theoretischer Perspektive – und auf empirischer Grundlage des Projekts – eine »dreifache Identitätsvermittlung, die in jedes selbstthematisierende Schreiben und in jede selbstthematisierende bildnerische Tätigkeit eingeht und den Texten und Bildern ihre jeweilige Ausgestaltung gibt« (ebd., S. 154). Diese kann als Identitätsvermittlung im Selbstverhältnis, als Identitätsvermittlung im Person-Umwelt-Verhältnis und als übergreifende zeitlich-biografische Identitätsvermittlung nur implizit oder explizit reflektiert zur Darstellung kommen (vgl. ebd.). Diese Formen der Darstellung, Wahrnehmung und Zuweisung von Identität – neben der alltäglichen, die oft mündlich und über die körperlich-visuelle Erscheinung vermittelt wird – seien wichtig und bedienten sich kultureller Muster. Aber sie seien auch eine »wichtige Voraussetzung für die Aufrechterhaltung und Weiterentwicklung der subjektiven und intersubjektiven psychosozialen Lebenswelt« (ebd., S. 153). So zeigt er, dass in den Texten und Bildern »Struktur und Prozess, Kontinuität und Diskontinuität, Einheit und Vielheit, Homogenität und Heterogenität, Konsistenz und Inkonsistenz als Dimensionen menschlicher Identität in unterschiedlicher Ausprägung aufgegriffen und bearbeitet [werden]. Selbstthematisierendes Schreiben und bildnerisches Gestalten stellen [so, cj] wichtige Mittel zur identitätsstiftenden Wahrnehmung und Verarbeitung dieser Dimensionen dar« (ebd., S. 153–154).

Dokumentation der Daten innerhalb des Projekts

Eine nicht minder bedeutende Aufgabe im Projekt war die Dokumentation und Verwaltung der Daten. Dazu wurden die Datensätze codiert und eine Art Laufzettel entwickelt, der die verschiedenen Bearbeitungsstadien und die verantwortlichen Mitarbeiter*innen* dokumentierte (siehe Kapitel A.3). Nur so war es möglich, die überaus große Anzahl verschiedener Datensätze, Dokumente, Tonaufnahmen, Bilder, Fotografien, Mitschriften und Fragebogen verarbeiten und auswerten zu können.



3 Bildpraxis und Bilderfahrung | Reflexionen zur Theorie

Wie lassen sich die Bildpraxis und die sich vollziehenden Erfahrungsprozesse von Laienkünstler*innen* theoretisch fassen? Um dem Phänomen der langjährigen Praxis und ihren Ausprägungen und Eigenarten näherzukommen, re-konstruiere ich die Orientierungen, die diese Bildpraktiken prägen und frage nach (möglichen) Bilderfahrungsprozessen innerhalb dieser Praxen. Ich untersuche die Orientierungen bzw. Ordnungen der Bildpraxis, da sie unser Wahrnehmen, Denken und Handeln allgemein und die Bildpraxis im Speziellen strukturieren und organisieren.

Reflexionen zur (ästhetischen) Erfahrung, (ästhetischen) Bildung, (ästhetischen) Praxis, zur Medialität der Erfahrung sowie zu bildtheoretischen Überlegungen bilden die Grundlagen, um über Bildpraxis und Bilderfahrung der Laienkünstler*innen* forschen zu können. Anschließend an die verschiedenen theoretischen Aspekte leite ich methodische Implikationen für meine empirische Untersuchung ab.

3.1 Ästhetische Erfahrung

Den von dicker Farbe getränkten schweren Pinsel über die Leinwand gleiten lassen …
Das erbitterte Ringen um die als stimmig empfundenen Proportionen im Bild …
Die Verzückung im Betrachten einer komplexen Zeichnung …
Das Bedürfnis, in das Bild, aus zielgerichteten und ziellosen Verbindungen, hineinsteigen zu wollen …
Das Staunen über die entstandenen Farbtöne und die feinen Unterschiede …

Mit ästhetischer Erfahrung zu beginnen, ist für meine Arbeit wesentlich, denn ich bewege mich mit meiner Forschung in eben jenem Feld. Nicht nur die befragten Laienkünstler*innen*, sondern auch ich selbst als Forscherin mache (ästhetische) Erfahrungen im Forschungsprozess.

Die ästhetische Erfahrung ist kein einheitliches Phänomen und entzieht sich allzu klaren und homogenen Definitionen, allein wegen der verschiedenen Gegenstände, die ästhetische Erfahrungen ermöglichen oder weil sie sich jederzeit und überall vollziehen können. Bei dem Versuch einer Begriffsbestimmung ist es entscheidend, welche Begriffe und Traditionen im Hintergrund stehen.

Um das Konzept der ästhetischen Erfahrung für meine Arbeit fruchtbar zu machen, verstehe ich es in Anlehnung an den Philosophen Jerrold Levinson. Er schlägt eine Begriffsbestimmung vor, der ich in einigen Punkten folgen möchte.

> *»Ästhetische Erfahrung ist eine Erfahrung, deren Kern eine in der ästhetischen Aufmerksamkeit gegenüber einem Gegenstand gegründete ästhetische Wahrnehmung dieses Gegenstands bildet und die eine positive lustvolle, affektive oder evaluative Reaktion auf diese Wahrnehmung selbst oder den Gehalt dieser Wahrnehmung enthält.«* *(Levinson 2013, S. 56)*

Den Kern der ästhetischen Erfahrung beschreibt Levinson als eine ästhetische Wahrnehmung, die durch eine ästhetische Aufmerksamkeit gegenüber einem Gegenstand

begründet liegt. Diese Aufmerksamkeit, so beschreibt es Sabisch, ist immer schon entwischt, wenn wir sie uns bewusst machen wollen. Der Entzug dieser Aufmerksamkeit ist genauso wesentlich für Erfahrungen und Bildungsprozesse wie die Aufmerksamkeit selbst. Aufmerksamkeit und Entzug derselben bedingen sich gegenseitig. »*Indem* wir etwas wahrnehmen, blenden wir etwas anderes aus. *Indem* wir etwas ganz deutlich sehen oder hören, wenden wir uns von anderem ab« (Sabisch 2008, S. 192).

Damit die Wahrnehmung zu einer ästhetischen Erfahrung wird, braucht es nach Levinson eine »positive lustvolle, affektive oder evaluative Reaktion« auf eben diese Wahrnehmung (Levinson 2013, S. 56). Dieser Argumentation kann ich nicht folgen, da ich in Bezug auf Waldenfels das pathische Widerfahrnis als Ausgangspunkt einer Erfahrung verstehe. Ein affektives und pathisches Aufmerken – welches nicht unbedingt positiv, ja mehr noch, schmerzhaft, verstörend und erschütternd sein kann – versetzt uns in ein Verhältnis zum Wahrgenommenen, lässt uns etwas *als etwas* wahrnehmen und lässt dadurch den Anspruch entstehen, der ein Antworten, eine Response fordert. Außerdem – und damit rekurriert Waldenfels auf Maurice Merleau-Ponty – stilisiert unsere Wahrnehmung bereits, und die Künste sind immer schon aisthetisiert (vgl. Waldenfels 2010, S. 10). Sehen und Hören gehen demzufolge nicht im bloßen Sehen und Hören auf, also nicht in der alleinigen Wahrnehmung. Wir sehen und hören stets etwas *als etwas*, das heißt wir nehmen immer etwas in bestimmter Weise wahr.

Diese kurze begriffliche Erläuterung soll an dieser Stelle ausreichen. Wesentlicher ist die Frage danach, wie das Phänomen der ästhetischen Erfahrung überhaupt empirisch erforscht und zugänglich gemacht werden kann. Hierbei beziehe ich mich auf Sabisch, die *ästhetische Erfahrung* als »Chiffre für das Unsagbare in einem sinnlichen und sinngebenden Dazwischen« beschrieben hat (Sabisch 2009, S. 5). In ihrer Dissertationsschrift legt sie dar, dass ästhetische Erfahrung unsichtbar, nicht zu beobachten und nicht direkt zugänglich ist. Ausgehend von dieser indirekten Zugänglichkeit verschiebt sie die Ausgangsfrage, *was* eine ästhetische Erfahrung *ist*, hin zu der Frage, *wie* eine ästhetische Erfahrung zur Darstellung kommen kann, um sie kommunizierbar und damit empirisch befragbar zu machen (vgl. Sabisch 2007, S. 17). Die (ästhetische) Erfahrung müsse *angewendet* werden, damit die Wahrnehmung überhaupt zur kommunizierbaren Erfahrung wird. In ihrer Untersuchung zeigt sie die Überführung von Erfahrungen in andere mediale Darstellungsmodi anhand der *Aufzeichnungen* von Studierenden.

Nicht nur der Gegenstand erfährt Aufmerksamkeit, sondern auch die Wahrnehmung desselben und der Prozess dieser Wahrnehmung. Die eigene Wahrnehmung wird zum Thema. Es ist also nicht nur nötig, sich zum pathischen Widerfahrnis in Beziehung zu setzen, sondern auch zu sich selbst als Wahrnehmende*r*.

Jede Wahrnehmung und jede Erfahrung beginnt mit einem Aufmerken von etwas, was uns anzieht oder abstößt und auf das wir antworten. Waldenfels bezeichnet bereits die Aufmerksamkeit, das Aufmerken »als eine Art des Antwortens« (Waldenfels 2010, S. 328). Die Entstehung der Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und schließlich Erfahrung ist an affektive, emotionale, vorsprachliche und vorbewusste Bewegungen gebunden.

3.1.1 Erfahrungsbegriff bei Waldenfels

Ich skizziere nun den phänomenologischen Erfahrungsbegriff von Waldenfels, um mich der ästhetischen Erfahrung als Erfahrungsmodus und, wie Sabisch weiter festhält, der ästhetischen Erfahrung, die »jedwede Erfahrung grundiert bzw. motiviert« (Sabisch 2009, S. 15), weiter zu nähern.

Erfahrung ist laut Waldenfels ein »*Geschehen*, in dem die ›Sachen selbst‹, von denen jeweils die Rede ist, zutage treten« (Waldenfels 2013, S. 19) und nicht nur eine Konstruktion dieser im Sinne des Konstruktivismus. Für dieses Sichtbar-Werden der *Sachen selbst* müsse allerdings ein »wiederholter Umgang« mit diesen erfolgen, der auch »durch Leiden und Enttäuschung lernen« bedeutend würde (ebd.). Dadurch wird dem

Subjekt, welches Erfahrungen ›macht‹, eine erleidende Rolle zugeschrieben und keine ausschließlich aktive. Das Subjekt erleidet folglich Erfahrungen – im Sinne von ›etwas durchmachen‹ – und ›macht‹ sie nicht selbst – in Form von ›herstellen‹. »Erfahrung ist also für Waldenfels kein Objekt, keine feststehende Gegebenheit und kein gesichertes Resultat, nichts, was man besitzen oder worüber man verfügen könnte, sondern vielmehr ein Prozess, in dem etwas entsteht bzw. uns widerfährt« (Koller 2012, S. 80). Im Erfahrungsprozess bildet und artikuliert sich Sinn, die Dinge nehmen Struktur und Gestalt an (vgl. Waldenfels 1997, S. 68).

Erfahrung ist durch Intentionalität charakterisiert und damit meint Waldenfels – im Anschluss an Edmund Husserls Phänomenologie – die Tatsache, dass unser Bewusstsein immer auf etwas gerichtet ist und demzufolge ein Bewusstsein ›von etwas‹ ist. Uns erscheint stets »*etwas als etwas*, also in einem bestimmten Sinn, einer bestimmten Gestalt, Struktur oder Regelung« (Waldenfels 2013, S. 19). Waldenfels betont weiter, »*Sachverhalt und Zugangsart*«, der Gegenstand und die Art, wie er uns erscheint, können nicht voneinander getrennt werden. Folglich verweist der Begriff der Erfahrung auf eine bestimmte und begrenzte, aber jeweils mögliche *Ordnung*, die sicherstellt, dass dieses Etwas *als etwas* erscheint – immer so und nicht anders (vgl. ebd., S. 20). Die gleichzeitige »Selektion und Exklusion« – bestimmte Erfahrungsmöglichkeiten werden bevorzugt, andere ausgeschlossen – »führt dazu, daß es bestimmte Ordnungen gibt, nicht aber eine einzige Ordnung« (Waldenfels 1997, S. 68). An anderer Stelle beschreibt Waldenfels, eine Ordnung bestimme die Form, in der »unser Leben, unsere Erfahrung, unsere Sprache, unser Tun und unser Schaffen Gestalt annimmt« (Waldenfels 2012a, S. 15). Die begrenzte Möglichkeit an Ordnungen schafft die Voraussetzung für eine Bestimmung des Fremden. Denn das Fremde erscheint als das, was sich dem »Zugriff der jeweiligen Ordnung entzieht« (Waldenfels 1997, S. 68), das Fremde ist also das Außerordentliche.

Bevor ich den Beginn und Auslöser der Erfahrung im Fremden eingehender erläutere, möchte ich genauer auf die Struktur der ästhetischen Erfahrung bei Waldenfels zu sprechen kommen.

3.1.2 Grundstruktur der ästhetischen Erfahrung

Die Grundstruktur der ästhetischen Erfahrung, so betont Waldenfels, ist ihre Brüchigkeit. Eine ästhetische Erfahrung »ist von Bruchlinien durchzogen, an denen Bewegungen an- oder abbrechen und Neues aufbricht« (Waldenfels 2002, S. 9). Eine (ästhetische) Erfahrung lässt sich im Grunde aus drei Motiven heraus bestimmen: Pathos, Response und Diastase.

Durch das pathische Widerfahrnis – welches Waldenfels auch als »den Unter- und Hintergrund, von dem sich alles sinngerichtete und geregelte Verhalten abhebt« bezeichnet (Waldenfels 2010, S. 323) – entstehen die Bruchlinien der (ästhetischen) Erfahrung. Pathos charakterisiert Waldenfels als »etwas, was *mir* geschieht, indem es *mich* anrührt, trifft, auf mich einwirkt«, »es überschreitet unser Tun, indem es uns überkommt« (ebd., S. 324). Wir sind also im pathischen Widerfahrnis nicht aktive Gestalter*innen* der Situation, sondern – wie erwähnt – passive Erleidende, die nicht über die Situation verfügen können. »Das Pathos ist die Überraschung par excellence. Es kommt stets *zu früh*, als daß wir uns dessen versehen könnten, unsere Antwort kommt immer *zu spät*, um ganz und gar auf der Höhe der Erfahrung zu sein« (ebd., S. 325). Das Widerfahrnis fordert also ein Antworten von uns heraus. So entsteht das Doppelereignis aus *Pathos* (übersetzt als Widerfahrnis oder Getroffensein) und *Response* (Antwort). Indem jemand auf das pathische Widerfahrnis Bezug nimmt, sei es redend, handelnd, begrüßend oder abwehrend, verwandelt sich das *Wovon* des Getroffenseins in ein *Worauf* des Antwortens (vgl. Waldenfels 2012a, S. 45). Durch das »Antworten auf das, wovon wir getroffen sind, tritt das, was uns trifft, als solches zutage« (Waldenfels 2002, S. 59). Das Antworten auf das Getroffenwerden ist abhängig von unserer Deutung des Etwas *als etwas*, denn die Widerfahrnisse selbst *haben* keine Bedeutung an sich. Erst wenn sie uns *als etwas*

erscheinen, sich folglich »unseren Sinnerwartungen widersetzen, indem sie unsere Ordnung oder Sinn-Organisation überschreiten«, nehmen sie eine Bedeutung an (Sabisch 2007, S. 34). »Indem [das Widerfahrnis, cj] etwas für mich wird, hat es meinen Bedeutungsrahmen, meine Ordnung bereits überschritten. Ein *Überschuss* entsteht« (ebd., S. 35). Den Unterschied »zwischen dem, worauf wir antworten, und dem, was wir zu Antwort geben«, nennt Waldenfels *responsive Differenz* (Waldenfels 2002, S. 60).

Zwischen Pathos und Response verläuft eine Bruchlinie. Der Bruch meint nicht einfach einen räumlichen Spalt, sondern auch eine »genuine Zeitverschiebung« (Waldenfels 2010, S. 325) und so benennt Waldenfels den Bruch als *Diastase*. Die Diastase hält das pathische Widerfahrnis und die Response zusammen, aber unterbricht sie gleichzeitig. »Vorgängiges Pathos und nachträgliche Response sind zusammen zu denken, aber über einen Spalt hinweg, der sich nicht schließt und der eben deswegen nach erfinderischen Antworten verlangt« (Waldenfels 2012a, S. 49). Zwischen dem mir Widerfahrenden und meiner Antwort – also meiner nachfolgenden Zuordnung des Etwas *als etwas* – entsteht ein Möglichkeitsraum für *kreatives Antworten*. Denn innerhalb dieses Differenzierungsgeschehens entsteht erst das, was unterschieden wird (vgl. Waldenfels 2002, S. 174).

Dieser entstehende Möglichkeitsraum ist bedeutend für die Prozesse des bildnerischen Gestaltens. Denn innerhalb der Diastase spielt »sich nicht nur das Werk der Sinne, sondern auch das Werk der Künste ab, und zwar in Form eines Antwortens auf das, was uns widerfährt« (Waldenfels 2010, S. 14). In und an den Bruchstellen der Erfahrung kann Neues aufbrechen. An dieser Stelle befinden sich Räume für Bilderfahrungen, *kreatives Antworten* im bildnerischen Gestaltungsprozess und Potenziale für Bildungsmomente.

Ob allerdings *kreatives Antworten* entsteht, bedingt sich auch durch die Intensität der Erfahrung. Waldenfels unterscheidet eine schwache von einer starken Erfahrung. Wie diese jeweils wirkt, hängt davon ab, wie sehr ein Widerfahrnis den jeweiligen Erwartungshorizont und die gültigen Ordnungen der Erfahrung übersteigt, »gemessen an unserer Störanfälligkeit und unseren Abwehrmöglichkeiten« (Waldenfels 2002, S. 33). Eine Erfahrung gilt demnach als schwache Erfahrung, wenn sie sich mit vorgängigen Erfahrungen deckt, diese bestätigt und die Be-deutung und Vorstellung von etwas *als etwas* verfestigt. Die starke Variante der Erfahrung reißt uns aus den gewohnten Zusammenhängen und überschreitet unsere Ordnungen (vgl. Waldenfels 2010, S. 333).

Die Brüchigkeit der (ästhetischen) Erfahrung liegt in ihrem Ausgangspunkt im Fremden begründet. Daher gehe ich im Folgenden auf die Erfahrung des Fremden als »eine Form der Erfahrung« ein (Waldenfels 2013, S. 30), welche bei Waldenfels eine herausgehobene Stellung einnimmt und auch für die Entstehung von Bildungsmomenten entscheidend ist.

3.1.3 Fremdheitserfahrung

Der Begriff des Fremden entspricht einem relationalen und keinem universellen Begriff. Es gibt kein Fremdes als solches, welches für alle Individuen gleich ist. Waldenfels schreibt: »Fremdheit bestimmt sich, wie Husserl sagen würde, okkasionell, bezogen auf ein jeweiliges Hier und Jetzt« (ebd., S. 69). Die jeweilige Situation, die jeweilige Zeit, das entsprechende Feld, vorangegangene Erfahrungen, vielerlei Faktoren bedingen das, was als Fremdes oder Eigenes erscheint. »So viele Ordnungen, so viele Fremdheiten« (ebd., S. 72).

Waldenfels unterscheidet »verschiedene Steigerungsgrade« der Fremdheit. Alles das, »was *innerhalb der eigenen Ordnung* fremd bleibt«, bezeichnet er als eine *alltägliche und normale* Form von Fremdheit (ebd.). Die *strukturelle* Fremdheit ist eine Steigerungsform und betrifft all das, »was *außerhalb einer bestimmten Ordnung*« liegt. Beispiele hierfür sind »die fremde Sprache, die wir nicht verstehen, das fremde Ritual oder selbst nur der Ausdruck eines Lächelns, dessen Sinn und Funktion uns verschlossen bleiben« (ebd., S. 36). Die höchste Steigerungsform bezeichnet er mit der *radikalen Fremdheit*.

Diese betrifft all das, »was *außerhalb jeder Ordnung* bleibt« (ebd.). Das radikal Fremde kennzeichnet Grenzphänomene wie Rausch, Schlaf oder Tod. Diese Fremdheitsgrade können sich verschieben, denn etwas, was einmal als *strukturell* fremd erfahren wurde, muss es nicht bleiben. Es kann sich durch Erfahrungs- und Lernprozesse verschieben und nur noch als *alltäglich* fremd erscheinen oder gar vertraut werden. Wie beispielsweise die Mutterrolle, in die ich hineinwachse und die mir plötzlich – ohne den genauen Zeitpunkt benennen zu können – ganz vertraut erscheint.

Eine weitere Charakteristik des Fremden bezieht sich auf das Sich-Entziehen. Waldenfels denkt das Fremde nicht als Objekt, welches sich bestimmen lässt als eindeutig das, was sich der jeweiligen Ordnung entzieht. Das Sich-Entziehen des Fremden stellt Waldenfels als aktive Bewegung dar, die vom Fremden selbst ausgeht und als »*Anspruch des Anderen*« an uns gerichtet ist (vgl. ebd., S. 30).

Wenn das Fremde sich *zeigt, indem es sich uns entzieht*, bedeutet dies auch, dass Fremdheit nicht Andersheit oder Differenz bedeutet. »Während das Andere vom Selben unterschieden *ist* und d. h. von einem unabhängigen Ort aus unterschieden werden kann (im Sinne von ›a ist nicht gleich b‹), gilt für Fremdes und Eigenes, dass sie sich voneinander *unterscheiden* und dabei durch eine Schwelle getrennt sind, für die es kein gemeinsames, übergreifendes Drittes oder Allgemeines gäbe« (Koller 2012, S. 81). Das Fremde befindet sich also an keinem anderen Ort, sondern es ist vom jeweils Eigenen durch eine Schwelle getrennt – auf deren zwei Seiten sich niemand zugleich befinden kann. Das heißt auch, dass man der Frage nach dem Fremden nicht mit der Frage »*Was ist* das Fremde?« nachkommen kann, sondern fragen muss: »*Wie erscheint* das Fremde?« oder »Als was *zeigt sich* das Fremde?«.

Was sind also die Erscheinungsweisen des Fremden? Diese Frage beantwortet Waldenfels zunächst mit der Örtlichkeit des Fremden – ›fremd‹ als örtlicher Aspekt, also als etwas, was außerhalb des eigenen Bereiches liegt. Das Fremde ist da, indem es sich entzieht und somit nicht da ist. Waldenfels nennt dies eine »abwesende Anwesenheit« (Waldenfels 2013, S. 30). Er bezieht sich damit erneut auf Husserl, wenn er formuliert: »Das Wesen des Fremden besteht in einer ›bewährbaren Zugänglichkeit des original Unzugänglichen‹« (Waldenfels 1997, S. 70). Paradox an der Fremdheit ist demnach, dass das Fremde im Eigenen auftauchen muss, dort aber als sich entziehendes Fremdes erscheint. Erfahren wird demnach nicht etwas, was abwesend ist, sondern etwas, was sich der jeweiligen Ordnung entzieht und daher *als* abwesend erscheint. Fremderfahrung setzt die Ordnung außer Kraft, sodass es kein Ja oder Nein mehr gibt und beispielsweise nicht mehr unterschieden werden kann, ob eine Aussage zutrifft oder nicht (vgl. Waldenfels 2013, S. 26). Dieses Außer-Kraft-Setzen der Ordnung beschreibt Waldenfels auch als *Einbruch* in die jeweils geltende Ordnung. Das Sich-Zeigen des Fremden ist als aktive Bewegung des Fremden zu verstehen, es »sucht uns heim, noch bevor wir es einlassen oder uns seiner zu erwehren trachten« (Waldenfels 1997, S. 73–74), es beunruhigt und stört. Waldenfels bezeichnet dieses widerfahrende und überraschende Ereignis wie erwähnt als *Pathos* (Waldenfels 2012a, S. 42). Der Charakter dieses Widerfahrnisses gleicht einem leiblichen Ausgesetzt-Sein. Wenn uns etwas widerfährt und trifft, dann ist es so unmittelbar, dass es nicht möglich ist, dies einzuordnen und zu bestimmen, woher es kommt. Durch dieses Ausgesetzt-Sein sind wir verletzlich und somit offen für die Welt. Denn »ansprechbar, anrührbar, affizierbar sind wir nur, sofern wir nie ganz und gar bei uns selbst sind« (Waldenfels 2010, S. 326).

Die Folgen dieser beunruhigenden Fremderfahrung beschreibt Waldenfels als ambivalent. Auf der einen Seite kann sie als bedrohlich empfunden werden und als Konkurrenz zum Eigenen erscheinen. Auf der anderen Seite kann die Fremderfahrung als anziehend empfunden werden und »als Eröffnung neuer Möglichkeiten, die durch die Ordnung des Eigenen ausgeschlossen« wurden (Koller 2012, S. 83). Davon abgeleitet beschreibt Waldenfels drei mögliche Umgangsweisen mit der Erfahrung des Fremden.

Reaktionen auf die Erfahrung des Fremden

Die erste mögliche Reaktion auf eine Fremderfahrung ist laut Waldenfels die »Gleichsetzung von Fremdheit und Feindlichkeit« (Waldenfels 2013, S. 45). Das Fremde erscheint genau dann als möglicher Feind, wenn die Beunruhigung, die durch die Konfrontation mit dem Fremden entstanden ist, als bedrohlich und gefährlich wahrgenommen wird. Die zweite Umgangsweise, die Waldenfels als »wirksamere Form der Abwehr« auf Dauer bezeichnet, ist die »*Aneignung*, die das Fremde zu wahren verspricht, indem sie es verarbeitet und absorbiert.« (ebd., S. 48–49). Als Merkmale dieser Aneignung des Fremden nennt Koller zum einen die »Affirmation des Eigenen, das fraglos als Norm vorausgesetzt wird, und zum anderen die Subsumtion des Fremden unter diese Norm, was dazu führt, dass das Fremde seiner Fremdheit beraubt und vom Eigenen assimiliert wird« (Koller 2012, S. 84). Im Mittelpunkt dieser Umgangsweise steht demnach ein Gleichmachen und Glätten der Unterschiede zwischen Eigenem und Fremdem, wodurch die Fremdheit vernichtet und seiner Fremdheit beraubt werden soll. Als dritte Umgangsweise auf eine Fremderfahrung, die sie als das belässt, was sie ist, bezeichnet Waldenfels das »Antworten auf den Anspruch des Fremden« (Waldenfels 2013, S. 50). Im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Reaktionen auf das Fremde geht diese Form nicht vom Eigenen aus. Waldenfels betont, der Vernichtung oder Aneignung des Fremden könne nur entgangen werden, wenn von der Beunruhigung ausgegangen werde, die eine Erfahrung des Fremden auslöst. Das bedeutet, diese Beunruhigung wird als Herausforderung und *Anspruch* aufgefasst. »Das Fremde wäre das, *worauf* wir antworten und zu antworten haben, was immer wir sagen und tun« (ebd., S. 51). Das Fremde fordert als Anspruch eine Reaktion in Form einer Antwort von uns heraus und dabei befindet sich das Eigene in einer nachrangigen Position – eben der des Antwortens. »Das Fremde ist nicht etwas, auf das unser Sagen und Tun abzielt, sondern etwas, von dem dieses ausgeht« (ebd.).

Waldenfels unterscheidet das Antworten in eine eher *produktive* und eine *reproduktive* Form. Reproduktive Antworten auf den Anspruch des Fremden geben nur einen bereits existierenden Sinn wieder, vervollständigen oder erweitern ihn. Produktives oder *kreatives Antworten* hingegen bringt Neues hervor. Im Antworten selbst entsteht neuer Sinn. Er nennt dies »das Paradox einer *kreativen Antwort, in der wir geben, was wir nicht haben*« (ebd., S. 53). Die Hervorbringung des neuen Sinns ist in der Sphäre des Zwischens – zwischen Eigenem und Fremdem – angesiedelt und ist, so Waldenfels, weder ein Werk des Subjekts noch des Fremden. Dass wir in einer *kreativen Antwort* etwas *geben, was wir nicht haben*, bezeichnet Waldenfels auch als »allmähliche Verfertigung von Antworten im Antworten« (ebd.).

Im Zwischenbereich – in den Brüchen der Erfahrung – artikulieren sich die Künste und die Sinne zum Beispiel in Bildern, in Bildpraktiken und Techniken (Waldenfels 2010, S. 14). Dieser Zwischenbereich, »der weder auf objektive Gegebenheiten noch auf subjektive Erlebnisse zurückgeführt werden kann, konsolidiert sich in Form von Medien, Praktiken und Techniken, in denen unsere Erfahrung eine bestimmte Ordnung annimmt. Auch die Künste haben hier ihren Ort als Gestalterinnen der Erfahrung« (Waldenfels 2010, S. 22). Diese Ordnungsbildungsprozesse haben einen »tastenden, improvisatorischen, essayistischen Charakter«, da sie sich »nicht auf gegebene Formeln und Regeln stützen können« (ebd., S. 23). In den Prozessen der »Umsetzung und Umwandlung« wird etwas *zu etwas*, indem es Formen annimmt und so wird »vorbereitet, was schließlich als neuartig zutage tritt« (ebd.). »Die Umwandlung dessen, wovon wir getroffen werden, in etwas, worauf wir antworten«, so Sabisch »ist genau der Zwischenbereich, wo eine ästhetische Selbstbildung genuin einsetzen kann« (Sabisch 2009, S. 15).

Der Bruch kann nie vollständig überwunden werden, da Widerfahrnis und Antwort nicht identisch miteinander sind und so bleibt eine »Urdiastase« bestehen, die das Potenzial hat, neu und immer wieder neu aufzubrechen (Waldenfels 2002, S. 10). »Das, worauf wir antworten, übersteigt stets das, was wir zur Antwort geben« (Waldenfels 2013, S. 52). Und somit wird das, was das Fremde ist, genau im Ereignis des Antwortens

deutlich, »es läßt sich niemals vollständig und eindeutig bestimmen«, beantworten oder lösen (ebd.). Diese grundlegende Differenz zwischen Pathos und Response wird zum Überschuss, durch den bildnerisches Handeln und ästhetische Erfahrung entstehen kann. Aufgrund der grundsätzlichen Fremdheit, die uns im Widerfahrnis begegnet, wird es erforderlich, neue Bedeutungen und neue Antworten zu finden, die sich von den bisherigen unterscheiden.

Durch das Motiv der Fremdheit und der Urdiastase ist die ästhetische Erfahrung folglich immerfort unverfügbar. Das Antworten ist immer temporär und zerbrechlich. Waldenfels hält fest, eine Erfahrung, »die sich ihrer Brüchigkeit zu entledigen trachtet, verleugne sich selbst« (Waldenfels 2002, S. 9). Er betont, Fremdheit gehört »zu den Sachen selbst« – also zum Wesen aller Dinge – (Waldenfels 2010, S. 326) und zu den Menschen selbst. Fremdheit ist demnach auch in uns selbst zu finden. Koller sieht darin einen entscheidenden Ausgangspunkt für seine Theorie der transformatorischen Bildungsprozesse. »Etwas in uns selbst [...] kann uns als fremd erscheinen, indem es sich unserem durch eine bestimmte Ordnung strukturierten Zugriff, unseren Denk- und Wahrnehmungsgewohnheiten entzieht« (Koller 2012, S. 83). Fremdes kann sich aus diesem Grund nicht nur interpersonell, sondern auch intrapersonell zeigen. Die grundsätzliche Fremdheit und die Brüchigkeit der Erfahrung verlangen, fortwährend den Selbst- und Weltbezug herzustellen und zu erneuern. Die Brüchigkeit ist somit kein Indiz für Isoliertheit des Subjekts gegenüber dem Objekt oder der Welt und dem Menschen, sondern es fordert auf zur Verbundenheit und Bezogenheit aufeinander.

Methodische Implikationen für meine empirische Untersuchung

(Ästhetische) Erfahrung ist nicht direkt zugänglich, da das, was mir zustößt, mir widerfährt oder mich affiziert, immer schon geschehen ist, wenn ich darauf antworte. Pazzini formuliert treffend: »Die Erfahrung selber kann man bestenfalls an leuchtenden Augen ablesen« (Pazzini 2000, S. 11). Der zeitliche Abstand, die Diastase trennt das Widerfahrnis von meiner Antwort. Die Erfahrung bildet sich in der Antwort keineswegs ab. Sabisch schlägt daher vor, die Antwort auf ein Widerfahrnis als eine Anwendung der Erfahrung zu verstehen (vgl. Sabisch 2007, S. 36). Da Erfahrung eben nicht direkt zugänglich ist, kann sie nur als *Anwendung* kommuniziert werden (vgl. Sabisch 2009, S. 5). Die Gebrochenheit der Erfahrung wird in der Anwendung, im Medienwechsel durch Spuren »sowohl sichtbar als auch erst erzeugt« (ebd., S. 72). Denn der Prozess des Bildens – angelehnt an die Unterscheidung von Waldenfels zwischen *Bilden* als Bildgeschehen und *Gebilde* als Bildstruktur oder Bildgehalt – hinterlässt im entstehenden Gebilde Spuren (vgl. Waldenfels 2014, S. 33).

> *»Denn ›an sich‹ sind Erfahrungen flüchtig. Um sie kommunizieren zu können, muss ich den Versuch wagen, sie festzuhalten.«* *(Sabisch 2007, S. 72)*

Für meine empirische Untersuchung heißt das, ich muss mich auf Spurensuche begeben und nach indirekten Formen des Zugehens auf Daten und der Darstellung meiner Analysen suchen. Waldenfels betont, dass gerade die intuitiven Momente, die in die Erfahrung eingesprengt sind, nur durch eine »zarte Empirie« aufgespürt werden können. Eine Empirie, die einen Möglichkeitsraum für das lässt, was sich dem methodischen Zugriff und der jeweiligen Theorie entzieht. »Dazu gehört eine *positive Unbestimmtheit*, die sich nicht als Mangel an Bestimmtheit darstellt, sondern zur Sache selbst gehört, als Markenzeichen einer Erfahrung, die sich selbst vorausläuft und sich selbst übersteigt« (Waldenfels 2010, S. 38–39). Wenn ich in meinen Analysen zu direkt und kategorisch auf die Bilderfahrungen zugehe, zeigen sich die kleinen Abweichungen und Überschüsse nicht. Denn »sobald wir wissen, was wir erfahren, erfahren wir nur noch, was wir schon wissen« (ebd.). In ihrem Buch *Bildwerdung* hat Sabisch eine sogenannte *indirekte Empirie* entwickelt, auf die ich mich beziehe (Sabisch 2018, S. 67-74, siehe auch Kapitel 3. 6 und 4).

3.2 Ästhetische Bildung

An den Bruchlinien der Erfahrung kann demnach Lernen und ferner (Selbst-)Bildung beginnen. Der Anstoß des Lernens verdankt sich keiner Initiative, sondern er ereignet sich als Antwort auf einen Anspruch, einen Anspruch des Fremden (vgl. Meyer-Drawe 2003, S. 511). Die Brüchigkeit meiner Erfahrung und mein Antworten, »welches anderswo in der Fremde unserer selbst beginnt« (Waldenfels 2014, S. 34), verlangen immerzu, die Bezüge zum Selbst, zu Anderen und zur Welt umzuwandeln und neu herzustellen. Die Brüchigkeit der Erfahrung und die Antwort, die nicht einzuholen ist, wirken also als Antrieb für (Selbst-)Bildung.

Die paradoxale Struktur der Erfahrung, von Waldenfels als affektiv und leiblich grundiert, widerspricht dem Konzept der Trennung von Subjekt und Welt. Denn Subjekt und Welt sind keine statischen Entitäten. Sie befinden sich in einem offenen und dynamischen Prozess der Ausdifferenzierung und daher blickt Waldenfels mit seiner responsiven Phänomenologie auch auf die Grenzen, Zwischenräume und Anfänge der Ordnungen. Statt der Trennung von Subjekt und Objekt geht es um das *Zwischen*, in dem sich Eigenes und Fremdes entfaltet und verschränkt sowie (Selbst-)Bildung möglich wird. Mit der Bestimmung der Erfahrung von *etwas als etwas* wird der Gegensatz von subjektivem Erleben und objektiver Wirklichkeit untergraben. Die Welt und die Dinge zeigen sich nicht an sich, sondern in den Strukturen und Ordnungen unserer Wahrnehmung und Erfahrung von ihr. Mit Käte Meyer-Drawe gesprochen, sind wir *unter den Dingen* mit unseren Sinneswahrnehmungen und unserer Leiblichkeit. Bevor wir denken, handeln, wahrnehmen, sind wir mit unserem Leib inmitten der Dinge und der Welt, mitten im *Zwischen*. Die Grundlage des Denkens und jeglicher Erkenntnis ist demnach das leibliche Sein, denn nur durch unseren Körper ist es uns möglich, wahrzunehmen und zu erfahren (vgl. Meyer-Drawe 2008, S. 179).

Mit der Betonung des Doppelereignisses aus Pathos und Response »wird das Selbst nicht als bloß aktives beschworen, über das wir verfügen könnten, wenn wir nur wollten« (Sabisch 2009, S. 14), sondern es wird auch als passiv erleidendes gesehen, welches immer nur nachträglich auf Widerfahrnisse und den Anspruch des Fremden antworten kann. Dass sich das Selbst aber überhaupt von einem Erleidenden oder Genießenden in ein antwortendes Selbst umwandeln kann und dass diese Umwandlung als Erfahrung differenziert beschrieben werden kann, darin sieht Sabisch die Bedeutsamkeit dieser affektiv verankerten und leiblichen Erfahrungskonzeption für pädagogische Überlegungen (ebd.). Diese Erfahrungen können erst dann zu Bildung oder zu Bildungsmomenten werden, wenn wir *selbst* auf etwas antworten (vgl. Sabisch 2008, S. 195).

»Die wahrnehmende Zugangsweise auf uns und unsere Welt verstehen wir vielmehr als Grund, von dem aus wir denken, handeln, fühlen und … eben lernen. Sie zeigt sich als etwas ›Widriges‹, wenn wir etwa entgegen unseren Erwartungen in Situationen geraten, die wir nicht in der Hand haben und denen wir ausgesetzt sind. Sie zeigt sich in Form eines unglücklichen Leidens und nicht zuletzt in Form einer Leidenschaft.« *(Westphal 2008, S. 160)*

Erfahrung, die mit einer Leibgebundenheit oder mit einer leiblichen Verfasstheit beginnt, weist keine Einheit und Geschlossenheit auf, sondern zeigt sich brüchig und unvollständig. Bildungsmomente lassen sich demnach nur an den Bruchstellen von Erfahrungen beschreiben – und zwar als Prozess von Differenzierungen, Krisen, Umbrüchen, Verschiebungen und Umwandlungen. Dieser nichtlineare Prozess »beginnt damit, dass ich aufmerke, dass mir etwas auffällt. Der Fluss eines gewohnten Geschehens wird unterbrochen, um auf diese Weise ein Erfahrungslernen in Gang zu setzen« (Westphal

2008, S. 161). (Selbst-)Bildung beginnt mit Affektion, Affinität und Aufmerksamkeit eines jeden Einzelnen. Jegliche pädagogische Überlegung, jegliches Arrangement, also auch kunstpädagogische Erwachsenenbildung, beginnt mit individuellen Aufmerksamkeiten – Ausgangspunkt sollte folglich das sein, was uns anspricht, motiviert und worauf wir antworten (vgl. Woo 2007).

Bildung kann demnach nicht auf einen einheitlichen und gültigen Bildungskanon setzen, sondern bedeutet vielmehr die Anerkennung vielfältiger Werthaltungen, Lebens- und Wissensformen sowie den souveränen Umgang mit diversen Denkweisen und Lebensentwürfen. Bildungsprozesse sind in den individuellen und subjektiven Lebenszusammenhängen und -strukturen zu suchen und vollziehen sich durch unsere Erfahrungen, genauer durch unsere inter- und intraindividuellen Fremdheitserfahrungen.

3.2.1 Ästhetische Bildung ist die Grundlage jeder Bildung

Bildung ist ein Antworten auf etwas, was uns auffällt, was uns berührt, was uns widerfährt. Bildung ist mit Waldenfels verstanden ein responsives Geschehen, welches auf einer leiblichen Verankerung in der Lebenswelt und Anbindung an die Sinne fußt und kein reiner Aneignungsprozess ist. Bildung, die ihre ästhetischen Wurzeln nicht bedenkt, so konstatiert Sabisch, verleugnet sich selbst. Denn jede Bildung ist genuin ästhetisch organisiert und geht von einem eigensinnigen Anspruch aus. Insofern ist ästhetische Bildung die Grundlage jeder Bildung und nicht nur ein spezifischer Teil (vgl. Sabisch 2008, S. 196). Die ästhetische Bildung zeigt sich als Übersetzung der Sinne und bezieht sich daher auf den Bereich des Antwortens oder Darstellens (ebd., S. 195). Mit der ästhetischen Organisation der Erfahrung oder des Erfahrungsprozesses meint Sabisch die Struktur und Verfasstheit der Antwort – die Umwandlung dessen, worauf wir aufmerksam wurden, in das, worauf wir antworten. Außerdem präge das, worauf wir antworten, die Art und Weise – also die ästhetische Organisation – der Antwort. Denn nur auf dem Weg des *Wie*, als Übersetzung der Sinne, als mediale Umwandlung kann die pathische Dimension als Spur in der Antwort vorkommen (vgl. Sabisch 2007, S. 234).

Zwischen dem Wovon des Getroffenseins und dem Worauf des Antwortens besteht eine responsive Differenz, die einen Umwandlungsprozess – vom Wovon zum Worauf – erfordert. In diesem dynamischen Zwischenbereich können ästhetische Erfahrungen und somit ästhetische Bildungsmomente stattfinden. Denn »dieser Zwischenbereich ist immer schon von individuellen Aufmerksamkeiten gelenkt und fordert zu dem immer neuen Wagnis des Antwortens heraus« (Sabisch 2009, S. 15). Die Bildung des Selbst, so Sabisch, kann genau da einsetzen, wo die Umwandlung dessen stattfindet, »wovon wir getroffen werden, in etwas, worauf wir antworten«. Und begreife ich »Selbstbildungsprozesse als etwas, dass sich in Medien ereignet« (ebd.), also sowohl im Medium Bild als auch im Medium Sprache, so lässt sich die Bildpraxis der befragten Proband*inn*en als »Praxis des Antwortens auf Widerfahrnisse« verstehen (ebd., S. 16). Diese »Praxis des Antwortens wird dann ästhetisch gewendet, wenn wir das, wovon wir getroffen werden – hinsichtlich dessen Medialität, Materialität und Zeitlichkeit –, wahrnehmend umwandeln in das, worauf wir antworten« (ebd., S. 17). In der ästhetischen Bildung geht es demnach »um die Ermöglichung und Erprobung von möglichst mannigfaltigen Weisen des intersubjektiven Antwortens, Anschließens und ferner darum, darüber im Gespräch zu bleiben« (Sabisch 2018, S. 14).

Ich möchte die Bildpraxis der Laienkünstler*innen* in meiner Arbeit als »eine Möglichkeit Erfahrung anzuwenden und [...] sie zu aktualisieren« (Sabisch 2009, S. 16) beschreiben. Denn »indem wir Erfahrungen aufzeichnen, überführen wir sie in ein Medium, sodass die Differenzen und Bruchlinien durch ein Medium hindurch erfahrbar werden« (ebd.). Mit »dem Versuch (und der gleichzeitigen Unmöglichkeit)« (ebd.), im bildnerischen Gestaltungsprozess Erfahrenes darzustellen und zu gestalten, also visuell zu organisieren und in das Medium Bild zu überführen, können demnach Erfahrungen *aktualisiert* und damit verändert, verschoben und transformiert werden.

3.2.2 Bildung als Transformationsbewegung

Koller nutzt das Konzept der Fremderfahrung von Waldenfels für seine Theorie der *transformatorischen Bildungsprozesse*. Er versteht Bildung als Transformation grundlegender Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses. »Bildungsprozesse bestehen [...] darin, dass Menschen in der Auseinandersetzung mit neuen Problemlagen neue Dispositionen der Wahrnehmung, Deutung und Bearbeitung von Problemen hervorbringen, die es ihnen erlauben, diesen Problemen besser als bisher gerecht zu werden« (Koller 2012, S. 16). Er bezieht sich auf die Vorarbeiten und den Bildungsbegriff von Rainer Kokemohr, der vorschlägt: »Von Bildung zu sprechen sehe ich dann als gerechtfertigt an, wenn der Prozess der Be- oder Verarbeitung subsumtionsresistenter Erfahrung eine Veränderung von grundlegenden Figuren meines je gegebenen Welt- und Selbstentwurfs einschließt« (Kokemohr 2007, S. 21).

Ausgangspunkte für seine Bildungstheorie sind die Weiterentwicklung der Bildungsgedanken Alexander von Humboldts und die Unterscheidung von Lern- und Bildungsprozessen. Lernen versteht er als Prozess der Aufnahme, Aneignung und Verarbeitung neuer Informationen, bei dem der Rahmen, in dem die Informationsverarbeitung erfolgt, unberührt bleibt. Bildungsprozesse hingegen sind Prozesse höherer Ordnung, bei denen sich auch der Modus der Informationsverarbeitung, also der Rahmen, grundlegend ändert (vgl. Koller 2012, S. 15).

Laut Koller können die Selbst- und Weltbezüge, die sich innerhalb eines Bildungsprozesses verändern, als Ordnungen – im Sinne von Waldenfels – gefasst werden, die unser Wahrnehmen, Denken und Handeln bestimmen. Dennoch erachtet er eine genauere Bestimmung der Verhältnisse anhand des abstrakten Begriffs der Ordnungen nicht für möglich (vgl. ebd., S. 86). Der zentrale Aspekt, den Koller für seine Bildungstheorie fruchtbar macht, ist der der Fremderfahrung selbst. Das Fremde, welches sich durch das Sich-Entziehen zeigt, stellt die jeweilige Ordnung infrage, die dem Wahrnehmen, Denken und Handeln und somit den Welt- und Selbstverhältnissen zugrunde liegt. Die Konfrontation mit dem Fremden, die Waldenfels als paradoxe Irritation darstellt, die die jeweils gültige Ordnung außer Kraft setzt und nicht nur verneint oder bejaht, hat hinreichend Gewicht, um Selbst- und Weltverhältnisse zu transformieren (vgl. ebd., S. 85). »Transformatorische Bildungsprozesse sind mit Waldenfels vielmehr als responsives Geschehen zu begreifen, das auf einen Anspruch antwortet, der vom Fremden ausgeht« (ebd.). Kollers transformatorische Bildungstheorie bietet mir eine theoretische Basis, mit der ich die Bildpraxen der Laienkünstler*innen* daraufhin befragen kann, ob sich darin Bilderfahrungen zeigen.

Selbst- und Weltbezüge werden »vor allem durch die Ordnungen bestimmt [...], die unser Wahrnehmen, Denken und Handeln strukturieren« (ebd., S. 85). Wenn ich frage, ob sich in der Bildpraxis der Laienkünstler*innen* Potenziale der Transformation der Bezüge zum Selbst, zu Anderen und zur Welt ergeben, die sich in Medien ereignen, muss ich die Ordnungen respektive Orientierungen der Praxis des bildnerischen Gestaltens meiner Studienteilnehmer*innen* re-konstruieren.

Waldenfels denkt Bildungsprozesse als Prozesse der Transformation, »der Umwandlung, Umgestaltung oder Umstrukturierung«, als »Arbeit der Erfahrung« (Waldenfels 2015, S. 263). »Transformation bedeutet also Formung im Übergang, die entstehende Form ist transitorisch« (ebd., S. 267). Sabisch knüpft an diese Überlegung an und stellt die Frage, wie man sich dieses *Werden* vorstellen kann, wenn die »entstehende Form transitorisch« ist. Sie geht davon aus, dass die *Formung im Übergang* »konstitutiv an die Medialität als Zwischeninstanz gekoppelt ist« (Sabisch 2018, S. 31). Das heißt, die Medien gehören mit zur Erfahrung, da die Aufmerksamkeit und die pathische Dimension der Erfahrung *medial gebunden* sind (vgl. ebd.). Im Kapitel 3.6 führe ich Sabischs These zur Bindung des *kreativen Antwortens* an die Medialität als Zwischeninstanz genauer aus.

Obwohl Koller sich in seinem Konzept auf die sprachliche Struktur der Welt- und Selbstverhältnisse stützt und das Medium Sprache als konstitutiv für die

Subjektwerdung in den Blick nimmt, ist die transformatorische Bildungstheorie für meine Arbeit dennoch bedeutend. Die dezidierte Betrachtung der Sprache ermöglicht es erst, die Struktur der Verhältnisse zum Selbst, zu Anderen und zur Welt als medial strukturiert zu denken. Vor allem aber diskutiert er ganz explizit die empirische Anwendbarkeit seiner theoretischen Überlegungen. Er eröffnet mit seiner Bildungstheorie eine Anschlussstelle für qualitativ-empirische Untersuchungen von (ästhetischen) Bildungsprozessen (vgl. Koller et al. 2007, S. 7).

Strukturale Medienbildung

Benjamin Jörissen und Winfried Marotzki erweitern die transformatorische Bildungstheorie durch die Bestimmung der Verhältnisse zum Selbst, zu Anderen und zur Welt als prinzipiell medial konstituiert, da jegliche Artikulationen von deren Medialität nicht zu trennen sind (vgl. Jörissen und Marotzki 2009, S. 39). In ihrem Buch *Medienbildung* entfalten sie Dimensionen des Medialen entlang der Struktur der Welt- und Selbstverhältnisse und fragen nach den orientierenden Potenzialen von verschiedenen Medien. Aus ihren Analysen entwickeln sie ein Modell mit »vier Dimensionen alltagsweltlicher Orientierungen des Menschen [...], die gleichzeitig vier grundlegende Reflexionsfelder darstellen: Wissen, Handlungsoptionen, Grenzen und Biographie« (ebd., S. 7). Sie begreifen Medienbildung als strukturale Veränderung von Mustern des Welt- und Selbstbezugs, die in und durch Medien induziert wird. Zudem verweisen die Autoren darauf, dass »die Artikulationen selbst einen – mehr oder weniger ausgeprägten – reflexiven Gehalt« haben. Ihre Aufführung in sozialen Räumen und Arenen provoziert eine Reaktion des sozialen Umfelds. »In der Begegnung mit artikulativen Äußerungen liegt [...] selbst ein Bildungspotential« (ebd., S. 39).

Methodische Implikationen für meine empirische Untersuchung

Um die Prozesse der ästhetischen (Selbst-)Bildungsprozesse meiner Versuchsteilnehmer*innen* empirisch zugänglich machen, ist es zunächst erforderlich, die Selbst- und Weltbezüge empirisch zu erfassen und fundiert zu beschreiben. Dazu folge ich methodologisch der rekonstruktiven Sozialforschung und lehne mich methodisch an der dokumentarischen Methode von Ralf Bohnsack (1997) an, da mir dieses Verfahren über die Re-konstruktion der impliziten und handlungsleitenden Orientierungen – Handlungs- und Wahrnehmungsschemata – erlaubt, den Handlungs- und Lebensordnungen nachzugehen (siehe Kapitel 4 und 6.3.1).

Wie beschrieben, entfaltet Waldenfels seine Phänomenologie des Fremden vor dem Hintergrund von jeweils gültigen Ordnungen, die dafür sorgen, dass sich uns etwas in einer bestimmten Gestalt, Struktur oder Regelung zeigt. Das Fremde erscheint uns als etwas, was sich dieser jeweils gegebenen Ordnung entzieht. Für meine konkreten empirischen Analysen bedeutet dies, anhand von Einzelbildanalysen und komparativen Bildanalysen verschiedene Muster herauszuarbeiten, die die visuellen Darstellungen der Proband*inn*en strukturieren und charakterisieren. Zudem kann ich anhand der dokumentarischen Analyse der Leitfadeninterviews spezifische Muster herauskristallisieren. Durch die Triangulation der Auswertungen der verschiedenen Darstellungsmodi (Artikulationsformen) wird es möglich, Orientierungen herauszuarbeiten, die die Bildpraxis der Laienkünstler*innen* handlungsleitend prägen. Die Orientierungen verstehe ich als präfigurierend für die jeweiligen visuellen Darstellungen. Zudem befrage ich die verschiedenen Orientierungen im Hinblick auf das Potenzial möglicher Momente der Veränderung von Selbst- und Weltbezügen.

Anlässe und Impulse für transformatorische Bildungsprozesse stellen laut Koller *Krisenerfahrungen* dar, die als *negative* Erfahrungen oder als Erfahrungen des Fremden zu verstehen sind und die etablierten Welt- und Selbstverhältnisse infrage stellen (vgl. Koller 2012, S. 162–163). Das würde heißen, dass sich auf empirischer Ebene der

visuellen Darstellung (Bild) und der sprachlichen Darstellung (Interview) etwas dadurch zeigt, dass es sich der jeweils gültigen Ordnung entzieht. Forschungspraktisch bedeutet das für meine Untersuchung zu fragen, welche Bildpraktiken als sich der maßgebenden Orientierung entziehend oder widersprechend erscheinen. Es gilt demnach, Spuren anhand der Bilderreihe, des Interviews und der Bild-Text-Triangulation zu finden, die auf verunsichernde Praktiken und Momente im Gestaltungsprozess verweisen, auf Differenzen zwischen Bild und Text oder die sich als abweichend von etablierter Bildpraxis zeigen. Widerständiges, Schwierigkeiten und Hürden im Prozess der Bildgestaltung selbst oder in der Situation des Zeigens und Kommunizierens über die entstandenen Bilder ließen sich im Sinne Waldenfels als Fremdheitserfahrung fassen. Die Bilderfahrungen, die im Umwandlungsprozess des Antwortens auf das *Wovon* des Getroffenseins entstehen können, sind als Spuren im Bild oder im Interview eingeschrieben.

In Bezug auf die krisenhafte Erfahrung, die Anlass für die Transformation von »grundlegenden Figuren des Selbst- und Weltverhältnisses« sind, schlägt Sabisch vor, den Begriff der Krise durch den der *Irritation* zu ersetzen, da es auch »bildungsrelevante Anlässe« gibt, die leiser, »bescheidender und undramatischer« ansetzen und sich »zumindest schleichender anbahnen« (Sabisch 2018, S. 48). In Bezug auf meine empirischen Untersuchungen und die re-produzierten Daten scheint es mir folgerichtig, von Irritationen zu sprechen. Der Begriff der Krise verweist zwar auf einen *instabilen Zustand*, aber der allgemeine Sprachgebrauch deutet eher auf die Ebene starker und durchdringender Zustandsbeschreibungen wie Lebenskrisen hin. Um nach Bildungs- und Erfahrungsprozessen in den Bildpraktiken der Laienkünstler*innen* zu suchen, ist es allerdings relevant, niederschwellig anzusetzen und unterschiedliche Grade der Befremdung in den Blick zu nehmen, die sich in rezeptiven oder produktiven Bilderfahrungen oder mit diesen Erfahrungen ereignen (vgl. Sabisch 2019a, S. 261). Von einer Irritation zu sprechen, die sich während der Bildpraxis auf ganz unterschiedliche Art und Weise ereignen kann, kommt der Empirie deutlich näher. Überdies betont Sabisch, dass sich der Begriff Irritation im Vergleich zur Fremderfahrung – der relationaler Natur ist und das Eigene und das Selbst betrifft – »stärker auf die Wirkung der Fremderfahrung [bezieht], d. h. in Bezug auf jemanden, der etwas erleidet, dem sich etwas entzieht und der genau dadurch getroffen wird« (ebd.).

Des Weiteren erörtert Koller in seinem Buch *Bildung anders denken* (2012) die Frage, wie Verlaufsformen empirisch gefasst werden können und aus welchen konkreten Teilprozessen dieser Transformationsprozess besteht. Um der Entstehung neuer Figuren im Transformationsgeschehen nachzukommen, befragt er neben Ulrich Oevermanns *Objektiver Hermeneutik* auch einen Ansatz von Judith Butler. Sie entwickelt in *Haß spricht* (Butler 1998) das Konzept der *Resignifizierung*, welches auf Bourdieus und Jaques Derridas Theorien der Performativität, genauer des performativen Sprechens fußt. Dieses Konzept lässt sich laut Koller auch auf die Theorie der transformatorischen Bildungsprozesse anwenden. Dabei geht es Koller vor allem um die Möglichkeit, das Transformationsgeschehen als Resignifizierung zu beschreiben, also eine »Wiederholung, die das Wiederholte in einen anderen Kontext rückt und so in seiner Bedeutung verändert« (Koller 2012, S. 131).

»Die Entstehung neuer Figuren des Welt- und Selbstbezugs vollzöge sich demnach in sprachlichen (oder anderen zeichenförmigen) Praktiken, die bereits vorhandene Figuren wiederaufführen und dabei zugleich abwandeln. Das Neue wäre demzufolge also nicht das ›ganz andere‹, völlig Unbekannte, Noch-nie-Dagewesene, sondern vielmehr eine Wiederholung des schon Vorhandenen, die das Wiederholte in einen anderen Kontext versetzt und so in seiner Bedeutung verschiebt« (ebd., S. 135).

Das Neue wird demzufolge nicht als gänzlicher Gegensatz zum Alten aufgefasst, sondern entsteht durch eine Wiederholung mit der Möglichkeit der Bedeutungsverschiebung. Darauf werde ich im Kapitel 8.3 zurückkommen.

Er konstatiert weiter, die Möglichkeit, Transformationen der Welt- und Selbstverhältnisse zu rekonstruieren, würde eigentlich nur darin bestehen, Bildungsprozesse

auf der Ebene der dokumentierten Interaktionen selbst zu analysieren (vgl. ebd., S. 165–167), also Transformationen, die sich im Laufe des protokollierten Gestaltens und Sprechens im Interview vollziehen. Natürlich ist der untersuchte Zeitraum kurz und die Frage berechtigt, warum es gerade in der Situation der Datenerhebung zu transformatorischen Bildungsprozessen kommen sollte. Aber obwohl die Wahrscheinlichkeit gering ist, dass sich gerade in dieser kurzen Zeit ein ›ganzer Bildungsprozess‹ ereignet, wird anhand meiner Untersuchung dennoch deutlich, dass Bildungsmomente rekonstruierbar sind (siehe Kapitel 8). Die mit dem bildnerischen Gestaltungsprozess an sich, mit dem Versuchssetting, den thematischen Impulsen und dem Leitfadeninterview verbundenen Herausforderungen sind stellenweise hinreichend, um etablierte Orientierungen infrage zu stellen und Bildungsmomente möglich werden zu lassen. Der bildnerische Prozess als solcher, mit seinen Eventualitäten, Selbstläufigkeiten und Unwägbarkeiten bietet zahlreiche Momente der Verunsicherung, der *Irritationen*, der Überraschung, der Widerfahrnisse, der Affektionen, des Triumphes und des Scheiterns. Die Praxis des bildnerischen Gestaltens in Kombination mit einem anschließenden reflektierenden Interview bietet – so hat meine Studie gezeigt – zahlreiche »Bildungsprobleme« (ebd., S. 169), Situationen, in denen ästhetische Erfahrungen gemacht werden können und so die vorherrschenden Orientierungen, Ordnungen, die etablierten Welt- und Selbstverhältnisse hinterfragbar werden.

Koller kommt in seiner Analyse der empirischen Erforschung transformatorischer Bildungsprozesse zu dem Schluss, dass die Transformationsgeschehen selbst – also die Frage nach dem Vollzug der Umwandlung im Zwischenbereich – im Verborgenen bleiben. Denn »selbst dort, wo es möglich war, grundlegende Veränderungen von Welt- und Selbstverhältnissen empirisch aufzuzeigen, beschränkte sich der Nachweis auf den Vergleich einer bestimmten Konfiguration des Welt- und Selbstverhältnisses vor und nach der Transformation« (ebd.). Durch diese eigentliche (Un-)Möglichkeit der empirischen Erforschung und Identifikation von Bildungsprozessen kommt er am Ende seines Buches zu einer erneuerten Definition von Bildung, die die Schwierigkeiten der empirischen Fassung in der Sache selbst sucht.

> *»Vielleicht […] besteht Bildung ja weniger in dem abgeschlossenen Vorgang der Ersetzung eines etablierten durch ein neues Welt- und Selbstverhältnis als vielmehr in einem unabschließbaren Prozess der Infragestellung oder Verflüssigung bestehender Ordnungen und eines Anderswerdens mit offenem Ausgang.«* *(Koller 2012, S. 169)*

Bei dieser Präzisierung und *Verflüssigung* des Bildungsbegriffes handelt es sich um eine weitreichende und treffende Beschreibung. Auch Sabisch hat sich in ihren Überlegungen zur Bilderfahrung auf die Bild*werdung* als Bezeichnung für das pathische, dynamische und perzeptive Geschehen, das Differenzierungsgeschehen im Zwischenbereich bezogen.

Gerade die Bildpraxis erscheint besonders geeignet, um gültige Ordnungen infrage zu stellen oder zu verflüssigen. Denn die Möglichkeit der Erprobung, Infragestellung und Darstellung der *Ordnungen im Werden*, also im Antworten auf Widerfahrnisse, die uns affizieren, stimulieren, erschrecken, anziehen oder abstoßen, belasten oder beflügeln, ist ein Kennzeichen für die bildende Kunst und die Künste im Allgemeinen. Innerhalb des Doppelereignisses von Pathos und Response »spielt sich nicht nur das Werk der Sinne, sondern auch das der Künste ab, und zwar in Form eines Antwortens auf das, was uns widerfährt« (Waldenfels 2010, S. 14). Diese Form des Antwortens auf das, was uns widerfährt, ist an sich ein starkes Movens für die Bildpraxis der Laienkünstler*innen* meiner Untersuchung.

Dies stellt auch Sabisch in ihrer Studie zum *Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch* (2007) heraus. Wie sie anhand der *unterschiedlichen Funktionen der*

Aufzeichnungen ihrer Studentinnen zeigt, bietet – übertragen auf meinen Forschungsgegenstand – der bildnerische Gestaltungsprozess zahlreiche ästhetische Erfahrungsmomente und Bildungsmöglichkeiten. Der bildnerische Gestaltungsprozess lässt sich mit Sabisch als Antwortgeschehen begreifen, da die Erfahrung, die im Antworten in ihrer Brüchigkeit dokumentiert wird, dadurch selbst erst hervorgerufen wird. Als erste Funktion von Aufzeichnungen benennt sie daher die »Motivation und Generierung von Erfahrung« (ebd., S. 217).

Im Prozess des bildnerischen Gestaltens tauchen Fragen auf, Suchprozesse werden in Gang gesetzt und damit öffnen sich neue Vorstellungs- und Erfahrungsfelder sowie Möglichkeiten des Antwortens. Dabei, so Sabisch, wird automatisch an »pathisch grundierte Vorerfahrungen und Aufmerksamkeiten angeknüpft, die wiederum die Folie bilden für individuell neue Erfahrungsmöglichkeiten« (ebd.). Da sich diese Bewegung im Gestaltungsprozess strukturell wiederholt, sieht die Autorin eine weitere Funktion von Aufzeichnungen in der »Organisation und Orientierung« des Erfahrungsprozesses (ebd.). Auch die dritte herausgearbeitete Funktion, die in der Speicherung und Archivierung von Erfahrungsprozessen gesehen wird, lässt sich auf die Bildpraxis der von mir befragten Laienkünstler*innen* übertragen. Durch Visualisieren, Artikulieren und Formulieren, also mediale Übersetzungen, werden die Umwandlungsprozesse des Antwortens festgehalten und auf diese Weise rezipierbar, sowohl für die Produzierenden wie für die wissenschaftliche Betrachtung. Als vierte Funktion identifiziert Sabisch die Deutung und Interpretation der fremd- oder eigenproduzierten Daten, die durch die Aufzeichnungen zu Quellen im Forschungsprozess werden. »Aufzeichnungen werden sowohl im Prozess des Aufzeichnens als auch im Nachhinein zum Instrument der Interpretation von eigenen und fremden Erfahrungen« (ebd.). Die »Darstellung des Erfahrungs- und Forschungsprozesses« benennt Sabisch schließlich als fünfte Funktion von Aufzeichnungen (ebd., S. 218).

Mit Sabisch verstehe ich die Bildpraxis der Laienkünstler*innen* meiner Untersuchung als eine »subjektorientierte Veröffentlichungsstrategie, [die] eine selbstorganisierte mediale *Praxis* darstellt« und »individuelle Bildung auslösen kann und damit Erfahrungen generiert« (Sabisch 2009, S. 22).

Erwachsenenbildung | Lebenslanges Lernen

Mit der Untersuchung von erwachsenen Laienkünstler*innen*, die als Aufnahmekriterium für die Studie auf eine mehrjährige, zum großen Teil lebenslange Praxis und Erfahrung im bildnerischen Gestalten zurückblicken können, betrachte ich Erwachsenenbildung, das *lebenslange Lernen* als einen speziellen Aspekt der Bildungstheorie. Die neuere und am Beispiel der transformatorischen Bildungsprozesse von Koller bereits ausgeführte Bildungstheorie wendet sich verstärkt der Biografie zu, da sie die individuellen und subjektiven Lebenssituationen, -strukturen und -erfahrungen einbezieht. Der Biografie kommt eine zunehmende Bedeutung im Bildungsprozess zu, da die Adaption von traditionellen Orientierungen in einer sich wandelnden Gesellschaft nicht mehr greift und eine reflexive Auseinandersetzung anhand eigener Erfahrungen vonnöten wird. Der konstitutive Zusammenhang zwischen Bildung und Erfahrung wird unter anderem von Meyer-Drawe (2008) in ihren phänomenologischen Analysen des Bildungs- und Lernprozesses beleuchtet.

Biografie kann nach Theodor Schulze definiert werden als »die Lebensbewegung eines Menschen im soziokulturellen Raum und in der historischen Zeit, und die Erfahrungen, die er im Laufe seines Lebens […] in der Auseinandersetzung mit seiner Umwelt« sammelt (Schulze 2006, S. 45). Auch ästhetische Erfahrungen und Bildungen sind in Biografien präsent und können in bildlicher und sprachlicher Form zur Darstellung kommen. Jede*r* hat im Laufe des Lebens ganz verschiedene Erfahrungen gemacht, die zu Deutungsmustern, Figuren der Selbst- und Weltbezüge oder Ordnungen verarbeitet wurden. Daraus bilden sich bestimmte, begrenzte aber jeweils kontingente Ordnungen,

die veranlassen, dass uns etwas *als etwas* und nicht als etwas anderes erscheint. Diese Ordnungen sind nach Waldenfels immer »selektiv und exklusiv«, sodass sie bestimmte Erfahrungsmöglichkeiten bevorzugen und andere ausschließen – je nach gültiger Ordnung (vgl. Waldenfels 2013, S. 20). Die Ordnungen bilden in diesem Sinne die Grundlage für jedes neue Wissen und Können, das heißt auch für alle transformatorischen Bildungsprozesse.

(Selbst-)Bildungsprozesse bestehen also aus individuellen Erfahrungsprozessen in Auseinandersetzung mit dem Selbst, den Anderen und der Welt, die zu Umwandlungen der Ordnungen und Orientierungen sowie des impliziten Wissens (der Handlungsmuster) führen können.

Auch Kollers Verständnis von Bildungsprozessen als nicht abgeschlossene Suchbewegung nach neuen Figuren des Welt- und Selbstbezugs verweist auf ein Bildungsverständnis von lebenslangem Lernen, welches nicht mit der Schul- und Ausbildungsphase beendet ist. Gerade der Bereich der »kulturellen Bildung öffnet eine Tür zum lebenslangen Lernen« (Groote 2013/2012). Im Gesamtprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie« (Engelhardt et al. 2014) konnten wir zeigen, dass der überwiegende Teil der befragten Erwachsenen die kulturellen Aktivitäten (bildnerisches Gestalten und kreatives Schreiben) der Jugendzeit fortsetzen oder ausweiten konnte. Ein etwas kleinerer Teil reaktivierte die Aktivitäten aus der Kindheit, vor allem das Malen und Zeichnen. Nur wenige haben erst im Erwachsenenalter mit diesen Aktivitäten begonnen (vgl. ebd.). »Für viele ältere Menschen bietet Kulturteilhabe einen Weg, sich in der nachfamiliären und -beruflichen Phase neu zu orientieren und individuelle Möglichkeiten von sinnvoller Lebensgestaltung und gesellschaftlichem Engagement zu finden« (Groote 2013/2012). Vor allem ältere Personen, die sich im sogenannten dritten Lebensalter befinden, sind herausgefordert, sich zu orientieren und Neues zu wagen oder aber sich Altem und Etabliertem ausgiebig zu widmen. Dies zeigte sich auch im Gesamtprojekt.

> *»Während die vorangegangenen biographischen Übergänge durch das Nebeneinander von Einschränkung und Ermöglichung gekennzeichnet sind, eröffnet der Übergang in das reife Erwachsenenalter vor allem einen erweiterten Möglichkeitsraum für das bildnerische Gestalten und Schreiben. […] Insgesamt enthält diese Lebensphase ein erhebliches Entwicklungspotential, das in unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlichen Formen genutzt wird. Das reife Erwachsenenalter ist natürlich auch mit einem Rückgang der entsprechenden Aktivitäten verbunden, wenn Anforderungen bei der Versorgung und Betreuung des Partners und anderer Familienangehöriger Zeit und Energie binden und wenn die Lebenskräfte nachlassen und die körperlich-mentalen Beeinträchtigungen zunehmen« (Engelhardt et al. 2014).*

Kunstpädagogische Erwachsenenbildung

»Eine Definition von kunstpädagogischer Erwachsenenbildung innerhalb kultureller Bildung und die lückenlose Darstellung des gesamten Feldes sind […] nicht möglich« (Peez 2008, S. 132), da sowohl die informellen individuellen (Selbst-)Bildungsprozesse als auch die institutionellen Angebote – in kunst- und kulturpädagogischen Einrichtungen – in ihren Voraussetzungen, Konzepten und Angebotsformen äußerst heterogen sind.

Lebenslanges Lernen betrachtet neben dem institutionszentrierten Zugang, der Bildungsangebote für Erwachsene fokussiert, auch die individuellen Bildungsprozesse. Die erwachsenen Laienkünstler*innen* meiner Studie werden nicht als Adressat*inn*en von (kunstpädagogischen) Bildungsangeboten in den Blick genommen, sondern als Subjekte ihrer eigenen ästhetischen Bildungsprozesse. Ihre möglichen (Selbst-)Bildungsprozesse gelten daher als Folge einer aktiven Auseinandersetzung im bildnerischen Bereich, sprich der Bildpraxis. Obwohl nahezu alle Proband*inn*en meiner Untersuchung an Kursen kunstpädagogischer Erwachsenenbildung teilgenommen haben, stehen Erfahrungen oder Erkenntnisse aus diesen Lehr- und Lernarrangements nicht im Zentrum meiner Arbeit. Lediglich die Art und Häufigkeit des Besuches solcher Kurse wurden

konkret erhoben. Peez, der unter anderem in *Ich möchte Nebel malen lernen* (1994) die kunstpädagogische Erwachsenenbildung thematisiert, nennt verschiedene und zum Teil konträre Erwartungshaltungen der Teilnehmer*innen* besagter Kurse:

- Technikbezug (Eine bestimmte künstlerische Technik durch Übung zu erlernen.)
- Produktorientierung (Ein fertiges, gelungenes Produkt soll entstehen.)
- Prozessorientierung (Man will prozessorientierte künstlerische Auseinandersetzung, d.h. ›Entwicklung‹ erleben.)
- Leistungsorientierung (Das jeweils folgende bildnerische Produkt soll ›besser‹ sein als das vorangegangene.)
- Individualität (Eigene Werke sollen sich von denen anderer unterscheiden.)
- Lustorientierung (Viele Laien geben an, aus ›Spaß an der Freude‹ zu malen.)
- Kunstorientierung (Die eigenen bildnerischen Werke sollen Elemente dessen enthalten, was jeweilig unter ›Kunst‹ verstanden wird.)
- Lernerfahrung (Die Angebote sollen Anschlüsse zu früher Gelerntem ermöglichen, sollen zum Weiterlernen motivieren und ›Neues‹ bieten.)
- Kontaktbedürfnis und Geselligkeit (Erwachsene suchen in Kursgemeinschaften Gleichgesinnte auf der Ebene kooperativer bildnerisch-künstlerisch-ästhetischer Sachauseinandersetzung.)
- Kompensation (Kompensatorische Wirkungen bildnerischen Arbeitens werden von Erwachsenen bewusst gesucht.)
- Freizeitorientierung (Ein Ausgleich zum Berufsleben bzw. Alltag wird erwartet.)
- Anstrengung (Eine spezifische von ›innen‹ heraus motivierte Anstrengung innerhalb eines kreativen Prozesses wird gesucht.)
- Selbstbestätigung (Neben der Offenheit für Neues wollen die meisten auch bereits erworbene Fähigkeiten und Einstellungen anerkannt und berücksichtigt wissen.) (Peez 2008, S. 134)

Diese verschiedenen *Erwartungshaltungen* sind auch in meinem Datenmaterial zu finden; allerdings weniger gegenüber kunstpädagogischen Erwachsenenbildungsangeboten, sondern in Bezug auf die individuelle Bildpraxis. Einige dieser Erwartungshaltungen, wie *Technikbezug* oder *Prozessorientierung*, finden sich in den re-konstruierten Orientierungen meiner zwei Hauptfälle wieder (siehe Kapitel 8.1).

3.3 Ästhetische Praxis

Mit dem Fokus auf die Bildpraxis der befragten Laienkünstler*innen* wende ich mich nicht nur den ästhetischen Erfahrungen, genauer den Bilderfahrungen zu, die sich im Zusammenhang mit Bildern und bildnerischem Gestalten ereignen, sondern auch der ästhetischen Praxis.

3.3.1 Ästhetische Praxis – Bildpraxis

Der Begriff ästhetische Praxis bezeichnet »Tätigkeiten, die untrennbar und in einem ganz spezifischen Sinne an die Wahrnehmung gekoppelt sind« (Sabisch et al. 2017, S. 79–80). Die Verbindung von Tätigkeiten und Wahrnehmungen besteht in einem »übenden, reflexiven und letztlich differenzierten Bezug auf eigene und fremde Wahrnehmungsweisen in, mit und durch die verschiedenen ästhetischen Praxen« (ebd.). Ästhetische Praxen wenden sich dezidiert der »Wahrnehmung *als* Wahrnehmung« zu, untersuchen sie »auf ihre Beschaffenheit und Gewordenheit, in Hinblick darauf, was sie gegenüber anderen Formen des Vernehmens und Verstehens vermag und wie sie unsere Welt- und Selbstverhältnisse mitformt« (ebd.). Zudem komme der ästhetischen Praxis innerhalb der bildenden Kunst eine gesteigerte Bedeutsamkeit zu, obwohl sie im Sinne einer erhöhten Aufmerksamkeit für eine Vielzahl von Wahrnehmungen steht und sich zu

jeder Zeit anhand jedes Gegenstandes vollziehen kann. »In Kunstwerken verdichten und reflektieren sich Wahrnehmungen und erzeugt wird somit die Erfahrung von Offenheit, Mehrdeutigkeit und Differenzierung für ihre Produzent/innen wie Rezipient/innen« (ebd.).

Praxeologie

Die Praxeologie oder Praxistheorie, die ganz unterschiedliche Positionen vereint, liefert eine gewinnbringende Perspektive, um die von mir als Bildpraxis bezeichneten bildnerisch-praktischen und rezeptiven Praxen der befragten Laienkünstler*innen* zu analysieren. Das bildnerische Gestalten als soziale und kulturelle Praxis aufzufassen, macht es möglich, Handlungen in diesem Zusammenhang nicht als punktuell, gesondert und individuell zu begreifen, sondern als »umfassendere, sozial geteilte und durch ein implizites, methodisches und interpretatives Wissen zusammengehaltene Praktik« (Reckwitz 2003, S. 289). Es wird also möglich, die Praxis des bildnerischen Gestaltens in einen größeren Zusammenhang zu stellen und sie damit auch als »ein typisiertes, routinisiertes und sozial ›verstehbares‹ Bündel von Aktivitäten« (ebd.) zu untersuchen. »Praxistheorien erklären das Entstehen sozialer Ordnungen […] weder aus dem Zusammenspiel von intentionalen Handlungen autonomer Subjekte noch aus ›dahinter‹ liegenden Strukturen oder Diskursen, sondern über die verkörperten Vollzüge von Praktiken, in denen eine soziale Ordnung zur Aufführung gebracht und somit konstituiert wird« (Alkemeyer et al. 2015, S. 25). Das innovative Potenzial an dieser Theorie ist, dass die Praktiken selbst in den Blick genommen werden und zwar als Medien, die Bedeutung, Wissen und Intentionalität in sich tragen. Durch den performativen Vollzug der Praktiken bilden sich die handelnden Subjekte erst als »Träger bestimmter Kompetenzen und Fähigkeiten« heraus (ebd., S. 26). Das Verständnis von *Handlung* und damit auch das von *Akteur*in oder *Subjekt* und das Verständnis des Sozialen werden durch die Perspektive der Praxistheorie modifiziert (vgl. Reckwitz 2003, S. 282).

Die Besonderheit ist die Fokussierung auf den Körper bzw. die jeweils konkreten, situativen praktischen Verkörperungen und die materiellen Artefakte, die für jegliche Praxis – und für die Bildpraxis besonders – konstituierend sind. Werden anderweitig Artefakte und Techniken nur als Instrumente und Werkzeuge, also neutrale Mittel betrachtet, nimmt die Praxistheorie diese genauer in den Blick. »Das Bild vom autonomen, nach Plänen, Motiven und Intentionen handelnden Individuum wird also nicht nur hinsichtlich der Handlungsträgerschaft von sozialisierten Körpern relativiert, […] neben den Körpern [werden] auch Artefakte als Handlungsträger und Mitwirkende an Praktiken« konzeptualisiert (vgl. Schmidt 2012, S. 63). Die Artefakte erscheinen als Gegenstände, »deren sinnhafter Gebrauch, deren praktische Verwendung Bestandteil einer sozialen Praktik [ist] oder die soziale Praktik selbst darstellt« (Reckwitz 2003, S. 291). Die Akteure und Akteurinnen behandeln »die Gegenstände mit einem entsprechenden Verstehen und einem Knowhow, das nicht selbst durch die Artefakte determiniert ist. Andererseits und gleichzeitig erlaubt die Faktizität eines Artefakts nicht beliebigen Gebrauch und beliebiges Verstehen« (ebd.). Das bedeutet, die Artefakte tragen soziales Wissen, soziale Fähigkeiten und Gebrauchsweisen in sich, sodass sie bestimmte Verhaltensweisen ermöglichen und andere begrenzen. Artefakte können so als *Träger* und *stabilisierende Ankerpunkte* von Praktiken beschrieben werden (vgl. ebd., S. 63). Artefakte wie Gebäude und Räume stellen materielle Rahmen für Praktiken bereit. Mit ihren jeweiligen Infrastrukturen sind sie für bestimmte Praktiken konstitutiv, sie lokalisieren sie, umgrenzen und isolieren sie und situieren ganz bestimmte Vollzüge (ebd., S. 64). Es ist ein wesentlicher Unterschied, ob ich in einer gut ausgestatteten Werkstatt bildnerisch-praktisch arbeite oder in einem sauberen und nahezu sterilen Büroraum. Oder aber, ob ich in meinen Privaträumen bildnerisch tätig bin oder im halböffentlichen Raum eines Malsaales an der Universität (siehe Kapitel 5.4 und 8.2).

Neben der materiellen Instanz der Artefakte sind es die menschlichen Körper, die einer Praxis zur Existenz verhelfen und ihre Materialität bedeuten. Die Körperlichkeit des Sozialen spielt in der Praxeologie eine zentrale Rolle. »Wenn ein Mensch eine Praktik erwirbt, dann lernt er, seinen Körper auf bestimmte, regelmäßige und ›gekonnte‹ Weise zu bewegen und zu aktivieren oder besser: auf eine bestimmte Art und Weise Körper zu ›sein‹, da der Körper aus praxeologischer Perspektive kein ausführendes Instrument darstellt, das von einem ›dahinter liegenden‹ Zentrum gesteuert würde« (Reckwitz 2003, S. 290). Die Zentralstellung des Mentalen, welches durch innerliche Intentionen, Motive, Normen und Kalküle das äußere Verhalten und Handeln dirigiert, wird in der Praxistheorie durch die Aufmerksamkeit auf die körperlichen Aktivitäten, Könnensformen und das beobachtbare Tun relativiert. Praktiken werden als »Bündel körperlicher und mentaler Aktivitäten« verstanden (vgl. Schmidt 2012, S. 56–57).

»Die Körperlichkeit des Handelns und der Praktik umfasst die beiden Aspekte der ›Inkorporiertheit‹ von Wissen und der ›Performativität‹ des Handelns« (Reckwitz 2003, S. 290). Da sich Praktiken als sinnhafte und gekonnte Körperbewegungen von kompetenten Körpern als eine *skillful performance* vollziehen (ebd.), sind die körperlichen Wissens- und Könnensformen entscheidend, denn diese schweigenden, impliziten Wissensformen organisieren jegliche Praxis.

Hilmar Schäfer bezieht sich auf Michael Polanyi, wenn er argumentiert, dass »das präreflexive Verstehen einer Praxis oder einer sozialen Situation sowie die kompetente Ausführung situativ angemessener Praktiken auf ein inkorporiertes *implizites Wissen* bzw. *tacit knowledge* zurückgeführt werden« (Schäfer 2016, S. 13). Das Soziale und somit jede Praxis »vollzieht sich auf dieser Grundlage wesentlich nicht-bewusst, so dass den Akteuren die Mechanismen ihres Handelns nicht vollständig transparent und ihrer Selbstreflexivität körperliche Grenzen gesetzt sind« (ebd.). Mit der Perspektive der Praxistheorie wird es möglich, die inkorporierte Dimension von Praxis, also die »körperliche Aneignung und kompetente Ausführung von Praktiken« – das implizite Wissen – zu fokussieren (ebd., S. 14).

Praxis und Praktiken

Die aktuelle praxistheoretische Debatte (Reckwitz 2003, Alkemeyer et al. 2015, Schäfer 2016) unterscheidet zwischen den Begriffen Praxis und Praktiken. Empirisch hängen beide Begriffe und Dimensionen eng zusammen, analytisch lassen sie sich jedoch unterscheiden. Thomas Alkemeyer, Nikolaus Buschmann und Matthias Michaeler schlagen vor, Praxis als »ein immer nur gegenwärtiges und somit kontingentes Vollzugsgeschehen« zu verstehen, welches »ausschließlich im Rückblick und vom Standpunkt eines Beobachters zweiter Ordnung als eine performative *Strukturierung im Vollzug* rekonstruierbar« ist (Alkemeyer et al. 2015, S. 27). Der Begriff Praxis bezieht sich auf praktische Tätigkeiten, die sich in einer bestimmten Gegenwart vollziehen und einen zeitlichen Verlauf aufweisen. Demgegenüber werden Praktiken als »kulturell geformte, von wiederkehrenden Mustern geprägte und damit identifizierbare Einheiten« bezeichnet, die sich auf sprachliche oder nichtsprachliche Aktivitäten beziehen (ebd.). Andreas Reckwitz bezeichnet die Praktik auch als »kleinste Einheit der Kulturanalyse«. »Eine Praktik stellt sich als eine typisierte Form des Sich-Verhaltens dar, […] der zwei zentrale Merkmale zukommen: Ihre Ermöglichung und Regulierung durch implizite Wissensordnungen und ihre materiale Verankerung in den Körpern sowie in den Artefakten« (Reckwitz 2010, S. 189). Eine sozial-kulturelle Praktik ist demzufolge durch implizite oder stille, also nicht restlos explizierbare Wissensstrukturen organisiert und neigt zur Wiederholung (vgl. ebd., S. 190). Praktiken wie das bildnerische Gestalten sind durch Performativität und Inkorporiertheit bestimmt, da sie gekonnte, regelmäßige und routinierte Bewegungen von Körpern sind und auch mentale Prozesse einschließen (vgl. ebd.). Praktiken, als kleinste Einheiten des Sozialen, sind demnach in einem routinisierten »nexus of doings and sayings« (Schatzki zit. nach ebd., S. 290) zu suchen, welcher durch ein implizites

Verstehen zusammengehalten wird. Sie ›existieren‹ dadurch, dass sie im wiederholten Tun vollzogen, reproduziert und somit aktualisiert werden.

Meine Studie nimmt die Bildpraxis der befragten Laienkünstler*innen* in den Blick. Ich untersuche die Praxis des bildnerischen Gestaltens als Wiederkehr von temporalen Ereignissen, in denen spezifische Praktiken des bildnerischen Gestaltens durch einzelne Personen, in bestimmten raumzeitlichen Situationen und in Auseinandersetzung mit bestimmten Materialien, Werkzeugen und Artefakten aktualisiert werden. Jede Aktualisierung enthält Potenzial für überraschende Verschiebungen, Veränderungen und Infragestellungen. Jede Aktualisierung und sei es eine, die über Ähnlichkeit einen Bezug herstellt, schafft damit immer auch Differenz. »Denn die Ähnlichkeiten führen niemals zu Identität, sie verdoppeln die Wirklichkeit nicht, sondern sie nähern sich ihr lediglich an und lassen damit noch Spielraum für das Differente« (Brandstätter 2013, S. 69). Das heißt, dass auch Routinisiertheit im bildnerischen Prozess nicht als reine Wiederholung von Bildpraktiken und Handlungsmustern gelten kann. Nadia Bader zeigt in ihrer Dissertationsschrift *Zeichnen – Reden – Zeigen*, »wie gerade auch inkorporiertes, implizites Wissen und vielschichtige, situationale und oft unbemerkte Faktoren Lehr-Lern-Prozesse maßgeblich beeinflussen« (Bader 2018, S. 286). Im Hinblick auf die Routinisiertheit von bildnerischen Praktiken macht sie darauf aufmerksam, dass »der Aspekt der Gewohnheit und der unbewussten, automatischen Re-Produktion von Praktiken« bedeutend ist und gleichsam »zur Falle werden [kann], wenn jegliche reflexive Befragung ausbleibt« (ebd.).

Dokumentiert ist in meiner Untersuchung eine einmalige, tatsächlich stattgefundene Bildpraxis in einem arrangierten Versuchssetting; dies schließt sowohl den Prozess des bildnerischen Gestaltens an sich (Produktion) als auch die Situation des Zeigens und Kommunizierens über die im Prozess entstandenen Bilder (Rezeption) im Interview ein. Das dokumentierte konkrete Tun und Sich-Verhalten – in der Situation der Datenerhebung – der Laienkünstler*innen* verweist auf bestimmte Praktiken des bildnerischen Gestaltens und auf implizites Wissen, welches diese Praktiken organisiert und strukturiert. Durch die Re-konstruktion der Orientierungen der verschiedenen Bildpraktiken versuche ich, mich dem stillen, unbemerkten und verwickelten Wissen zu nähern.

Als Praktiken des bildnerischen Gestaltens – oder eben als Bildpraktiken – bezeichne ich demzufolge die spezifischen (typisierten) Formen des Sich-Verhaltens und des Agierens mit und im Bild und im bildnerischen Prozess. Es geht um die Praktiken, die das Bild, welches im Entstehen, im *Werden* ist, formieren und organisieren. Ebenso geht es um das *Werden* der Bilder in der sprachlichen Darstellung der Rezeptionssituation im Interview. Die Bildpraktiken beziehen sich dementsprechend sowohl auf die Bildverfertigung als auch auf die Bildbetrachtung.

Affektivität und Praktiken

Reckwitz konstatiert, dass jede Praktik eine affektive Ebene hat (vgl. Reckwitz 2016, S. 169), da zwei Struktureigenschaften von Praktiken die Anwesenheit von Affekten erfordern; zum einen die »Motiviertheit zu der Praktik« und zum anderen die »Lenkung der Aufmerksamkeit« (ebd., S. 172).
»Die Praktik muss in sich eine spezifische Motivation enthalten, sie zu vollziehen«, sonst könnten soziale Praktiken Subjekte nicht *anrufen* und *interpellieren* – um mit Butler zu sprechen (ebd.). Die Motivation ist »integraler Bestandteil der Praktik selbst« und kann nicht den Subjekten zugeordnet werden. Es muss also ein affektiver Reiz vorhanden sein – dies muss kein ausgenommen positiver Reiz sein, er kann auch auf Vermeidung basieren –, der zum performativen Vollzug einer Praktik motiviert. »So wie jede Praktik eine spezifische Motivation in sich eingebaut haben muss, so muss sie auch die Aufmerksamkeit der sinnlichen Wahrnehmung auf eine bestimmte Weise organisieren« (ebd.).

Die generell fluide und sich entziehende Aufmerksamkeit, die unsere Wahrnehmung organisiert, wird im performativen Vollzug einer Praktik auf bestimmte Phänomene

gelenkt, die für die jeweilige Praktik relevant sind. Gleichzeitig wird unsere Aufmerksamkeit von anderen Phänomenen abgelenkt, die irrelevant erscheinen. Über unsere Aufmerksamkeit können wir nicht bewusst verfügen, sie entzieht sich uns im Moment des Wahrnehmens und lässt sich nur im Nachhinein rekonstruieren (vgl. Sabisch 2008, S. 192). Diese gerichteten Aufmerksamkeiten sind mit Affekten verwoben, die uns passivisch widerfahren. »In einer Praktik lassen sich Subjekte von anderen Subjekten, Dingen oder Vorstellungen in bestimmter Weise *affizieren*« (Reckwitz 2016, S. 172).

Ähnlich wie die Affekte und die Motiviertheit sind auch die impliziten Wissensordnungen nicht den Akteur*inn*en oder Subjekten, sondern den Praktiken selbst zuzuordnen (vgl. Reckwitz 2010, S. 193–194). Das bedeutet übertragen auf meine Studie, dass das implizite Wissen der Laienkünstler*innen* nicht in ihnen als Subjekten zu verorten ist, sondern in ihren Bildpraktiken performativ aktualisiert wird.

Das praxeologische Verständnis, welches Affekte nicht als Eigenschaft oder Besitz versteht und nicht den Subjekten, sondern den Praktiken zuschreibt, ist anschlussfähig an Waldenfels Phänomenologie der Erfahrung, in der er die Erfahrung als Doppelereignis aus Pathos und Response entwirft.

Dinge und Praktiken

Dinge und Materialien bestimmen jede Praxis, vor allem die Bildpraxis. Die Dinge sind Teil unserer Erfahrung, einer Erfahrung die aus pathischen Widerfahrnissen entspringt und in Zwischendingen wie dem Bild gehalten wird. Als eine erste Form der Mitwirkung bezeichnet Waldenfels den Aufforderungscharakter oder eine *Gefordertheit* der Dinge. »Dinge zeigen durch ihre Dingeigenschaften an, daß etwas mit ihnen *zu tun*« oder nicht zu tun ist. In der phänomenologisch geprägten Pädagogik bekommen der »Appell und die Mitwirkung der Dinge« besondere Aufmerksamkeit, da Kinder und Heranwachsende dingliche Qualitäten von sich aus oft dadurch entdecken, dass sie deren jeweiligen Aufforderungen spielerisch folgen (vgl. Waldenfels 2015, S. 240–241). Doch gerade in der bildenden Kunst ist dieses spielerische Entdecken und Nachkommen einer Aufforderung, die vom Material ausgeht, fester Bestandteil von künstlerischen Praktiken und keinesfalls auf Kinder oder Heranwachsende beschränkt. Das freie Experimentieren mit verschiedenen Materialien und das Nachgehen und Nachspüren der Materialität der Dinge sind Gegenstand des bildnerischen Arbeitens. Die Beschaffenheit und Charakteristik eines Materials kann allein Gegenstand der bildnerischen Auseinandersetzung sein.

In unseren Antworten auf das, was uns affiziert, können wir auf die *intentionalen Angebote* der Dinge und Materialien eingehen oder sie übergehen. Mitwirkung der Dinge, so Waldenfels, besagt nicht, dass wir mit ihnen kommunizieren können wie mit unseresgleichen (vgl. ebd., S. 241). »Ähnliches gilt für die Offenheit von Situationen, die bestimmte Antworten nahelegen, ohne eine zu erzwingen« (ebd., S. 242). Materielle Rahmungen für Situationen – und somit für Praktiken – sind auch Gebäude oder soziale Räume. Sie wirken hinein in das Antwortgeschehen und können als *Träger* von Praktiken wirken.

»Dinge, die sich durch ihre Bedeutungsstruktur auszeichnen, treten nie isoliert auf« (ebd., S. 244), sondern in bestimmten Umfeldern wie Büro, Wohnung oder Atelier. Durch diese Umgebungen werden die Dinge, Materialien und Werkzeuge für bestimmte Vollzüge qualifiziert. Eine Zahnbürste beispielsweise kann Teil ganz verschiedener Praktiken werden, je nachdem, ob sie im Badezimmer, in einer Autowerkstatt oder im Atelier Anwendung findet. »Die ›Sachen selbst‹ sind nie ganz und gar, was sie sind« (ebd.). Denn die Als-Struktur der Erfahrung ist »mehr oder weniger affektiv gesättigt, sie bleibt labil und ist wiederholten Transformationen ausgesetzt. In diesem Sinne ist jedes Selbe nicht nur anders als Anderes, es ist selbst ein mögliches Anderes« (ebd.).

Zwischenbereich

(Bild-)Praktiken sind ein *Phänomen des Dazwischen*. »Sie vollziehen sich in je konkreten Infrastrukturen und können als Zusammenspiel von entsprechend befähigten Körpern, natürlichen Dingen und Gegebenheiten sowie – nicht zuletzt – von gegenständlichen Artefakten verstanden werden« (Schmidt 2012, S. 62). Bilderfahrungen sind ebenfalls Phänomene des Dazwischen. So schreibt Sabisch: »Die im Differenzierungsgeschehen erfolgende Umwandlung und Verschiebung können wir als Bilderfahrung begreifen. Sie beginnt beim Sinnlichen und wird zu einer Abstraktion, die sowohl in der Bildproduktion als auch in der Bildrezeption als auch in deren Verschränkung vorkommt« (Sabisch 2018, S. 66). Im Dazwischen ist die umwandelnde *Arbeit der Erfahrung* (Waldenfels 2015, S. 263) oder die sogenannte transformatorische Bildungsbewegung verortet.

Und auch mit dem impliziten Wissen bewegen wir uns im Dazwischen. Denn durch die Involviertheit in eine Praxis, im »Moment zwischen dem *Was* und *Wie* des Machens« bewegen wir uns »an der Grenze zur Sprachlosigkeit«. »Ein Zwischenreich entsteht. […] Das Zwischenreich ist ein besonderer Erfahrungsraum. Er entsteht nicht nur, wenn wir etwas produzieren, sondern auch in kognitiven Prozessen und während der Wahrnehmung« (Sabisch 2008, S. 193).

Ästhetische Erkenntnis

Mit dem Nachdenken über den *Ort* des ästhetischen Denkens oder der ästhetischen Erkenntnis blickt Dieter Mersch auf einen für meine Arbeit wichtigen Aspekt, wenn er schreibt: »[…] das ästhetische Denken offenbart […] sich in Gestalt jener Praktiken, die im Prozess selbst als seinem *Werden am Werk sind*. Deswegen sprechen wir hier von einem *Denken als Praxis, als Performanz*« (Mersch 2015, S. 11). Mit seinem Blick auf die Praktiken, »durch die allererst *etwas hervortritt*, das *anders sich nicht zeigen* lässt«, verschiebt er den Blick von der dominierenden Rezeptionsseite der *ästhetischen Erfahrung* auf die *ästhetische Produktion* (ebd., S. 12). Im Kapitel 3.4.2 werde ich darauf näher eingehen.

3.3.2 Bildpraxis als Begriff in meiner Arbeit

Ich möchte in meiner Arbeit von der Bildpraxis der befragten Laienkünstler*innen* sprechen. Bildpraxis ist eine spezifische Form ästhetischer Praxis, bei der Bilder als *Formen der Darstellung und als Medien der Sichtbarmachung* im Mittelpunkt stehen. Ganz konkret geht es in der vorliegenden Untersuchung um Bilder, die dem visuellen Format nach der Zeichnung oder der Malerei zuzuordnen sind. Dabei ist eine Vielzahl anderer denkbarer visueller Formate wie Fotografien, Projektionen und Figuren – digitales und performatives Gestalten, Filme, dreidimensionale Objekte – ausgeschlossen.

Mit dem Begriff Bildpraxis beziehe ich mich auf Bilder, die »Produkte unterschiedlichster Herstellungs- sowie Darstellungspraktiken« sind (Finke 2014, S. 28). Schon anhand des begrenzten Ausschnitts des Datenpools meiner Untersuchung wird dies deutlich. Ich frage folglich nach einer bestimmten Art und Weise der Ausübung einer Tätigkeit, einer Handhabung oder Verfahrensweise im Bildentstehungsprozess. Andererseits beinhaltet der Begriff jedoch auch das performative Tun an sich oder die Anwendung von Gedanken, Vorstellungen und Theorien in der Wirklichkeit und eine durch eine bestimmte praktische Tätigkeit gewonnene Routine oder ein Knowhow. Bilder sind außerdem in äußerst »heterogene Praktiken des Gebrauchs« eingebunden (ebd.), in denen sie verschiedene Funktionen erfüllen, wie das Datenmaterial einer wissenschaftlichen Forschung oder ein Wandbild im heimischen Wohnzimmer zu sein.

Der Begriff Bildpraxis bezieht sich zudem auf die Wahrnehmung eines Bildes – die sich laut Mersch als eine »Form der Sehpraxis« verstehen lässt –, das heißt auf die Rezeptionsebene, die über das Wahrnehmen und Betrachten von Bildern sowie das Kommunizieren über Bilder adressiert wird. Überdies kommt die »Prozesshaftigkeit des

Bildes selbst ins Spiel« (ebd., S. 29–30). Da Bilder immer Ergebnisse von Handlungsfolgen und damit Produkte performativer Setzungen sind, ist nicht nur das Bildmachen, sondern auch das Bildersehen an sich prozesshaft und ein performativer Akt.

Diese verschiedenen Aspekte der Bildpraxis sind eng miteinander verbunden, »erweisen sich als historisch höchst variabel« und sind »stets sozial und kulturell verankert« (ebd., S. 28). Mit einer Praxis sind wir niemals allein. Wir greifen immer Praktiken und Techniken auf, die auf andere zurückgehen, überliefert worden sind, sich weiterentwickelt haben und spezifisch ausdifferenziert wurden (vgl. Schäfer 2016, S. 13). So sind auch die Bildpraktiken, die sich bei den Laienkünstler*innen* re-konstruieren lassen, in einen kulturellen und kunsthistorischen Kontext eingebettet und beziehen sich nicht nur auf die konkrete Praxis der einzelnen Fälle in der konkreten Situation. Das implizite und handlungsleitende Praxiswissen, was diese jeweiligen Praktiken strukturiert, interessiert mich. Bader hat in ihrer Arbeit vorgeschlagen, mit dem Begriff der *bildnerischen Praktik* das bildnerische Denken und Handeln neu zu fassen. Sie argumentiert, dass dadurch auch »intuitive, sich aus einem praktischen Handeln heraus ergebende und nicht (verbal)sprachlich explizierbare Anteile als bedeutsam für bildnerische Prozesse aufgefasst« werden können (Bader 2018, S. 281–282). Weiter führt sie an, dass im Gegensatz zu *ästhetischem Denken* (Wolfgang Welsch) oder *bildnerischem Denken* (Goda Plaum) der Begriff der *bildnerischen Praktiken* – »die eine spezifische Qualität oder Beschaffenheit von Denken konzeptuell zu fassen versuchen« (ebd.) – geeignet ist, eine übergeordnete qualitative Wertung loszulösen. »Aus praxistheoretischer Perspektive stellt sich […] nicht die Frage, ob eine Praktik objektiv bildnerisch oder nicht-bildnerisch ist, sondern ob eine Praktik von den involvierten Teilnehmenden als *bildnerische Praktik* ›kompetent‹ beziehungsweise erkennbar hervorgebracht und von der Praxisgemeinschaft als ›skilled performance‹ (an)erkannt wird. Der Fokus liegt also auf der Sinnzuschreibung und Bewertung im Praxisvollzug und in einem spezifischen, kulturell, situativ und von lokalem Wissen geprägten Kontext« (ebd.). Im Fall der Proband*innen* meiner Studie stellt sich die Frage, von welcher ›Praxisgemeinschaft‹ sie anerkannt oder eben nicht anerkannt werden. Denn wie im Kapitel 2 bereits angeklungen, ist die Bestätigung als kompetente*r* Laienkünstler*in* von der Anerkennung anderer, an der Praxis beteiligter Teilnehmer*innen* abhängig. Ähnlich wie in der Kunstszene im Dunstkreis von Akademien, Kunstvereinen und Galerien bilden sich auch im Kreise der Laienkünstler*innen* subkulturähnliche Szenen aus.

Ausdrücklich betonen möchte ich an dieser Stelle, dass ich mit dem Begriff der Bildpraxis nicht auf Peez rekurriere, um zwischen dem Begriff der *künstlerischen Praxis* für professionelle und spezialisierte Tätigkeiten von Künstler*innen* und dem Begriff der *ästhetischen* oder *bildnerisch-ästhetischen Praxis* für Aktivitäten von Laien und Kindern zu unterscheiden (vgl. Peez 2008, S. 112). Diese kategoriale Differenzierung anhand von Begriffen empfinde ich, gerade in Auseinandersetzung mit den Laienkünstler*innen* und ihrem Schaffen, weder als zielführend noch als angemessen. In der Polarität der Begriffe *künstlerisch* und *bildnerisch-ästhetisch* ist eine Wertung impliziert, die die Konstruktion einer Dualität zwischen Künstler*innen* und Nichtkünstler*innen* weiter verstärkt. Bei genauer Betrachtung der Bildpraktiken – und dies wird noch zu zeigen sein – sind es ganz ähnliche und vergleichbare Bildpraktiken, die anhand des vorliegenden Datenmaterials re-konstruiert werden konnten.

In meiner empirischen Studie bezieht sich der Begriff der Bildpraxis einerseits auf bildnerische Praktiken, also auf den produktiven und prozessualen Aspekt des bildnerischen Gestaltens, und andererseits auf den rezeptiven und reflexiven Umgang mit den im Prozess entstandenen Bildern. Dies findet in den folgenden Daten Niederschlag: die beobachtete bildnerische Praxis während des Versuchssettings, die daraus entstandenen bildnerischen Produkte, Erzählungen der Proband*innen* über die Prozesse ihrer bildnerischen Praxis (Bildproduktion) und Bildrezeption sowie das gemeinsame Gespräch über die im Versuchssetting angefertigten Arbeiten im Interview (konkrete Bildrezeption).

Der Begriff Bildpraxis steht für eine Zusammenführung von bildtheoretischen, praxeologischen und kunstpädagogischen Ansätzen. Denn um dem *unbemerkten Wissen und Können der Laien* auf die Spur zu kommen, ist es nötig nicht nur die Bilder selbst als Produkte zu untersuchen, sondern auch die Praktiken des Herstellens, Sehens, Rezipierens und Kommunizierens von Bildern zu erforschen. Bilder und Praktiken zu verschränken ist notwendig, um der Komplexität der Bildpraxis von Laienkünstler*innen* gerecht zu werden.

3.3.3 Handlungsleitendes Praxiswissen | Implizites Wissen

Was wir wissen und können, erfahren wir als Handelnde. Wie gut wir uns beispielsweise mit zeitgenössischer Kunst, Maltechniken oder Fotografie auskennen, erfahren wir, wenn unser diesbezügliches Wissen gefordert ist: wenn kunsthistorische Fragen zu beantworten oder bildnerische Herausforderungen zu lösen sind. In der performativen Handlungspraxis wird deutlich, wie weit etwa unsere Fähigkeit entwickelt ist, einen ganz bestimmten Farbton zu mischen oder ein Portrait zu zeichnen. Wir erfahren, was wir können. In konkreten Handlungskontexten wird die Unterscheidung von Wissen und bloßem Glauben und Meinen ersichtlich, kritische Fragen werden aufgeworfen und vermeintliches Wissen wird infrage gestellt. Darüber hinaus wird aber auch deutlich, was Michael Polanyi mit dem Satz »Wir wissen mehr, als wir zu sagen wissen.« (Polanyi 1985, S. 14) unter *tacit knowing* verstanden hat. Denn nicht alles, was wir im praktischen Handlungsvollzug tun, können wir (anschließend) erklären. »In dieser Differenz von Wissen und Sagen entfaltet sich ein Überschuss, der dem Handeln Sinn verleiht, ohne dass dieser explizit zu formulieren wäre. Lernen als Erfahrung bedeutet daher ein ambivalentes Geschehen« (Meyer-Drawe 2008, S. 190). Aus praxistheoretischer Sicht ist dieser Unterschied zwischen *doing* und *saying* besonders wichtig. Denn damit werden zwei Weisen von Wissen angesprochen, die eng miteinander verbunden sind und doch nicht ineinander aufgehen, sondern einen Überschuss produzieren.

Dieses *implizite* oder *stille Wissen* hat Polanyi erstmals 1958 beschrieben und kann als eine »vorreflexive, erfahrungsgebundene und verwickelte, also in körperlichen Praxen routinisierte Wissensform [und Könnensform, cj] verstanden werden« (Ernst und Paul 2013, S. 12). Es wird demgemäß auch als *Erfahrungswissen* bezeichnet. Dieses schweigende Wissen bildet, formiert und strukturiert die Erfahrung. Somit speisen sich auch die Bilderfahrungen aus den impliziten Wissens- und Erfahrungsbeständen. Denn insofern Bilder »erfahrbar sein sollen, [müssen sie] durch die Blicke erneut aufgeführt oder vergegenwärtigt werden« (Sabisch 2017, S. 107).

Im Handlungsprozess ist es »untrennbar mit dem *expliziten* Wissen verwoben« (Sabisch 2008, S. 193). Dieses stille Wissen existiert parallel zum expliziten Wissen, aber nicht als abgegrenzter Bereich, der hinzukommt, sondern als eine bestimmte Sichtweise auf Wissen generell. »Das hat Konsequenzen für Bildungsprozesse, denn je routinierter ich zeichne, desto mehr entzieht sich mir etwas davon, *wie* ich es tue und *was* ich tue« (ebd.). Dieses Entziehen, ist eine große Herausforderung für die empirische Erforschung. Sabisch schlägt als methodische Konsequenz eine *indirekte Empirie* vor, die versucht, »die Fremderfahrung innerhalb der Forschung vorkommen zu lassen« und diese Dimension nicht mit der ›eindeutigen‹ Festschreibung zu überschreiben (Sabisch 2018, S. 13; siehe auch Kapitel 3.6 und 4).

Implizites Wissen ist, neben den alltäglichen und kognitiven Prozessen, auch für die ästhetische Praxis, also die Bildpraxis der Laienkünstler*innen* grundlegend und handlungsleitend (vgl. Sabisch 2007, S. 109). Denn wenn wir eine Tätigkeit ausüben, fokussieren wir unsere Aufmerksamkeit. Das, was wir im bildnerischen Prozess tun, können wir allerdings nicht gleichzeitig explizieren, da das, *was* wir in der Praxis tun, nicht zu trennen ist von dem, *wie* wir es tun (Sabisch 2008, S. 193). Zwischen der praktischen Struktur des Erfahrungswissens auf der einen Seite und der Struktur der Praxis auf der anderen besteht ein wechselseitiger Bezug. Im performativen Vollzug einer Praxis und

dem damit einhergehenden Eingebundensein in den Zwischenbereich von *Was* und *Wie* entzieht sich das implizite Wissen, es ist nicht verfügbar und lässt sich daher auch nicht gänzlich begrifflich explizieren (vgl. ebd.; Sabisch et al. 2017, S. 81). In actu ist uns die jeweils ausgeführte Praktik nicht bewusst und auch beim nachträglichen Erklären unseres Tuns entzieht sich das implizite Erfahrungswissen unserer Explikation. »Wir wissen nicht nur mehr, als wir sagen können, wir sagen oft auch mehr, als wir wissen können« (Neuweg 2002, S. 13–14).

»Das implizite Wissen bringt erst hervor, was praktiziert wird. Damit ruft es nicht eine bloß unbewusste Struktur hervor, die sich auf Regelhaftigkeiten zurückführen lässt, vielmehr erscheint das implizite Wissen über die Praxisebene hinaus, als implizite Wissensformation oder Wissensstruktur; es ist selbst produktiv.« *(Sabisch 2007, S. 109)*

Implizites Wissen resultiert aus der Einbindung in eine Handlungspraxis (vgl. Bohnsack 2014, S. 209) und somit lässt es sich eben nicht anhand von Prinzipien herleiten, sondern es tritt erst performativ in der Bildpraxis hervor. Es organisiert und strukturiert die Praxis und schreibt sich als Spur in sie ein. Diesen impliziten Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsmustern möchte ich mich in meiner empirischen Untersuchung nähern. Daher gehe ich den Weg über eine Re-konstruktion der Orientierungen, die als Spuren von implizitem Wissen in die Bildpraxis eingeschrieben sind.

Nur durch das Verfolgen von Spuren und durch *indirekte Empirie* wird es möglich, das implizite Wissen zu untersuchen (vgl. Sabisch 2018, S. 67–74). Sabisch argumentiert mit Waldenfels und Derrida, wenn sie festhält, dass das implizite Wissen zur Spur wird, die »bezeugt, ohne zu bezeugen. Sie bezeugt das Verschwinden des Zeugen, wenn man so sagen kann. Sie bezeugt das Verschwinden der Erinnerung« (Derrida zit. nach Sabisch 2007, S. 109). Den Begriff der Spur verdeutlicht Derrida anhand eines Vergleiches: »›Asche‹ benennt aber besser, was ich mit dem Begriff der Spur ausdrücken wollte, nämlich etwas, das bleibt, ohne zu bleiben, das weder anwesend noch abwesend ist, das sich selbst zerstört, von selbst, das sich völlig verzehrt, ein Rest ohne Rest ist« (Derrida zit. nach Sabisch 2007, S. 46). Implizites Wissen trägt also zur Herstellung von Realität, in diesem Fall einer Bildpraxis bei, indem sie diese organisiert und sich an den Prozessen der Herstellung selbst dokumentiert.

In Bezug auf Bildpraxis und Bildpraktiken wird die Frage nach der Verbalisierung und Explikation handlungsleitenden Erfahrungswissens zugespitzt, da die Bildlichkeit einer eigenen und vom Text unterschiedenen Logik folgt (vgl. Mersch und Heßler 2009, S. 10). Im Kapitel 3.4.2 werde ich im Rahmen der *Ikonizität*, der Bildlogik als Zeigelogik von Mersch näher darauf eingehen.

Die Sprach- und Medienphilosophin Sibylle Krämer arbeitet in ihrem Buch *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* (2007) die Attribute bzw. Eigenschaften heraus, die unser Verständnis von Spuren prägen. Sie konstatiert, dass das Spurenlesen immer dann vonnöten ist, wenn Bedingungen der Ungewissheit und Unsicherheit herrschen. Zur Untersuchung des impliziten Wissens ist das Suchen von Spuren in den Praxen, an denen es sich dokumentiert, erforderlich. Einige der Eigenschaften, die Krämer ausgearbeitet hat und die für meine Arbeit bedeutend sind, führe ich mit meinen Überlegungen zur Übertragung in die Empirie zusammen. Daraus ergibt sich eine fragende Haltung.

Zunächst betont Krämer die *Janusköpfigkeit* von Spuren, das heißt Spuren sind anwesend, zeugen aber »von der Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat. In der Sichtbarkeit der Spur bleibt dasjenige, was sie erzeugte, gerade entzogen und unsichtbar« (ebd., S. 14–15). Es lassen sich zwar Rückschlüsse über das die Spur Erzeugende ziehen, allerdings wird das Abwesende dadurch nie präsent. Im Hinblick auf die mir vorliegenden bildlichen Darstellungen frage ich, welches Abwesende seine Spuren

hinterlassen haben könnte. Was zeigt sich nicht, wird aber unter Umständen in der sprachlichen Darstellung im Interview artikuliert?

Mit der Frage danach, was die (entdeckte) Spur präsent macht und wie das *Was* seine Spur hinterlassen hat, rekurriere ich auf die Charakteristik der Materialität von Spuren. Denn Spuren »zeigen sich im und am Material« (ebd., S. 15). Als weiteres Attribut charakterisiert sie die Störung einer Spur. »Auffällig können Spuren nur werden, wenn eine Ordnung gestört ist, wenn im gewohnten Terrain das Unvertraute auffällt oder das Erwartete ausbleibt« (ebd., S. 16). Denn, so erläutert Krämer, Spuren werden nur dadurch präsent, dass »eine bestehende Form durch *Überschreibung* aufgelöst und neu konfiguriert wird« (ebd.). Spuren hinterlässt demzufolge das *Einbrechen des Fremden* in unser vermeintlich vertrautes *Haus*. Bezogen auf die empirische Untersuchung frage ich nach Bildpraktiken oder Orientierungen der Bildpraktiken, die nicht mehr wirken, sich im Laufe des Prozesses verändern und verschoben haben.

Spuren werden nicht gemacht, sondern »unabsichtlich hinterlassen«, das heißt Spuren sind unmotiviert. »Gerade das an unserem Tun prägt als Spur sich ein, was nicht unserer Aufmerksamkeit, Kontrolle und Steuerung unterliegt« (ebd.). In Verbindung mit den Daten meiner Untersuchung ist dementsprechend zu fragen, welche Aspekte im Bild ›unabsichtlich‹ und ›unkontrolliert‹ hinterlassen wurden. Finden sich Hinweise auf Unmotiviertheit von Spuren in der bildlichen oder sprachlichen Darstellung? Können sich durch den Medienwechsel – dem im Modus der Sprache nachträglich reflektierten bildlichen Geschehen – solche Unkontrolliertheiten zeigen?

Der Unmotiviertheit der Spur an sich steht die Motiviertheit seitens der Forscherin und Spurenleserin gegenüber. »Die Unaufmerksamkeit desjenigen, der die Spuren hinterlässt, und die Aufmerksamkeit des Spurenlesers, der die Spuren auffindet und identifiziert, sind Vorder- und Rückseite der Spur« (ebd., S. 17) Dies wiederum führt wiederholt die Konstruktion der Spurenlese und die Beteiligung der Forscherin deutlich vor Augen. Abschließend betrachte ich die Polysemie der Spur. Diese verdeutlicht, dass die Spuren durch Interpretation hervorgebracht werden und somit vieldeutig sind. Denn »eine Spur zu lesen heißt, die gestörte Ordnung, der sich die Spurenbildung verdankt, in eine neue Ordnung zu integrieren und zu überführen« (ebd.). Mit Blick auf die Empirie bedeutet dies, zu fragen, welche verschiedenen Lesbarkeiten die jeweiligen Spuren erzeugen.

Diese Eigenschaften der Spur formen die fragende Haltung meiner Spurensuche im Material. Sie helfen mir bei der Suche nach Mustern und Spuren des impliziten Wissens und, bei der Re-konstruktion der Bildpraxis der Laienkünstler*innen* geeignete Fragen zu stellen.

Methodische Implikationen für meine empirische Untersuchung

Durch die Auseinandersetzung mit den Bildpraktiken und dem implizierten und handlungsleitenden Wissen und Können lenke ich den Fokus auf das Prozesshafte und betone den Aspekt des *Werdens* von Erfahrungen und von Bildern als Zwischeninstanzen der Erfahrung. In Anlehnung an Sabisch und die Responsivität von Waldenfels möchte ich das *Werden* als ein Antwortgeschehen begreifen, das vom Ereignis ausgeht und nicht einer Entwicklungslogik folgt (vgl. Sabisch 2018, S. 21). Da sich das implizite Wissen der Verbalisierung entzieht, lässt es sich nur indirekt als Spur im Zwischenbereich von performativer Praxis, entstehendem Bild und Interviewtext fassen.

Zum impliziten Wissen gehört auch mein eigenes Erfahrungswissen, welches ich durch meine wissenschaftliche und außerwissenschaftliche Handlungspraxis gesammelt habe. Dieses Wissen ist mir nicht oder nur teilweise bewusst und schwierig bis gar nicht explizierbar. Dennoch argumentiert Bohnsack, dieses Erfahrungswissen sei »unabdingbare Voraussetzung für Erkenntnis und für die Kreativität von Theoriebildung« (Bohnsack 2014, S. 211). Mein eigenes implizites Wissen ist demzufolge eine notwendige Bedingung für die Kreativität des Spurenlesens und Interpretierens und nicht

nur als »bedrohliche Fehlerquelle des Erkenntnisprozesses anzusehen« (ebd., S. 214). Im Kapitel 4 gehe ich vertieft auf die erforderliche Analyseeinstellung und den Umgang mit dem atheoretischen Vorwissen ein.

3.4 Bild und Bildlichkeit

Wie können Erfahrungs-, Bildungs- und ästhetische Praxisprozesse bildbasiert gedacht werden? Meine empirische Untersuchung fragt nach den Bildpraxen und Bilderfahrungen der Laienkünstler*innen*, danach also, wie Veränderungen von Selbst- und Weltverhältnissen *in* Bildern und *durch* Bilder erfolgen können.

Um die »Verschiebung und Veränderung von Welt- und Selbstverhältnissen nicht länger nur sprachbasiert zu denken und sprachtheoretisch zu legitimieren, sondern auch als bildbasierte Erfahrung, die sich leiblich niederschlägt, weiter zu denken« (Sabisch 2019a, S. 284–285), braucht es bildtheoretische Überlegungen. Im Folgenden nähere ich mich der Frage »Was ist ein Bild?« aus drei Richtungen. Zunächst möchte ich allgemeine bildtheoretische Grundlagen vorstellen, um zweitens die genuine Logik des Bildlichen sowie schlussendlich die Bilderfahrung und die Frage nach der Funktions- und Wirkweise von Bildern darzustellen.

3.4.1 Allgemeine bildtheoretische Grundlagen

Bild und Bildwissenschaft

Bilder spielen eine entscheidende Rolle bei der kommunikativen Konstruktion von Wirklichkeit und das nicht erst seit der *ikonischen Wende* (Boehm 1995) im 20. Jahrhundert. Doch seit den 1990er Jahren lässt sich eine umfangreiche Forschung zum Bild und zur Bildlichkeit beobachten und zwar in ganz verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Eine sogenannte Bildwissenschaft, die die Grenzen der Fachwissenschaft überschreitet und transdisziplinär denkt, entwickelt sich. Es geht um die Beschreibung, Erforschung und Reflektion von Herstellungsprozessen, Gebrauchsweisen und Verwendungskontexten, Diskurs- und Wahrnehmungspraktiken und Distributionen von allen Arten visueller Artefakte in ihren veränderlichen kulturellen Kontexten. Neben den veränderlichen Wahrnehmungskonzepten sind auch die im Zusammenhang damit stehenden Darstellungspraktiken, also die Konstruktionsprinzipien des Sichtbaren Gegenstand einer sich formenden Bildwissenschaft (vgl. Frank und Lange 2010, S. 10). Die deutschsprachige Bildwissenschaft entstammt der Tradition der Philosophie und der Kunstgeschichte und hat somit den Blick eher auf die Hochkultur – in Abgrenzung zur Populärkultur – und Theoriebildung gerichtet. Gottfried Boehm fasst diese Entwicklung und das Verhältnis von Text und Bild so: »Die Kunstgeschichte, die sich, ihrer Fachbestimmung nach, am ehesten als *Bildwissenschaft* verstehen könnte, besinnt sich nur selten auf die systematische Seite ihrer Aufgabe. Ein der Sprachwissenschaft vergleichbarer Diskurs hat sich für das Bild nicht ausbilden können« (Boehm 1995, S. 7). Die Vorherrschaft des Textes und der Sprache, die mit dem von Richard Rorty 1967 geprägten Begriff *linguistic turn* bezeichnet wird und konstatierte, alle menschliche Erkenntnis sei durch Sprache strukturiert, befeuerte die Auseinandersetzung mit dem Bild als eine andere Dimension der Sinnbildung. Unter dem Label *iconic turn*, der von Boehm geprägt wurde, oder dem angloamerikanischen *pictorial turn* (Mitchell 1994) entstanden zahlreiche wissenschaftliche Beschäftigungen mit der Welt der Bilder.

Deutlich wird, dass die Bildwissenschaft »ihre Funktion als interdisziplinäres Forschungsfeld nur erfüllen [kann], wenn sie Methodenvielfalt zulässt« (Wyss 2014, S. 14). Eine Einheitlichkeit der Forschungsansätze ist nicht gegeben, auch wenn von der Bildwissenschaft gesprochen wird, denn innerhalb dieses Feldes finden sich medien-, kunst-, kulturwissenschaftliche, ethnologische, psychologische, archäologische, philosophische und linguistische Ansätze (vgl. Bonnemann 2014, S. 16). Um eine Systematisierung

der verschiedenartigen disziplinären Bestrebungen herauszustellen, was jeweils als Bild verstanden wird, schlägt Jens Bonnemann eine Unterscheidung von Bildtheorie und Bildwissenschaft vor. Die Bildtheorie gehe von der Möglichkeit eines allgemeinen zu entwickelnden Verständnisses dessen aus, was ein Bild ist. Die Bildtheorie, so betont auch Lambert Wiesing (2005), beschäftigt sich mit der Frage, was ein Bild zu einem Bild macht, also mit der Begriffsklärung des Bildes selbst. Für ihn bedeutet dies, dass grundsätzlich alle Bilder in wissenschaftlichen Untersuchungen berücksichtigt werden müssen, um dann zu entscheiden, ob ein bestimmter Gegenstand zum untersuchten Bereich gehört oder nicht. Die Bildwissenschaft hingegen könne sich auf ein Bild, auf eine Gruppe von Bildern oder den Gesamtbereich von Bildern beziehen. Das heißt, in der Bildwissenschaft können einzelne Werkuntersuchungen oder Bildgruppen wie Portraitfotografien thematisiert werden. Die allgemeine Bildwissenschaft wendet sich dem Bild als solchem zu und fragt nach dem Wesen der Bilder (vgl. Bonnemann 2014, S. 17).

Drei Ansätze der Bildtheorie

Innerhalb der Bildtheorie lassen sich nach Stephan Günzel und Dieter Mersch (2014) drei Hauptrichtungen unterscheiden. Viele der ausgearbeiteten Bildtheorien sind Mischformen der verschiedenen Ansätze und die jeweiligen Vertreter*innen* innerhalb dieser Ausrichtungen sind sich nicht in allen Punkten einig. Ich möchte im Folgenden dennoch die drei idealtypischen Strömungen und die weitestgehend geteilten Aspekte kurz charakterisieren.

In den *anthropologischen Ansätzen* wird das Bild als ein ganz spezifisch menschliches Artefakt verstanden (vgl. Bonnemann 2014, S. 19). Hans Jonas, so erklärt Bonnemann, betont den Menschen als *Homo Pictor* und erläutert die Freiheit des Bildens als ein Unterscheidungskriterium zwischen Mensch und Tier. Hans Belting betont in seiner *Bild-Anthropologie* (2011), dass die Bilderforschung über die Kunstgeschichte hinausgehen müsse und sich nur als eine Anthropologie entfalten lasse, da der *Ort der Bilder* der Mensch allein sei und nicht etwa eine Leinwand oder ein Museum (vgl. Belting 2011, S. 57-59). Er führt die von Aby Warburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausgeführte Überlegung weiter, dass die vom Körperwissen und den körperlichen Erfahrungen, die sich historisch wandelnden, transportierten Vorstellungen, eine grundlegende Rolle für das Verständnis von Bildern und für das Bildgedächtnis einer ganzen Epoche spielen (vgl. Frank und Lange 2010, S. 133). Für Bonnemann lassen sich die anthropologischen Ansätze eher als eine Bildphilosophie verstehen, da sie Bilder nicht allein um ihrer selbst willen untersuchen, sondern um Fragen der Philosophie zu klären, wie die Frage, was der Mensch und das menschliche Bewusstsein sei (vgl. Bonnemann 2014, S. 19).

Die *semiotischen Bildtheorien* gehen davon aus, dass das Bild zur Gattung der Zeichen gehört und daher mit etablierten Begriffen und Methoden erforscht werden kann (vgl. ebd., S. 18). Nelson Goodman ist einer der bekanntesten Vertreter*innen* des semiotischen Ansatzes und erklärt im Gegensatz zu Charles Sanders Peirce, dass das ikonische Zeichen – im Vergleich zu anderen Zeichen wie Symbolen oder Indexen – sich nicht dadurch auszeichnet, dass es mit dem, was es repräsentiert, ähnlich ist. Eine Ähnlichkeit zwischen dem Bild eines Objekts und dem Objekt selbst muss nicht gegeben sein. Ein Bild ähnelt anderen Bildern, indem es schwarz-weiß, flach und vielleicht quadratisch ist, aber es ähnelt nicht einem Schuh, von dem es ein Bild ist. Goodman argumentiert, der Charakter eines Bildes beruhe auf Konventionen und Gewohnheiten und nicht auf Ähnlichkeiten. In seinem Ansatz geht er allerdings vom Bild als *Bildträger* aus – also der Leinwand, dem Papier, dem Holz –, der tatsächlich keine Ähnlichkeit mit dem realen Objekt Schuh hat. Denn das, was auf dem Bild zu sehen ist, kann durchaus eine Ähnlichkeit zu diesem haben (ebd.). Je weiter der Zeichenbegriff definiert wird, desto mehr Positionen partizipieren an ihm. Wenn Klaus Sachs-Hombach beispielsweise schreibt, ein Gegenstand sei schon dann ein Zeichen, wenn ihm ein Inhalt oder eine Bedeutung zugewiesen wird, dann lässt sich auch Boehms hermeneutischer bildtheoretischer

Ansatz – die Genese vom Bildsinn zu entschlüsseln – darunter fassen, obwohl es ihm um einen spezifischen *bildlichen* Sinn geht und nicht um den *sprachlichen* Sinn (ebd.).

Die *wahrnehmungstheoretisch-phänomenologischen Ansätze* der Bildtheorie ordnen Bilder den sichtbaren Gegenständen zu. Ein Bild generiert nicht auf eine spezifische Weise Sinn, sondern es ist auf eine eigene Weise *sichtbar*. Der Status Bild hängt nicht davon ab, ob das Bild vielleicht auch ein Zeichen ist – es muss keines sein (vgl. ebd., S. 18). Es geht um die phänomenologische Präsenz und Wirkung des Bildkörpers und nicht um Repräsentation, also seine Funktion als Stellvertreter eines Abwesenden. Innerhalb der Wahrnehmungstheorie wird allerdings debattiert, ob nicht schon die Wahrnehmung an sich ein Zeichenprozess sei, da Bilder nie nur *reine Sichtbarkeit* seien; dies würde nur aufgrund ihrer Materialität in den Vordergrund treten. Günzel und Mersch führen Jean-Paul Sartre an, der den Unterschied zwischen Bild und Zeichen dahingehend definiert, dass ein Objekt auf einem Bild kein Zeichen von einem Haus sei, sondern von einem *imaginären Haus*, ein *imaginäres Objekt*, welches als Darstellung auf einem Bild kein Signifikat ist, das entschlüsselt werden müsse (ebd., S. 19). Wiesing nennt die Darstellung auf einem Bild daher *artifizielle Präsenz*. Die Objekte, die Gegenstand eines Bildes sind, also darauf zu sehen sind, können nicht berührt oder umschritten werden. Ein Objekt der realen Welt wird durch die Darstellung auf einem Bild zu einem *Bildobjekt* (nach Husserl) oder *imaginären Objekt* (nach Sartre) und entzieht sich damit, so Wiesing, auch den Gesetzen der Physik (vgl. Wiesing 2005, S. 69). Das Bild ist für ihn ein geschaffenes Gegenüber, auf welches der Mensch reagiert. In seinem Buch geht er denkbaren Begründungen von bildlicher Wahrnehmung nach und versucht, diese zu kategorisieren.

Die Komplexität des Bildbegriffs

Sich dem Bild als solchem zu nähern und damit auch einen einheitlichen Bildbegriff zu definieren, ist ein unmögliches Unterfangen, wie Mersch und Ruf festhalten. Ebenso sei es ausgeschlossen alle denkbaren Bildbegriffe zusammenfassend zu behandeln. »In der Art der Behandlung aber, mit der sich im *Einzelnen* dem Phänomen *Bild* angenommen wird, offenbaren sich wiederum die jeweiligen Diskursschulen« (Mersch und Ruf 2014, S. 3). Schon allein an der Frage nach der Etymologie des Begriffs Bild zeigen sie, wie heterogen der Gehalt des Bildes ist. Die Bestimmung des Bildbegriffs muss zum einen eng genug sein, um »zwischen Bildphänomenen und anderen Phänomenen« zu unterscheiden, und zum anderen weit genug, um eine »Vielzahl visueller Formate unter den einheitlichen Titel des *Bildes* subsumieren« zu können. »Nicht alles, was gesehen werden kann, muss ein Bild von etwas sein, wie auf der anderen Seite nicht alles, was als Bild wahrgenommen wird, eine Form der Darstellung oder Sichtbarmachung sein muss« (ebd. 2014, S. 1). Weiter argumentieren sie, dass das Bild nicht allein steht, sondern in einem Kontext auftritt, der es als Bild in Erscheinung treten lässt. Außerdem gibt es unterschiedliche Weisen der Erscheinung von Bildern, etwa materielle und mentale, und nicht jedes Bild muss in einer Abbildungsrelation stehen. Es gibt verschiedene Modi der Bildrelationen, wie Repräsentation, Darstellung, Verkörperung und Zeigen. Der Bildbegriff erhält auch dadurch eine universelle Note, dass »Bilder und visuelle Erscheinungen [...] keine eindeutige Beziehung zueinander haben« und mit entsprechenden Rahmungen »nahezu jedes Ding zum Bild werden kann« (ebd. 2014, S. 1).

Sabisch unterstreicht, dass es gar nicht wünschenswert ist, einen einzigen Bildbegriff zu etablieren, unter den sich alle Formen, Spielarten, Phänomene und Ansätze unterordnen müssten. Sie schlägt vor, von der *Funktion und Wirkweise* der Bilder auszugehen, also von dem, was »das Bild zu einem Bild macht« (Sabisch 2018, S. 55).

Die Konstitution des Bildes | Ikonische Differenz

Was ist ein Bild? Auf diese Frage gibt Boehm in seinem gleichnamigen Buch Antwort, indem er den *visuellen Grundkontrast*, »der zugleich der Geburtsort jedes bildlichen Sinnes

genannt werden kann«, die *ikonische Differenz* einführt (Boehm 1995, S. 30). Das Bild zeigt einen repräsentierten Gegenstand nicht nur, sondern es interpretiert ihn auch immer mit visuellen Mitteln. Es interpretiert ihn als diesen einen Charakteristischen (vgl. Wyss 2014, S. 11). Eine Repräsentation eines Gegenstands ist immer eine *Repräsentation als*. Die ikonische Differenz ist also der reflexive Gedankenschritt, ein Bild nicht mit dem gezeigten Gegenstand zu verwechseln, sondern diesen als ein Etwas zu erkennen, das *für etwas* steht. In diesem Sinne sei das Bild ein Zeichen, eine Metapher oder eine *Verschiebung*. Dadurch, dass sich das Bild vor eine Sache, auf die es zeigt, schiebe, baue es eine Spannung auf zwischen dem, worauf es zeigt und dem, was nicht gezeigt wird (ebd., S. 12). Dies heißt aber nicht, dass das Bild Mehrdeutigkeiten auflöst, es bleibt doppelsinnig und die erkennbare Differenz löst sich nicht auf. Das Bild lebt von der »Fruchtbarkeit des gesetzten Kontrastes. Es fügt sich zu etwas Überschaubarem, Simultanem, etwas, das wir ein Bild nennen« (Boehm 1995, S. 29).

Boehm schreibt: »[…] was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie an Binnenereignissen einschließt. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert« (ebd., S. 29–30). Die ikonische Differenz kennzeichnet nach Boehm die Eigenart des Bildes. Diese gehört der Materialität an, ist in Materie eingeschrieben, lässt aber darin einen Sinn aufscheinen, der über allem Faktischen steht. Die ikonische Differenz besteht also in einem »internen Kontrast zwischen dem unthematischen Grund des Bildes und den darin thematischen Figuren« oder zwischen »materiellen Mitteln, die zeigen und den immateriellen Dingen, die dadurch gezeigt werden« (vgl. Brömßer 2014, S. 279). Das »Sichtbare meint etwas Abwesendes« (Boehm 2007, S. 39). Aus farbigen Flächen, Linien und Punkten werden Bilder, die als *Sinneinheiten* »Zugang zu unerhörten sinnlichen und geistigen Einsichten eröffnen« können (Boehm 1995, S. 30–31). Das Immaterielle als reines Vorstellungsbild wird durch die materielle Manifestation sichtbar. Das Bild konstituiert sich also als einzigartige Einheit aus Materialität und Immaterialität. »Die Grundlage des Ikonischen entpuppt sich als Zwitterexistenz zwischen einem wirklichen Ding und einem reinen Vorstellungsbild. Das Immaterielle wird durch die materielle Manifestation sichtbar« (Brömßer 2014, S. 281). Es gibt Bilder, in denen diese Differenz weniger stark bemerkbar ist, so wie bei einem reinen Abbild. Es gibt aber auch Bilder, und dies ist bei einer Vielzahl künstlerischer Bilder so, die mit der Differenz spielen und so eine potenzierte Wirklichkeit sichtbar machen, da darin »das Abheben der Darstellung vom Dargestellten thematisch« wird (Sabisch 2018, S. 65).

3.4.2 Bildlogik | Sichtbarkeit und Sichtbarmachung

Bild und Sprache | Die Logik des Zeigens

> *»Die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; […] Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt […].«* *(Foucault 2003/1966, S. 38)*

Dieses Zitat entstammt Foucaults Beschäftigung mit dem Gemälde *Las Meninas* (1656) von Diego Velázquez und verdeutlicht, dass Bild und Sprache nicht austauschbar oder ersetzbar sind. Sie erfüllen je nach ihrer spezifischen Form und Logik unterschiedliche Funktionen. Bilder behaupten gegenüber der Sprache einen Eigensinn. Zahlreiche Bildtheoretiker*innen* gehen eben dieser Frage nach: Sie diskutieren eine »eigene Epistemik des Visuellen« und die Möglichkeit, »in Bildern zu denken« (vgl. Mersch und Heßler 2009, S. 8–9). Die maßgebliche Überlegung ist, dass Bilder und Sprache unterschiedlich

sind. »Die Macht des Bildes bedeutet: zu sehen geben, die *Augen zu öffnen*. Kurzum: *zu zeigen*« (Boehm 2007, S. 39).

Forciert wurde die Frage nach der eigenen Logik der Bilder unter anderem durch die Etablierung der bildgebenden Verfahren in den Naturwissenschaften im letzten Jahrhundert. Während die naturwissenschaftliche Forschung die »bildliche Darstellung des Wahrgenommenen, seine *Sichtbarmachung* […] für die Generierung des wissenschaftlichen Wissens« als konstitutiv betrachtet, zweifelt die Geisteswissenschaft noch an »der Erkenntniskraft von Bildern« (Mersch und Heßler 2009, S. 11). Die Naturwissenschaften sind auf Forschungsprozesse, die sich *mit und in* Bildern vollziehen, angewiesen, da Bilder Wissen formen, ordnen und kommunizieren können.

Dennoch lässt sich ein Bild nicht wie ein Text lesen, der auf grammatischen Regeln basiert und eine Semantik besitzt, sondern *zeigt* etwas. Zeigen kann als anderer *Ausdrucksmodus* im Vergleich zu Sagen verstanden werden. Dennoch kann die Sprache nicht auf das *Aussagen* und das Bild nicht auf das *Aufzeigen* reduziert werden. Auch Bilder können etwas sagen und Sprache kann etwas Nichtsprachliches zeigen. Bilder können ebenso wie die Sprache argumentieren oder sich reflexiv auf sich selbst beziehen. Sie sind damit in ihren Operationen der Sprache sehr ähnlich, aber agieren in einer anderen Art und Weise. Mersch fasst dies damit, dass »die Sprache im Modus des Sagens zeigt, während Bilder im Modus des Zeigens sagen« (vgl. Mersch 2014b, S. 312). Daraus entwickelte er einen bildtheoretischen Ansatz – die Logik des Zeigens.

Die Beschäftigung mit der Frage nach der Bildlogik, des Eigensinns der Bilder oder des visuellen Denkens kann erst dort ansetzen, wo der Logikbegriff in bestimmter Weise verstanden wird. Die Bildlogik wäre dann eine widerspruchsfreie Erzeugung von Sinn aus *genuin bildnerischen Mitteln*, die *nicht prädikativ*, also nicht nach dem Muster eines Satzes oder der Sprache an sich gebildet wird (vgl. Mersch und Heßler 2009, S. 9). Heßler und Mersch erläutern weiter, Bilder können etwas beweisen, sie können argumentieren und lassen sich so auf weitere Aspekte des Logikbegriffs beziehen, auch wenn sie dieses Beweisen und Argumentieren auf ihre spezifische Weise tun. Die Sprache bleibt hinter diesen visuellen Repräsentationen, dem Zeigen zurück, denn es ist ihr nicht ausreichend genau möglich, beispielsweise die exakte Farbigkeit einer Fläche oder den Verlauf einer Linie zu beschreiben.

Mersch geht davon aus, dass sich Sagen und Zeigen ineinander verschränken. Um die Differenz von Sagen und Zeigen zu beschreiben, bezieht er sich auf Goodman, der zwei *Symbolfunktionen* unterscheidet: Zum einen die *Denotation*, eine Funktion, die repräsentiert und bezeichnet, also eine Beziehung zwischen lexikalischer Einheit und realer oder vorgestellter Wirklichkeit herstellt; und zum anderen die *Exemplifikation*, eine Ausstellungs- oder Vorführfunktion, die durch einen Interpretationsvorgang etwa bestimmte Eigenschaften von Objekten veranschaulicht. Sowohl Bilder als auch Sprache verfügen über beide Möglichkeiten; so kann ein Portrait auf eine bestimmte Person referieren – sie also denotieren –, Farben oder Muster aber lassen sich nur exemplifizieren (vgl. Mersch 2014b, S. 314). »Entsprechend liegen Fälle vor, die für andere Fälle stehen, etwa indem eine Stimmung mittels Farbtönen ausgedrückt oder auf eine bestimmte Linienführung mittels Vergleich oder Zeigehandlung aufmerksam gemacht wird« (ebd.). Mersch resümiert, »dass das Bildliche maßgeblich aus Formen der Exemplifikation statt der Repräsentation entschlüsselt wird: Es ist nicht die Ähnlichkeit, so wenig wie im strengen Sinn die Abbildlichkeit, die es bestimmen, sondern jenes zeigen, von dem Exemplifikation eine Spielart bezeichnet« (ebd.). Die Herleitung des Bildlichen vom Zeigemodus bedeutet zum einen, sie von ihrer Visualität und Erscheinungsweise aus zu erschließen, also vom *Zeigen* als *sehen lassen* und *zum Vorschein bringen* auszugehen, und auf der anderen Seite die »verschiedenen Manifestationen oder Formate« des Zeigens zu entfalten, um ihren eigenen Logos aufzuspüren (ebd., S. 314–315).

Mersch definiert den Begriff des Zeigens als relationale Struktur, als *Etwas-Zeigen* oder *Sich-Zeigen*. Die transitive Form, das *Etwas-Zeigen*, bezieht sich auf die Philosophie der Deixis und betont die übergehende Funktion des Zeigens – übergehend auf ein

Objekt. Der Blick wird auf etwas hingelenkt, wie mit einem Zeigefinger oder Pfeil wird etwas angezeigt oder auf etwas verwiesen. *Etwas-Zeigen* kann aber auch bedeuten, etwas zu demonstrieren, also zu beweisen oder vorzuführen. Oder es kann etwas durch eine Person performativ durchgeführt oder aufgeführt werden. *Sich-Zeigen* hingegen betont die intransitive Form des Zeigens, das *Sehenlassen* und *Erscheinen*, und bezieht sich auf die Phänomenologie und die Ästhetik (vgl. ebd., S. 315). *Sich-Zeigen* und *Etwas-Zeigen*, also intransitives und transitives Zeigen, sind dennoch untrennbar verbunden, denn in jedem Zeigeakt wird das Zeigen mitgezeigt. Oder wie Mersch es formuliert: »[…] denn soweit jemand *auf etwas zeigt*, ist unvermeidbar, dass die Zeigenden *sich im Zeigen mitzeigen*, d. h. sich und ihre eigenen Körperlichkeit dabei aufführen und preisgeben« (ebd., S. 316). Zeigen sich auch in der Bildpraxis, im bildnerischen Gestalten die jeweils eigene Blickweise, der Stil und der Leib? Wird also in der schwungvollen oder bedächtigen Geste, der Strich- und Pinselführung die Körperlichkeit der agierenden Person mitgezeigt? Zeigen die bildnerisch tätigen Laienkünstler*innen* in meiner Untersuchung sich selbst und ihre Blickweise, indem sie *Etwas-Zeigen*, *in* ihren Bildern und *durch* ihre Bilder zeigen?

Im Folgenden möchte ich auf diese Bildlogik als Zeigelogik näher eingehen, mit der Mersch eine »nichtplatonistische Bildphilosophie« entwickelt (Mersch 2014a, S. 18), die also nicht von der Abbildhaftigkeit, Darstellung und Repräsentation abgeleitet ist, sondern die Erscheinungsweisen der Bildlichkeit zugrunde legt. Er fragt, »*wie* Bilder ein Sichtbares hervorbringen, wie sie eine Sicht *aufrichten* und *hinstellen* oder *aufgrund welcher Bedingungen* etwas *als Sichtbares erscheint*« (ebd., S. 17). Er konstatiert, Zeigen ziele zunächst auf Wahrnehmbarkeit, ein Sichtbarmachen, und nicht unbedingt auf Referentialität oder Repräsentation im Sinne eines Abbildens. Es zeigt sich also nicht etwas *als etwas*, sondern es zeigt sich überhaupt. Zeigen bedeutet zunächst Exponieren und nicht schon Interpretieren. »Weniger *was* das Gezeigte ist, kann dann erfragt werden, als vielmehr *wie* und *dass* es sich zeigt« (Mersch 2014b, S. 316). Weiter erklärt er, das Zeigen genüge sich selbst, es bedeutet sich selbst und weist nicht über sich hinaus. Das Zeigen folge damit einer »Logik des Exemplarischen, der Singularität. Das A = A als Grundsatz der abendländischen Logik erweist sich in Bezug auf das Zeigen als sinnlos: Worauf gezeigt wird, ist immer das Besondere, der Einzelfall« (ebd.). Die Eigenschaft des Zeigens und des Bildes, die am deutlichsten im Vergleich zur Sprache hervortritt, sei die Unmöglichkeit der Negation. Ein Bild oder ein Zeigeakt kann nicht das zeigen, was nicht der Fall ist (vgl. ebd.). Das heißt, es zeigt auch keine Selbstwidersprüche; es kann höchstens darstellen, wie zum Beispiel sich widersprechende Perspektiven veranschaulicht werden können. Mersch führt dazu den niederländischen Grafiker M. C. Escher mit seinen optischen Täuschungen an. Er zeigt in seinen Bildern ein *Sowohl-als-Auch*, sowohl die eine als auch die andere Perspektive einer räumlichen Darstellung, beispielsweise einer Treppe. »Jenseits von Identität und Widerspruch öffnet das Zeigen den Zugang zu einer *anderen* Logik der *Nicht-Identität*« (ebd., S. 317). Daran anschließend führt er aus, dem Zeigen wohne ein *affirmativer Zug* inne. Das Zeigen und das Bild sind da und können sich nicht *nicht zu sehen* oder *zu zeigen geben* (ebd.). Die zwei letztgenannten Aspekte implizieren für Mersch einen »Moment einer Präsenz« im Zeigen. Das, worauf gezeigt wird oder das, wovon gezeugt wird, rückt in die Gegenwart und in unmittelbare Anwesenheit. Der Zeigevorgang macht *etwas* sichtbar und präsent. Die Schwierigkeit des Zeigens bestehe in seiner Evidenz. Denn das Zeigen brauche keinen weiteren Beweis, als dass es *sich selbst* zu erkennen gibt oder gar nicht. Die *Evidenz des Zeigens* beziehe sich eben auf das Sehen und die Wahrnehmung dessen, was evident ist. Mersch betont, dass sich die genannten Aspekte des *Etwas-Zeigens* und *Sich-Zeigens* auf alle Formen des ästhetischen Ausdrucks beziehen und nicht nur auf das Bildliche (ebd., S. 317–318).

Mersch fasst das »Bild als Medium eines Denkens und nicht so sehr als eine zwischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen oszillierende Praxis der Darstellung, die ihr Kriterium immer schon in einer *anderswo* enthüllten Wirklichkeit oder in der Kraft der Imagination findet, denn ein Bild *gibt* im praktischen Sinne einer ›Gabe‹ stets

etwas zu sehen und damit auch *zu denken*. Im Gegensatz dazu scheint es im Register des Bild-Platonismus klar zu sein, dass es nur *etwas Bestimmtes* zu sehen gibt, sodass es also allein darauf ankommt, dieses Bestimmte, sein *Was* oder seine *Bedeutung* zu identifizieren.« (Mersch 2014a, S. 22). Merschs medientheoretisch geprägter Ansatz will »im Bildlichen eine Weise des Denkens [...] erblicken, sei es durch (*dia/per*) Derangierung der Wahrnehmung oder dadurch (*dia/per*), das Sichtbare durch (*dia/per*) seine Unterbrechung oder Konfrontation mit einem Nichtsichtbaren zu reflektieren« (ebd.). Das Bild als ein spezifisches *Medium des Denkens* zu verstehen, ermöglicht es, bildbasierte Erfahrungs- und Bildungsprozesse in den bildnerischen Arbeiten der von mir befragten Laienkünstler*innen* zu suchen.

Auch die Frage nach der spezifischen Leistung von Bildern im Erkenntnisprozess, also danach, wie sie Wissen erzeugen und zeigen, beantwortet Mersch mit der Logik des Zeigens. In seinem Buch *Epistemologien des Ästhetischen* geht es ihm um die Geltungsfrage der ästhetischen Erkenntnis und um ihre Begründung *als Wissen* (Mersch 2015, S. 7). Wie kann ein *Denken in den Künsten*, ein *Denken im Ästhetischen* aussehen, welches sich von einem Denken in Begriffen, also von einer Inanspruchnahme allein durch die Sprache – *linguistic turn* – abgrenzt (vgl. ebd., S. 8)? Die Sprache gelte noch immer als »privilegierte Form des Ausdrucks« und eine mögliche ästhetische Erkenntnis müsse in Sprache übersetzt werden, also die Struktur von Sätzen annehmen, um Geltung zu erlangen (vgl. ebd., S. 9). Diese Bindung des Denkens an die Sprache will Mersch überprüfen und schlägt vor, *Denken* anders zu verstehen – also anders als das Denken qua Begriff oder Diskurs. »*Denken* wird dann verstanden als eine Praxis, ein Handeln *mit* Materialien *in* Materialien *durch* Materialien – etwa durch das Setzen von Farben – bzw. *mit* Medien *in* Medien oder *durch* Medien – etwa durch die Führung des Pinsels, den Strich, durch den Einsatz von Sound usw.« (ebd., S. 10).

Mit dem Nachdenken über den *Ort* des ästhetischen Denkens oder der ästhetischen Erkenntnis blickt Mersch auf einen für meine Arbeit äußerst wichtigen Aspekt, da mich die Bildpraxis der Laienkünstler*innen* interessiert, die sowohl die Rezeption als auch die Produktion einschließt. Er schreibt, »das ästhetische Denken offenbart [...] sich in Gestalt jener Praktiken, die im Prozess selbst als seinem *Werden am Werk sind*. Deswegen sprechen wir hier von einem *Denken als Praxis, als Performanz*« (ebd., S. 11). Bei diesen Praktiken handelt es sich um *Ereignisse*, »durch die allererst *etwas hervortritt*, das *anders sich nicht zeigen* lässt« (ebd., S. 12). Mit dem Fokus auf die *medialen Praktiken*, »mit denen die Künste ebenso experimentieren wie operieren«, verschiebt er den Blick weg von der dominierenden Rezeptionsseite der *ästhetischen Erfahrung* auf die *ästhetische Produktion* (ebd.). Neben den *Produktionsbedingungen*, den »konkreten Praktiken der Herstellung« und ihren Medien und Materialien, müsse es bei einem entschiedenen Blick auf die Produktion vor allem zuerst darum gehen, »die Praktiken und ihre Hindernisse zu adressieren, ihr Tastendes oder Stockendes sowie die Störrigkeit des Materials, die Hindernisse und Grenzverläufe des technischen, die Ereignishaftigkeit des Performativen, d. h. das, was ihm zugleich *entgeht* und *widerfährt*« zu erfahren (ebd., S. 14). »Die künstlerische Produktion ist notwendig an [...] mediale Prozesse gebunden« (ebd., S. 15). Dabei versteht er das Mediale als Performatives. Das heißt, Medien »realisieren sich *durch* und *vermittels* praktischer Vollzüge, die je nach Situation und Kontext anders ausfallen und dabei *etwas* in die Welt setzen oder *Effekte* induzieren« (ebd., S. 14). An anderer Stelle schreibt er: »Das Medium *zeigt sich durch seinen Gebrauch*, ohne *als* solches manifest zu werden« (Mersch 2010, S. 189).

Verortet im Materiellen bringen Medien respektive Bilder e*twas*, das *als etwas sichtbar* wird zur Erscheinung, machen es sichtbar »und erfüllen darin schon eine epistemische Funktion, ohne selbst wiederum in Erscheinung zu treten oder erfahrbar zu sein« (Mersch 2015, S. 15). Die medialen Prozesse, an die die künstlerische Produktion gebunden ist, werden durch dieselbe verborgen. Darum, so Mersch, ist den Künsten »ein genuin selbstreflexives Moment« zu eigen. »Im Akt dieser Reflexivität« manifestiert sich die »eigentliche epistemische Kraft der Kunst, ihr spezifisches, auf andere Weise

nicht zu gewinnendes Wissen« (ebd.). Den entscheidenden Modus der Praktiken des Darstellens, Ausstellens und Präsentierens bildet das *Zeigen*. Die »Verfahrensweisen des Zeigens« zeichnen sich im *Werk-Werden*, in der ästhetischen Produktion ab (ebd., S. 16).

Mit unterschiedlichen Methoden der Datenerhebung (Kapitel 5) und divergenten Herangehens- und Umgangsweisen mit den entstandenen Bildern (Kapitel 6.4) habe ich in meiner Arbeit versucht, ein *anderes Denken*, welches *anders* als Denken qua Begriffen ist, aufzunehmen und durch die Rückführung wiederum ins Begriffliche – mit dem Niederschreiben dieser Arbeit – Differenzen zu markieren. Durch verschiedene Annäherungsversuche an die Bilder, etwa durch Perzepte, Vergleichendes Sehen und grafische Exzerpte, habe ich das von vornherein begrifflich strukturierte Denken versucht, zugunsten von einem Denken in Bildern vorerst einzuklammern.

Wie dargelegt, verweisen Mersch und Heßler immer wieder auf die Praxis der künstlerischen Produktion, also auf jene Praktiken, die im Prozess selbst als seinem *Werden am Werk sind*. Die performativen Setzungen und Handlungsfolgen, die bildnerischen oder gestalterischen Verfahrensweisen der Herstellung von Bildern, sind »ganz wesentlich für das Verstehen der Bildlogik« (Mersch und Heßler 2009, S. 12).

Bildmaterialitäten und Bildpraktiken

Wie entsteht mittels Punkt, Linie, Fläche und Figur bildlicher Sinn? Die Rolle des *Wie* der Herstellung in Praktiken des Gestaltens ist für die Analyse von Bildern und Bildprozessen entscheidend, »denn jeder Strich, jede Linie, jede Farbentscheidung, jede Positionierung im Raum, jede Rahmung, jede Wahl von Technologien und dergleichen bilden einen konstitutiven Teil der Erkenntnisproduktion genauso wie Stiltradition und Sehkonventionen, an die angeschlossen wird« (ebd., S. 13).

Bilder beruhen auf ganz unterschiedlicher Medialität, sind abhängig von materiellen Bedingungen und in sehr verschiedene Praktiken eingebunden. Hinsichtlich ihrer Produktion, Rezeption und Nutzung unterscheiden sie sich gewaltig. Damit ein Bild kommunizieren kann, setzt es die mediale Ebene der materiellen Präsenz voraus (vgl. Mersch 2002, S. 61–68). Die Materialität eines Bildes schafft auf ganz unterschiedliche Art und Weise Bedeutungszusammenhänge. Bilder sind ohne technologische, instrumentelle und ökonomische Bedingungen nicht denkbar und abhängig von Prozessen der Herstellung, Verwendungskontexten, Medien sowie Wahrnehmungs- und Diskurspraktiken. Mersch bezeichnet Bilder als *materielle Dispositive* und meint, dass nicht nur Werkstoffe eingesetzt werden müssen, um Bilder entstehen lassen zu können, sondern auch die Bedingungen der Herstellung, Verwertung und Wahrnehmung entscheidend sind. Bilder sind also immer in ein Bedingungsgefüge eingebunden, durch die sie überhaupt erst ermöglicht werden, durch die sie aber auch in ihrer je eigenen Art geformt werden und die sich in sie einschreiben (vgl. Finke 2014, S. 26). Auch die Distribution der Bilder, die Verteilung, Verbreitung sowie Nutzung ist an die verschiedenen materiellen Bedingungsgefüge wie technische und mediale Voraussetzungen oder ökonomische und logistische Maßgaben geknüpft. Gerade die Frage der Verteilung ist eng an die Rezeption von Bildern gebunden. Denn Bilder finden sich in konkreten räumlichen Ordnungen und Settings, sie sind immer von ihrer spezifischen Wahrnehmungssituation anhängig. Die Erscheinungsweisen und damit die Bildwahrnehmung werden von der Rezeptionssituation und den Zugangsbedingungen beeinflusst. Bild und Betrachtende treffen in ganz *konkreten Konstellationen* aufeinander, ob das im Wartebereich einer Arztpraxis ist, beim Durchblättern der Wochenzeitung, in der Neuen Nationalgalerie in Berlin, im Kunstraum des Bildungszentrums oder auf dem iPad in der Straßenbahn. Die materiellen Bedingungen der Wahrnehmung von Bildern bewirken eine Positionierung der Betrachtenden, beeinflussen die Aufmerksamkeit und regeln die situationsbedingte *Sichtbarkeit der Bilder* (vgl. ebd., S. 27–28).

Bilder sind außerdem auf den Umgang mit ihnen angewiesen, auf verschiedene Praktiken des Bildhandelns. Vor allem die *künstlerische Forschung* (Badura 2015) befasst

sich näher mit diesen Praktiken, Relevanzen und Diversitäten des Bildhandelns. Dabei werden die Praktiken speziell daraufhin untersucht, wie sie in einer künstlerischen Weise Erkenntnis generieren. Die Praxis des Bildermachens bezieht sich auf mehr oder weniger komplexe Verfahrensweisen und Fertigkeiten, die sich in Prozeduren und Handlungen zeigen. Sie sind immer Ergebnisse von Handlungsfolgen und damit Produkte von performativen Setzungen. Durch die verschiedenen Bildpraktiken entscheidet sich, was im Bild sichtbar wird und wie es sich darstellt. Die Bildpraktiken selbst sind historisch gewachsen und teilweise hoch konventionalisiert, standardisiert und professionalisiert. Auf der anderen Seite kann alles, jede Handlung zum Bild werden. Dies zeigt vor allem die Kunst seit der Moderne eindrucksvoll (vgl. Finke 2014, S. 28–29).

Bilder werden genutzt und gebraucht, ihre Einsatzmöglichkeiten sind äußerst heterogen. »Bilder sind u. a. Medien ästhetischer Erfahrung wie auch Mittel voyeuristischer Schaulust oder kollektiver, wie individueller Zerstreuung. Man verwendet sie zur visuellen Kommunikation, zur Illustration von Wissen und zur Erzeugung wissenschaftlicher Erkenntnis« (ebd.). Bilder erfüllen, in ihren je verschiedenen Praktiken, äußerst diverse Funktionen; neben anderen illustrative, ästhetische, epistemische, religiöse, politische, therapeutische und exemplifizierende. Gerade die neuen Medien zeigen, wie sich die Bildpraktiken verändern und ganz neue Formen des Sammelns, Ordnens und Archivierens von Bildern entstehen.

Die Bildwahrnehmung selbst, die Rezeption von Bildern ist eine ganz entscheidende Bildpraxis, ein performativer, prozesshafter Akt, der sich aus der diversen Medialität und Materialität der Bilder ergibt und historisch, kulturell und sozial beeinflusst wird. Marcel Finke resümiert die Zusammenhänge der Bildmaterialität und -praktiken treffend: »Das Material allein macht keinen Gegenstand zu einem Bild; umgekehrt ist kein Bild unabhängig von stofflichen Grundlagen. Materialien wiederum werden zu Medien durch Praktiken, die ihrerseits in materiellen Bedingungsgefügen gründen« (Finke 2014, S. 31).

3.5 Bilderfahrung

In phänomenologischer Tradition schlägt Sabisch vor, das Bild hinsichtlich seiner *Funktions- und Wirkweise* zu beschreiben. Sie rekurriert auf Waldenfels, der sich in seinem Buch *Sinne und Künste im Wechselspiel* fragt: »Was macht ein Bild zu einem Bild?« (Waldenfels 2010, S. 42). Um eine Antwort zu geben, überträgt er die *phänomenologische Urdifferenz*, die Erfahrung bestimmt als *etwas*, das *als etwas* erscheint, auf visuelle Erfahrungen. Diese *signifikative Differenz*, also die Unterscheidung des *Was*, das erscheint, von der Art und Weise, *wie* es erscheint, wird bezogen auf visuelle Erfahrungen zu e*twas*, das *als etwas sichtbar* wird (vgl. ebd., S. 42–43); ein *ikonisches* oder *pikturales Als* wird eingeführt. Das Entscheidende an einer phänomenologischen Bildkonzeption ist das Als, welches im Zwischen angesiedelt ist, im Zwischenbereich von Bildproduktion, Bildrezeption und Bildgehalt (vgl. ebd., S. 45).

Waldenfels greift die *bildliche Differenz* von Boehm auf, also die »Differenz zwischen dem, *was* bildhaft sichtbar wird und dem, *worin* es sichtbar wird« (ebd., S. 44), und schlägt vor, diesen bei Boehm überkomplexen Sachverhalt zu entzerren. Bei »maltechnisch verfertigten Bildnissen« und Gemälden spricht er von einer *pikturalen Differenz* sowie bei Fragen von allgemeiner Bildlichkeit und Bildern von *ikonischer Differenz* (ebd.).

Wir sehen »*im* Bild, bevor wir *das* Bild sehen« (ebd., S. 45). Das heißt, es besteht ein Unterschied zwischen dem, was wir als Bild auffassen, und dem, als was wir es auffassen. Das ikonische oder pikturale Als entspringt einer Art von Selbstdifferenzierung des Bildes. Es »unterscheidet sich nicht bloß von anderem, sondern es unterscheidet sich in und von sich selbst, ähnlich wie der Leib, der zugleich als Leib fungiert und als Körperding in der Welt vorkommt« (ebd.). Das Gemälde, welches eine vertraute Person zeigt, unterscheidet sich nicht nur von der vertrauten Person, die mir bekannt ist, sondern die vertraute Person, die auf dem Bild dargestellt ist – und mich als Rezipientin

anblickt – unterscheidet sich auch von der bildlichen Darstellung der Person. Ich betrachte das Bild und zunächst erblicke ich die mir vertraute Person, erst auf den zweiten Blick sehe ich das Bild als Bild der Person. Waldenfels nennt dies Bilderfahrung, wenn »etwas als etwas *im Bild* sichtbar wird, bevor wir das Bild als Bild ansehen. Das Bild bestimmt sich als ein *Worin* besonderer Art. Es ist kein Objekt, das wir zusätzlich noch sehen als ein weiteres Etwas, sondern es ist ein Medium des Sehens, das am Sehen selbst beteiligt ist und dessen wir als eines Mediums gewahr werden. Es gleicht der Sonne, in deren Licht wir sehen, was wir sehen« (ebd., S. 43–44).

Bilderfahrungen sind spezifische Erfahrungen, die anhand von Bildern und durch Bilder gemacht werden. »Die im Differenzierungsgeschehen erfolgende Umwandlung und Verschiebung können wir als Bilderfahrung begreifen. Sie beginnt beim Sinnlichen und wird zu einer Abstraktion, die sowohl in der Bildproduktion als auch in der Bildrezeption als auch in deren Verschränkung vorkommt« (Sabisch 2018, S. 66). Die Bilderfahrung ist also eine Verwandlung des Wovon des Getroffenseins in ein Worauf des Antwortens in Bildern und durch Bilder. Sabisch nennt dies auch die »umwandelnde Arbeit der Bilderfahrung« (ebd., S. 64).

> *»So beginnt die Bildwahrnehmung wie jede Wahrnehmung damit, dass uns etwas auffällt und wir aufmerksam werden. Jedes Bild fungiert als Blickfang. Die Erfahrung als eine Verwandlung des Wovon, des Getroffenseins in ein Worauf des Antwortens vollzieht sich nicht nur, aber auch als Bildwerdung, sei es in der Bildverfertigung, sei es in der Bildbetrachtung.« (Waldenfels 2014, S. 32)*

Sabisch beschreibt die Bilderfahrung als Prozess, »der zu einem *sehenden* Sehen nach [Max, cj] Imdahl führen kann, der ein *kreatives Antworten* im Sehen und Bilden auslösen und der ein *Anders*sehen durch Bilder überhaupt erst ermöglichen kann« (Sabisch 2018, S. 64). Unter dieser prozessualen Perspektive »zeigt sich der *An*blick, die pathische Dimension, […] als singuläres Wirkungsgeschehen« (ebd.) und weiterführend wird es damit möglich zu fragen, »wieweit das Anderssehen mit dem Anderswerden im Bunde steht« (Waldenfels zit. nach ebd.).

Bilderfahrung ist als ein »zeitlicher Prozess zu begreifen, der zugleich über das aktuell Sichtbare hinausgeht« (Sabisch 2018, S. 59), da das, was im Bild zu sehen ist, niemals gänzlich im Gesehenen und Dargestellten aufgeht. Damit rekurriert sie auf Waldenfels, der in *Bildhaftes Sehen* von 2010 darlegt, dass Bildlichkeit nicht aus einer Verdopplung der äußeren Wirklichkeit resultiert, sondern aus einer internen Verdopplung des Bildes in Abbildendes, also Bildendes und Abgebildetes, also Gebildetes (vgl. ebd.). Es geht bei der Sichtbarkeit des Bildes demnach nicht um die bildliche Repräsentation von Wirklichkeit, denn das Bild ist kein »transparentes Medium, das die Referenz ungehindert fließen lässt« (Geimer zit. nach ebd., S. 59), sondern es geht um den »Zwischenbereich eines Verwandelns, eines Wirklich-Werdens *im* Bild und *durch* das Bild« (ebd.). Diese im Zwischenbereich sich abspielenden Prozesse des Werdens benennt Sabisch als *Bildwerdung* (ebd.). Sie wendet sich damit der *pathischen Dimension* der Bilderfahrung zu (ebd., S. 64). Mit ihrem Begriff deutet sie auf die zwei Dimensionen von Bildlichkeit: auf die vorgängige oder auch pervasive Dimension und die generative, die Bilder in ihrem Erscheinen und Werden versucht zu beschreiben (vgl. ebd., S. 58).

Anblick

Wir nehmen *in* Bildern und *durch* Bilder wahr und diese Wahrnehmung ist an unseren Leib gebunden (vgl. ebd., S. 60). Waldenfels betont, dass wir zwar nicht immer Bilder wahrnehmen, wenn wir überhaupt etwas wahrnehmen, aber dass wir »immerzu ›in Bildern‹

oder ›durch Bilder hindurch‹ wahrnehmen, was wir wahrnehmen, und dies eben nicht nur dann, wenn die Bildfunktion ausgelagert und selbstständigen Bildträgern anvertraut wird« (Waldenfels 2004, S. 210).

Anhand von Waldenfels' Responsivität des Blickens und der anhand von Merleau-Ponty hergeleiteten Konzeption des Leibs und der Dinge als »zugleich sehend und sichtbar« stellt Sabisch das Blickgeschehen als Wechselblick dar (Sabisch 2018, S. 62). Dieser Wechselblick sei ein *An*blick, also etwas, was auf uns zukommt und uns affiziert, berührt und trifft. Der *An*blick ist als *Movens des eigenen Sehens* aufzufassen und »die Bedeutung der Bilderfahrung und der Bildwerdung speist sich aus diesem Blickgeschehen, aus diesem als *An*blick beschriebenem Impuls« (ebd.). Durch Bilder können wir getroffen werden. »Durch Bilder werden wir in ein Begehren verwickelt und diese Affektion, die als Selbst- und Fremdaffektion, als Be- und Entzug zu denken ist, zeigt sich *in einem leiblichen Getroffensein*. Insofern verbindet sich die bildhafte Ansicht mit einem leiblichen Ausgesetztsein eines Angeblicktwerdens« (ebd., S. 62–63). Sabisch geht es also darum, »die Verbindung dieses *An*blicks mit der Bildwerdung zusammenzudenken« (ebd.). Das heißt, »das Movens des Sehens und Bildens, welches ein Antworten überhaupt in Gang setzt, ist so nicht (mehr) einem Subjekt zuzuordnen, [es] liegt stattdessen in der Herausbildung des Selbst im Anspruch und Anblick des Fremden« (ebd.).

Vorgängige Bildlichkeit

Waldenfels stellt heraus, dass sich durch Wiederholung von Sehereignissen und Habitualisierung von Sehakten bestimmte *Sichtweisen* herausbilden, »die sich durch einen je besonderen Stil auszeichnen; denn sehen bedeutet immer auch so und nicht anders sehen« (Waldenfels 2010, S. 43). Somit bezieht sich das *Wie* der Sichtbarkeit nicht nur auf aktuell Gesehenes, sondern auch auf Vorheriges.

Sabisch nennt dies eine *vorgängige Bildlichkeit*, die anknüpfend an Felix Thürlemann immer schon im Plural der Bilder zu verstehen ist (vgl. Sabisch 2018, S. 57). Dies bedeutet, ich sehe nicht nur *aktuell* etwas, sondern auch das, was ich *nicht aktuell* sehe, sehe ich. Aufgrund von Ähnlichkeiten und Kontrasten ist das Sehen mit dem Nichtgesehenen und Nichtgegebenen verknüpft. Das Nichtgesehene kann »als potentiell Gesehenes im aktuell Gesehenen ›vorgezeichnet‹« sein und im Gesehenen zu einem gewissen Grad ›nachgezeichnet‹ sein (ebd.). Jeder Bilderfahrung sind bereits andere Bilderfahrungen vorausgegangen und damit, so betont Sabisch, ist zum Ersten eine Bilderfahrung immer eine Modifikation einer früheren und gilt demzufolge als *potentielle Grundierung* für zukünftige, und zum Zweiten lässt sich dadurch gar nicht von ›einer‹ Bilderfahrung sprechen, da dies bereits eine abstrakte und analytische Ebene wäre.

Sie arbeitet heraus, dass Bilder unsere Erfahrungen durchdringen und dies bedeute, dass »wir immerzu ›in Bildern‹ oder ›durch Bilder hindurch‹ wahrnehmen, was wir wahrnehmen und dies eben nicht nur dann, wenn die Bildfunktion ausgelagert und selbstständigen Bildträgern anvertraut wird« (Waldenfels 2004, S. 210). Das heißt Bilder sind »keine Zutaten, die zur Erfahrung hinzutreten, sie sind konstitutiv für das, was uns begegnet« (ebd., S. 206). Waldenfels nennt dies eine *ordinäre Bildlichkeit* und führt aus, dass »dem In-der-Welt-Sein [...] ein ebenso grundlegendes Im-Bilde-Sein« entspricht (Waldenfels 2010, S. 118).

Bilderfahrungen generieren und bilden etwas, »das erst rückwirkend als sinnliches, leibliches und virtuelles *Gebilde* aufgefasst werden kann, sei es in Gestalt- und Formbildungen, Sinnbildungen, Einbildungen oder Gemeinschaftsbildungen« (Sabisch 2018, S. 9). Sabisch bezieht sich an dieser Stelle auf Waldenfels und erklärt, dass das, was sich in der Bilderfahrung *bildet* und das, was im Rückblick als *Gebilde* erfasst werden kann, also die »Verdopplung des Bildens in Bildwerdung und Gebilde« analog zu dem Verhältnis von Sagen und Gesagtem der Rede steht (Waldenfels zit. nach ebd.). Das Bilden – bei der Unterscheidung zwischen *Bilden* und *Gebilde* – »entspräche der Umsetzung des Pathos oder des Affekts ins Bild und der Übersetzung des Bildlosen in Bildhaftes.

Dieser Vorgang wäre kein reiner Akt der Produktion, der Zweckhaftes *herstellt*, sondern ein zeitlich-räumlich ablaufendes Geschehen, das im entstehenden Gebilde Spuren *hinterläßt*« (Waldenfels 2014, S. 33). Die Bildwerdung kann wie das Sagen nicht direkt beschrieben werden, sondern nur indirekt, wenn sie in den Gebilden Spuren hinterlässt (vgl. Sabisch 2018, S. 9). Und diese Spuren beträfen laut Waldenfels beispielsweise die »Rhythmik der Linienführung, die Stärke des Farbauftrags, die Gestaltung des Bildraums, die Setzung von Bildakzenten« und noch weitere Aspekte, die ein Bild im Entstehen auszeichnen (Waldenfels 2014, S. 33).

Der Vollzug der Bildwerdung »aktualisiert eine Umwandlung von Außerbildlichem, Unsichtbarem und Ungestaltetem in Bildhaftes« und das Bild fungiert als *Ermöglichungsgrund* (Sabisch 2018, S. 9–10). Sabisch bezieht sich auf Waldenfels, der schreibt: »Der Prozeß der Verbildlichung besteht darin, daß Bildloses *im Bild* sichtbar wird und daß es *durch das Bild hindurch* affektive Wirkung hervorruft« (Waldenfels 2015, S. 274). Weiter schreibt sie: »Im Prozess der Bildwerdung vollzieht sich einerseits ein Übergang vom Sichtbaren zur Virtualität und andererseits ein Übergang vom Bild zum Subjekt bzw. zur Sozialität und umgekehrt« (Sabisch 2018, S. 10). Am Bildwerdungsprozess sind Begehren und Affizierungen, Verbildlichungen und Semantisierungen, Verlautbarungen und Versprachlichungen beteiligt, sodass »die Bildwerdung [...] nicht in einer distanzierten Bilderschließung [aufgeht], vielmehr ist sie durchdrungen von einer in ihr gärenden Bildwirkung« (ebd.). Diese Bildwirkung hat ihren Ort in dem »Spalt, der eine responsive Differenz markiert«, also im Zwischenbereich »zwischen einem *Wovon* des Getroffenseins und einem *Worauf* des Antwortens« (Waldenfels 2010, S. 70). Die Bildwirkung oder »das Wovon des Affiziertwerdens ist weder ein sichtbares noch ein bildhaftes Etwas, das wir wie einen unbekannten Gegenstand befragen können, *was* es ist« (ebd., S. 120). Die durch das Bild hervorgerufene Wirkung unterscheidet sich vom wirkenden Bild und ist an sich bildlos. Daher tritt die Bildwirkung nicht neben die Bildwahrnehmung, sondern durchkreuzt sie und »rumort [...] in ihr als eine permanente Beunruhigung« (vgl. ebd., S. 119–120). Dem »Sehen *in Bildern* als Medien« – welches Waldenfels in seiner Phänomenologie der Bilderfahrung von einem »Sehen *von Bildern* als Bildobjekte« unterscheidet (ebd., S. 117) – unterliegen zwei Grundformeln: »Wir sehen etwas als etwas im Bilde« (ebd.) und »Uns fällt etwas auf durch das Bild hindurch« (ebd., S. 118). Das *Sehen im Bild* fußt demzufolge auf dem *Worin* des Sehens und dem *Wirken durch Bilder*.

Bildwerdung und Subjektbildung

Die Prozesse der Bilderfahrung und die darin enthaltene pathische Dimension der Bildwerdung sind nicht ohne das Subjekt zu denken, für das etwas *als etwas sichtbar* wird. »Bildwerdung und Subjektbildung sind wechselseitig miteinander verwoben« (Sabisch 2018, S. 11). Um dem beweglichen Wechselspiel zwischen Bildwerdung und Subjektbildung näherzukommen, schlägt Sabisch vor, »komplexere Formen der relationalen Darstellung [mitzudenken], die nicht nur die Bildgestalt, sondern auch die Bildpraxis mit Bildern von der Perzeption über eine Versprachlichung, Verbildlichung, Verkörperung bis hin zur Vergesellschaftung« einbeziehen (ebd.). Die Bildgestalt begreift sie als nur eine Seite der Bilderfahrung und reichert diese mit anderen Zugangs- und Umgangsweisen mit Bildern an, um herauszufinden, wie Bilder erfahren werden (vgl. ebd.).

Diesem Anspruch, umfassendere Darstellungsformen für Bilderfahrungen zu suchen, bin ich mit meiner Arbeit in dem Sinne nachgegangen, dass ich verschiedene Annäherungen an die zu untersuchenden Bilder unternommen habe, auf die Bildpraxis der befragten Laienkünstler*innen* blicke und zudem die sprachliche Darstellung, also die sich im Interview vollziehende Bildrezeption untersuche (siehe Kapitel 6). Bilderfahrung ist – von der Medialität her gedacht – eine *Wirk- und Antwortweise* zwischen dem Selbst, Anderen und der Welt, die sich in Gebärden, Handlungen und Interaktionen verflochten ereignet und eben nicht statisch und sichtbar ist (vgl. Sabisch 2018, S. 67). Aufbauend auf einer als gleichwertig zur sprachlichen Artikulation verstandenen visuellen

Artikulation, einer Erkenntnis der Eigenlogik des Visuellen und dem Zusammendenken des *An*blicks und der *Bildwerdung* entwickelt Sabisch ein Konzept, mit dem sie die Bildungstheorie mithilfe der responsiven Erfahrungskonzeption von Waldenfels erweitert und für eine Bildung, die als Bildung *durch* Bilder verstanden wird, nutzbar macht (vgl. ebd., S. 63). Folglich untersuche ich im empirischen Teil meiner Arbeit, Bilderfahrungen als »elementare Weisen des Bezugs zur Welt, zu Anderen und zum Selbst« (ebd., S. 9), die Bestandteil des großen Bereiches der ästhetischen Erfahrungen sind und sich »als performative Durchquerung und Umwandlung eines Ereignens *angesichts von* Bildern oder *durch* Bilder [aktualisieren]« (ebd.).

3.6 Medialität der Erfahrung

Erfahrung, Bildung, Praxis und Bildlichkeit sind nicht ohne Medialität zu denken. Jede Artikulation, egal ob sprachlich oder bildlich, ist an Medien gebunden und so ist auch die Aufmerksamkeit, das pathische Geschehen und die Erfahrung – die aus der Responsivität entsteht – an Medialität gebunden (vgl. Waldenfels 2004, S. 129). Die Medien gehören zur Art und Weise der Erfahrung.

»Denn je nach Medialität wird nicht nur anderes zum Thema, es wird auch andersartig, d. h. in anderen Ordnungen organisiert und inszeniert.« (Sabisch 2019b, S. 116)

Durch eine spezifische Medialität zeigt sich ein Phänomen in seiner spezifischen Weise. Waldenfels bezeichnet dies als *mediale Differenz* (vgl. Waldenfels 2004, S. 127). »Die Tatsache, dass sich etwas *als* etwas zeigt, spielt sich auf diese Weise *innerhalb* von Medien ab oder durch Medien *hindurch*« (Waldenfels und Mersch 2013, S. 180). Etwas erscheint also durch etwas hindurch, um sich *als* etwas zu zeigen. Dieses Als lässt sich als Mediales beschreiben. Medien fungieren als Zwischeninstanzen; in und durch Medien *hindurch* zeigt sich etwas *als etwas* (vgl. Sabisch 2018, S. 55).

Durch den Fokus auf die Medialität der Erfahrungen geraten die Bedingungen der Erscheinungen in den Blick, also die Frage danach, *wie* und *wodurch* etwas erfahren wird (vgl. Sabisch 2019b, S. 116). Sabisch betont, eine mediale Perspektive einzunehmen heißt, das Konstitutive der Medien hervorzuheben.

Das Antworten, als dynamischer Prozess verstanden, lässt erst »das Bedeutsame, das als etwas Gestalt annimmt, und das Begehrenswerte, das in etwas seine Wirkung entfaltet« entstehen (Waldenfels 2015, S. 274). Indem sich diese Erfahrungen, die der signifikativen und der appetitiven Differenz entspringen, in medialen Zwischendingen – wie Bildern – verkörpern, finden sie ihren Halt (vgl. Sabisch 2018, S. 29). Die Modalisierung der Erfahrung ist also »angewiesen auf besondere Zwischeninstanzen. Weil das ›Wie‹ in keinem vorfindlichen ›Was‹ zur Ruhe kommt, bedarf es originärer Supplemente im Sinne von Jacques Derrida, so daß etwas *in* Bildern und *in* Zeichen auftritt und sich *mittels* geeigneter Werkzeuge und Apparaturen herstellt« (Waldenfels 2004, S. 120).

Wie Sabisch herausgestellt hat, ist die »Bedeutung des Medialen für Transformationsprozesse im Rahmen des kreativen Antwortens« immens (ebd., S. 118), da dieses Antworten »konstitutiv an die Medialität als Zwischeninstanz gekoppelt ist« (Sabisch 2018, S. 31). Das heißt, Medien verhelfen zunächst zur Erfahrung, sie dienen nicht nur der »Wiedergabe und Weitergabe von Erfahrungsgehalten« (Waldenfels 2004, S. 128), sondern sie ermöglichen Erfahrungen, da sie an die Sinne gebunden sind. Sabisch schreibt: »[...] im Prozess des Erfahrens *wird* die Medialität zum dynamischen Scharnier zwischen einer kreativen Responsivität und einer responsiven Kreativität« (Sabisch 2018, S. 32). Das *kreative Antworten* ist somit als ein mediales Antworten zu verstehen.

Im Folgenden möchte ich ihre angeführten Verortungen des Medialen innerhalb von Bildungsprozessen nachzeichnen. Sabisch fokussiert zunächst die »medien*spezifischen*

Strukturen von Welt- und Selbstverhältnissen« (ebd., S. 46). Sie leitet dies von der sprachtheoretischen Grundierung des Transformationsprozesses bei Kokemohr und Koller in Anschluss und Erweiterung an die Bildungstheorie von Humboldt ab (Kokemohr 2007; Koller 2012). Dabei stellt sie heraus, dass diese Erweiterungen die Strukturen der Selbst- und Weltverhältnisse überhaupt erst als mediale Strukturen denkbar werden lassen (vgl. Sabisch 2018, S. 42). Zudem bezieht sie sich in ihrer Argumentation auf Jörissen und Marotzki, die die Struktur der Welt- und Selbstverhältnisse generell als medial ausweisen (vgl. Jörissen und Marotzki 2009, S. 240). *In* und *durch* Medien können sich strukturale Veränderungen von Mustern und Orientierungen des Bezugs zum Selbst, zu Anderen und zur Welt ereignen. Dadurch wird Bildlichkeit neben der Sprache als ein elementarer Bezug zur Welt, zum Anderen und zum Selbst denkbar und medienspezifische, etwa bildliche Strukturen von Welt- und Selbstverhältnissen können in den Blick geraten (vgl. Sabisch 2018, S. 46). Dieser Zusammenhang erklärt die große Bedeutung ihres Ansatzes für meine empirische Untersuchung.

Auf Ebene der Bildungsanlässe fragt sich Sabisch, welche Rolle das Mediale spielt und nennt drei Einsatzpunkte. Zunächst sei das Mediale als »ein Anlass zu denken, der danach fragt, wie Medialität unsere Lebenswelten, Kulturen und Sozialisationen prägt und welche Veränderungen darin erfahrbar werden« (Sabisch 2019b, S. 125). Zum Zweiten sieht sie Potenzial hinsichtlich der Frage nach der Darstellbarkeit und ihrer affektiven und sozialen Wirkmacht von Bildungs- und Erfahrungsprozessen in und *zwischen* spezifischen Medien (vgl. ebd.). In diesem Sinne analysiere ich in meiner Studie Bilder und Texte als mediale Produkte, um durch diese sowie an ihnen bildungsrelevante Phänomene und Verschiebungen zu zeigen und zu reflektieren. Zum Dritten sieht sie in den medialen *Praktiken* und Transformationsprozessen in Produktion und Rezeption selbst einen Anlass für Bildungen und Erfahrungen (vgl. ebd.).

Gerade die Kunst mit ihren diversen Bildpraktiken in Produktion und Rezeption sowie ihren besonderen medialen Umgangsweisen bietet ganz allgemein und im Speziellen für die befragten Laienkünstler*innen* Anlässe für Gestalt-, Sinn- und Selbstbildungen (vgl. Sabisch 2018, S. 48). Denn die Künste »zeichnen sich durch einen denormalisierenden Umgang mit verschiedenen Medialitäten aus, indem sie unsere Erfahrung unterbrechen und umbrechen lassen. Die Künste bieten einen reichen Fundus an singulären Beispielen für ein kreatives Antworten jenseits des eigenen, disziplinären und kulturellen Horizonts. Indem sie durch Verfremdung, Störungen und Irritationen unsere gewohnheitsmäßige Normalisierung erst aufscheinen lassen, erzeugen und zeigen sie gleichermaßen *durch* die medialen und modalen Zwischeninstanzen eine ›Matrix‹ für die Konstitution von Bildungsprozessen zwischen Phänomen*bildung* und Selbst*bildung*, die sich u. a. im Vergleich der medialen Erfahrungsweisen herauskristallisiert« (ebd., S. 35).

Ausgehend von der medialen Konstitution der Erfahrung fragt sich Sabisch, ob nicht auch »unbedeutendere, kleinere Bildungen und schwächere Umbrüche zur Reflexion herangezogen werden sollten, um den Übergang zwischen medialen Erfahrungskonstellationen, also die intermediale und intermodale Dimension zu beleuchten«, da »bildungstheoretisch nur die grundlegenden Umbrüche von Figuren des Welt- und Selbstverhältnisses von Erfahrungen geltend gemacht werden« (Sabisch 2019b, S. 117). Wie ich bereits dargelegt habe, kritisiert sie damit den *Krisenbegriff* der transformatorischen Bildungstheorie, der nur auf tiefe und krisenhafte Erfahrungseinschnitte als Anlässe von Bildung verweist.

In den Trans- und Performationsprozessen, die Waldenfels als »Formung im Übergang« denkt, wirken die Medien als Zwischeninstanz. Dabei ist die werdende Erfahrung, also das Entstehen der Form, kein stetiges Wachsen oder ein sich aus einer schon vorhandenen Form Ergebendes, sondern es ist eine »Ergebnisfolge, die ihre eigenen Bedingungen mit entstehen lässt« (Waldenfels zit. nach Sabisch 2018, S. 31). Im *Werden* der Erfahrung vollzieht sich die Selbstbildung, die Sinn-, Gestalt oder Strukturbildung (vgl. ebd.). Dieser Übergang ist als eine Zone des Zwischens zu denken, als Diastase, in der das Außerordentliche, das Fremde auf das Ordentliche trifft. Wie sich

die Selbstbildungen im *Werden* der Erfahrung erst bilden, so bildet sich auch das Mediale als Zwischeninstanz in Trans- und Performationsprozessen. Sabisch fragt, ob es nötig sei, zwischen einem starken und schwachen Medienbegriff zu differenzieren – analog zum starken und schwachen Erfahrungsbegriff (vgl. Sabisch 2019b, S. 126). In Anlehnung an Mersch und seine Unterscheidung in die zwei Zugänge zum Medialen, dem *Meta* (*trans*) und dem *Dia* (*per*), geht sie von einem »gemäßigten Medienbegriff [aus], der das Mediale zurückbindet an konkrete Praktiken« (Sabisch 2018, S. 52). Durch die direkte Rückbindung an Praktiken wird deutlich, dass das Mediale »allein in Abhängigkeit jener Praktiken und Materialitäten [existiert], deren ›Ver-Wendung‹ es zugleich auf immer neue Weise ›wendet‹. *Was* das Mediale *ist*, kann nicht gesagt werden – es entzieht sich seiner Feststellbarkeit; gleichwohl *zeigt es sich* durch seine ›Bewegungen‹ und deren ›Wendungen‹ hindurch« (Sabisch 2019b, S. 128). Das heißt, Bilder situieren sich erst in den konkreten Performationsprozessen, im *Werden*, im konkreten Fall. Sie sind nicht als feststehend zu betrachten, denn der Prozess des *Werdens* ist ein relationales Geschehen, in dem es viele Kontingenzen gibt.

Methodische Implikationen für meine empirische Untersuchung

Für meine empirischen Anschlüsse bedeutet dieses Bedenken der Medialitäten, die erst *werden* und nicht schon sind, ganz genau und äußerst konkret am Fall zu bleiben und keine weitgreifenden allgemeinen Theorien zu formulieren. Dem Problem der nur indirekten Zugänglichkeit der Bilderfahrung und jeglicher Erfahrung, die schon Waldenfels betont, stellt Sabisch eine *indirekte Empirie* entgegen, die sie vom Symptom her entfaltet. In ihrem Buch *Bildwerdung* (2018) legt sie diese methodologisch und empirisch anhand von zwei Fall*bildungen* dar.

Vom Symptom aus

Da die Bilderfahrung kein feststehendes oder sichtbares Phänomen ist, sondern sich als Wirk- und Antwortweise zwischen dem Selbst, Anderen und der Welt ereignet, die medial in Gebärden, Handlungen und Interaktionen gebunden ist, sucht Sabisch nach einer dem Gegenstand angemessenen Methode (vgl. Sabisch 2018, S. 67). Sie geht über die indirekte Beschreibung und die indirekte *Herangehensweise* der Psychoanalyse zur Beschreibung von Symptomen von Bilderfahrung (vgl. ebd., S. 68–74). Sie legt die Bilderfahrung als *zwischenleibliches Geschehen* dar, welches sich nicht nur vom Bild her, sondern auch vom Subjekt oder vom Dividuum und dem jeweiligen Bildumgang erschließt. Daher entwickelt sie eine Fallbildung, die ganz konkret die jeweilige Situation, das zwischenleibliche und mediale Geschehen betrachtet (vgl. ebd.). Im empirischen Material sucht sie nach Symptomen von Bilderfahrungen, nach »Bildungen, die etwas verschieben und ersetzen und als solches eine Bildwirkung durchschimmern lassen« (ebd., S. 74).

Den für ihre Arbeit zentralen Begriff des Symptoms beschreibt sie in Anlehnung an Waldenfels bereits *als* Antworten und macht damit den engen Zusammenhang zwischen Symptombildung und Responsivität deutlich. Waldenfels begreift die Symptome als Ersatzbildungen. »Wenn etwas, das uns widerfährt, immer nur als etwas erfahren wird, so bedeutet dies, daß die Sinnbildung stets Züge einer Ersatzbildung hat, und dies im Sinne originärer Supplemente oder originärer Substitute« (Waldenfels 2015, S. 147). Mit Waldenfels betont Sabisch überdies, dass das Symptom und andere Vorgänge und Motive wie Übertragung, Verschiebung, Verdichtung – die aus der Psychoanalyse kommen –, die für die *Arbeit der Erfahrung* ausgelöst werden, von der Pathologisierung befreit werden sollten. So würden Symptome nicht mehr auf pathologische Vorgänge verweisen, sondern indirekt auf Fremderfahrungen (vgl. ebd., S. 76). Um sich dem Verhältnis von Bilderfahrung und Symptomen weiter zu nähern, greift Sabisch den Symptombegriff von Georges Didi-Huberman auf, der diesen – mit Sigmund Freud – ebenfalls als Ersatzbildung versteht. Didi-Huberman, so Sabisch, befreie mit seiner Argumentation

die allzu positivistischen Aussagen der Kunstgeschichte vom *Ton der Gewissheit* (vgl. ebd., S. 77). Somit wird aus einer Bildauslegung, die meint, definieren zu können, was hinsichtlich eines Werkes denkbar wäre, eine Bildbegegnung, die sich einer Festschreibung gewahr ist, die scheitern muss. Des Weiteren hebt sie Didi-Hubermans *Ökonomie des Zweifels* heraus, welche mit dem Denken des Symptoms einhergehe. Er mache die Position des Nichtwissens und des singulären und eigenen Blicks stark, der damit der pathischen Dimension der Bilderfahrung nachzukommen versucht (vgl. ebd., S. 79). Die Frage nach Symptomen stellt also eine Öffnung in Bezug auf das Visuelle und eine Gegenbewegung zu Erwin Panofskys Ikonologie dar. Diese Öffnung beschere die Fokussierung auf das, was *sichtbar werden könnte* und somit eine »komplexe Verschränkung von Bild, Virtualität und Symptom im Prozess der Bildwerdung« (Sabisch 2018, S. 80–81). Sabisch betont zudem, »die Anerkennung einer Ungewissheit angesichts von Bildern und die durch Symptome hergestellte Öffnung zwischen Ereignis und Virtualität wären neue Dimensionen der visuellen Bildungsforschung« (ebd.). Sie versteht die Symptombildung »als sinnbildende Arbeit der Erfahrung […], die angesichts von spezifischen Bildern auftritt und entsprechend in einem responsiven Verhältnis zu diesen gedacht wird« (ebd., S. 297).

Mit der Frage nach den Symptomen von Bilderfahrungen wird demnach eine stark geöffnete und fragende Haltung gegenüber den Phänomenen betont. Meine Herangehensweise über die Re-konstruktion der Orientierungen der Bildpraxis akzentuiert eher die performativen Verschiebungen und Umwandlungen, die indirekt von Bilderfahrungen zeugen. Wenn ich die Bildpraktiken der Laienkünstler*innen* als Antwortgeschehen verstehe und hinsichtlich ihrer Orientierungen befrage, zeigen sich in den sich darin ergebenden Verschiebungen Spuren von Bilderfahrungen.

In welcher Relation stehen die re-konstruierten Orientierungen und die Symptombildungen? Sind die Orientierungen und deren Verschiebungen Felder, in denen sich Symptome verstärkt finden lassen? Sind die Verschiebungen der Orientierungen vielleicht Symptome, im Sinne einer Ersatzbildung, die indirekt auf Fremderfahrung hinweisen?

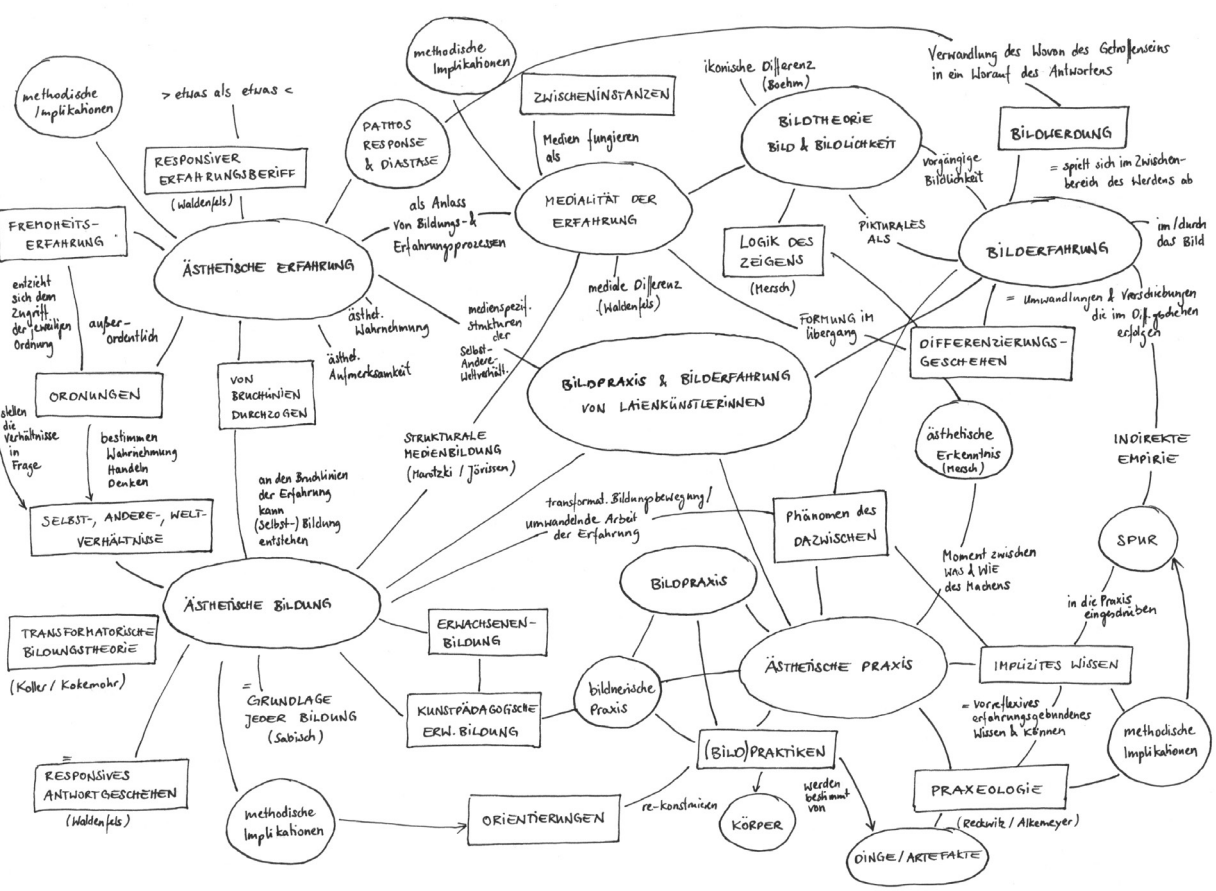
3.7 Bündelung der theoretischen Stränge | Forschungsfragen

Die verschiedenen theoretischen Stränge spannen das Feld auf, in dem sich meine Forschung verorten lässt. Mit ihren vielfältigen Verflechtungen ergeben sie eine Perspektive, die es ermöglicht, den noch wenig untersuchten Bereich der Bildpraxis und Bilderfahrung der Laienkünstler*innen* in den Blick zu nehmen. Folgende Fragen leiten meine Untersuchung:

Wie sieht die Bildpraxis der befragten Laienkünstler*innen* aus und welche handlungsleitenden Orientierungen dokumentieren sich in ihren Bildern und durch ihre Bilder, Bildpraktiken sowie Bildbesprechungen?

Zeigen sich in den Bildpraxen Spuren von Irritationen, Verschiebungen und Umwandlungen, die auf Erfahrungs- und Bildungsprozesse , resp. Bilderfahrungen schließen lassen?

Da sich sowohl die ästhetischen Erfahrungs- und Bildungsprozesse als auch die impliziten Wissensstrukturen, die die ästhetischen Praxen organisieren, einer direkten Betrachtung entziehen, stellt sich die Frage: Wie kann ich mich methodisch den Bildpraxen und Bilderfahrungen nähern und dies in entsprechender Weise darstellen? Wie sieht eine Bildanalyse aus, die sozial- und bildungswissenschaftliche, phänomenologische, bildphilosophische sowie kunstpädagogische Arbeitsweisen kennt und zu berücksichtigen versucht?



Übersicht 3: Bündelung der theoretischen Stränge



4 Methodisches Vorgehen | Methodologische Begründung

»Sobald wir wissen, was wir erfahren, erfahren wir nur noch, was wir schon wissen.« *(Waldenfels 2010, S. 39)*

4.1 Qualitatives Vorgehen und rekonstruktive Verfahren

Mit der Entscheidung für ein qualitativ-rekonstruktives Forschungsdesign ist eine offene und praxisnahe Annäherung an eine komplexe Themenstellung möglich, da die zu untersuchenden Gegenstände »in ihrer Komplexität und Ganzheit in ihrem alltäglichen Kontext untersucht« werden (Flick et al. 2008, S. 17). Das Ziel ist es, Neues zu entdecken und zur Entwicklung von empirisch begründeten Theorien beizutragen – also Fragen und Hypothesen zu generieren. Neben dem Prinzip der Offenheit des Feldzugangs ist die Verdeutlichung der unterschiedlichen Perspektiven auf die Forschungsgegenstände eine wichtige Voraussetzung und ein Merkmal der qualitativen Forschung (vgl. ebd., S. 18). Ausgangspunkt sind die subjektiven Bedeutungen und Sinngebungen der Befragten und deren Wissen und Handeln. Die Praxis des bildnerischen Gestaltens – wie jede andere Handlung – setzt voraus, dass die Handelnden dazu Hintergrundwissen, einen Entwurf oder eine Orientierung haben: ein Wissen davon, wie mittels Vermischen von Farben neue Farbtöne entstehen, dass und wie der Einsatz von verschiedenen Werkzeugen visuelle Spuren auf einem Bildträger hinterlässt oder wie Linien und Schraffuren eingesetzt werden können, sodass ein gezeichneter Gegenstand plastisch wirkt. Um zu verstehen und zu wissen, was eine Person tut, die verschiedene Töpfe mit Farbtönen ineinander gießt, reicht es nicht aus, diese zu beobachten. Ich muss den Entwurf und Handlungsplan kennen und Annahmen über diesen machen, um das beobachtete Handeln zu verstehen (vgl. Bohnsack 2014, S. 25). Ich muss also »etwas über die impliziten Konstruktionen und Orientierungen oder die Handlungsentwürfe in Erfahrung bringen, in die das Handeln eingebettet ist, auch wenn diese Einbettung den Handelnden nicht unmittelbar bewusst ist« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 12).

Die Bildpraxis konstituiert sich im Kontext der sozialen Welt über interaktives und deutendes Handeln und hat eine je spezifische Sinn- und Relevanzstruktur für diejenigen, die handeln. Eine rekonstruktive Forschung bemüht sich um einen verstehenden Nachvollzug dieser Relevanzstrukturen, die dem Handeln zugrunde liegen (vgl. Bohnsack 2011, S. 141). Wenn ich also davon ausgehe, dass Handelnde in der alltäglichen Wirklichkeit verschiedene Interpretationen hervorbringen und so ihre Welt je nach Ordnungen und Relevanzen gliedern und verstehen, dann muss ich in meinem Forschungsprozess diese re-konstruieren. Alfred Schütz hat die Interpretationen der Handelnden *Konstruktionen ersten Grades* genannt. Im Laufe des Forschungsprozesses stelle ich *Konstruktionen zweiten Grades* an, »Konstruktionen jener Konstruktionen, die im Sozialfeld von den Handelnden gebildet werden« (Schütz 1971, S. 6). Diese wissenschaftlichen Konstruktionen müssen an die Konstruktionen des Alltags, genannt *Common Sense*, anschließen, da sie sekundäre Konstruktionen von implizit im alltäglichen Handeln immer schon vollzogenen Konstruktionen sind (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 12). Die Bedingung dafür ist, dass die Untersuchten die Gelegenheit bekommen, ihre Konstruktionen und ihr kommunikatives Relevanzsystem zu entfalten.

Rekonstruktive Forschung heißt demnach einerseits, dass sie sich auf den Alltag der Untersuchten bezieht, derjenigen also, die Gegenstand der Forschung sind (vgl. Bohnsack 2014, S. 26). Andererseits wird die Subjektivität der Forschenden selbst zum konstitutiven Element des Forschungsprozesses. Denn auch die Forschungsarbeit hat ihre Alltagspraxis. Das heißt, die Reflexionen und Interaktionen der Forschenden werden als Daten dokumentiert und müssen ebenfalls re-konstruiert werden. Genauer gesagt, die Forschenden »treten zu sich, zu ihrem eigenen Alltag in ein *reflexives* Verhältnis« (ebd.). Die Verfahrensweisen der Interpretation werden also bezogen auf den Gegenstand der Forschung – den Alltag der Untersuchten und den Alltag der Forschenden

selbst – re-konstruiert. Somit wird eine methodische Kontrolle und methodologische Reflexion angestrebt und gleichzeitig wird die wissenschaftliche Interpretation nicht als prinzipiell überlegen gegenüber der alltäglichen dargestellt. Der Begründer der Ethnomethodologie Harold Garfinkel arbeitete diese Betrachtungsweise als Erster aus. Die *dokumentarische Methode der Interpretation*, deren Begriff auch Garfinkel benutzte und die er von Karl Mannheim übernahm, ist also eine Methode des Alltags der Forschenden und der Beforschten (vgl. ebd., S. 28). Flick nennt dieses reflexive bzw. selbstreflexive Verhältnis der Praxis gegenüber »ein wesentliches Moment der Konstruktion von Wirklichkeit im Forschungsprozess« (Flick et al. 2008, S. 244).

Auch Sabisch macht dies deutlich, wenn sie bezogen auf die Erforschung der Responsivität schreibt, dass diese eine *relationale* Bezugnahme darstellt, die »erfordert, dass sich Forschende mitreflektieren, im besten Falle, dass die Forschung und ›Fremddarstellung selber Züge des Antwortens annehmen‹, statt die Beforschten zu bloßen Objekten der Forschung zu machen« (Sabisch 2018, S. 244).

4.2 Zugang zu empirischen Daten

Ausgangspunkt des Forschungsprozesses ist das Alltagswissen und die Alltagspraxis, genauer das Wissen und Können der Befragten bezüglich ihrer eigenen Bildpraxis. Wie lässt sich diese aber verstehen, wenn ich davon ausgehe, »der Sinn des Gesagten […] ergibt sich nicht unmittelbar aus den Äußerungen, sondern erst daraus, dass wir die spezifischen Bedeutungen erschließen, die sie für die Interaktionspartner haben« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 15)? Aglaja Przyborski und Monika Wohlrab-Sahr verweisen auf die von Garfinkel initiierten *Krisenexperimente*. Er nahm an, »dass Sinnproduktion in dem und durch den Moment zustande kommt, in dem sie geschieht« (Mohn 2002, S. 15). Durch seine Versuche wies er nach, dass sprachliche Äußerungen nur Hinweise auf Bedeutungen und Bedeutungsgehalte beinhalten, also auf Bedeutungen verweisen, nicht aber diese selbst enthalten. Garfinkel prägte dafür den Begriff *Indexikalität der Sprache*. Äußerungen und Bedeutungen sind nicht automatisch miteinander verbunden. Das bedeutet, wenn ich beispielsweise den Interviewten zuhöre, dann verstehe ich nicht unmittelbar, was sie meinen, ich muss immer eine Interpretationsleistung erbringen, um Bedeutungen zu erschließen. Der Sinn jedes indexikalischen Ausdrucks ist also immer vom Kontext abhängig, in dem er auftritt. Je weniger mich mit der sprechenden Person verbindet – an gemeinsamer Erfahrung und geteiltem kulturellem Hintergrund –, desto schwieriger ist es, Äußerungen oder *Konstruktionen ersten Grades* treffend zu re-konstruieren oder zu interpretieren (vgl. Bohnsack 2014, S. 21). Garfinkel war es auch, der unter diesen Vorzeichen die alltägliche Kommunikation als eine *unausweichliche Vagheit* bezeichnet hat, da jede Verständigung Probleme und Fragen des *Fremdverstehens* aufwirft (Schütz et al. 2004, S. 88).

Um mit diesen Verstehensproblemen umzugehen, haben sich in der empirischen Forschung zwei Wege etabliert (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 16–17). Standardisierung ist die eine Möglichkeit. Standardisierte Verfahren werden angewendet, um intersubjektive Überprüfbarkeit zu erreichen. Auch im Forschungsprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität«, welches dieser Arbeit zugrunde liegt, wurde mit Standardisierung gearbeitet. Die thematischen Impulse des Versuchssettings beispielsweise waren standardisiert, das heißt sie hatten einen genau festgelegten Wortlaut, und auch die mündlichen Erläuterungen zu den unterschiedlichen Untersuchungsterminen waren einheitlich formuliert. Die Impulse sollten allen Teilnehmenden in gleicher Art und Weise präsentiert werden.

Der zweite Weg besteht in einer *kontrollierten Methode des Fremdverstehens* (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 16). Bei diesem Ansatz wird versucht, den Verweisungscharakter und die Differenz zwischen alltäglichen und wissenschaftlichen Konstruktionen zu berücksichtigen und transparent zu machen. Die *methodische Kontrolle* bedeutet also Kontrolle über die Unterschiede der Darstellungsformen, wie der Sprache

von Forschenden und Erforschten, über die Differenzen ihrer Interpretationsrahmen und ihrer Relevanzsysteme. Für den Forschungsprozess bedeutet dies, dass die Befragten die Chance haben müssen, Themen, Gegebenheiten und Problemstellungen innerhalb ihres Relevanzsystems und ihrer je spezifischen Verweisungszusammenhänge zur Sprache bringen zu können. Das Moment der Indexikalität der Kommunikation wird demnach bewusst einbezogen und nicht methodisch verdrängt. Durch weniger Eingreifen der Forschenden soll so mehr methodische Kontrolle erlangt werden können (vgl. Bohnsack 2014, S. 22). Rekonstruktive Forschung denkt den Gegenstand der Forschung also nicht als gegebenes und feststehendes Objekt, welches nach einheitlichen Kategorien und Klassifikationen untersucht werden kann. Durch den mitgelieferten Kontext, in dessen Zusammenhang die Beforschten sprechen und agieren, können die Aussagen und Handlungen auch in diesem Kontext interpretiert werden. Die Auswertung der Daten geht also von Kontextuierungen der Beforschten aus. Und so wird versucht, die Verweisungszusammenhänge, die Indexikalität schrittweise herauszukristallisieren.

Vor allem offene Untersuchungsverfahren schaffen Bedingungen, die es den Befragten ermöglichen, ihre Relevanzsysteme entfalten zu können. Denn erst »auf diesem Wege [werden] die Unterschiede zum Relevanzsystem der Forschenden überhaupt erkennbar« (ebd., S. 23). Praktisch heißt das für meine Arbeit, ich muss den Teilnehmenden die Möglichkeit geben, im Interview beispielsweise mitzuteilen, inwieweit die Fragestellung und das Versuchssetting eine Entsprechung in ihrer Lebenswelt (in ihrem Relevanzsystem) haben, welche Bedeutung Bildpraxis für sie hat oder in welchem Kontext sie bildnerisch arbeiten. Es ist wichtig, Strukturen im Versuchssetting zu schaffen, die individuelle Ausgestaltung und Freiheit ermöglichen. Außerdem sollen die Beforschten die Möglichkeit haben, offenzulegen, wie sie die eine oder andere Fragestellung verstehen und interpretieren – sei es der thematische Impuls zum bildnerischen Gestalten oder eine Frage aus dem Interview. Ziel ist es, herauszufinden, wie sie die Fragen übersetzen und in welchem Kontext diese für sie stehen. Die rekonstruktiven Ansätze in der Forschung gehen also von einem offenen, interaktiven und kommunikativen Verhältnis zwischen Forschenden und Beforschten aus, um die Handlungsentwürfe und Handlungsweisen der Befragten zum Gegenstand der Forschung werden zu lassen (vgl. Sabisch 2007, S. 106). Die Bezugnahme zwischen Forschenden und Beforschten sollte von Kommunikation und Offenheit geprägt sein. »Das Prinzip der Kommunikation besagt, dass der Forscher den Zugang zu bedeutungsstrukturierenden Daten im allgemeinen nur gewinnt, wenn er eine Kommunikationsbeziehung mit dem Forschungssubjekt eingeht und dabei das kommunikative Regelsystem der Forschungssubjekte in Geltung lässt«, [während] »das Prinzip der Offenheit besagt, dass die theoretische Strukturierung des Forschungsgegenstandes zurückgestellt wird, bis sich die Strukturierung des Forschungsgegenstandes durch die Forschungssubjekte herausgebildet hat« (Hoffmann-Riem zit. nach Bohnsack 2014, S. 23–24).

4.3 Analyseeinstellung

Der Handlungssinn ist eine soziale und oft auch kollektive Angelegenheit, keine individuelle. Durch das Handeln einer Person kommt mehr zum Ausdruck als ihre private Absicht oder Persönlichkeit. Erst aufgrund dieser Kollektivität realisiert sich der soziale Sinn einer Handlung. Daher kann eine einzelne befragte Person nicht unmittelbar über Handlungen Auskunft geben. Das heißt, wenn ich nach dem alltäglichen Handlungswissen – nach *Konstruktionen ersten Grades* – der Bildpraxis meiner Beforschten frage, dann ist dieses kein unmittelbar bewusst verfügbares Wissen, welches ich einfach dokumentieren kann. Dem Handeln der Beforschten liegt nicht nur ihre persönliche Absicht – der subjektive Sinn – zugrunde, sondern sie handeln auch als Person mit bestimmten soziokulturellen und biografischen Erfahrungen, als Mann oder Frau mit gewissen bildnerisch-praktischen Kenntnissen und als Individuum mit einem spezifischen ästhetischen Gewordensein (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 18).

Zwei Analyseeinstellungen bzw. Sinnebenen lassen sich nach Przyborski und Wohlrab-Sahr unterscheiden. Die erste Analyseeinstellung ist auf die Rekonstruktion von Struktur und Theorie des Alltags ausgerichtet. Es geht um das Erfassen und Erschließen von subjektiven Einstellungen und Deutungen, um Common-Sense-Theorien. Diese Perspektive entspricht einer ersten Sinnebene und ist eher an deskriptiven Verfahren orientiert, da sie auf *Konstruktionen zweiten Grades* zielt (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 18–19).

Die zweite Analyseeinstellung entspricht einer zweiten Sinnebene und ist auf die *Prozessstrukturen der Herstellung* gerichtet. Das heißt: In den Blick wird nicht das genommen, was die Beforschten sagen und was sie meinen, sondern es wird betrachtet, welche Sinnstruktur ihrem Handeln zugrunde liegt. »Nicht das *Was* eines objektiven Sinnes, sondern das *Daß* und das *Wie* wird von dominierender Wichtigkeit« (Mannheim 1964, S. 134). Es geht also um die Frage, *wie* eine bestimmte Wirklichkeit hergestellt wird, wie etwas im Bild sichtbar gemacht wird, wie etwas im Interview dargestellt wird und nicht, was diese Wirklichkeit ist. Mannheim hat diese prozessrekonstruktive Perspektive auch *genetische Analyseeinstellung* genannt. Diese Analyseeinstellung beansprucht »eine erkenntnislogische Differenz der Alltagspraxis gegenüber« (Bohnsack 2014, S. 59), sie bleibt nicht in ihr verhaftet, sondern blickt auf den Prozess der Herstellung von Wirklichkeit und auf eine Erscheinung als ein Dokument, welches für etwas steht. Diese Interpretationsperspektive ist also auf den *objektiven Sinn* oder *Dokumentsinn* gerichtet, auf das praktische Handeln. Für den Handelnden ist dieses praktische, habituelle Handeln selbstverständlich und unbewusst. Bourdieu nennt dieses Handeln im Zusammenhang mit Habitus auch *Modus Operandi* (zit. nach Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 20). Der Dokumentsinn oder der dokumentarische Sinngehalt ist nicht ohne den soziokulturellen Entstehungszusammenhang zu betrachten. »Um zur Ebene des dokumentarischen Sinngehalts vorzudringen, muss [...] der Geltungscharakter von Aussagen eingeklammert werden« (ebd., S. 289). Das heißt, dass nicht nach der faktischen Wahrheit oder Richtigkeit von Phänomenen gefragt wird. Für meine Forschung bedeutet dies, ich nehme die beobachteten und untersuchten Gegenstände so hin, wie sie erscheinen und befrage sie nicht danach, ob es überhaupt normativ ›richtig‹ sein kann, was ein*e* Befragte*r* erzählt. Mannheim hat dies die »Einklammerung des Geltungscharakters« genannt (Mannheim 1980 , S. 88).

Die Basis des Dokumentsinns sind konjunktive Erfahrungen, die in einem *konjunktiven Erfahrungsraum* gemacht werden. Das Wissen, welches an ihn geknüpft ist, ist ein »atheoretisch gegebenes, diskursiv nicht verfügbares Wissen«, welches »dem Handeln eher intuitiv denn reflexiv zugänglich« ist (Meuser 2013, S. 226). Es ist Wissen, welches durch das Tun selbst erworben wird und dieses Tun gleichzeitig orientiert. »Ein Verstehen von Äußerungen oder Handlungen bzw. das Verstehen der in ihnen implizierten Haltungen und Orientierungen setzt voraus, dass wir die Alltagspraxis, den erlebnismäßigen Kontext, den Erlebniszusammenhang oder Erfahrungsraum kennengelernt haben, in den diese Äußerung hineingehört« (Bohnsack 2014, S. 60). Mannheim unterscheidet zwischen einem *Verstehen* und einem *Interpretieren* von Handlungen oder Äußerungen. »Diejenigen, die durch gemeinsame Erlebniszusammenhänge miteinander verbunden sind, die zu einem bestimmten *Erfahrungsraum* gehören, verstehen einander unmittelbar. Sie müssen einander nicht erst interpretieren« (Bohnsack 1997, S. 195). Unmittelbares Verstehen ereignet sich in einem anderen Modus der Erfahrung – der *konjunktiven* Erfahrung – als Interpretation. Interpretation vollzieht sich in wechselseitiger *kommunikativer* Beziehung. Mannheim geht es in seiner Lehre von der *Seinsverbundenheit* des Wissens – wie er die Wissenssoziologie auch nennt – um einen angemessenen Zugang zur Indexikalität von fremden Erfahrungsräumen. Es geht um das kommunikative, das dokumentarische Interpretieren *einander fremder Subjekte* (vgl. Bohnsack 2014, S. 61). Die Unterscheidung des immanenten vom dokumentarischen Sinngehalt ist auch für die dokumentarische Methode zentral.

Aber wie ist eine Re-konstruktion von handlungsleitenden Orientierungen der Bildpraxis überhaupt möglich? Wie kann ich als Forscherin Zugang zum konjunktiven Erfahrungsraum der Studienteilnehmer*innen* bekommen? Um dies denken zu können, ist eine Grundannahme erforderlich, die besagt, dass die dokumentarische Interpretation erst dort einsetzt, »wo eine *konjunktive* Erfahrung nicht (mehr) gegeben ist«: »im Modus *kommunikativer* Erfahrung«, also ausgehend von den entstandenen Bildern und den Interviews (ebd., S. 58). Diese Unterscheidung von konjunktiver und kommunikativer Erfahrung ist Voraussetzung für eine Re-konstruktion mit der dokumentarischen Methode und »korrespondiert mit dem in Bezug auf Waldenfels dargestellten Zusammenhang von der Erfahrung als Widerfahrnis, die erst durch die handelnde[, sprachliche oder bildnerische, cj] Antwort auf das, wovon wir getroffen sind, kommunizierbar und damit interpretierbar wird« (Sabisch 2007, S. 187).

Sowohl die alltägliche als auch die wissenschaftliche Handlungspraxis basiert auf Erfahrungswissen, welches »nur teilweise explizierbar ist, somit wesentlich *implizit* oder stillschweigend bleibt« (Bohnsack 2014, S. 206). Dieses atheoretische Erfahrungswissen, das *tacit knowledge*, resultiert aus der Einbindung in die Handlungspraxis, tritt also in routinierten Praxen auf und ist innerhalb dieser Praxisprozesse weder bewusst noch explizierbar. Das, *was* eine Zeichnerin tut, beispielsweise sichtbare Bleistiftspuren auf einem Bildträger zu hinterlassen, ist in der Praxis fest verknüpft mit dem, *wie* sie es tut. »Das *implizite Wissen* bringt erst hervor, was praktiziert wird. Damit ruft es nicht eine bloß unbewusste Struktur hervor, die sich auf Regelhaftigkeiten zurückführen lässt, vielmehr erscheint das implizite Wissen über die Praxisebene hinaus, als implizite Wissensform oder Wissensstruktur, es ist selbst *produktiv*« (Sabisch 2007, S. 109). Die Kategorie des impliziten Wissens gibt es nach Polanyi aber nicht nur im Bereich praktischer Fertigkeiten wie dem Zeichnen oder dem Schwimmen, sondern auch in Bereichen kognitiver und sprachlicher Kompetenzen. Die *genetische Analyseeinstellung* der rekonstruktiven Forschung »zielt auf die Frage nach dem Wie der interaktiven oder erlebnismäßigen Herstellung sozialer Wirklichkeit« (Bohnsack 2014, S. 212). Sie zielt also auf das implizite Wissen, welches einen Handlungsprozess organisiert und sich in kulturellen Objektivationen wie Erzählungen, Beschreibungen und Bildern dokumentiert.

Polanyi betont, dass dieses implizite Wissen ein unabdingbares Element wissenschaftlicher Forschung ist. Bohnsack schreibt dazu: »Die Alltagspraxis sozialwissenschaftlicher Forschung ist auf implizites oder atheoretisches Wissen in der Kommunikation mit den Erforschten im Prozess der Erhebung und Auswertung angewiesen« (ebd., S. 210). Implizites Wissen ist »eine unabdingbare Voraussetzung für Verstehensleistungen und schließlich eine Quelle der Kreativität« (ebd., S. 211). Auch ich habe Erfahrungswissen, das mir nur teilweise bewusst ist und explizierbar wird, eben *implizit* ist, aber meine Forschung – jede Interpretation, Re-konstruktion und die Kommunikation mit den Beforschten – beeinflusst. Das implizite oder habitualisierte Wissen »ist eine wissenssoziologische Kategorie, mit welcher die für die Reproduktion sozialer Strukturen konstitutive Bedeutung symbolischer Repräsentationen aufgeschlossen wird« (Meuser 2013, S. 223). Es ist für re-konstruktive Verfahren wichtig, denn es wird »zur Voraussetzung von Verstehensleistungen und damit auch zur Erfahrung des Anderen, da es wie ein Movens wirkt: es motiviert und organisiert eine Handlung, einen Akt oder eine Praxis im Vollzug« (Sabisch 2007, S. 111).

4.4 Aspekthaftigkeit von Wissen und Erkenntnis

Die erkenntnisleitende Differenz setzt bei der Unterscheidung von handlungspraktischem, implizitem oder *konjunktivem* Wissen – wie Mannheim es nennt – und kommunikativem, also begrifflich expliziertem Wissen an. Es geht nicht um eine Unterscheidung zwischen subjektivistischen oder objektivistischen Herangehensweisen zur Erkenntnis, sondern um die »im Erleben verankerte Herstellung von Wirklichkeit«, die entweder als handlungspraktisches Wissen oder als kommunikativ generalisiertes Wissen vorliegt

(vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 280–281). Durch die andere Perspektive der Forschenden ist es möglich, die zwei Wissensebenen analytisch zu trennen und so das handlungspraktische Wissen zur Explikation zu bringen und für wissenschaftliche Erkenntnisprozesse fruchtbar zu machen. Doch mit der Betonung des *konjunktiven* Wissens geht immer auch Mannheims Standortgebundenheit oder *Seinsverbundenheit* von Wissen und Denken einher. Jedes (soziale) Phänomen wird auf Grundlage und in Relation zu Erfahrungen, sozialhistorischen Einbindungen und der Handlungspraxis der Forschenden erfasst. Mannheim bezeichnet dies auch als »Verwurzelung des Denkens im sozialen Raum«, sowohl in Bezug auf Alltagswissen als auch auf wissenschaftliches Wissen (Mannheim zit. nach Bohnsack 2014, S. 191). Eine Konsequenz dieser gesellschaftlichen Bedingtheit oder Standortgebundenheit von Wissen ist die *Aspekthaftigkeit* der Erkenntnis bzw. Interpretation. Mit Aspekthaftigkeit sind zum einen die Grenzen der Betrachtung von Erfahrungsräumen gemeint und zum anderen die konstruktive Kraft, die von verschiedenen konjunktiven Erfahrungsräumen ausgeht (vgl. ebd.). Die Standortgebundenheit von Wissen erfordert methodisch ein »systematisches Gegeneinanderhalten« von empirischen Sachverhalten – eine komparative Analyse, bei der die verschiedenen Relationen der Seinsverbundenheit von Wissen und Denken deutlich werden (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 282).

Mit der Seinsverbundenheit wird auch das Prinzip der Fremdheit angesprochen. In der Tradition der phänomenologischen, ethnografischen und wissenssoziologischen Verfahrensweise geht die rekonstruktive Sozialforschung von der »prinzipiellen Fremdheit zwischen Handelnden und Interpreten aus« (Bohnsack 2014, S. 85). Das heißt, als Forscherin gehe ich davon aus, dass ich mit den Beforschten nicht von vornherein gemeinsame Wissensbestände teile oder mit ihnen in einem *konjunktiven* Erfahrungsraum verortet bin. Ich nehme die anderen also in ihren Eigentümlichkeiten als Fremde wahr, ohne zunächst den Anspruch zu haben, sie zu verstehen. Intersubjektivität muss performativ hergestellt werden, nicht nur, wenn die Akteure und Akteurinnen und die Interpret*inn*en nicht demselben *konjunktiven* Erfahrungsraum angehören.

Das Paradox der Fremddarstellung ist, dass sich das Fremde erst herausbildet, *indem* wir – egal ob als Forschende oder Beforschte – darauf antworten.

»Das Fremde läßt sich nicht einfach als solches verstehen wie etwas, das aus unserer Erfahrung seinen Sinn empfängt und bestimmten Erfahrungsregeln unterliegt; es läßt sich nicht vergegenwärtigen wie ein fernes oder vergangenes Ereignis, dessen Zeuge wir waren oder sein können; es läßt sich nicht in einem Medium darstellen, als könnte man die Sprache des Fremden lernen wie eine Fremdsprache; es lässt sich nicht vertreten wie ein Mündel, dem der Vormund das Wort in den Mund legt. Das Fremde ist mehr und anderes als das, was sich ›repräsentieren‹ läßt, doch ist es, was es ist, nicht ohne all dies.« *(Waldenfels 1999, S. 149)*

Die Suche nach einem Zugang zu den Daten und zur Bilderfahrung schließt eine Suche nach einer geeigneten Darstellungsweise ein. Und diese Darstellung muss sich der Fremdheit der Erfahrung aussetzen, »ohne sie bewältigen zu wollen wie ein vorläufiges Hindernis« (Waldenfels 2012b, S. 170). Wie kann ich mich als Forschende der Fremdheit der Erfahrung aussetzen? Wie lässt sich also auf Daten zugehen, ohne sie durch die eigene Darstellung ihrer Fremdheit zu berauben und sie einzuverleiben?

Die Fremdheit wird von Sabisch – in Rekurs auf Waldenfels – als »Grenze der phänomenologischen Beschreibung« verstanden (Sabisch 2018, S. 67). Da sich das Fremde dadurch charakterisieren lässt, dass es sich dem Zugriff entzieht, ist ein direktes

Verweisen und Beschreiben darauf nicht möglich. Jede Beschreibung und Interpretation würde den Charakter der Fremdheit aufheben. »Die phänomenologische Beschreibung, die aufzeigt, wie etwas erscheint, wird durch die Fremderfahrung auf eine besondere Probe gestellt, da es hier nicht bloß um Bezugsweisen, sondern in eins damit um Entzugsweisen geht. Die Indirektheit der Beschreibung antwortet auf ebendies Problem« (Waldenfels 2012b, S. 178).

4.5 Responsiver Forschungsprozess

In ihrem Buch *Bildwerdung* entwickelt Sabisch eine *indirekte Empirie*, die versucht, »die Fremderfahrung innerhalb der Forschung vorkommen zu lassen« und diese Dimension nicht mit der ›eindeutigen‹ Festschreibung zu überschreiben (Sabisch 2018, S. 13). Sie benutzt die indirekte Beschreibung, die sich nicht nur als Vorstufe für eine direkte darstellt, sondern einen originären Charakter hat und einen Zugang zur Erfahrung ermöglicht. Ihr Bezug ist wiederum Waldenfels, der schreibt: »Die Indirektheit der Beschreibung entspricht der Gebrochenheit unserer Erfahrung« (Waldenfels 2012b, S. 182).

Auch die indirekte Herangehensweise der Psychoanalyse dient Sabisch zur Entwicklung ihrer indirekten Empirie. In Bezug darauf, wie Wirkungen in und durch Bilder in Spuren erfahrbar werden, bedarf es des Einbezugs der Forschenden. Neben den Beforschten sollten sich auch die Forschenden dem Setting aussetzen und es reflektieren (vgl. Sabisch 2018, S. 72). Um sich den Bilderfahrungen auszusetzen, entwickelt Sabisch ein Setting, in dem sie sich im »Gespräch und im Beisammensein mit anderen, mit deren Bildumgang« konfrontiert (ebd., S. 74). Damit will sie den Fokus auf das zwischenleibliche und mediale Geschehen lenken und die Bilderfahrung nicht allein vom Bild her erschließen, sondern der Wirkweise von Bildern mehr Gewicht geben. Die Fallbildungen müssten sich »an Symptomen der Bilderfahrung orientieren, d. h. an solchen Bildungen, die etwas verschieben und ersetzen und als solches eine Bildwirkung durchschimmern lassen« (ebd.). Über die Symptome entwickelt sie eine indirekte Annäherung an Bilderfahrungen.

Der responsive Erfahrungsbegriff von Waldenfels wird für Sabischs Forschung neben dem theoretischen Rahmen auch zur methodologischen Begründung, da die Erfahrungskonzeption ein »relationales Denkmodell« bietet, um die Antwortweisen der Beforschten und der Forschenden selbst zu verorten. Somit ist die Forschungspraxis ebenfalls responsiv (vgl. ebd., S. 13), denn auch die pathischen Aspekte formen den Forschungsprozess. Das heißt, erst in meinem *Antworten* auf die Beforschten, deren Bilder und Interviewtexte entwickeln sich meine Antworten und Erkenntnisse.

Zur Aspekthaftigkeit jeder Erkenntnis und jeder Interpretation hat auch Koller in Bezug auf die empirische Erforschung von transformativen Bildungsprozessen geschrieben. Er gibt zu bedenken, dass jede Erzählung im narrativen Interview und jedes Bild, welches im Rahmen des Forschungsprojekts gestaltet wurde, »an ein Gegenüber adressiert und deshalb in gewisser Weise von diesem Gegenüber kontaminiert« ist (Koller 2012, S. 149). Koller rekurriert auf Butler, die darauf hinweist, dass jeder *narrativen Vergegenwärtigung* durch die *Bedingungen der Subjektkonstitution* und der *sozialen Normativität* bestimmte Grenzen gesteckt sind. Das Bewusstsein für diese unüberwindlichen Grenzen jeder qualitativen Forschung und das Wissen um Aspekte des Bildungsprozesses, die sich einer empirischen Identifizierung entziehen, wachzuhalten, ist ein wichtiger Bestandteil der Forschung. Koller plädiert dafür, dass die empirische Bildungsforschung »selbst *als transformatorischer Bildungsprozess* angelegt sein« sollte, um ihrem Gegenstand offen zu begegnen und ihm somit besser gerecht zu werden (ebd., S. 152). Auch er macht damit einen responsiven Forschungsprozess stark, der sich an einem *Werden* orientiert, an einer Formung im Übergang, bei der die entstehende Form transitorische Züge aufweist und nicht abgeschlossen ist (vgl. Sabisch 2018, S. 30). Auch ich orientiere mich an dieser *indirekten* Zugangsweise und an dem responsiven Charakter des Forschungsprozesses, in dem ich die Methoden in Auseinandersetzung und im

Antworten auf die erhobenen Daten entwickle und/oder adaptiere. Ich erprobe mögliche Bildannäherungen und Umgangsweisen, sortiere aus und passe an. Ich fertige Textinterpretationen an, und erst durch die Analysen wird deutlich, wie ich diese mit den Erkenntnissen zu den Bildern in Relation stellen kann. Gerade in Auseinandersetzung mit dem Forschungsprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« und den daraus hervorgegangenen Daten in ihrer umfangreichen Menge und Struktur ergaben sich für meinen eigenen Forschungsfokus Fragen nach geeigneten Methoden. Denn mit der Verschiebung des Fokus veränderten sich auch die methodischen Anforderungen.

Pazzini hat den Forschungsprozess treffend mit einer Aporie verglichen. »Es geht also um eine Aporie, das heißt um wegloses Gelände, das heißt: es gibt keine schon vorher beherrschte Methode. Deshalb muß nicht absolute Ratlosigkeit ausbrechen. Es heißt ja nicht, dass es keine Methode geben könnte, dass man keine erfinden kann. Es geht aber darum, eine Methode aus Kenntnis der Kunst und im Einsatz der eigenen Fähigkeiten zu finden – singulär zunächst und dann verantwortbar, also als einen besonderen Weg bezogen aufs Allgemeine, aber noch nicht verallgemeinert und auch gar nicht mit dem Anspruch auf Verallgemeinerung« (Pazzini 2000, S. 9).

Orientierungen und Ordnungen

Die rekonstruktive Sozialforschung und die dokumentarische Methode bieten also die Möglichkeit, über die Rekonstruktion impliziter Handlungs- und Wahrnehmungsschemata den Ordnungen, wie Waldenfels sie bezeichnet, nachzugehen, in denen »unser Leben, unsere Erfahrungen, unsere Sprache, unser Tun und unser Schaffen Gestalt annimmt« (Waldenfels 2012a, S. 15). Bohnsack definiert diese impliziten Handlungs- und Wahrnehmungsschemata als Orientierungen, die unser Denken, Handeln und Fühlen beeinflussen (vgl. Bohnsack 2011, S. 40).

Virginia Thielicke hat in ihrer Arbeit *Antworten auf Aufführungen* gezeigt, wie Waldenfels' phänomenologische Fremdheitskonzeption für die Untersuchung von Fremderfahrungen in den Werktagebüchern von Studierenden fruchtbar gemacht werden kann. Durch die Rekonstruktion der Ordnungs- und Handlungsmuster der Studierenden war es ihr möglich, Hinweise auf das Sich-Entziehende des Fremden zu finden (vgl. Thielicke 2016, S. 127–128). Ähnlich re-konstruiere ich handlungsleitende Orientierungen und Ordnungen, die den bildnerischen Praktiken der Laienkünstler*innen* zugrunde liegen. Dabei beziehe ich mich allerdings nicht nur auf (Interview-)Texte, sondern auch auf die im Versuchssetting erstellten Bilder und meine Beobachtungsnotizen.



5 Empirische Studie | Datenerhebung

5.1 Einleitung und Struktur

Im Vorfeld der Datenerhebung war es erforderlich die Bedingungen und Gegebenheiten des Forschungsfeldes – Laienkünstler*innen* und ihre Bildpraxis – zu bedenken und kennenzulernen, denn »qualitative Forschung ist Feldforschung« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 39), obwohl das Feld kein klar abgegrenztes Territorium ist oder sich durch kontrollier- und genau bestimmbare Variablen kennzeichnet. Ein Eindruck vom Feld und die Felderschließung sind wichtige Voraussetzung für die Datenerhebungen. Im folgenden Unterkapitel wird das Vorgehen der Akquise der Projektteilnehmenden genauer geschildert.

Die Erschließung des Feldes hat viel mit der Frage nach meiner Rolle als Forscherin zu tun. Bei einem so intensiven und mehrschrittigen Erhebungsverfahren ist ein großes Maß an Vertrautheit und Nähe zwischen mir und den Teilnehmer*innen* notwendig. Um Zugang zum Feld der Laienkünstler*innen* zu erlangen, ist es wichtig, Vertrauen herzustellen, die Distanz zwischen der Forscherin von der Universität und den Proband*innen* abzubauen, um einen besseren Zugang zu ihrem Tun zu bekommen. Das heißt, ich muss als Forscherin meine »kritische Reserviertheit gegenüber deren Praxis und Überzeugungen ein ganzes Stück zurücknehmen und [mich, cj] in eine Perspektive hineindenken, aus der all dies selbstverständlich sinnvoll erscheint« (ebd., S. 45).

Meine anfängliche Überraschung und meine ablehnende Haltung gegenüber den bildnerischen Ergebnissen konnte ich fallenlassen. Nachdem ich mein Erstaunen und meine Enttäuschung wahrnahm und meine Reaktionen reflektierte, stellte sich zunehmend eine Art Faszination ein; Faszination und Interesse an den scheinbar zugrunde liegenden normativen Schemen, Bildstrategien und -lösungen, die durch die Bilderzeugnisse hindurchscheinen. Ich war auf einmal fasziniert und neugierig auf die teilnehmenden Laienkünstler*innen*, ihre bildnerische Entwicklung, ihre Bildpraxis und ihre Bilderfahrungen.

Mein Feldzugang als Forscherin zeichnet sich durch die selbst durchgeführten Datenerhebungen aus. Denn schon während der Erhebungsphase begann mit vergleichendem Sehen und der teilnehmenden Beobachtung eine komparative Analyse, die die Fallauswahl und Zusammenstellung des Samples sowie die Perspektive auf die Daten lenkte. Das heißt, schon während der Erhebung entwickelten sich spannende Fragen und Blickwinkel auf die Bilder und die Bildpraxis der Untersuchungsteilnehmer*innen*. Somit entwickelte sich auch meine Perspektive und Fragerichtung auf die Daten. Zunehmend interessierten mich die Unterschiede, Widersprüche und Ambivalenzen, aber auch die Berührungspunkte, Ähnlichkeiten und Analogien zwischen den verschiedenen medialen Artikulationsformen Bild und Interviewtext. Im Betrachten und analysierenden Bearbeiten der Bilder ergaben sich für mich zahlreiche Fragen und Diskrepanzen, die sich teilweise mit dem Interview auflösten oder umso dringlicher und interessanter wurden. Die Bilder losgelöst von der oder dem jeweiligen Bildproduzierenden – mit seinem oder ihrem Agieren während des Versuchssettings, der berichteten Bildpraxis und den Erzählungen zu den Bildern – zu betrachten, erzeugte bei mir als Forschende ganz andere Fragestellungen und Themen. Dieser Zwiespalt hat sich als äußerst spannende Perspektive auf die erhobenen Daten erwiesen. Im Interview mit den Teilnehmenden selbst oder in der Analyse der Interviewtexte erschlossen sich, zum Teil durch die gemeinsame Gestaltung des Gesprächs, einige zuvor unzugängliche Aspekte. Ich muss mich also in die Perspektive der Anderen ein Stück weit hineindenken und ihre Haltungen einnehmen. Es geht um die Spannung zwischen einerseits notwendiger Vertrautheit mit dem Feld und andererseits erforderlicher Distanz diesem gegenüber. Es gilt für mich als Forscherin, »die Spannung zwischen forschender Distanz und empathischer Teilhabe« auszuloten (ebd., S. 48), um im Feld brauchbare Daten erheben zu können. Die Widersprüchlichkeiten und Diskrepanzen sollten enthalten bleiben, um tatsächlich

einen analytischen Blick auf die Daten werfen zu können und sie in ihrer Eigenlogik re-konstruieren zu können.

Wichtig im Forschungsprozess war neben der Beobachtung und Befragung der Laienkünstler*innen* die Befragung, Beobachtung und Reflektion meines eigenen Handelns und der verschiedenen Positionen, die ich während des Prozesses eingenommen habe. Innerhalb des intensiven und vertrauten Verhältnisses mit den Projektteilnehmenden fand ich mich in ganz unterschiedlichen Rollen wieder. Als aufmerksame Zuhörerin, neugierige Beobachterin, staunende und anerkennende Rezipientin, herausgeforderte Kritikerin, als Forscherin, Studentin und teilweise als Schülerin, in den häufigsten Fällen als noch junger Mensch gegenüber den älteren Beforschten oder als Stellvertreterin einer ganzen nachfolgenden Generation. Es war wichtig und hilfreich, die Veränderungen und Reaktionen meiner eigenen Position zu protokollieren und im Forschungsteam des Gesamtprojekts zu besprechen, um den Teilnehmer*innen* immer wieder aufs Neue adäquat begegnen zu können.

Überblick der einzelnen Schritte

Nach der Akquise der Projektteilnehmer*innen*, unter anderem durch ein *Telefonscreening*, welches geeignete Proband*innen* ermittelte, startete die Phase der Datenerhebung mit einem ersten persönlichen Kontakt. Ich informierte die angefragten Beforschten vor ihrer Zusage über die mehrteilige Datenerhebung und die einzelnen Schritte. Im Kontaktaufnahmegespräch erörterte ich Datenschutzaspekte wie die Anonymisierung und die vertrauliche Behandlung des Datenmaterials. Inhalt des Vorgesprächs war das Forschungsvorhaben und die Erhebungsabsicht. Allerdings ging es nicht um theoretische Annahmen zum Thema Bildpraxis und Bilderfahrung von Laienkünstler*innen*, was die Materialerhebung hätte beeinflussen können, sondern eher um mein Interesse als Forschende an der persönlichen Praxis und Sichtweise der Untersuchungsteilnehmer*innen*. Der zweite Schritt der Datenerhebung war das *narrative Interview*, welches sich durch eine Orientierung an der Biografie und am Schwerpunktthema bildnerisches Gestalten auszeichnete. Daran anschließend füllten die Teilnehmenden einen *standardisierten Fragebogen* zu soziodemographischen und sozioökonomischen Daten aus. Erhoben wurden Bündel von verschiedenen Merkmalen der Lebensumstände der Projektteilnehmenden. Der Fragebogen erfasste: Geschlecht, Alter, Familienstand, Nationalität, Migrationshintergrund, eigene Kinder im Haushalt, eigene Schulbildung und höchster berufsbildender Abschluss sowie höchster berufsbildender Abschluss der Eltern; Erwerbsstatus, berufliche Stellung, kulturelle Praxis und institutionalisierte Stationen der bildnerischen Entwicklung sowie der eigenen Bildpraxis. Damit lernte ich das Feld der Laienkünstler*innen* kennen und erfuhr etwas zur Zusammensetzung der Bevölkerungsgruppe, zu denen sie sich zählen. Außerdem erfolgte mit dem Fragebogen eine gesicherte Erfassung der Lebensumstände und des institutionalisierten Lebenslaufs, was das narrative Interview und die Erzählungen zur Entwicklung des bildnerischen Gestaltens und der persönlichen Bildpraxis einordnen sollten.

Im Abstand von etwa ein bis zwei Wochen nach dem narrativen Interview fand der praktische Teil der Erhebung statt. In einem *Versuchssetting* an der Universität erstellten die Teilnehmer*innen* bildnerische Arbeiten. Den Prozess der Erarbeitung und Produktion der bildnerischen Arbeiten dokumentierten wir im Forschungsteam des Gesamtprojektes mit einer *teilnehmenden Beobachtung*. Im Anschluss an die Bearbeitungszeit befragten wir die Teilnehmenden einzeln in einem *Leitfadeninterview* zu den entstandenen Bildern und dem erlebten Bearbeitungsprozess.

Da die Bildpraxis und Bilderfahrung der Laienkünstler*innen* im Zentrum meiner Arbeit stehen, war ein praktischer Teil der Erhebung unerlässlich. Die im Versuchssetting erstellten Bilder sollten die Datengrundlage bilden und keine zuvor angefertigten Arbeiten, die aller Voraussicht nach noch heterogener und zeitlich nicht determinierbar gewesen wären. Um die Vergleichbarkeit der visuellen Daten (Bilder) zu erzielen und

einen Blick auf die tatsächliche Bildpraxis der Untersuchungsteilnehmer*innen* werfen zu können, musste der Gestaltungsprozess innerhalb eines Versuchsrahmens stattfinden. Das Leitfadeninterview bezog sich auf die unmittelbar erlebten bildnerischen Prozesse und Bildpraktiken und nicht auf mehr oder weniger konkrete Erinnerungen an frühere und sonst übliche Arbeitsweisen. Für die Datenerhebung und das Forschungsinteresse ist es wichtig, einen konkreten Bezug zu einem erstellten und im Original vorliegenden Bild sowie zu einem durchlebten, erfahrenen bildnerischen Prozess zu haben. Die teilnehmende Beobachtung war für das des Leitfadeninterview mit möglichen Nachfragen zum Beobachteten nötig.

Erhebungsmethode	**Datenmaterial**	**Dok.kennung**
Vorgespräch (Gespräch zur Akquise)	Handschriftliche Notizen	
Narratives Interview – themenzentriert und biografisch zur Mal- und Schreibentwicklung eingebettet im Lebenslauf	Audiodatei des Interviews, Transkript des Interviews	(Ia) (IaT) Bsp. siehe Anhang
Fragebogen zu den sozioökonomischen und -demografischen Daten	Standardisierter Fragebogen	(FB) Bsp. siehe Anhang
Versuchssetting		
Praktischer Teil – Bildproduktion zu drei thematischen Impulsen	1 bis 7 Originalbilder, fotografische Reproduktionen	Bsp. Kap. 6.2, Kap.7
Teilnehmende Beobachtung des Bildproduktionsprozesses	Handschriftliches Beobachtungsprotokoll, Prozessdokumentationsfotografien	Bsp. 218-M-48-m 007-M-36-w
Leitfadeninterview zu den entstandenen Bildern und deren Erarbeitungsprozess	Audiodatei des Interviews, Transkript des Interviews	Bsp. siehe Anhang

Tabelle 2: Datenerhebungsmethoden mit Dokumentenkennung und Kapitelverweisen

5.2 Akquise der Teilnehmer*innen*

Da die Untersuchung in Nürnberg am Lehrstuhl für Kunstpädagogik durchgeführt wurde, sind die Teilnehmenden im Großraum Nürnberg, Fürth, Erlangen und Umgebung wohnhaft. Die meisten der Studienteilnehmer*innen* im Erwachsenenalter, also 14 von 17 Personen, haben keinen Migrationshintergrund. Bei den Befragten über 63 Jahre geben 8 von 17 Personen einen Migrationshintergrund an. Sie kommen aus den Niederlanden, Chile, Estland, Österreich und den deutschen, polnischen und tschechischen Gebieten Schlesiens. Drei Befragte geben einen innerdeutschen Migrationshintergrund an, da sie in der DDR aufgewachsen sind. Die Spanne des sozioökonomischen Status ist recht groß, der Bildungsstand der Teilnehmer*innen* ist äußerst heterogen. Die Berufsfelder sind vertreten von einer Fremdsprachensekretärin in Rente, einem Entwicklungsingenieur, einem Zimmermann, einem Ergotherapeuten, einem Versicherungsfachmann, einer ehemaligen Krankenpflegerin, einem Schulleiter, einem Polizeivollzugsbeamten, verrenteten Architekten oder Bauingenieuren, Hausfrauen, einem Zugbegleiter, einer Verfahrenstechnikerin, einer Betriebsrätin und einer Marktforscherin. Die Akquise erfolgte über ganz verschiedene Wege. Eine Informationsbroschüre, die das Projekt vorstellte und zur Teilnahme aufrief, wurde in den ortsansässigen Bildungszentren und Volkshochschulen ausgegeben. Dazu besuchte unter anderem ich, nach vorheriger Absprache mit den Verantwortlichen, die Kunstkurse, erzählte vom Vorhaben des Projektes und warb um Teilnahme. Nach umfangreichen Recherchen im Netz nahmen wir außerdem Kontakt zu privaten Anbieter*innen* von Kunstkursen auf. Dadurch erreichten wir Kunstkreise, Malzirkel und Künstlerateliers, die einen Internetauftritt haben. Über Mund-zu-Mund-Propaganda zwischen den angeworbenen Teilnehmenden erreichten wir auch nichtinstitutionalisierte Initiativen oder Gruppen, die keine Webpräsenz hatten.

Schließlich folgte ein breiter und öffentlichkeitswirksamer Aufruf zur Teilnahme durch einen Artikel in der lokalen Zeitung. Um die Kinder und Jugendlichen zu erreichen, kontaktierten wir Kunstlehrer*innen*, Kinderläden, Jugendzentren und die Jugendkunstschulen. Die jeweiligen Verantwortlichen und Lehrer*innen* – gerade die Betreuer*innen* von Kunst-Arbeitsgemeinschaften – sprachen besonders interessierte Kinder und Jugendliche an und machten sie auf unser Forschungsprojekt aufmerksam. Meist meldeten sich daraufhin die Eltern bei uns oder die älteren Jugendlichen kontaktierten uns selbstständig.



(8) Akquiseflyer für das Forschungsprojekt

Für die Akquise möglichst vieler Teilnehmer*innen* gestalteten wir einen Flyer, der die wesentlichen Informationen zum Projekt enthielt (siehe Abbildung 8) . In der Ankündigung war von einem Aufruf zur Teilnahme an einem »Workshop für bildnerisches Gestalten« die Rede. Ganz bewusst erwähnten wir im Ankündigungstext nichts von Laborsetting oder Erhebungssituation, um keine Assoziationen mit einer unnatürlichen Situation zu provozieren. Die vor allem durch den Begriff Workshop hervorgerufenen Interessensbekundungen von ungeeigneten Teilnehmer*innen* nahmen wir in Kauf, um möglichst viele Interessent*innen* zu erreichen.

Im zweiten Schritt ermittelten wir durch ein Telefonscreening oder ein erstes persönliches Treffen die für unser Projekt passenden Teilnehmer*innen*. Kriterien für die Aufnahme in das Sample des Forschungsprojekts waren die Art und Weise der bildnerisch-praktischen Betätigung, die Aktualität und Häufigkeit der Bildpraxis, die bildnerische Erfahrung, die berufliche Ausbildung und das Alter der Interessierten. Geeignete Teilnehmer*innen* entsprachen unseren definierten Altersspannen, absolvierten in der Vergangenheit oder Gegenwart keine künstlerische Ausbildung – etwa ein Kunststudium oder eine Ausbildung im Bereich Grafikdesign –, hatten mindestens fünf Jahre bildpraktische Erfahrungen gesammelt und waren zum Zeitpunkt der Datenerhebung eigenständig bildnerisch-praktisch tätig. Wir fragten bei der Akquise nicht nach Kursen an der VHS oder anderen Einrichtungen. Die eigenständige Bildpraxis war ein entscheidendes Ausschlusskriterium, da einige Interessierte sich meldeten, die auf unseren Aufruf hin vermuteten, eine Art Kunstkurs machen zu können. Diese Interessent*innen* hatten meist wenig oder keine bildpraktischen Erfahrungen vorzuweisen, wollten sich in diesem Bereich aber gern versuchen und hofften darauf, im Projekt ›etwas lernen zu können‹.

Schwierigkeiten, geeignete Projektteilnehmer zu finden, hatten wir besonders in der Gruppe der männlichen Erwachsenen und Senioren. Auch die Akquise von männlichen Jugendlichen erforderte deutlich mehr Aufwand. Als ein Grund stellte sich heraus, dass die Laienkünstler weniger häufig Kunstkurse oder Malzirkel besuchten und vornehmlich privat und eigenständig bildpraktisch arbeiteten. Dies bedeutete, dass es kaum Möglichkeiten gab, sie zu erreichen. Auch die Bereitschaft der Teilnahme an einem solchen Forschungsprojekt war bei den Laienkünstlerinnen deutlich stärker ausgeprägt. Da wir eine paritätische Verteilung im Auge hatten, suchten wir noch immer Probanden, während wir bereits genug Teilnehmerinnen hatten. Als ein ebenso interessantes Ergebnis der Akquise zeigte sich, dass die Kursteilnehmer*innen* vorwiegend weiblich waren, die Kursleiter und Künstler der verschiedenen Einrichtungen und Werkstätten jedoch fast alle männlich. Die Ergebnisse der Datenauswertung bestätigen diesen Trend der gesteigerten Bedeutung für Teilnehmerinnen nach Gemeinschaft und Austausch beim bildnerischen Gestalten im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen. Unter den fast ausschließlich autonom und *im stillen Kämmerlein* – wie ein Proband treffend formulierte – arbeitenden Laienkünstler*inne*n mit wenigen Erfahrungen im Bereich der Kunstkurse befanden sich deutlich mehr Männer. Wenige der befragten Frauen meiner Studie bevorzugten das abgeschiedene Arbeiten zu Hause.

5.3 Narratives Interview

Nach dem telefonischen oder zum Teil persönlichen Vorgespräch wurde die Phase der Datenerhebung mit einem narrativen biografischen Interview eröffnet. Dieses Interview zeichnete sich durch eine Orientierung an der Biografie und an dem Schwerpunktthema bildnerisches Gestalten bzw. kreatives Schreiben aus. Es wurde also themenzentriert die *Mal- und Schreibentwicklung* (Engelhardt et al. 2014) eingebettet im Lebenslauf der Proband*inn*en erhoben. Das Interview und der anschließende Fragebogen als Elemente des Forschungsdesigns des Gesamtprojekts werden hier erläutert, in der vorliegenden Arbeit jedoch größtenteils nicht berücksichtigt, da sie nicht den Kern meines Forschungsinteresses treffen.

Konzeption des Interviews

Das im Gesamtprojekt eingesetzte Interview setzt sich aus verschiedenen Komponenten und Interviewkonzepten zusammen. Es lässt sich als narrativ, biografisch und themenzentriert beschreiben.

Zunächst stützt es sich auf die Form des narrativen Interviews von Fritz Schütze. Narrativ bedeutet ein auf autobiografischen Erzählungen basierendes Interview. Schütze hat es methodisch ausgearbeitet und methodologisch begründet. Er geht davon aus, dass es Orientierungsstrukturen des faktischen Handelns und subjektive Bedeutungsstrukturen gibt, die sich im freien Erzählen über bestimmte Ereignisse und Themen – *Stegreiferzählung* – zeigen, die in einem systematischen Abfragen nicht deutlich werden würden. Das heißt, in der Struktur der Erzählung reproduziert sich die Struktur der Erfahrung (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 79–80). Schütze hat festgehalten, dass bei Erzählungen gewisse *Erzählzwänge* herrschen, die die Erzählung und so auch das Interview strukturieren: Der *Detaillierungszwang*, welcher besagt, dass Erzählende verpflichtet sind, für das Gesamtverständnis notwendige Einzelheiten zu detaillieren und auszuführen. Der *Gestaltschließungszwang*, der Erzählende dazu veranlasst, ein angeschnittenes Thema zu Ende zu führen. Und schließlich der *Kondensierungszwang*, der hilft, klare Relevanzen zu setzen, sich auf das Wesentliche zu beschränken und eine Geschichte zu formen, die einen Anfang, ein Ende und eine klare Form hat (ebd., S. 80–81).

Das verwendete Interview hat allerdings auch einen verstärkt biografischen Charakter. Während sich das narrative Interview nach Schütze meist nur auf eine biografische Episode, ein Erlebnis im klassischen Fall bezieht, behandeln biografische

Interviews entweder die gesamte Biografie oder größere Lebensabschnitte, also größere Biografiephasen. Bei dieser Interviewform gibt es außerdem einen Wechsel der Darstellungsschemata, das heißt neben Narrationen tauchen auch Phasen der Argumentation, des Berichtens oder der Wertung von Erfahrungen auf.

Als themenzentriert lässt sich das Interview beschreiben, da nicht allgemein der Lebenslauf der befragten Person Thema war, sondern die spezifische Entwicklung des bildnerischen Gestaltens oder des kreativen Schreibens. Das Interview konzentriert sich also auf bestimmte Bereiche der Biografie und Erzählungen von Erfahrungen in einem bestimmten Blickfeld.

Leitorientierung des Interviews

Im Zentrum des Interviews stand die Entwicklung des bildnerischen Gestaltens und Schreibens innerhalb und zwischen den Lebensphasen Kindheit, Jugend, Erwachsenenalter, Seniorenalter. Dabei bedeutet Entwicklung zum einen die Abfolge von Schritten – ein Nacheinander, oft ohne Kausalbeziehung –, die eine Person im Laufe des Lebens und in den einzelnen Abschnitten gegangen ist. Zum zweiten bezeichnet Entwicklung den Zusammenhang, den die Befragten beschreiben, der zwischen den einzelnen Schritten abgelaufen ist. Ein Beispiel für einen solchen kausalen Zusammenhang, der sich zwischen einzelnen Stufen, Schritten oder Zuständen herstellt, ist die Kompetenzsteigerung im realistischen Zeichnen von Stillleben. Verschiedene bedeutsame Aspekte der *Mal- und Schreibentwicklung* wurden im Projektteam herausgearbeitet und in einem Leitfaden zusammengefasst. Die als W-Fragen aufgeführten Aspekte sollten im Interview gruppiert und dynamisiert werden, das heißt sie sollten aufeinander und auf das bereits Erzählte bezogen werden. Die Kernfragen waren die nach dem Was und Wie des bildnerischen Gestaltens und/oder Schreibens. Eng damit verbunden stellten sich Fragen nach der Motivation des Agierens. Wann und warum wird bildnerisch gestaltet oder geschrieben? Was sind Anlässe und Gelegenheiten dafür? Wie gehen die Proband*inn*en mit den entstandenen Produkten um? Gibt es einen Adressatenbezug? Auch die Reaktionen der Umwelt auf dieses Tun waren wichtige Aspekte im Interview. Gibt es Personen, die als Vorbilder angeregt oder motiviert haben? Gibt es positive kulturelle Objekte – Kunstwerke, Texte – oder auch Stilrichtungen, die wie Vorbilder gewirkt und angeregt haben? Und im Gegensatz dazu, gab es Personen oder wiederum kulturelle Objekte die hemmend wirkten, das Tun abwerteten oder die eigene Entwicklung bremsten oder blockierten? Neben den genannten Aspekten war uns auch der Stellenwert des bildnerischen Gestaltens oder Schreibens im Vergleich zu anderen kulturellen Aktivitäten wie Musik, Theater etc. wichtig.

Die Rahmendaten der biografischen Entwicklung und Aspekte wie personale Entwicklungen, bedeutende Personen, Kontexte und Themen, die die jeweilige Biografie bestimmten und direkt auf die Tätigkeiten des bildnerischen Gestaltens oder Schreibens Einfluss hatten, sollten ebenfalls erhoben werden.

Durchführung

Das Interview fand in Absprache mit den Teilnehmenden bei ihnen zu Hause oder in den Räumen des Instituts an der Universität statt. Da wir es mit einem Aufnahmegerät aufzeichneten, war entscheidend, dass wir nicht gestört wurden und die Umgebung relativ ruhig war. Die Interviewsituation im Zuhause der Teilnehmenden war von einer sehr angenehmen, vertrauten Stimmung geprägt, da sich die Interviewten oft sicher und wohl fühlten. Zudem konnte ich als Interviewende und Forscherin einen Blick in die räumlichen Bedingungen der häuslichen bildnerischen Betätigung werfen. Einige der Interviewten präsentierten ihre Arbeitsplätze oder eigene Arbeiten an den Wänden. Aber auch die Erhebungssituation in den Institutsräumen war durch gründliche Vorbereitung von einer angenehmen und vertrauensvollen Atmosphäre geprägt.

Auch in dieser Situation präsentierten einige Proband*inn*en bildnerische Arbeiten auf einer Kamera oder einem Handy. Nach einem kurzen Vorgespräch folgte der Erzählstimulus. Dieser sollte den Erzählgegenstand definieren:

> *Ich möchte mit Ihnen ein Gespräch führen, in dem es um die Entwicklung und Bedeutung von Malen in Ihrem Leben geht. Wie lang malen Sie schon? Wie hat das alles angefangen und wie hat es sich in Ihrem Leben entwickelt? Warum gerade Malen? Ihre Ausführungen sollen in der Kindheit beginnen und sich bis in die Gegenwart erstrecken. Ich möchte ein Gesamtbild erhalten, in das ich Ihre Mal- und Schreibaktivitäten einordnen kann. Erzählen Sie frei, woran Sie sich erinnern können. Bei Bedarf werde ich Zwischenfragen stellen. Erzählen Sie bitte von Ihren frühesten Erinnerungen an das Malen.*

Daran anschließend folgte die narrative Eingangserzählung. Die Interviewten erzählten über das bildnerische Gestalten in ihrer Biografie. In dieser Phase des Interviews hielt ich mich als Interviewerin zurück und blieb ganz in meiner Rolle als aufmerksame Zuhörerin, die durch Nicken und interessierte Blicke oder kurze *Aufmerksamkeitsmarkierer* wie »hm« oder »aha« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 85) ihr Interesse und Zuhören signalisiert. In der Eingangserzählung hatte der oder die Studienteilnehmer*in* Zeit, von eigenen Erfahrungen im Bereich des bildnerischen Gestaltens zu erzählen. Erst als die Eingangserzählung erkennbar abgeschlossen war, schritt ich als Interviewerin wieder ein.

Es folgte der Nachfragenteil, in dem ich immanente – direkt an das Gesagte anschließende – Nachfragen stellte. Dinge, die in der Eingangserzählung nur kurz erwähnt wurden, konnte ich nun durch gezielte Nachfragen vertiefen. Zusammenhänge, die bisher unklar zu sein schienen, konnten an dieser Stelle geklärt werden. Ebenso war es möglich, Sachverhalte, die in der Erzählung ausgeklammert wurden, eigentlich aber zum ausgeführten Zusammenhang gehören, zu erfragen. Im Fall des biografisch orientierten Interviews, welches die Entwicklungen im Verlauf der Lebensphasen erheben sollte, kam es zum Beispiel öfter vor, dass einzelne Lebensabschnitte zunächst gar keine Berücksichtigung fanden oder unerklärte Sprünge und Lücken in der Erzählung auftauchten. Für den Nachfragenteil ist es enorm wichtig, Suggestivfragen zu vermeiden, da die Befragten sonst *sozial erwünscht* antworten könnten. Daher musste ich einfache, eindeutige und sachgerechte Formulierungen finden, die keine Bewertungen beinhalteten. Im Reflexionsteil des Interviews hatten nun auch exmanente Fragen ihren Platz, die auf eine Bilanzierung, Reflexion oder andere Perspektive auf Erlebtes und Geschildertes abzielten. Im Zusammenhang mit den anderen Interviewteilen war es für die Proband*inn*en möglich, diese abstrakten und reflexiven Fragen zu beantworten. Sie verwiesen dabei häufig auf schon Erzähltes und verknüpften dies untereinander.

- Gibt es Kontinuitäten in Bezug auf Themen, Formen, Techniken, Materialien?
- Welche Funktion hat Malen in Ihrem Leben? Hat sich die Funktion verändert?
- In welchen Phasen war das Malen besonders wichtig bzw. warum nicht?
- Welche Bedeutung könnte das Malen in Zukunft für Sie haben?
- Haben sich wichtige biografische Themen Ihres Lebens im Malen niedergeschlagen?

Durch den Nachfrage- und Reflexionsteil war es möglich, auch thematische Forschungsinteressen des Projekts im Interview zu platzieren und nachträglich noch einmal eine persönliche Wertung und Gewichtung des Gesagten seitens der interviewten Person zu erhalten. Als Abschlussfrage forderte ich die Proband*inn*en auf, noch einmal alles zu benennen oder zu erzählen, was bisher noch nicht erwähnt wurde.

- Gibt es noch etwas, was Sie hinzufügen wollen?

Anhand der Erfahrungen aus der Datenerhebung ist deutlich geworden, wie wichtig diese letzte Frage ist. Es ist nicht selten passiert, dass äußerst interessante und relevante, im Interview allerdings nicht erwähnte Sachverhalte plötzlich präsentiert wurden.

Als wichtig für das Gelingen des Interviews hat sich auch meine Haltung als Interviewerin herausgestellt, denn ich nahm eine Animierungsfunktion ein, indem ich Erzählanreize und Erzählstimuli bot oder zielgerichtet Fragen stellte. Außerdem war es wichtig, die Befragten als Expert*inn*en für ihre *Schreib- und Malentwicklung* zu sehen und daran interessiert zum Erzählen zu animieren. Durch die Erzählzwänge ist es wichtig, einen Erzählstrang nicht vorzeitig abzuwehren, da der Erinnerungs- und Erzählfluss sonst gestört werden könnte. Dennoch war meine Aufgabe, die Befragten immer wieder auf die Kernfrage des Interviews – Bedeutung von Malen in der Biografie – zurückzubringen. Bei längeren Abschweifungen beispielsweise unterbrach ich die Befragten höflich, sogenannte Ausreißer fing ich behutsam ein, indem ich die Befragten nicht zum Weitererzählen animierte oder nicht weiter nachfragte. Wichtig waren uns als Projektteam im Interview nicht nur Meinungen, Einschätzungen, Alltagstheorien und Stellungnahmen abzufragen, sondern Erzählungen zu den persönlichen Erfahrungen im Bereich des bildnerischen Gestaltens bzw. Schreibens hervorzulocken. Für die Datenauswertung war dies ein entscheidender Punkt, denn »während Erzählungen nahe der Erfahrung und erlebten Handlungspraxis liegen – und damit der Artikulation ›atheoretischen Wissens‹ und ›konjunktiver Erfahrung‹ dienen –, wird der Interviewpartner in den argumentativen Textstellen vornehmlich zur ›Explikation seiner Sichtweise bestimmter Problemfelder gedrängt‹« (Nohl 2012, S. 16). Entscheidend für ein gelungenes Interview war also die Balance zwischen Offenheit, Animation zum Erzählen und Strukturierung des Interviews. Durch spontane Fragen oder Nachfragen, die nicht im Interviewleitfaden aufgeführt waren, allerdings als relevant erschienen, konnte eine offene und auf die Befragten ausgerichtete Interviewatmosphäre entstehen. Falls Bereiche nicht ausreichend thematisiert wurden, fragte ich nach; allerdings nicht mit genau der gleichen Fragestellung. Falls die Studienteilnehmenden auf bestimmte Fragen nicht antworteten, sprach ich das nicht an. Der Leitfaden für das narrative Interview befindet sich im Anhang der Arbeit (siehe S. 372).

Zur Auswertung der narrativen biografischen Interviews erstellten wir ein Transkript der Tonaufnahme und ein *biografisches Portrait* (Beispiel siehe S. 376), um die lebenslange Beschäftigung im Bereich des bildnerischen Gestaltens, die erlebte und erfahrene Bildpraxis und das Selbstverständnis als Laienkünstler*in* darzustellen. In meiner Untersuchung greife ich nicht auf diese Portraits zurück, da sie nicht unmittelbar mit den von mir fokussierten Bildpraxen und Bilderfahrungsprozessen zusammenhängen. Die biografische Dimension der Fälle würde aber sicher Ansatzpunkte für weitere Forschungen liefern.

5.4 Erhebungssituation | Versuchssetting Bildproduktion

5.4.1 Rahmenbedingungen des Settings

Zur Erhebung des visuellen Datenmaterials und der Bildpraxis der Laienkünstler*innen* lud ich die Teilnehmenden zu einem sechsstündigen Versuchssetting an die Universität ein. Insgesamt 12 Termine wurden eingerichtet, zu denen jeweils zwischen 5 und 13 Projektteilnehmende anwesend waren. In den Räumen des Lehrstuhls für Kunstpädagogik, genauer im Mal- und Zeichensaal, waren Arbeitsplätze, Materialien und die geeignete Infrastruktur für einen halbtägigen Aufenthalt und bildnerische Arbeitsprozesse eingerichtet. Ich versuchte, das Setting möglichst angenehm und nah an den räumlichen Bedingungen der Proband*inn*en zu gestalten. Neben Einzelarbeitsplätzen gab es die Möglichkeit zur Einrichtung von Gruppentischen, der Arbeit an der Staffelei oder auf dem Boden. Die Räume sind sehr groß, weitläufig und jede*r* konnte sich einen großen Arbeitsplatz aussuchen, ohne jemand anderem genau gegenüberzusitzen. Durch

die übliche, vom Studienalltag geprägte Einrichtung und Anlage der Räume wirkte das Setting authentisch, atmosphärisch und nicht künstlich wie in einer Laborsituation. Die vorhandenen, im Raum gelagerten Materialien und Arbeiten von Studierenden zeugten von Lebendigkeit und Benutzung, ohne zu irritieren. Die Räume waren hell und gut ausgeleuchtet (siehe Abbildung 9 und 10).



(9)



(10) Einblick in das Versuchssetting

Indem mehrere Teilnehmer*innen* zu einem Termin eingeladen wurden, sollte der Fokus weniger stark auf einer einzelnen Person liegen, die so einer individuellen Arbeitsweise und einem eigenen Arbeitstempo nachgehen konnte. Diese Art Gruppensituation – gemeinsam mit mehr oder weniger fremden Personen in einem Raum zu arbeiten – ist den meisten der Laienkünstler*innen* vertraut. In Malzirkeln und Kunstkursen, in Künstlerateliers oder im Bildungszentrum ist dieses Setting üblich. Im Projekt achteten wir als begleitende und teilnehmende Beobachter*innen* darauf, keine gruppendynamischen Vorgänge entstehen zu lassen. Das heißt, wir versuchten die Interaktion zwischen den einzelnen Proband*inn*en nicht zu fördern oder anzuregen, beispielsweise mit einer gemeinsamen Vorstellungs- oder Abschlussrunde. Bei eigenständigem und individuellem Kontakt untereinander schritten wir aber nicht ein. Dennoch sollten die Teilnehmenden das Gefühl bekommen, sie arbeiten für sich selbst und sind keinen Bewertungs- oder Rückmeldungsmechanismen der Gruppe ausgesetzt. Einige Proband*inn*en befürchteten dies, wie sich in den späteren Interviews zeigte. Im Projekt waren die möglichen Gruppenprozesse kein Untersuchungsgegenstand. Im Gegenteil: Sie hätten sogar von dem eigentlichen Forschungsinteresse, der Bildpraxis des oder der Einzelnen, abgelenkt.

Während des gesamten Versuchssettings standen ein kleiner Imbiss und Getränke zur Verfügung. Durch die selbstständige Bedienung am Büfett war es den Teilnehmenden selbst überlassen, wann und wie lang sie eine oder mehrere Pausen einlegen wollten. Einige nahmen sich die Verpflegung mit an den Arbeitsplatz oder unternahmen einen kurzen Spaziergang im Gelände der Universität.

Die Rahmenbedingungen wurden zu Beginn des Tages erklärt und mögliche Ansprechpartner*innen* genannt. Die festgesetzten Parameter des Versuchssettings waren die ungefähre Arbeitszeit von sechs Stunden, in denen die Proband*inn*en Unterbrechungen individuell gestalten konnten. Wir gaben bekannt, dass wir nach der Arbeitszeit ein Einzelinterview mit den Proband*inn*en führen würden. Außerdem

gab es drei thematische Impulse. Die Teilnehmer*innen* arbeiteten teilweise mit selbst mitgebrachtem Material, teilweise mit Material, das wir zur Verfügung stellten. Der Zeitrahmen für die bildnerische Auseinandersetzung bot die nötige Zeit, um mindestens eins der drei Themen ausdifferenziert bearbeiten zu können und die anderen skizzenhaft anzureißen oder alle drei in Grundzügen zu erarbeiten. Mehr Zeit hätten sich die Teilnehmenden für diese Untersuchung, die jeweils an einem Samstag oder Sonntag stattfand, wahrscheinlich ohnehin nicht genommen. Überdies ist ein zeitlich überschaubarer Rahmen förderlich für den Arbeitsprozess und die Beendigung des Arbeitens.

Neben den beiden großen Haupträumen Malsaal und Zeichensaal standen zwei weitere Räume zur Verfügung für Proband*inn*en, die sich bewusst zurückziehen wollten und lieber allein arbeiteten. Zum einen war das der Werkraum im Erdgeschoss, mit einer Panoramafensterfront mit Tür nach außen. Er ist kleiner als der Malsaal, hat aber durch Materialschränke, Werkzeuge und Maschinen eine authentische und lebendige atmosphärische Ausstrahlung. Zum anderen stand die Tonwerkstatt als Ausweichraum zu Verfügung. Diese hat ebenfalls eine große Fensterfront und ist daher freundlich und hell. Durch die seminarraumbedingte Infrastruktur einer Tonwerkstatt hat der Raum keinen sterilen Laborcharakter, sondern eine lebendige Arbeitsatmosphäre. Auch die Regale mit zum Teil noch unfertigen Tongegenständen von Studierenden lenkten die Aufmerksamkeit der Proband*inn*en nicht zu sehr ab. Die räumliche Ausstattung hatte eher anregenden Charakter.

(11)



5.4.2 Ablauf des Versuchssettings

Die Datenerhebung fand jeweils an einem Samstag oder Sonntag von 10 bis etwa 16 Uhr statt. Die Dauer des Aufenthaltes war von Proband*in* zu Proband*in* sehr unterschiedlich. Einige arbeiteten nur insgesamt vier Stunden an ihren Bildern und legten keine größeren Pausen ein. Andere arbeiteten volle sechs Stunden und erst nach 16 Uhr gab es Zeit für das Interview. Anders als die Erwachsenengruppen mit freier Pauseneinteilung waren die Kindergruppen stärker angeleitet. Der ganze Tag musste strukturierter sein, denn 6- bis 10-jährige Kinder sind noch nicht in der Lage, einen so großen Zeitraum von sechs Stunden selbstständig zu gestalten. Zwischen zeitlich enger gefassten Arbeitsphasen bauten wir daher Phasen der Entspannung ein, die gemeinsames Spielen und Pausen im Garten beinhalteten. Schon bei der Begrüßung der Teilnehmenden achteten wir darauf, jede*n* persönlich zu empfangen und individuell zu betreuen. Auch die Einweisung in die Rahmenbedingungen und die Räume und Arbeitsmöglichkeiten wurden soweit wie möglich separat besprochen. Die Proband*inn*en hatten jeweils eine Ansprechperson, die sie durch den Tag begleitete. Durch die unterschiedliche Ankunftszeit der Teilnehmenden war dies in den meisten Fällen gut möglich. Es gab dementsprechend keinen offiziellen, gemeinsamen Beginn oder Abschluss, was einem zu starken Gruppengefüge entgegenwirkte. Die Teilnehmer*innen* sollten sich untereinander nicht unbedingt kennenlernen, sondern sich individuell auf das Setting einlassen. Ein gemeinsamer Start und Abschluss wäre eine klare Kollektivsituation, ähnlich wie in einer Schulklasse oder Prüfungssituation, und deshalb nicht erwünscht. Die Atmosphäre und das Setting waren eher individuell und nur locker strukturiert, ganz auf die Bedürfnisse und Nachfragen der Einzelnen gerichtet.

5.4.3 Materialimpuls

Bei der Vorbereitung des Versuchssettings achteten wir darauf, die Materialien gut sichtbar und einladend zu arrangieren. Die Teilnehmer*innen* sollten aus einem reichhaltigen Angebot schöpfen können und durch die Materialien Inspiration finden. Petra Kathke betont, die Interaktion von Mensch und Material sei das Fundament der Wahrnehmung und diese geschehe im direkten Kontakt mit dem Material, indem etwa Weichheit, Härte, Trockenheit, Feuchtigkeit, Geschmeidigkeit, Sprödigkeit, das Gewicht oder der Geruch erkundet wird (vgl. Kathke 2007, S. 196–197). Die Materialien haben folglich einen stärkeren oder schwächeren Aufforderungscharakter und wirken *stimulierend* oder sogar *provozierend*. So kann das Material mit seinen spezifischen Eigenschaften wie ein Motor wirken und den Gestaltungsprozess vorantreiben. Die Inszenierung des Materials »öffnet Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsräume und regt unterschiedliche Aktivitäten an« (Kathke 2009, S. 8). Der *Ereignischarakter* des Materials »schiebt das zielgerichtete Interesse zunächst auf und aktiviert Entdeckerfreude, Phantasie und produktive Einbildungskraft, denn Inszenierungen veranschaulichen nicht eine konkrete Aufgabenstellung, sie fordern den Möglichkeitssinn als Impuls für selbstverantwortetes Handeln heraus« (ebd.). Das Material kann Momente wie Zufall, Spontaneität und ein Einlassen auf Umwege hervorrufen. Kathke betont, »der damit provozierte Wechsel zwischen Inspiration und Intention gehört zu den spezifischen, Erkenntnis erweiternden Qualitäten künstlerischen Handelns« (ebd.).

Bei der Auswahl der Materialien achteten wir darauf, alle Bereiche, Malmittel (Acrylfarben, Gouache, Aquarellfarbe), Werkzeuge (verschiedene Pinsel, Spachtel, Stifte etc.), Malgründe (verschiedene Arten von Papieren, Kartonagen, Leinwände, bespannte Pappen) und Formate bereitzustellen, um die Breite des bildnerischen Gestaltens zu ermöglichen. Außerdem wurden die Versuchsteilnehmer*innen* darauf hingewiesen, ihre eigenen, vertrauten und eventuell ganz persönlichen Materialien (wie Pigmente, Collagematerialien, Fundstücke, der vertraute Farbkasten, Strukturpasten) mitzubringen, um das Angebot für sich individuell anzupassen.

5.4.4 Thematischer Impuls

Die Teilnehmenden hatten die Aufgabe, sich mit drei Impulsen bildnerisch auseinanderzusetzten: »Ein Bild von mir«, »Ein Bild einer vertrauten Person« und »Ein Bild eines/einer Fremden«. Der Umgang mit den Impulsen und die Bearbeitungsreihenfolge waren frei wählbar. Da wir die Impulse gleich zu Beginn der Arbeitszeit präsentierten, eröffneten wir für die Proband*inn*en einen ›Vorstellungraum‹, den sie individuell ausgestalten konnten. Nachdem sie die Aufgabenstellung kannten, sollte es ihnen möglich sein – je nach Vorliebe –, selbst über die Reihenfolge und die zeitliche Einteilung zu entscheiden. Auch die Bearbeitung aller drei thematischen Aspekte in einem einzelnen Bild oder in einer Bildserie wurde betont freigestellt.

Aufgabe war es, die thematischen Impulse aufzunehmen und entsprechend der ihnen üblichen, vertrauten und geläufigen Arbeitsweisen zu bearbeiten, zu interpretieren und zu gestalten. Das heißt, die den Proband*inn*en – durch vorangegangene Bildpraxis – zur Verfügung stehenden bildnerisch-gestalterischen Bearbeitungsstrategien, Techniken, Herangehensweisen und Umsetzungen der Themenimpulse standen im Zentrum. Mit dieser Fokussierung auf die individuellen Eigenheiten und bildnerischen Arbeitsweisen wurde die Bearbeitung der Themenimpulse für alle Teilnehme*rinnen* möglich, also auch für Proband*inn*en, die keine Figuren oder Portraits zeichnen und malen wollten und üblicherweise völlig abstrakt arbeiten.

Um der Gefahr der Reaktanz, also der Abwehrreaktion oder dem Widerstand gegen diese äußeren Einschränkungen des Settings zu begegnen, versuchten wir, das Setting möglichst nicht zu starr und systematisiert zu gestalten. Die Erhebungssituation sollte so vertraut und alltagsähnlich wie möglich sein. Eine Gruppensituation, die Gleichzeitigkeit und Rhythmisierung des Arbeitsverlaufs vorgibt, sollte vermieden werden. Da Reaktanz oft durch die Einschränkung von Freiheitsspielräumen ausgelöst wird, versuchten wir, das Setting so zu gestalten, dass die Teilnehmenden zahlreiche Möglichkeiten der Mit- und Selbstbestimmung hatten. Wir haben versucht, möglichen Barrieren und Einschränkungen des Handelns entgegenzuwirken mit einer Haltung, die besagte: »Alles ist möglich und wir versuchen Ihnen entgegenzukommen.« Es sollte kein Zwang zwischen Alternativen entstehen. Auch auf die Reduzierung eines denkbaren sozialen Drucks sind wir eingegangen, indem wir Gruppensituationen, gemeinsame Gespräche, Rückmeldungen aus der Gruppe oder das abschließende Betrachten aller entstandenen Arbeiten vermieden.

Die thematischen Impulse lagen auf einem gedruckten Zettel auf jedem Arbeitsplatz. Somit waren sie schriftlich fixiert und anschaulich, ohne eine Prüfungs- oder Schulsituation mit der Aufgabenstellung an der Tafel herbeizuführen. Die Aufgabenblätter konnten auch als Notizzettel oder ähnliches benutzt werden. Durch das schriftliche Festhalten wurde außerdem ein wiederholtes Nachfragen oder Ansagen der Themenimpulse vermieden.

Pro Versuchsperson sind zwischen einem und sieben Bildern entstanden. In den meisten Fällen sind es drei Einzelbilder zu den drei verschiedenen Themen. Dennoch gibt es auch zahlreiche Bildserien zu einem der drei Themen. Motivisch finden sich neben gänzlich ungegenständlichen Arbeiten zahlreiche Portraits oder Landschaftsdarstellungen und Arbeiten, die sich mit einzelnen Gegenständen beschäftigen. Sogenannte Checklisten, die zum Ablauf und zu den Materialien der Erhebungssituationen erstellt wurden, können bei mir eingesehen werden.

5.5 Prozessbegleitung mittels teilnehmender Beobachtung

Die Versuchspersonen wurden mittels teilnehmender Beobachtung während der Produktion ihrer bildnerischen Arbeiten (Erhebungssituation Workshop) von uns als Projektteam und weiteren für diesen Zweck geschulten Beobachter*inne*n begleitet. Oberste Prämisse für die Beobachtung der Workshops war die Offenheit der Beobachtung, denn

sie ermöglicht »Raum für die Entwicklung von Forschungsgegenständen und -perspektiven« (Lamnek 1995, S. 263). Anhand der Beobachtungen wollten wir neben Hinweisen zum individuellen Arbeitsprozess auch Anhaltspunkte für das anschließende Gespräch (*Leitfadeninterview*) mit den Teilnehmenden über deren Bilder und die Erarbeitungsprozesse erhalten. Die Offenheit für alle möglichen Formen des bildnerischen Gestaltens war nötig aufgrund unseres fehlenden Wissens zu Arbeitsprozessen von Laien künstler*innen*. Schon bei der teilnehmenden Beobachtung entfalteten sich diverse Vergleichshorizonte, die später bei der Datenanalyse Berücksichtigung finden sollten. Durch die Forschungspraxis des Vergleichs sehe ich als Forscherin mehr. Wenn allein meine eigenen Erfahrungen, alltäglichen oder wissenschaftlichen Theorien im Bereich der Bildpraxis den Vergleichshorizont für eine Beobachtung bilden, besteht die Gefahr, das zu Erforschende in das Muster der eigenen Selbstverständlichkeiten einzuordnen und seine Besonderheit zu übersehen (vgl. Nohl 2012, S. 255–256). Die Suche nach geeigneten Fällen, Themen und Analyseaspekten beginnt somit schon bei der teilnehmenden Beobachtung.

Im Beobachtungsprotokoll beschrieben wir die Situation in Einzelheiten, um *Globaleindrücke* vermeiden zu können. Es sollte also möglichst detaillierte, neutrale Beschreibungen des räumlichen Settings (Tageszeit, Raum, Mobiliar usw.), des sozialen Settings (Wie viele Personen sind anwesend, welchen Alters, Geschlechts? Wie verteilen sie sich im Raum?) und der beobachteten Aktivitäten enthalten.Die Gedanken und Interpretationen der Beobachter*innen* waren wichtige Bestandteile der Beobachtung, sollten aber gesondert gekennzeichnet und von den Beschreibungen unterschieden werden. Deutungen, Vermutungen, Interpretationen wurden im Protokoll mit einem Pfeil (→) markiert. Im Protokoll dokumentierten wir zunächst die einzelnen Schritte und Aspekte der Arbeitsprozesse bzw. der Bild- oder Textentstehung.

Zur Bildentstehung stellten sich folgende Fragen: Welche Materialien und Werkzeuge werden eingesetzt? Werden Skizzen angefertigt? Welche Farben werden verwendet und wie werden diese auf dem Bild angeordnet? Wie ist das räumliche Vorgehen auf dem Bildträger (in einer Ecke beginnend oder an vielen Stellen gleichzeitig, parallel zum Bildrand, von unten nach oben usw.)? Mit welcher bildnerischen Technik wird gearbeitet? Wie lässt sich die Gestik auf dem Bild (gleichmäßig, große lange Striche, fließende Bewegungen usw.) beschreiben? Kommt es zu Brüchen im beobachtbaren Arbeitsprozess (etwas übermalen, überraschendes Vorgehen, plötzliches abstraktes oder gegenständliches Vorgehen usw.)? Gehen die Proband*inn*en eher gegenständlich oder ungegenständlich vor? Betrachten die Teilnehmer*innen* das Bild? Korrigieren oder verändern sie es, fangen sie neu an? Weiterhin wurde der Arbeitsplatz genau beobachtet. Welche Arbeitsmaterialien und Werkzeuge werden gewählt und wie werden diese auf dem Arbeitsplatz angeordnet? Außerdem interessierten uns die Bewegung der Teilnehmenden im Raum, ihre Körpersprache (Gesamteindruck) und ihr Körpereinsatz während des bildnerischen Arbeitens. Die Mimik, Gestik, Haltung und sichtbare Gefühle der Tätigen wurden dokumentiert. Auch verbale Äußerungen zwischen den Workshopteilnehmer*inn*en oder mit den Projektmitarbeiter*inn*en versuchten wir genau zu protokollieren.

Den Prozessverlauf erfassten wir mit einem Dreischritt: *Beginn* – Umgang mit Aufgabenstellung und Herangehensweise (Wie wird das Thema angegangen?), *Bearbeitungsprozess* – Idee, Konzept, Realisierung und Korrektur oder Überarbeitung der Bilder (kreativer Prozess) und *Ende* – Endzustand oder Fertigstellung eines Bildes (Wie wird ein Abschluss gefunden?). Besonders interessierten uns während des Verlaufs die Zeitspanne und das beobachtbare Verhalten während der Ideenfindungsphase, also das Verhalten, bevor die Proband*inn*en mit der Bearbeitung der thematischen Impulse begannen. Auch auf Unterbrechungen im Arbeitsprozess, Momente der scheinbaren Zufriedenheit, Momente des Scheiterns oder das Verhalten bei Ratlosigkeit oder Nachdenklichkeit richteten wir unseren Blick als teilnehmende*r* Beobachter*in*. Die handschriftlichen Beobachtungsprotokolle ergänzten wir teilweise um Fotografien oder Skizzen wichtiger Teilschritte oder Bildentstehungsstadien.

Die Beobachtungsprotokolle, die während der teilnehmenden Beobachtung entstanden, sind Teil meiner Untersuchung, da sie für die Beschreibung und Rekonstruktionen der Bildpraktiken bedeutend waren. Die *verdichteten Beschreibungen* (Beispiel siehe S. 381) hingegen, die wir im Projekt angefertigt haben, fließen nicht komplett in meine Analysen ein, da sie von der perspektivischen Ausrichtung anders auf den Untersuchungsgegenstand blicken, als ich das praktiziere. Sie dienten mir daher eher zur systematischen Auswahl und Reduktion der Fälle, zur Generierung von Fragen im Leitfadeninterview und als Stütze für die Bildanalyse.

5.6 Leitfadeninterview

Das Leitfadeninterview ist ein teilstandardisiertes Interview, welches einen vorstrukturierten und festen Kanon an Fragen oder Themen beinhaltet, auf die im Interview eingegangen werden sollte. Im Interview, welches wir nach Beendigung des Gestaltungsprozesses führten und zwischen 30 und 60 Minuten dauerte, ging es um den erlebten Arbeitsprozess und die vorliegenden bildlichen Ergebnisse. Die Befragten berichteten im Interview von ihrem Vorgehen und ›führten durch‹ ihre Bilder. Sie erzählten von *inneren Bildern* oder Absichten, die sie im bildnerischen Prozess verfolgten. Auch Schwierigkeiten der Bildpraxis, Einsichten oder Unvorhergesehenes wurden thematisiert. Materialien, Techniken und Strategien wurden erläutert und die Versuchspersonen sprachen darüber, wie sie das Setting erlebt haben und inwieweit das ihrer üblichen Arbeitssituation entsprach.

Ein Leitfaden kommt häufig zum Einsatz, wenn wie in diesem Fall bestimmte und relativ klar eingegrenzte Fragestellungen verfolgt werden (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 126). Außerdem, so betont Nohl, dient der Leitfaden dazu, dem Befragten ein *ebenbürtiger Gesprächspartner* zu sein und beispielsweise bildnerische Prozesse zu kennen und genau erfragen zu können. Er trägt auch zur besseren Vergleichbarkeit der Interviewtexte bei, da sich alle befragten Personen zu den gleichen Themen äußern mussten (vgl. Nohl 2012, S. 15).

Die Gründe für die Wahl dieser Erhebungsmethode sind vielfältig. Zunächst bezieht sich das Erkenntnisinteresse der Arbeit auf die speziellen Praktiken der bildnerischen Praxis; sowohl der unmittelbar im Setting erlebten Praktiken als auch auf die damit zu vergleichende alltägliche Bildpraxis, deren Darstellung vorrangig im Modus der Beschreibung und Argumentation zu erfassen ist. Es kommt darauf an, bestimmte Aspekte und Fragestellungen wie Herausforderungen oder Schwierigkeiten in der Bildpraxis oder Abweichungen von den üblichen Handlungsweisen in jedem Fall detailliert zu behandeln. Zum Zweiten wird mit dem Leitfaden sichergestellt, dass alle Bilder besprochen werden und nicht etwa auf ›nicht geglückte‹ oder ›weniger gute‹ Bilder verzichtet wird. Außerdem werden die Beforschten durch die verschiedenen Themen und Aspekte zur vertieften Reflexion ihrer eigenen Arbeit angeregt. Die Fragen können Betrachtungen der entstandenen Bilder und des erlebten Prozesses unter neuen und anderen Perspektiven ermöglichen. Und schließlich sollte der Leitfaden für die andere Projekthälfte – das Interview mit den schreibenden Probandi*nn*en – eine gewisse Vergleichbarkeit gewährleisten.

Trotz der thematischen Strukturierung orientiert sich auch die Datenerhebung mit einem Leitfadeninterview zuerst an den »inhaltlichen Relevanzstrukturen und kommunikativen Ordnungsmustern der Befragten […] anstatt an den vorab vorgenommenen Ordnungen« der Forschenden (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 126). Das heißt, auf die subjektiven Relevanzstrukturen, Beobachtungen und Betrachtungen gingen wir zuerst ein und die *neuen Perspektiven* kamen erst nachgeordnet zur Anwendung. Obwohl dies bei einem teilstandardisierten Interview nicht ganz einfach ist, sollte dennoch die Selbstläufigkeit des Interviews und der Redebeiträge der Befragten so gut wie möglich erhalten bleiben. Durch das Prinzip »vom Allgemeinen zum Spezifischen« versuchten wir, die Gesprächsführung organisch zu gestalten und als Ausgangspunkt des Interviews

die Perspektive der Befragten zu setzen (ebd., S. 127–128). Die Eingangsfrage im Leitfadeninterview war eine möglichst offene und zielte auf die Beschreibung der angefertigten Bilder. Przyborski und Wohlrab-Sahr sprechen bei dieser Interviewstrategie vom »Kriterium der Offenheit«. Die Anfangsfrage sollte der oder dem Befragten ermöglichen, die entstandenen Bilder und die vorangegangenen Erlebnisse aus ihrer oder seiner Sicht zu umreißen. Den Interviewten wird gleichzeitig und »optimalerweise zu Beginn eine verdichtete Problemsicht präsentiert, die bereits mehrere Problemsituationen enthält« und die sich im weiteren Verlauf des Interviews spezifizieren und entfalten lässt (ebd., S. 128). Als zweites entscheidendes Konstruktionsprinzip des Leitfadeninterviews betonen sie das »Prinzip der Spezifität«. Dies besagt, dass sich immer erst nach einem offenen Fragenimpuls, der jeweils am Anfang eines Themenkomplexes steht, eine spezifischere Nachfrage anschließen sollte, um die Inhalte in ihrer situativen Einbettung und in ihrem sozialen und persönlichen Kontext oder Orientierungsrahmen geschildert zu bekommen. Die situative Einbettung und Kontextualisierung erwies sich für meinen Fokus auf die Orientierungen der Laienkünstler*innen* als entscheidend.

Vorgehen | Konkrete Durchführung

Nachdem die Teilnehmenden ihre Bildproduktion individuell abgeschlossen, ihren Arbeitsplatz ein wenig aufgeräumt hatten und zum Teil eine kurze Verschnaufpause mit Speisen und Getränken einschoben, folgte das Leitfadeninterview. Um ein ungestörtes Interview führen zu können und die anderen Teilnehmer*innen* nicht zu stören, wechselten wir den Raum. Alle entstandenen bildnerischen Arbeiten lagen während des Interviews auf dem Tisch zwischen fragender und befragter Person. Dadurch wurde im Interview ein Zeigen, Verweisen und geteiltes Blicken möglich, welches nicht nur aus der Erinnerung an erarbeitete Bilder oder durch Prozesse gespeist war.

Das Interview führten wir bewusst gleich im Anschluss an die praktische Phase der Ausarbeitung der Bilderzeugnisse, da die Erlebnisse, Eindrücke und Prozesse noch unmittelbar verfügbar waren. Sie sind noch nicht in ihrer Gänze reflektiert, einsortiert oder relativiert. Die Aussagen im Interview sind noch nicht sprachlich geglättet oder werden mit zeitlichem Abstand betrachtet wiedergegeben. Durch die Unmittelbarkeit des gemeinsamen Betrachtens und gleichzeitigen Besprechens erhoffte ich mir einen genaueren Blick auf das implizite Wissen und die Orientierungen, welche den Prozessen zugrunde lagen. So kann beispielsweise ein stockendes Sprechen, eigene Unterbrechungen oder viele Pausen im Redefluss ein Indikator sein für etwas Brüchiges, Unfertiges oder Experimentelles; eingeübte Strategien und Prozessphasen lassen sich anhand des zeitnahen Gesprächs erkennen. Deutlich wird auch an der Situation des unvorbereiteten Gespräches, wer geübt im Sprechen ist und aus dem Stegreif über die eigenen Bilder reden kann. Oder es wird eine noch direkt spürbare Betroffenheit vom gerade erlebten bildnerischen Prozess greifbar. Wichtig für den nah gewählten Zeitpunkt des Interviews war die vermeintliche Dezimierung der Erinnerungsfilter, sodass unmittelbares und spontanes Sprechen zu den Bildern und dadurch auch Sprechen innerhalb der Orientierungen möglich war. Für mich ist es weniger interessant gewesen zu erfahren, ob ein bestimmter Sachverhalt oder ein bestimmter Aspekt wichtig war, sondern vielmehr, vor welchem Hintergrund oder vor welcher Orientierung dieses oder jenes für die Befragten Bedeutung erlangt hat.

Konstruktion des Leitfadens

Der Leitfaden war so konstruiert, dass die Eingangsfrage allgemein und das Gespräch eröffnend auf die Beschreibung der angefertigten Bilder ausgerichtet war: »Führen Sie mich bitte durch Ihre Bilder.« Der Impuls zielt auf die vorliegenden Bilder, knüpft an die unmittelbar zuvor erlebte Bildpraxis an und lässt Raum für die Befragten, sich zunächst allgemein zu äußern.

Der Leitfaden ist systematisch aufgebaut und in Themenbereiche gegliedert. Dabei geht es zum einen um die Entstehung der Bilder, das heißt um verschiedene Herangehensweisen, Strategien bei der Bearbeitung der Themenimpulse und um persönliche Deutungshinweise. Zum anderen geht es um den Bearbeitungsverlauf, von der Konzeption über die Ausführung mit eventuellen Veränderungen bis hin zum Ergebnis. Thematisiert werden die verwendeten Materialien, Werkzeuge und Techniken. Die Auslösefaktoren und Impulse der Arbeit bilden einen zweiten Themenschwerpunkt. Die Proband*inn*en sollten den Bildern oder Bildentstehungsprozessen zugrunde liegende Erinnerungen und Assoziationen ansprechen. Interessant daran ist, ob eine Anbindung an Erlebtes oder eher eine Anbindung an situative Gegebenheiten oder Gemütszustände erkennbar wird. Ein weiterer Aspekt des Interviews bezieht sich direkt auf die bildnerische Praxis. Ich erfragte das emotionale Erleben während des Prozesses, mögliche ästhetische Erfahrungen und kreative Prozesse. Gab es verschiedene Phasen der Bildpraxis, beispielsweise eine spielerisch-experimentierende Auseinandersetzung oder ein Reflektieren des bildnerischen Geschehens? Werden Momente des Versunkenseins und der emotionalen Involviertheit im Arbeitsprozess beschrieben? Werden Augenblicke umschrieben, die von Spannung und Überraschung oder von einem Staunen über das wahrgenommene und gestaltete Bild zeugen?

Das Versuchssetting mit den eventuell beeinflussenden Faktoren wie Zeitvorgabe, Raumausstattung, Anwesenheit weiterer Teilnehmender oder das Forschungsprojekt als impliziter und expliziter Adressat (der Arbeiten) wurde im Interview auch thematisiert. Und schlussendlich fragte ich nach dem Umgang mit den thematischen Impulsen.

Die Fragen sind im Leitfaden zwar ausformuliert, dennoch artikulierte ich sie möglichst frei und umgangssprachlich, nicht vom Blatt abgelesen und der Situation oder dem vorherigen Redebeitrag angepasst. Somit kann der Gesprächscharakter erhalten bleiben und das Interview wird nicht zu einer mündlichen Erhebung via Fragebogen. Der Leitfaden, so Nohl, ist nicht mit der Standardisierung der Interviewsituation zu verwechseln, sondern soll so flexibel wie möglich und nicht als starres Ablaufschema benutzt werden (vgl. Nohl 2012, S. 15). Um eine für die dokumentarische Auswertung so wichtige Erzählung seitens der befragten Personen zu animieren, ist es wichtig, immanente und narrativ angelegte Fragen zu stellen, das heißt auf eine zunächst schon beantwortete Frage zu reagieren und nicht zum nächsten Thema überzugehen, sondern weitere Fragen zum angesprochenen Thema zu stellen (ebd., S. 16). Durch die bildnerischen Arbeiten der Proband*inn*en wurde dieses *Erzählen* erleichtert. Sowohl die Befragten als auch ich konnten sich anhand der Bilder durch das Interview bewegen (siehe S. 375).

5.7 Reflexion zum methodischen Vorgehen der Datenerhebung

Alle erhobenen Daten sind produzierte Daten, das heißt sie sind vom Forschungsdesign bedingt und begrenzt. Die Erhebungssituation, der Zeitpunkt, die thematischen Impulse, die Interviewfragen, die beteiligten Forschenden, die Beziehung zwischen den Forschenden und Beforschten, alles das determiniert die Situation der Datenerhebung.

Durch das mehrschrittige Datenerhebungsverfahren im Gesamtprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie« (Engelhardt et al. 2014) fand ein wiederholter Kontakt mit den Projektteilnehmer*inn*en statt. Dadurch konnten wir als Forschende eine vertrautere Beziehung zu den Proband*inn*en aufbauen. Auf das Kennenlernen in der Akquise und der Interviewsituation folgte ein Wiedersehen im Versuchssetting. Die positiven Aspekte waren in der Erhebungssituation deutlich wahrnehmbar. Die Versuchsteilnehmer*innen* gingen trotz unbekannter Räumlichkeiten und ungewisser Agenda zielstrebig auf die ihnen bereits bekannte Person des Forschungsteams zu. Durch das Wiedersehen wurden die Berührungsängste abgebaut und ein Anknüpfen an die

vorausgegangene Situation und Konversation war möglich. Für mich und die anderen aus dem Forschungsteam war der Effekt auch spürbar. Jede*r* von uns fühlte sich für ihre oder seine interviewten Personen verantwortlich. Die unbekannte Menge der Untersuchten war bereits individuell geworden. Soweit es die Forschungspraxis ermöglichte, wurde auch das zweite Interview im Anschluss an den Gestaltungsprozess von der oder dem bereits bekannten Forscher*in* geführt. In diesem Fall sind Übertragungen vom narrativen Interview auf das Leitfadeninterview bezüglich vorherrschender Stimmungen, Rollenverteilungen und Themen oder Fragen möglich. In der Analyse der Interviews wird dies an einigen Stellen deutlich. Positive Aspekte sind zum einen die schon erwähnte gewachsene Vertrautheit zwischen den Interviewpartner*innen*, die im Idealfall zu mehr Offenheit führt, und zum anderen das gemeinsam ausgehandelte Verständnis von einigen Thematiken, Begriffen und Fragen. Dies hat jedoch auch negative Effekte, denn so gibt es weniger Befremdung und somit auch weniger Gelegenheit, andere Perspektiven und Sichtweisen einzubringen. Die inhaltlichen Auseinandersetzungen im ersten Interview können sich auch in das Folgeinterview transferieren. Die Konzipierung des zweiten Interviews erfolgte aus diesem Grund als Leitfadeninterview. Selbst wenn die Versuchsteilnehmer*innen* ihre noch nicht beendeten Erzählstränge aus dem ersten Interview einbrachten, war mit den Fragen eine Art Gerüst für das Interview gegeben, auf das der oder die Interviewende gegebenenfalls verweisen konnte. Durch das narrative Interview und den ersten Kontakt mit einer oder einem Forschenden des Projekts formten sich außerdem die Annahmen der Teilnehmenden über Inhalt und Zweck des Forschungsprojekts. Demnach wurden die Antworten im Interview oder das Verhalten im Setting an die antizipierten Erwartungen angepasst. Die *soziale Erwünschtheit* ist folglich ein Faktor, der in der Auswertung mit bedacht werden muss. In der Datenanalyse wird dies beispielsweise anhand von geäußerten Erwartungen an das Versuchssetting, die Zielrichtung des Projekts und den Attributionen bezüglich des eigenen Könnens oder Nichtkönnens im Bereich des bildnerischen Gestaltens deutlich.

5.7.1 Akquise

Da die Akquise geeigneter Projektteilnehmer*innen* wie beschrieben vor allem über eine Informationsbroschüre erfolgte, die wir in den ortsansässigen Bildungszentren und Volkshochschulen ausgaben, erreichten wir überdurchschnittlich viele Teilnehmer*innen* dieser Kurse. Auch die Kontakte zu privaten Anbieter*innen* von Kunstkursen oder Kunstkreise, Malzirkel und Künstler*innen*ateliers ließen sich nach eingehenden Recherchebemühungen herstellen. Problematisch war der Kontaktaufbau zu Laienkünstler*innen*, die weder in institutionalisierten noch in freien Kursen, Zirkeln oder Ateliers organisiert waren. Durch Mund-zu-Mund-Propaganda zwischen den angeworbenen Teilnehmenden und einem öffentlichkeitswirksamen Aufruf zur Teilnahme in einem Artikel in der lokalen Zeitung gelang es uns, auch ein paar dieser tätigen Laien zu erreichen. Es besteht allerdings eine Verzerrung in Richtung organisierter Laienkünstler*innen*. Dieser Umstand ist schade, da gerade die Autodidakt*inn*en eine bemerkenswerte Untergruppe darstellen. Es ließ sich aber forschungspraktisch nicht anders bewerkstelligen.

5.7.2 Versuchssetting

Die situativen Bedingungen für die Versuchspersonen haben wir im Setting versucht, niedrigschwellig zu halten. Wir haben die Teilnehmer*innen* individuell begrüßt und ihnen den Ablauf und die Bedingungen des Versuchssettings erläutert. Ganz bewusst fand weder eine Gruppenansprache noch eine gemeinsame Vorstellung und Erklärung des Tagesablaufes oder der ›Aufgabenstellungen‹ statt. Begünstigt wurde dieses individualisierte Vorgehen durch den bereits erfolgten Erstkontakt. Im Versuchssetting selbst wurde den Proband*inn*en jeweils ein*e* Projektmitarbeiter*in* als Ansprechperson zugeteilt. Bei Problemen, Unannehmlichkeiten, fehlender materieller Ausstattung, räumlichen

Engpässen oder anderen Fragen sollte ein unmittelbares Ansprechen möglich sein, um so die Beeinflussungen des Gestaltungsprozesses durch äußere Faktoren zu minimieren. Zielstellung für die Erhebungssituation war, ein ungestörtes, intensives bildnerisches Arbeiten zu gewährleisten. Daher wurden die Proband*inn*en auch darauf hingewiesen, dass sie ihre eigenen Materialien und Werkzeuge mitbringen konnten.

Die durch das Versuchssetting ausgelösten Reaktanzen der Teilnehmer*innen* und ihre potentiellen Beeinflussungen und Wechselwirkungen mit den Bildpraxen sind in meiner Untersuchung nicht als problematisch zu beurteilen. Wenn aufgrund von Beobachtungen im Setting oder Äußerungen im Interview Anlass dazu bestand, wurden die Reaktanzen in der Datenauswertung reflektiert.

An die Präsenz der Projektmitarbeiter*innen*, die zu teilnehmenden Beobachter*inn*en wurden, schienen sich die Beforschten erstaunlich schnell zu gewöhnen. Die situative Konstellation ohne feste räumliche oder zeitliche Struktur und die vertiefte Aufmerksamkeit sowohl der Beobachtenden als auch der Beforschten trug offensichtlich dazu bei.

5.7.3 Themenimpulse

Die im Gesamtprojekt formulierten thematischen Impulse für das Versuchssetting – »Ein Bild von mir«, »Ein Bild einer vertrauten Person«, »Ein Bild eines/einer Fremden« – standen unter drei Prämissen. Der Wortlaut der Themen sollte für jede Altersgruppe eingesetzt werden können, das heißt für Erwachsene, Jugendliche und Kinder im Grundschulalter gleichermaßen. Eine Verständlichkeit über eine Altersspanne von mehr als 65 Jahren hinweg sollte so gewährleistet sein und zur Vergleichbarkeit der Daten beitragen. Der zweite Anspruch bezog sich auf die analoge Verwendung der Impulse auf die schreibenden Proband*inn*en. Lediglich das Wort *Bild* wurde durch das Wort *Text* ersetzt: »Ein Text von mir«, »Ein Text einer vertrauten Person« und »Ein Text eines/einer Fremden«. Überdies sollten die Themenimpulse unabhängig von der Umsetzung funktionieren. Die Formulierung gab daher weder eine Technik noch einen bildnerischen Bereich vor. Somit wurde ermöglicht, die Themen in jeder denkbaren Art der bildnerischen Gestaltung zu bearbeiten. Die Themenstellungen wurden verbal formuliert und schriftlich fixiert vermittelt. Dies sollte ein erneutes Nachfragen, Unverständnis oder ein Verpassen oder Übersehen der Impulse verhindern.

Ob die Themenstellung den Lebenswelten der Proband*inn*en entsprachen, konnte zum Zeitpunkt der Datenerhebung nicht umfassend geklärt werden, da das Feld der Laienkünstler*innen* und ihrer Bildpraxis nicht systematisch erschlossen ist. Es blieb also zunächst unklar, inwieweit die Themen und Formulierungen der bildnerischen Arbeitsweise der Teilnehmenden entsprachen, sich ihnen ähneln oder gar völlig unüblich sind. Für mein Forschungsinteresse ist dies insofern interessant, als dass sich an den Impulsen – den impliziten Fragen von Darstellbarkeit und Umgangsweise – zum Teil die bildnerischen Prozesse entzünden. Die ernsthafte Auseinandersetzung mit den Impulsen wurde von nahezu allen Teilnehmer*inn*en wohlwollend angenommen; der Bezug entwickelte sich in sehr unterschiedliche Richtungen. Im Leitfadeninterview hatten die Proband*inn*en die Möglichkeit, sich zur Themenstellung zu äußern, was auch fast alle von sich aus taten.

Die sprachlogische Komplexität der Formulierung ist durch ihre Explizitheit und Einfachheit als sehr niederschwellig zu bewerten. Auch das Maß an Wissen, welches nötig ist, um den Themenimpuls zu verstehen und damit umgehen zu können, ist relativ gering. Die kognitiven Prozesse, die in Gang gesetzt werden, gehen zum einen in die Richtung der Bestimmung von Vertrautheit und Fremdheit. Wer oder was ist vertraut oder fremd und was definiert diese Personen oder Sachverhalte? Zum anderen schließt das Thema *Selbst* eine Eingrenzung, Abgrenzung, Bestimmung und ein Festhalten dessen ein, was das Eigene oder das Selbst kennzeichnet. Diese kognitiven Prozesse sind höchst individuell und sehr wahrscheinlich altersabhängig. Entscheidend für die

Datenerhebung ist aber, dass die Themenformulierung keine kognitive Hürde darstellt, die die bildnerische Bearbeitung verhindern oder unterlaufen würde.

Der Offenheitsgrad der Themenstellungen ist als gering zu beurteilen. Durch die direkte Benennung einer Person – »Ein Bild einer vertrauten Person« oder »Ein Bild eines/einer Fremden« – wurde die bildnerische Umsetzung (motivisch) eingeschränkt. Die Proband*inn*en mussten sich bewusst darüber hinwegsetzen, um keine konkrete oder abbildhafte Person darzustellen.

Auch die Betonung »Ein Bild …« verweist auf eine Orientierung, die mit einem abgeschlossenen und recht festen Bild von etwas spielt. Die Formulierung impliziert eine Ansicht von oder eine Perspektive auf etwas oder in dem Fall sogar auf jemanden, der vertraut oder fremd ist. Die in der Formulierung genannte Person wird also schlaglichtartig gekennzeichnet und charakterisiert.

Die Themenimpulse markieren drei gegensätzliche Bereiche – das Selbst und das Eigene, das Vertraute und das Fremde. Sie stehen als drei Dimensionen des Erfahrungs- und Lebensbezugs in einem spannungsvollen und nicht abgeschlossenen Verhältnis zueinander. Darin liegt ein Reiz und gleichermaßen ein Risiko. Die Themen lassen sich entsprechend dieser Gegenüberstellungen entfalten und deuten. Dadurch wirken die Themenimpulse plötzlich freier und offener. Das Problem ist allerdings, dass impliziert wird, es gebe *ein Bild von mir*, welches nicht *das Bild eines oder einer Fremden* ist und auch nicht das *einer vertrauten Person* sein kann. Durch die feste Formulierung »Ein Bild von mir«, »Ein Bild einer vertrauten Person« und »Ein Bild eines/einer Fremden« aber, die sich gleichzeitig strukturell wie ein Titel eines Bildes anhört, wird das übertragene Verständnis der Themen gehemmt. Die Formulierung unterstützt die Wahrnehmung der Impulse als drei getrennte und voneinander unterschiedene Themen. Das Spannungsfeld zwischen den drei Dimensionen und die performativ auszuhandelnden Zusammenhänge werden nicht nur nicht betont, sondern durch die Art der Formulierung eher verschleiert. Eine stichwortartige Formulierung wie *selbst*, *vertraut*, *fremd* wäre für die Offenheit, Potenzialität und schließlich für die Bandbreite an entstandenen Arbeiten förderlicher gewesen. Denn diese Stichworte wirken wie Impulse oder Einsatzpunkte, an denen ganz unterschiedliche Anschlüsse möglich sind.

Eine weitere im Forschungsteam diskutierte Möglichkeit der Impulsgebung wäre ein ausschließlich visueller oder materieller Impuls gewesen. Diese Themensetzungen sind in der Kunstdidaktik üblich und wissenschaftlich untersucht. Hierzu sind zahlreiche Arbeiten entstanden, etwa von Helga Kämpf-Jansen (2001), Gert Selle (2003), Petra Kathke (2007), Christina Heil (2007) oder Ulrike Stutz (2008).



6 Datenauswertung | Datenzugang

6.1 Zum Vorgehen in dieser Arbeit

Das folgende Kapitel beschreibt den Zugang und die Auswertung der Daten. Ich gehe in meiner Arbeit induktiv vor, das heißt ich verifiziere oder falsifiziere keine schon feststehenden Thesen oder Theorien hinsichtlich meines Forschungsgegenstandes, sondern ich gehe explorativ – aus dem Material entwickelnd – vor. Nachdem ich im Feld Daten erhoben habe, kann ich anhand dieser Daten Fragen für die Erkundung des Feldes sowie anschließende Theoriebildungen aufstellen. Ausgehend vom konkreten Material in der Empirie finden sich durch komparative Analysen Homologien und Ambiguitäten, die Schlüsse auf allgemeinere Fragen und Annahmen zulassen. Induktion beschreibt also den Schluss von einzelnen Beobachtungen im Feld auf größere Zusammenhänge und schließlich auf theoriebildende Fragen. Auch wenn sich von einzelnen Beobachtungen an konkreten Fällen nicht auf alle jemals möglichen Fälle schließen lässt, ergeben sich dennoch durch die Fall*bildungen* Pole dieses heterogenen Feldes.

Die Auswertungsmethoden entwickeln sich ebenfalls induktiv, in Auseinandersetzung mit der Rekonstruktion der Praxis der empirischen Forschung (vgl. Bohnsack 2014, S. 207). Das heißt konkret, die Bildauswertungsmethoden beispielsweise haben sich anhand der Erfordernisse der bildnerischen Arbeiten entwickelt und erweitert. Um mich neu und mit anderen, unbekannten Perspektiven den Bildern zu nähern, habe ich im Forschungs- und Rekonstruktionsprozess verschiedene Auswertungsmethoden ausprobiert und mein Repertoire somit schrittweise erweitert. Deutlich geworden ist dabei, dass sich einige Methoden mehr oder weniger für bestimmte Artefakte eigneten. Bohnsack stellt heraus, dass Forschung und die Aneignung von methodischem Vorgehen *learning by doing* ist und zitiert Bourdieu, der schreibt: »Es gibt keine andere Art und Weise [...,] die wissenschaftliche Produktion zu erwerben, als sie praktisch in Aktion zu sehen oder zu beobachten [...], ohne dabei unbedingt in Gestalt formaler Regeln expliziert zu werden« (Bourdieu zit. nach ebd.).

Um den induktiven Weg von den Einzelfällen aus gehen zu können, sind komparative Analysen der Daten notwendig. Bohnsack bezeichnet die komparative Analyse als »zentrales Element rekonstruktiver Sozialforschung« und auf »forschungspraktisch-methodischer Ebene [als] die Alternative zur hypothesenprüfenden Vorgehensweise«. Nach Bohnsack ist die komparative Analyse eine »Interpretation auf Basis *expliziter* und *empirisch* (aus dem impliziten Wissen der Erforschten) generierter Vergleichshorizonte im Sinne alternativer Praxen« (Bohnsack 2014, S. 218). Interpretative Fallrekonstruktionen, wie sie in der rekonstruktiven Forschung üblich sind, vollziehen sich immer »vor dem Hintergrund der Vergleichshorizonte, mit denen Forschende an einen Text [oder ein Bild, cj] herantreten« (Nohl 2013, S. 272).

Nicht erst am Ende, sondern bereits während des Forschungsprozesses analysierte ich stets vergleichend, um die Fälle in ihrer Mehrdeutigkeit und Mehrdimensionalität zu erfassen. Bereits für die Suche nach Vergleichsfällen, das *theoretical sampling* kommt die komparative Analyse zum Einsatz. Somit wird der Vergleich zum »umfassenden Forschungsstil [...], der sich von der Analyse einzelner Sequenzen [Bilder und Bildelemente, cj] über den Fallvergleich bis hin zur Theoriebildung durch den gesamten Forschungsprozess zieht« (Nohl 2011, S. 101). Dies birgt natürlich die Gefahr, dass das zu Erforschende »in das Muster der eigenen Selbstverständlichkeiten eingeordnet« wird. In der Forschungslogik der dokumentarischen Methode bekommt die komparative Analyse einen systematischen Platz, die *Standortgebundenheit* der Forschenden wird grundsätzlich bereits mitgedacht. Folglich ist es möglich, über den planmäßigen empirischen Vergleich methodisch Kontrolle zu bewahren (vgl. Nohl 2013, S. 272). Das heißt, die *Interpretationsfolien*, die auf dem Alltagswissen der Forscher*innen* beruhen, werden durch empirische Vergleichshorizonte sukzessive ersetzt. Arnd-Michael Nohl argumentiert, so sei es auch möglich, die Standortgebundenheit der Interpretation und das *Tertium*

Comparationis – das Dritte, welches den Vergleich strukturiert – methodisch zu kontrollieren. Es findet sich in jeder Phase und Form vergleichender Interpretation und lässt sich als eine Art Universalisierung der beiden zu vergleichenden Größen verstehen (vgl. ebd., S. 279). Je genauer das Tertium Comparationis definiert wird, desto präziser und ergiebiger ist die komparative Analyse und dementsprechend valider wird der Vergleich (vgl. Nohl 2011, S. 101). Mit den komparativen Analysen wird folglich ein grundlegendes Verfahren der dokumentarischen Methode angewendet.

Auswertungsverfahren, angelehnt an die dokumentarische Methode

Ziel meiner Untersuchung ist es, einen Zugang zu den Orientierungen und Strukturen der Bildpraxis der Laienkünstler*innen* zu finden. Dies soll durch die Triangulation von Mustern, die sich aus der sprachlichen und bildlichen Darstellung herauskristallisiert haben, erreicht werden. Der Rekonstruktionsbegriff der dokumentarischen Methode zielt darauf ab, das von den Beforschten nicht explizierte, inkorporierte Wissen zur Explikation zu bringen. Die dokumentarische Methode eignet sich, um einen Zugang zum impliziten Wissen zu eröffnen. Bohnsack versteht dieses Wissen als textunabhängiges Wissen, auf das im Fall *einer Verständigung durch das Bild* zurückgegriffen wird (vgl. Bohnsack 2014, S. 171).

»Die dokumentarische Methode ist als Verfahren der Interpretation von Kulturobjektivationen sprachlicher, bildlicher und auch gegenständlicher Natur ausgearbeitet.« Sie stützt sich auf einen »erkenntnis- und wissenschaftstheoretischen Ansatz, der stark in der Handlungspraxis« verankert ist (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 277). Sie stellt somit eine Möglichkeit des verstehenden und erklärenden Zugangs (methodisch-systematischer Zugang) zu fremden Erfahrungsräumen und Weltanschauungen als selbstreferenzielle Systeme oder, mit Waldenfels gesprochen, zu fremden und eigenen Ordnungen dar. Sie ist »darauf gerichtet, das Charakteristische eines Individuums oder eines Kollektivs an dessen thematisch unterschiedlichen Äußerungen und auf unterschiedlichen Ebenen zu erfassen« (Bohnsack 2014, S. 139–140). Obwohl die dokumentarische Methode zunächst für Gruppendiskussionen ausgearbeitet wurde, schloss das Design der ersten empirischen Untersuchung von Bohnsack 1989 bereits eine Methodentriangulation von Gruppendiskussion, teilnehmender Beobachtung sowie biografischen Interviews ein (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 278). Die Auswertung von unter anderem leitfadengestützten Interviews mit der dokumentarischen Methode hat sich zunehmend etabliert (Nohl 2012) sowie eine Weiterentwicklung für die Analyse von Bildern und Videointerpretationen (Bohnsack 2011).

Zwischen objektivistischen und subjektivistischen Herangehensweisen an Daten verortet sich die dokumentarische Methode in einer Zwischenposition. Weder verschreibt sie sich den objektivistischen Zugängen, die das Ziel ihrer Erkenntnis außerhalb ihrer selbst oder außerhalb der Forschenden konzipieren und auf normative Richtigkeit oder faktische Wahrheit setzen, noch den subjektivistischen Herangehensweisen, die allein auf subjektive Theorien über das eigene Handeln gerichtet sind (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 280–281). Die dokumentarische Methode »unterscheidet vielmehr zwischen der im Erleben verankerten Herstellung von Wirklichkeit, dem handlungspraktischen Wissen einerseits und kommunikativ generalisiertem Wissen, das uns in der Regel in begrifflich expliziter Form zur Verfügung steht, andererseits« (ebd.). Es geht also weder um das *Was der sozialen Welt*, noch das *Wozu und Warum*, sondern um das *Wie der Herstellung sozialer Realität*. Eine Zwischenposition wird der dokumentarischen Methode deshalb zugeschrieben, so Przyborski und Wohlrab-Sahr, da sie den Ursprung und die Wirkung von sozialen Strukturen in das Handeln selbst verlagert. »Das Wissen, das in Handlungs- und Wahrnehmungspraxen eingelassen ist, wird in dieser Perspektive als strukturbildend betrachtet« (ebd., S. 281). Die erkenntnislogische Differenz wird also unterschieden zwischen implizitem, handlungspraktischem und explizierbarem, kommunikativem Wissen, nicht zwischen subjektivem oder objektivem Wissen.

Die Unterscheidung der zwei Sinnebenen *immanenter* und *dokumentarischer Sinngehalt* ist das Kernstück der methodologischen Grundbegriffe und gründet sich auf der erkenntnislogischen Differenz. Weiterhin ist sie strukturierendes Prinzip der Auswertungsschritte der dokumentarischen Methode (vgl. ebd., S. 289). Die Bildpraxis konstituiert sich im Kontext der sozialen Welt über interaktives sowie deutendes Handeln und ist damit sinnhaft strukturiert. Deshalb wähle ich einen Zugang, der die Analyse von Orientierungs- und Deutungsleistungen der bildnerisch tätigen Menschen in den Mittelpunkt rückt.

Die Anlehnung an die dokumentarische Methode ermöglicht außerdem, die Bild- und Textanalysen ergänzend aufeinander zu beziehen (Methoden- und Datentriangulation), weil in der dokumentarischen Methode davon ausgegangen wird, dass Bilder – wie alle kulturellen Objektivationen als »Dokumente von Handlungspraxen oder Sinnstrukturen im Sinne selbstreferentieller Systeme« aufgefasst – »Zugang zu implizitem, handlungsleitendem Wissen bieten« (vgl. ebd., S. 338). Bilder und Texte können folglich trotz ihrer Unterschiede unter gleichen theoretischen Grundprinzipien und methodologischen Implikationen betrachtet werden.

Mehrdimensionaler Forschungsansatz

Ich habe einen mehrdimensionalen Forschungsansatz gewählt, der sich aus den einzelnen Datensorten und deren Triangulation ergibt. Uwe Flick bezeichnet mit dem Begriff Triangulation die »Betrachtung eines Forschungsgegenstandes von (mindestens) zwei Punkten aus« (Flick 2008, S. 309). Przyborski und Wohlrab-Sahr stellen fest: »Wenn es um die Frage des Verhältnisses von Bild und Text geht oder spezifische Bildpraxen untersucht werden sollen, drängt sich eine Kombination aus unterschiedlichen Ausgangsdaten und ihrer entsprechenden Auswertung geradezu auf« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 155).

Ich kombiniere in meiner Arbeit sowohl auf Ebene der Ausgangsdaten, das heißt ich untersuche Bilder und Interviewtexte, als auch auf der Ebene der Auswertungsmethoden, insbesondere wenn es um die spezifischen Bildpraxen der Laienkünstler*innen* geht sowie um die Frage nach dem Verhältnis von angefertigtem Bild und Interview. Ich wende folglich zwei verschiedene Formen der Triangulation an, die begrifflich eigentlich aus der Feldvermessung stammt: *Datentriangulation* und *Between-Method-Triangulation*. Die Daten des leitfadengestützten Interviews trianguliere ich mit den visuellen Daten – das heißt mit den Bildern und den Bildanalysen. Die Triangulation auf der Ebene der Auswertungsmethoden hat nach Flick zum Ziel, die Grenzen der jeweiligen methodischen Zugänge zu überschreiten und unterschiedliche Bereiche des untersuchten Gegenstands – hier der Bilder – zu erfassen (vgl. Flick 2008, S. 313). Im Überschreiten beispielsweise der verbalsprachlichen Möglichkeiten in der schriftlichen Bildanalyse (siehe Kapitel 6.4.3) durch meine eigenen bildnerisch-praktischen Annäherungen oder durch Verfahren des vergleichenden Sehens (siehe Kapitel 6.4.4) konnte ich das Bild mehrdimensional betrachten. Gerade bei der Triangulation verschiedener Methoden geht es um »eine Erweiterung der Erkenntnismöglichkeiten über den untersuchten Bereich« (Flick 2008, S. 314). Er merkt dazu an, dass es wichtig sei, die kombinierten Verfahren als gleichwertig zu verstehen und nicht im Vorhinein nur als Vorstufe, als Illustration oder als weniger zentral zu betrachten (ebd.).

Ich nutze beide Triangulationsarten, um zu einem »tieferen Verständnis des untersuchten Gegenstands« zu gelangen und weniger als Strategie, die Interpretation zu validieren oder zu objektivieren (ebd., S. 311). Wenn ich Bild- und Interviewdaten trianguliere, so versuche ich, keine *Konvergenzen* zu produzieren, das heißt Bestätigungen des bereits Gefundenen zu suchen. Vielmehr versuche ich, damit *divergente Perspektiven* zu verdeutlichen (ebd., S. 318). Denn für die Fragen- und Theorieentwicklung sind gerade diese aufschlussreich. Besonders relevant sind die Vergleiche zum Beispiel dann, wenn im Bild etwas anderes sichtbar wird oder die rekonstruierte Bildpraxis auf etwas anderes

verweist, als die im Interview rekonstruierte Orientierung andeutet. Allerdings stellen Bilder und Texte zwei unterschiedliche Zugänge zur Welt dar, es sind zwei voneinander zu unterscheidende Ausgangsdaten, die nicht ohne Weiteres miteinander verglichen werden können. Um Bildinterpretationen überhaupt mit den Interpretationen von leitfadengestützten Interviews zu triangulieren, braucht es einen gemeinsamen, übergreifenden methodologischen Rahmen, in den beide integriert werden können (Bohnsack 2011, S. 73).

Vorgehen im Einzelnen | Genese der einzelnen Arbeitsschritte

Die Originale der bildnerischen Arbeiten wurden beschriftet, katalogisiert und archiviert. Die fotografierten Arbeiten wurden mit der Katalogisierungssoftware *Media Pro* von *Phase One* gespeichert, sodass eine maßstabsgetreue Reproduktion und Ausdrucke in verschiedenen Größen möglich waren. Im Zuge der Erfassung und Archivierung des Gesamtmaterials kam es zu diversen Sortierungen, Ein- und Umordnungen des erhobenen Materials. Diese Sortierungen halfen bei der Reduktion und Auswahl der zu untersuchenden Einzelfälle (siehe Kapitel 6.2).

An die Archivierung und Visualisierung des Datenmaterials schließt sich nahtlos die Arbeit mit den Bildern der Teilnehmer*innen* an. In meinem Forschungsprozess verzichte ich bewusst auf eine zirkuläre Auswertungsbewegung zwischen Bild und Text und gehe linear und im Nacheinander von Bild- und Textanalyse vor. Dies tue ich aus dem Misstrauen der Suspendierung meines textlichen Vorwissens heraus. Wenn ich das leitfadengestützte Interview zu Bild und Bildentstehungsprozess einmal gehört habe, bleiben die Aussagen und meine spontanen Interpretationen zum Gesagten in meinem Gedächtnis und beeinflussen meinen Zugang zum Bild. Ich wollte dem Bild jedoch die primäre Aufmerksamkeit widmen, um das genuin Bildliche re-konstruieren zu können. Erst nachdem ich die verschiedenen Bilder ausgewertet hatte, wendete ich mich den Interviewtexten zu. Auch diese habe ich zunächst in ihrer Eigenlogik ausgewertet und noch nicht auf das Bild bezogen. Erst in einer anschließenden Triangulation habe ich beide Datensorten und die auffällig gewordenen Muster aufeinander bezogen betrachtet und bin relevanten Themen, Strukturen und Mustern, die in dem einen Material zu beobachten waren, ebenfalls im anderen Material im Einzelnen nachgegangen.

Datenanalyseverfahren – Bild

Begonnen hat meine analytische Arbeit mit den Bildern der Studie mit vergleichendem Sehen. Um das Sample für meine Untersuchung zusammenzustellen und das Datenkorpus zu sichten, habe ich diverse *Bildvergleiche im Untersuchungsfeld* angestellt, bei denen es zunächst um die Einzelbilder ging. Dabei sind mir verschiedene Bilder aufgefallen – Bilder, die sich sehr ähnlich sehen, Gemeinsamkeiten ganz unterschiedlicher Art aufweisen, oder auch Bilder, die aus der Masse herausstechen und auf unterschiedliche Weisen anders und fast fremd aussehen. Beiden interessanten Einzelbildgruppen habe ich mich zugewendet, um im zweiten Schritt die ganze Bilderreihe, also alle im Setting entstandenen bildnerischen Arbeiten einer beforschten Person vergleichend zu betrachten. Daraus ergaben sich wiederum Erkenntnisse, und heterogene oder homogene Bildreihen zeichneten sich ab. Bei einigen Teilnehmer*innen* trat das einzelne Bild aus der ganzen Bildreihe hervor und stellte eine Ausnahme dar. Andere Bildreihen zeigten in der vergleichenden Betrachtung eine homogene Konzeption und zahlreiche Ähnlichkeiten. Nach umfassenden und ganz unterschiedlichen Durchgängen durch das Bildmaterial kristallisierten sich acht Teilnehmer*innen* heraus, die ich näher auswertete.

So entstanden zu den einzelnen Bildern dieser acht Fälle mehrere *perzeptive Skizzen*. Durch die Arbeit mit den Perzepten fielen mir verschiedene Bereiche in den Bildern auf. Charakteristisches zeichnete sich ab und ich hielt so meine ersten Eindrücke, Wahrnehmungs- und Seherfahrungen fest. Diese Sammlung der ersten Notate und Skizzen

diente mir im Verlauf des Analyse- und Interpretationsprozesses der Bilder gleichermaßen als eine Art Mindmap, die wichtige Punkte markiert, auf die ich zurückkomme.

Im nächsten Auswertungsschritt erfolgte die Erstellung der *grafischen Exzerpte.* Diese habe ich zum einen anhand der charakteristischen und interessanten Aspekte des jeweiligen Bildes erstellt, die ich durch die Perzeptarbeit identifizieren konnte. Zum anderen habe ich grafische Exzerpte angefertigt, die an den Beobachtungskategorien der kunstwissenschaftlichen Interpretationsmethoden angelehnt sind, wie Bewegungslinien im Bild, Farbgebung, Bildaufbau und Ausrichtung der Bildelemente.

Nachdem ich mich in den vorherigen Schritten vorwiegend visuell den Bildern genähert hatte, folgte eine *schriftliche Bildanalyse*, die an kunstwissenschaftlichen Interpretationsmethoden und der dokumentarischen Bildinterpretation orientiert ist. Durch das Formulieren der Bildanalyse sind mir teilweise Bildaspekte aufgefallen, die unter Umständen weitere grafische Exzerpte erforderlich machten – im Grunde eine eigenhändige bildnerisch-praktische Überprüfung des mit der Textarbeit Hervorgetretenen.

Nachdem ich mich fokussiert mit dem einzelnen Bild und dessen Elementen befasst habe, versuchte ich, anhand verschiedener *Kontextualisierungen im Feld der Kunst, Alltags- und Medienbilder* den Betrachtungsbereich zu öffnen. Ich versuchte, mögliche Nachbarbilder, Assoziationen und Vergleichsbilder zu finden, die neue und andere Blicke auf die analysierten Bilder zulassen.

Die bisher beschriebenen Schritte lassen sich durchaus als zirkuläres Vorgehen verstehen. Zwischen den einzelnen Schritten und Annäherungen fanden Abgleiche statt, Erkenntnisse der einen Methode wirkten auf andere ein und regten neue Gedanken an. Sie sollten einen Möglichkeitsraum zwischen dem Sehen und Zeigen und dem Reden und Denken eröffnen. Dies sollte auch in der Gestaltung der Analysedokumente ersichtlich werden. Daher habe ich mich für eine Kombination von Bildannäherungen – sprich Perzepten, grafischen Exzerpten und verschiedenen Bildvergleichen – und unterschiedlichen begleitenden Anmerkungen entschieden. Die Leser*innen* können wählen, welche Texte sie zu den Zeichnungen und Bildern lesen, welchen Blicken, Bildzusammenstellungen oder welchen Fokussierungen sie folgen wollen. »Damit ist die Vorstellung, es gäbe das eine passende Wort zum Bild, zu den Akten gelegt: Kommentare führen mögliche Perspektiven vor und sind keine letztendlichen, abschließenden Interpretationen« (Mohn 2010, S. 163).

Die nun folgende *Herausbildung von Mustern*, die die jeweiligen Einzelbilder bestimmen und charakterisieren, stellt eine höhere Ebene der Bildanalyse dar. Hier führte ich die bisherigen Analyseschritte zusammen. Dabei bündelte ich Erkenntnisse, wählte aus und verstärkte Aspekte, die für mich die charakteristischen und das Bild bestimmenden sind. Das heißt auch, dass ich eine Reduktion der vielen gesammelten Gesichtspunkte vorgenommen habe.

Nachdem es für jedes einzelne erstellte Bild eine zusammenfassende Aufstellung der wichtigsten Muster gab, verglich ich die Bilder untereinander. Dabei entstand eine *komparative Bildanalyse* aller Bilder der Bildreihe, die ein*e* Teilnehmer*in* im Versuchssetting erstellt hatte. Die einzelnen Bilder sind wechselseitig Vergleichshorizonte. Entscheidend bei dieser Betrachtung ist allerdings der entstehende Zugang zu Bildpraktiken der Beforschten. In der Abfolge der Bilder zeigen sich unterschiedliche Vorgehensweisen, intuitive Reaktionen auf vorherige Bilder oder charakteristische Arbeitsweisen und Ansätze. Erst durch die komparative Bildreihenanalyse bilden sich langsam handlungsleitende Orientierungen der Bildpraxis heraus. Im Dazwischen der Einzelbilder lassen sich Weiterentwicklungen, Sprünge, Verschiebungen oder wiederholte Art und Weisen der bildnerischen Gestaltung erkennen – der Modus Operandi zeichnet sich ab.

Datenanalyseverfahren – Text

Während ich die Audioaufzeichungen des leitfadengestützten Interviews mehrmals anhörte, entstanden erste *Notizen zum Interview* – Auffälligkeiten wie wiederholte Themen,

Redefiguren, Wörter sowie Eindrücke zum Verlauf des Interviews, zur Atmosphäre und zum Verhalten der am Interview beteiligten Forscher*in* und befragten Person. Bei den Interviews, die ich selbst geleitet habe, existierten zudem Notizen aus der Interviewsituation selbst. Dabei konnte ich Gesten und auffällige Mimik festhalten. Nach der vollständigen Transkription des Interviews folgten die Erstellung eines *thematischen Verlaufs* und schließlich die *formulierende* und *reflektierende Interpretation* des Textes. Dabei orientierte ich mich an Nohl (2012).

Anhand der formulierenden und reflektierenden Interpretation der ausgewählten Interviewausschnitte konnte ich *Muster* herausbilden. Diese Muster zeigen sich in den angesprochenen Themen, hinsichtlich des Wie des Verortens und Thematisierens eines Themas oder Problems, in der Art und Weise also, über die Bildpraxis zu sprechen, Dinge in Bildern zu beschreiben oder allgemein in der Art zu sprechen und zu argumentieren.

Triangulation der Datensorten Bild und Text

Die *vergleichende Betrachtung* der zuvor ausgearbeiteten Bild- und Textanalysen ist ein weiterer Analyseschritt auf dem Weg zur Re-konstruktion der Orientierungen der Bildpraxis. Mit der Triangulation der verschiedenen Datensorten ist es möglich zu fragen, welche Muster und Sinnstrukturen sich über die unterschiedlichen Datenarten oder Medien hinweg zeigen. Um die Relationen zwischen den visuellen und sprachlichen Darstellungen der Befragten zu ergründen, blickte ich in der komparativen Betrachtung auf Analogien und Differenzen.

In der Übersichtstabelle sind alle Datenauswertungsschritte der Bild- und Textanalysen zusammengefasst (siehe S. 135).

6.2 Sample | Auswahl und Reduktion der Fälle

Das Feld der Laienkünstler*innen* ist weit und trotz der breit angelegten Ausgangsstudie »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« (Liebmann-Wurmer, 2014), die 175 Proband*inn*en befragte, ist es nicht möglich, die ganze Fülle des Phänomens zu untersuchen. Es ist nötig, eine Auswahl zu treffen.

Das Sampling beschreibt einen Ausschnitt, also die Auswahl einer Untergruppe von Fällen – hier Einzelpersonen –, die an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten untersucht werden sollen und die für eine bestimmte Grundgesamtheit – hier der Laienkünstler*innen* – stehen (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 178). Die Frage nach dem Sampling ist für qualitative Forschung grundlegend, da die Fälle nicht für sich stehen, sondern ein Phänomen oder Personen der Gruppe der Laienkünstler*innen* repräsentieren. Ziel eines Samplings beispielsweise in den Naturwissenschaften ist es, im Sinne der Repräsentativität von einem Ausschnitt auf die Beschaffenheit des Ganzen zu schließen. In den Sozial-, Kultur- und Bildungswissenschaften ist dies so nicht möglich, da sich die Grundgesamtheit als keine homogene Masse beschreiben lässt. Quantitative Untersuchungen versuchen, diesem Problem durch die Bildung von *repräsentativen Samples* entgegenzuwirken. Diese Samples basieren auf einer Zufallsauswahl, da davon ausgegangen wird, dass die Eigenschaften der Grundgesamtheit idealerweise *normalverteilt* sind. Voraussetzung wäre, die gesamte Population zu kennen. Dies ist allerdings nicht der Fall, da diese Studie als Grundlagenforschung im Feld der Laienbildnerei angelegt ist. Außerdem ist die Bereitschaft, an einer Untersuchung teilzunehmen, sehr unterschiedlich verteilt und so kann die Untersuchung kein Abbild der Grundgesamtheit darstellen (ebd., S. 179). Ziel meines Samples ist es, sowohl Bildpraxis und Bilderfahrungen von den einzelnen erhobenen Fällen zu zeigen, als auch allgemeinere und für die Theoriebildung relevante Fragen zu formulieren. Das Fallspezifische

Auswertungsmethode	Dok.	Kurzbeschreibung
1. Auswertungsebene:		
Bildnerisch-praktische Bildannäherungen		
perzeptive Skizzen	P1	Erstellung von Perzepten als subjektiv erfahrenen, bewussten Wahrnehmungsprozess der Bilder der Beforschten.
grafische Exzerpte	gE1	Analytische Zeichnungen zum Bild, die jeweils einen Aspekt des Bildes ›herausziehen‹ und visuell untersuchen.
Bild und Bild – vergleichendes Sehen		
Bildvergleiche im Untersuchungsfeld		Bildvergleiche innerhalb des Gesamtsamples nach unterschiedlichen Ordnungskriterien. Durch diese Sortierungen werden Vergleichshorizonte der einzelnen Fälle und Bilder deutlich.
Kontextualisierung der Bilder im Feld der Kunst, Alltags- und Medienbilder		Sammlung möglicher Nachbarbilder, Assoziationen und Vergleichsbilder, die neue und andere Blicke auf die analysierten Bilder geben. Bildzusammenstellungen in Form von Bildtafeln.
Meine Bildzusammenstellungen		Von mir zusammengestellte Bildarrangements.
Bildvergleich der »optischen Bildersuche«		Erstellung von Bildarrangements auf dem Weg des digitalen Bildvergleichs, mit dem Feature Suche nach Bildern von Google.
Schriftliche Bildanalyse	Ba-B1s	Anfertigung einer schriftlichen Bildanalyse, die eine Kombination aus einschlägigen Kategorien der kunstwissenschaftlichen bzw. kunsthistorischen Bild- oder Werkanalyse und der Vorgehensweise der dokumentarischen Bildinterpretation darstellt.
2. Auswertungsebene: Bündelung und Zusammenfassung der bisherigen Auswertungen		
Muster(-bildung)	Ba-M	Zusammenführung der bisherigen Analyseschritte. Durch Bündelung, Auswahl und Reduktion der Erkenntnisse bilden sich Muster heraus, die als charakteristisch und das Bild bestimmend gelten können.
Komparative Bildanalyse der Bildreihe – fallintern	Ba-komp.	Vergleichende Bildanalyse aller Bilder, die die jeweilige teilnehmende Person im Versuchssetting erarbeitet hat. Die einzelnen Bilder sind dabei wechselseitig Vergleichshorizonte.
1. Auswertungsebene:		
Transkript des Interviews	PaT	Vollständige Transkription des leitfadengestützten Interviews.
Thematischer Verlauf und Auswahl der Interviewabschnitte	ThV	Durch die Aufstellung eines thematischen Verlaufs des Interviews wird die Struktur sichtbar und verschiedene Aspekte und Themen können für die weitere Analyse ausgewählt werden.
Feintranskript	Ta-I	Verfeinerung des Transkripts nach mehrmaligem Nachhören, um die Art und Weise, wie gesprochen wird, genauer zu fassen.
Formulierende Interpretation		Oberthemen (Fragen Interview) und Unterthemen.
Reflektierende Interpretation		
2. Auswertungsebene: Bündelung und Zusammenfassung der bisherigen Auswertungen		
Muster*bildung*	Ta-M	Die bisherigen Analyseschritte werden zusammengeführt. Durch Bündelung, Auswahl und Reduktion der Erkenntnisse bilden sich Muster aus dem Interview heraus.
TRIANGULATION BILD UND TEXT		
Komparativer Bild- und Textvergleich	Trian.-BuT	Die Muster der Bild- und Textanalysen werden vergleichend betrachtet.

Auswertungsschritte je Einzelbild

Bildreihe

Auswertung je Einzelfall

TEXTANALYSE

Tabelle 3: Datenauswertung Bild- und Textanalysen

und Charakteristische einer bestimmten Erfahrungsdimension wird erst durch den Vergleich deutlich. »In das Sample werden nur solche Fälle aufgenommen, anhand derer theoretische Kategorien [oder Fragen, cj] entwickelt, spezifiziert oder erweitert werden können« (Nohl 2013, S. 273).

Das Sampling meiner Untersuchung setzt sich aus unterschiedlichen Auswahlprozeduren zusammen. In den einzelnen Phasen des Forschungsprozesses kamen unterschiedliche Samplingverfahren zum Einsatz. Sie haben sich wechselseitig ergänzt und vorbereitet. Meine Auswahl aus den Projektdaten ermöglichte es, bestimmte Zusammenhänge, die in der Projekterhebung zutage traten, im Hinblick auf die ihnen zugrunde liegenden Mechanismen und Orientierungen zu untersuchen und so durch gezielte Fallauswahl näher zu analysieren. Die maßgebende Prozedur, nach denen ich meine Fälle ausgewählt habe, ist die eines *Theoretical Sampling*, vorbereitet wurde dies jedoch durch ein *Snowball-Sampling* und ebenso spielten vorab festgelegte Kriterien bei der Auswahl eine Rolle.

Das Theoretical Sampling ist ein Verfahren, welches Barney G. Glaser und Anselm Strauss (1967) ursprünglich im Zusammenhang mit der *Grounded Theory* entwickelt haben und welches streng auf die Theoriebildung bezogen ist. Leitgedanke ist, entgegen vieler anderer Verfahren, dass das Sample nicht gleich zu Beginn der Untersuchung festgelegt wird, sondern sich nach theoretischen, im Laufe der Untersuchung erst herausstellenden Aspekten zusammensetzt. Das heißt, nach einer zunächst sehr offenen Fallauswahl folgt eine erste Analyse und Hypothesenbildung sowie eine erneute Fallauswahl. Der Prozess der Datenerhebung wird mit der Theorie, die sich erst nach und nach entwickelt, *kontrolliert*. Die sich entfaltenden theoretischen Kategorien leiten anschließend die Auswahl der weiteren Fälle nach dem Prinzip der minimalen und maximalen Kontrastierung. Durch die Minimierung von Unterschieden in der Fallauswahl kann die »Tauglichkeit einer entwickelten Hypothese und Theorie« genauer geprüft werden. Anhand der Maximierung von Unterschieden kann die »Varianz im Untersuchungsfeld« ausgelotet werden (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 181). Bohnsack nennt dies das *Prinzip des Kontrasts in der Gemeinsamkeit* (Bohnsack 2014, S. 39). Dabei werden Fälle verglichen, die sich vor ein gemeinsames oder ähnliches Problem gestellt sehen, welches sie aber zu unterschiedlichen Strategien des Umgangs und Wegen der Bearbeitung führt. Somit werden orientierungsspezifische Kontraste des Umgangs mit bildnerischen Herausforderungen sichtbar. So ließe sich als gemeinsames Problem beschreiben, dass ein Selbstbild erstellt werden soll, jedoch kein figürliches Portrait. Die Bewältigungsstrategien der Versuchspersonen können sehr unterschiedlich ausfallen. Für die Fallauswahl habe ich aus diesem Grund beispielsweise ähnliche Bilder gesucht, die sich dem Thema abstrakt gewidmet haben und in dieser Umsetzung heterogen vorgegangen sind.

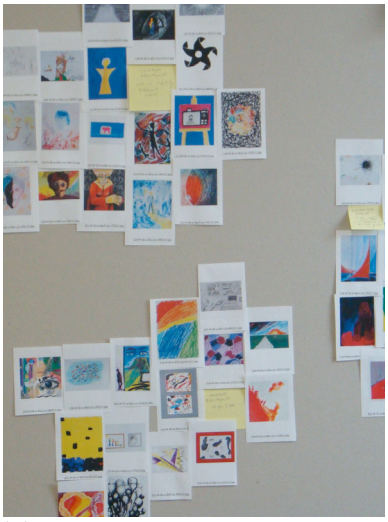
Wenn es keine neuen Erkenntnisse, also relevanten Ähnlichkeiten und Unterschiede mehr gibt, kann von einer *theoretischen Sättigung* gesprochen werden. »Die Zusammensetzung [des Samples, cj] ist also nur insofern von Bedeutung, als daraus theoretisch relevante Kategorien im Hinblick auf die Forschungsfrage gewonnen werden« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 182). Es kann daraus kein Anspruch abgeleitet werden, mit dieser Fallauswahl das gesamte Feld der Laienkünstler*innen* angemessen zu repräsentieren. Dementsprechend geht es um Varianz in den Grundmustern der Orientierungen und des impliziten Wissens von bildnerisch tätigen Laien. Ziel ist es, in meiner Untersuchung zunächst grundsätzlich Fragen hinsichtlich ihres handlungsleitenden Wissens zu generieren, anstatt sie anhand einer repräsentativen Gruppe zu elaborieren.

Am Anfang des Samplings im Forschungsprojekt stand ein Snowball-Sampling, welches einen ersten Einblick in die Horizonte und Gegenhorizonte des Feldes der Laienkünstler*innen* gab. Dieses Verfahren haben wir als Projektteam bewusst über verschiedene Zugänge in Gang gebracht, um das breite und äußerst heterogene Feld der Laienbildnerei zu erschließen. Anhand verschiedener Hinweise von bereits angefragten Personen und Gruppen erweiterte sich das Feld sukzessive. Da das Sampling meiner Untersuchung auf der Grundlage des Forschungsprojekts »Malen und Schreiben in der

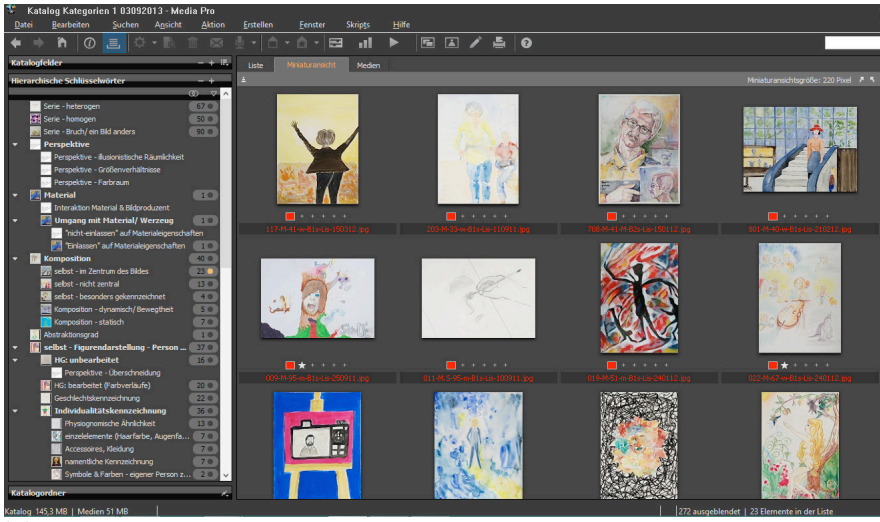
Biographie« (Liebmann-Wurmer 2014) aufbaut, beruht es auf vorab festgelegten Kriterien wie Alter und Wohnort der untersuchten Personen sowie entsprechende Erfahrung und Praxis im Bereich des bildnerischen Gestaltens (siehe Kapitel 2.2).

Durch meine Erhebung und eine systematische komparative Analyse aller Daten wurde die Auswahl der Bilder und Fälle, die in meiner Untersuchung aufgenommen sind, möglich. Die Kontraste im Feld – die mir teilweise schon während der Phase der wiederholten Datenerhebung auffielen – haben die Auswahl meines Samplings gesteuert. Ein weiteres Kriterium war die Autorisierung der Teilnehmer*innen* der Studie. Für das Sampling habe ich mich bewusst nur auf die autorisierten Bilder der Teilnehmenden bezogen, alle Skizzen sowie Vorarbeiten, die nicht abgegeben und als Bilder gekennzeichnet wurden, mussten entfallen. In mancher Hinsicht ist dies bedauerlich, denn gerade die unfertigen Skizzen und Vorüberlegungen wären sicher interessante Dokumente für die Bildpraxis gewesen. Indem ich diese Auswahl und Autorisierung der Beforschten respektiere, kontrolliere ich aber auch meinen Standpunkt als Forscherin und erkenne die Grenzen wissenschaftlicher Erhebungen an. Schließlich muss den Proband*inn*en auch möglich sein, ihre eigenen Arbeiten zu vernichten. Erst der Akt der Auswahl – hier der Akt des Abgebens oder die Freigabe für das Projekt – macht das Bild für die einzelnen Beforschten und so auch für meine Untersuchung zu einem relevanten Bild.

Zunächst habe ich das Datenkorpus von 295 Artefakten gesichtet und ausgelegt, sortiert und geordnet, umgeordnet und neu arrangiert, gruppiert und gegliedert, um forschungsrelevante Merkmale aufzuspüren und die Bilder vergleichend zu betrachten (siehe Kapitel 6.4.4). Das Auslegen der Bilder erfolgte zum einen per Hand und mit verkleinerten Reproduktionen der Bilder sowie digital. Die analoge Ausbreitung des gesamten Materials, das Sortieren, Stapeln, Auslegen, Anordnen und erneute Einsammeln steigert die Sinneseindrücke und Wahrnehmungen. Ruth Kunz, Brigitte Stadler und Simone Haug beschreiben dies ähnlich: »Im Anfangsstadium der Auswertung garantieren die traditionellen Möglichkeiten des Ordnens und Gruppierens eine bessere Übersicht. Beim Hin- und Herschieben der Bilder bleiben die Zusammenstellungen präsent und die Verortung des einzelnen Bildes kann im Blick auf mehrere Varianten geprüft werden. Wiewohl das praktizierte Vorgehen aufwendiger ist, erweist sich der manuelle Umgang als die flexiblere und experimentellere Methode als die ›drag and drop‹-Zuweisung elektronischer Kategorisierung« (Kunz, Stadler, Haug 2010, S. 22). Digital speicherte und sortierte ich die Bilder mit *Media Pro*. Das Programm ist ein professioneller Fotomanager, der die Organisation, Speicherung und Archivierung von Fotos und Videos vereinfacht (siehe Abb. 13, 14).



(13) Sortieren per Hand

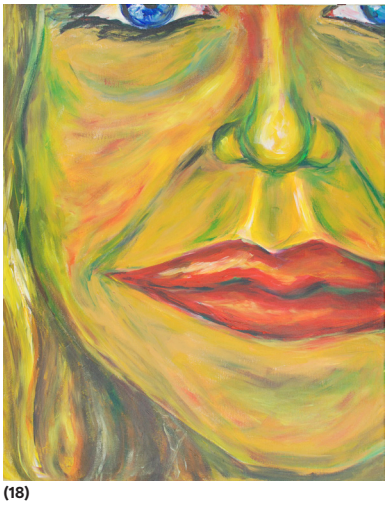


(14) Digitale Sortierung mit Media Pro


(15)

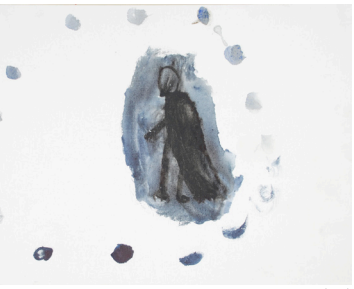

(16)


(17)

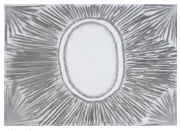

(18)


(19)

***Selbst*-Bild und *Fremd*-Bild**
Zuordnung der Bilder zu den thematischen Impulsen, zu denen sie angefertigt wurden – *Selbst*-Bild, *Fremd*-Bild. Im vergleichenden Sehen stellte sich mir die Frage, ob schon beim ersten Betrachten und Ordnen Gemeinsamkeiten innerhalb oder Unterschiede zwischen den so gebildeten Gruppen auffallen.

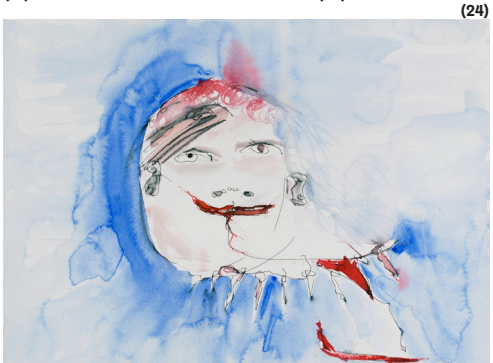

(20)


(21)


(22)


(23)

(24)




(25)


(26)


(27)


(28)


(29)

Alter der Bildproduzent*innen*
Gruppierung von Bildern nach Zuordnung der Bildproduzierenden in die festgelegten Altersphasen des Gesamtprojektes – Kinder (6–11 Jahre), Jugendliche (15–20 Jahre), Erwachsene (31–59 Jahre), Seniorinnen (64–83 Jahre und aus aktivem Arbeitsleben ausgeschieden). Im vergleichenden Betrachten und Ordnen stellte ich mir die Frage, ob es altersphasenspezifische Ausprägungen und Merkmale gibt, die hervortreten.


(30)

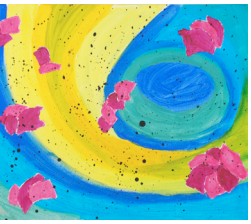

(31)

(32)



(33)


(34)



(35)



(38)



(36)



(37)



(39)

Weibliche und männliche Teilnehmende
Aufteilung der Bilder nach Geschlecht der bildproduzierenden Person – 50 Frauen erstellten 153 Bilder und 46 Männer erstellten insgesamt 142 bildnerische Arbeiten.



(40)



(41)



(42)



(43)

(44)

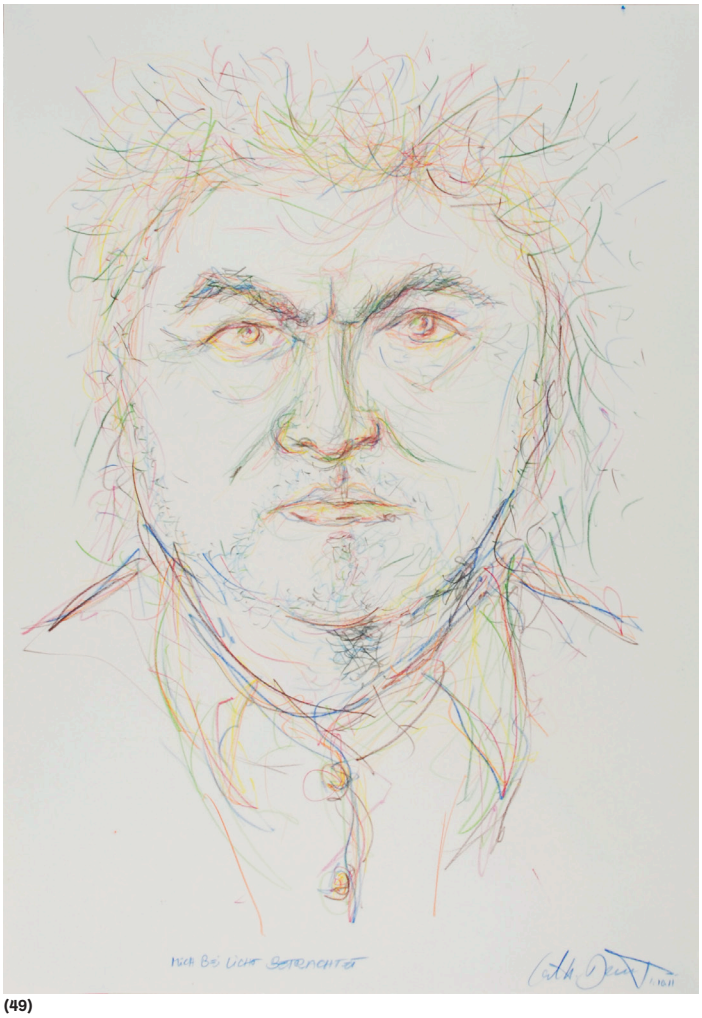




(45)



(47)



(49)

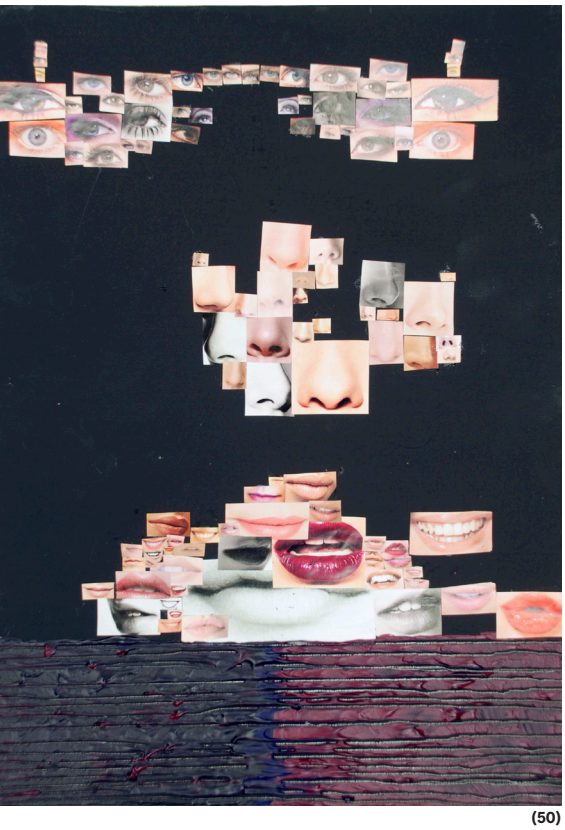


(46)



(48)

Motivbereich
Sortierung der Bilder nach Motivbereich – Portrait (Portrait en face, Halb-, Dreiviertelprofil), Einzelfigur (nicht angeschnitten, angeschnitten – Kniestück, Hüftbild, Halbfigur, Bruststück), Figurengruppe (gleiche Person in unterschiedlichen Ansichten, unterschiedliche Personen), Darstellung von menschlichen Zügen oder einzelnen Körperteilen (Augenpaare, Hände), Landschaftsdarstellung (ohne Figur, mit Einzelfigur, mit Figurengruppe), Interieur (ohne Figur, mit Einzelfigur, mit Figurengruppe), Darstellung von Gegenständen (dominanter Einzelgegenstand, mehrere Gegenstände), Tierdarstel ungen, abstraktes Bild (sichtbare Wirklichkeit ist kein Motivanlass, Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit noch erkennbar, aber nicht so deutlich, dass das Bild in eine der anderen Kategorien passt), Schrift (Schrift als Bildgegenstand, verschriftlichte Gedanken oder Gespräche, wie Sprechblasen, Beschriftung von Gemaltem als Identifizierungshilfe, Bildunterschrift oder Signatur). Die Bilder lassen sich zum einen in mehrere Motivbereiche einordnen, aber auch die Zuordnung zu einem Bereich – anhand des hervorstechendsten oder überwiegenden Motivs – ist möglich.



(50)

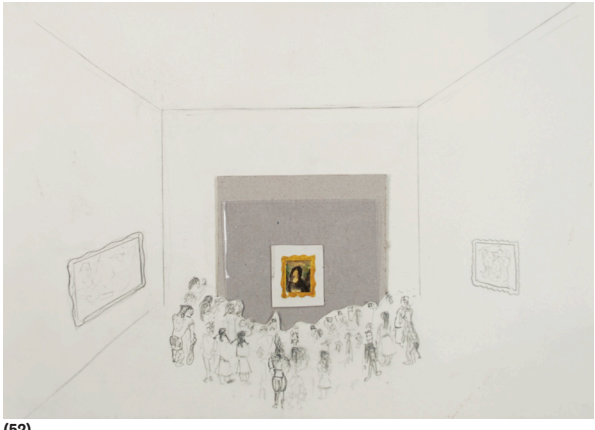
Materialität
Zusammenstellen der Bilder nach Materialien – Bildträger, Farbe, Stifte, Collagematerial. Hierbei habe ich mich gefragt, ob ausgewählte Materialien gehäuft für bestimmte Themenimpulse herangezogen wurden oder ob sich die Materialauswahl mit der Bearbeitungsreihenfolge der Bildreihe in Verbindung bringen lässt. Denkbar wäre beispielsweise, dass viele Beforschte zunächst mit einer Bleistiftzeichnung begonnen haben oder anderen ihnen vertrauten Materialien, um dann eher am Ende des Bearbeitungsprozesses neue Materialien auszuprobieren.



(53)



(51)



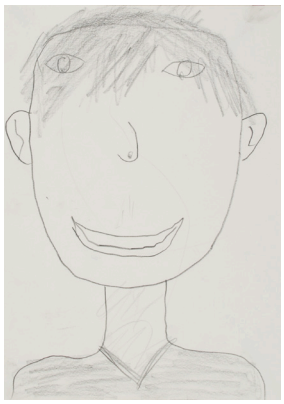
(52)

(54)

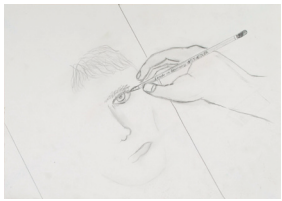




(55)



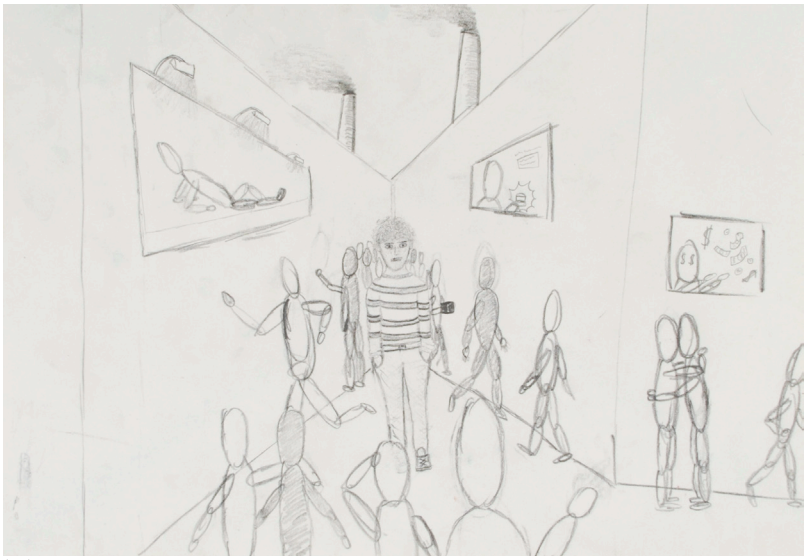
(56)



(57)



(58)



(59)

Bildgattung
Zuordnung zu Bildgattungen – Zeichnung, Aquarellmalerei, Acryl- oder Gouache- Malerei, Mischformen zwischen Malerei und Zeichnung, Collagen.

Weitere Sortierungen
Sortierung der Bilder nach verschiedenen Stichwörtern wie »Non-finito«, »erkennbare Bezüge zum Surrealismus«, »Accessoires« (Kette, Armband als Individualitätskennzeichen), »biografische Daten« die im Bild eingearbeitet wurden, »kunsthistorische Anleihen«, »Einlassen auf Materialeigenschaften«, »kulturelle Aktivitäten«, »Elemente von Narration im Bild«, »zeitliche Verortungen im Bild« u. v. m. Die Stichwörter sind bewusst nicht einer Ebene oder einer Kategorie zuzuordnen. Ein ganz offenes Sortierungs- und Auswahlverfahren sollte durch die Stichwörter ermöglicht werden. Gruppierung von Bildern, die mehrere Bildebenen aufweisen – Medial (verschiedene Medien, Zeichnung und Malerei berücksichtigt), Materiell (diverse Materialschichten), Bedeutungsebenen (mehrschichtige Bedeutungen, Symboliken). Gegenüberstellen von auffälligen Bildkompositionen – besonders dynamische oder statische Kompositionen, Kompositionsschemata wie Kreisform oder Dreieck, Besonderheiten im Bildzentrum. Durch diese Gegenüberstellungen wurde z. B. die Frage nach Zusammenhängen zwischen typischen Kompositionen und Materialien oder Kompositionen und Bildthemen wachgerufen.

Die Suche nach Vergleichsfällen, die in das Sample aufgenommen wurden, fand unter anderem themenbezogen statt. Hierfür suchte ich zunächst nach einem Thema, welches mindestens zwei Fällen gemeinsam ist. Denn vor dem Hintergrund eines gemeinsamen Themas – etwa kunsthistorische Anleihen, die im Bild erkennbar sind – treten die Spezifika und die unterschiedlichen Orientierungen der einzelnen Fälle deutlich hervor (vgl. Nohl 2013, S. 274–275).

Die Themen, Merkmale und Kategorien, anhand derer ich die Bilder geordnet habe, wählte ich gerade zu Beginn des Auswahlprozesses besonders heterogen. Dies ermöglichte mir eine umfassende und breite Sichtung und Ordnung des Materials. Durch die Sortierungen erhielt ich einen guten Überblick über das gesamte Bildkorpus und zugleich wurde eine weitere Fallauswahl möglich.

Beispielhafte Bildzusammenstellungen | Sortierungen anhand von Kategorien befinden sich auf den vorangehenden Seiten (siehe Seite 138–143).

Von Überlegungen zum Erkenntnisinteresse meiner Untersuchung geleitet, fielen die Kinder und Jugendlichen aus dem Sample meiner Arbeit heraus. Die Beforschten in den Altersphasen Kindheit und Jugend sind nachhaltig vom schulischen Kunstunterricht und dieser Bildpraxis geprägt, davon losgelöste außerschulische und ausgedehnte Beschäftigungen im bildnerischen Bereich stehen noch am Anfang. Es lassen sich zwar Tendenzen und Begeisterungen in diesen Bereichen erkennen, aber für meine Frage nach der Bildpraxis von Laienkünstler*innen* reicht die Dauer der Beschäftigung nicht aus. Außerdem stehen gerade die befragten Jugendlichen vor der Frage nach einer beruflichen Orientierung und somit einer eventuellen Professionalisierung im bildnerischen Bereich, etwa durch ein Kunststudium. Die Gruppe der Erwachsenen und die der Senior*innen* zeichnen sich durch ein langanhaltendes, zum Teil lebenslanges Interesse an Kunst und eigener künstlerischer Arbeit aus. Sie weisen eine mehrjährige eigenständige, aber nicht professionalisierte Praxis im bildnerischen Gestalten auf und haben im Laufe ihres Lebens diverse Erfahrungen in diesem Bereich im Kunstunterricht, Mal- und Zeichenkursen, Malzirkeln, kunsttherapieähnlichen Settings sowie Ausstellungsbeteiligungen gesammelt.

Im weiteren Verlauf der Fallauswahl habe ich mithilfe der beiden Prinzipien Minimierung und Maximierung der Kontraste Vergleichshorizonte für die Fälle gesucht. Dabei ging es mir neben Bildkriterien auch um einschlägige Erfahrungen im bildnerischen Bereich. Das heißt, alle ausgewählten Personen zeichnen sich durch überdurchschnittlich viel Praxis, Wissen, Übung und Erfahrungen im bildnerischen Gestalten aus, gemessen an der Anzahl der Jahre, in denen diese sich allein oder in Kursen bildpraktisch betätigten. Um deutliche Kontraste zu erzielen, habe ich zwei unterschiedliche Altersgruppen von Teilnehmenden ausgewählt: Erwachsene erwerbstätige Personen, die ihre bildnerische Praxis neben dem Arbeitsalltag betreiben, und Senior*innen*, die mindestens zwei Jahre aus der aktiven Erwerbstätigkeit ausgeschieden sind.

Eine weitere theoretische Kategorie, die das Sample strukturiert hat und im Sinne maximaler Kontraste gebildet wurde, ist die Auswahl von einerseits reinen Autodidakt*innen*, die beinahe keine Kurserfahrung haben, und andererseits Personen, die viele, nahezu alle ihre bildnerisch-gestalterischen Erfahrungen in Kunstkursen oder Malzirkeln gemacht haben. Solche Kunstkurse sind etwa Aquarellmalerei-, Aktzeichen-, Portraitzeichen-, Acrylmalereikurse, Kurse zum Holzschnitt oder anderen Drucktechniken oder Kurse zur japanischen Pinselzeichnung. Die in mein Sample einbezogenen Teilnehmer*innen* unterscheiden sich auch durch ein Auftreten mit ihren Arbeiten in der Öffentlichkeit. Einige Beforschte haben bereits mehr oder weniger Erfahrungen durch Ausstellungsbeteiligungen gesammelt, andere arbeiten ausschließlich für sich allein. Außerdem differenzieren sie sich durch lebenslanges Interesse und eigenständige Bildpraxis seit der Schulzeit im Vergleich zur erstmaligen Beschäftigung mit bildnerischem Gestalten im Erwachsenenalter.

Eine weitere Suchebene lässt sich mit Nohl als *fallimmanente Vergleichshorizonte* bezeichnen. Die Personen, die ich befragt habe, grenzen sich im Interview von anderen Personen oder Gruppen ab, sie vergleichen sich mit anderen. Bei den Laienkünstler*innen* sind es vor allem »richtige Künstler*innen*«, mit denen sie sich vergleichen und von denen sie sich abgrenzen. Sie nehmen im Bereich der Definition von Professionalisierung im künstlerischen Bereich eine *Eigenrelationierung* vor. Dieser Eigenrelationierung folgend ergeben sich *immanente empirische Vergleichsfälle* für das Sample (vgl. Nohl 2013, S. 274), für welches die Frage nach dem Verhältnis zwischen Laienschaffen und professionalisierter künstlerischer Praxis interessant ist.

Bildkriterien, die die Auswahl der Vergleichshorizonte bestimmten, waren unter anderem erkennbare kunsthistorische Verweise, verschiedenartige Techniken und verwendete Materialien, heterogen oder homogen angelegte Bilderreihen sowie die Zuordnung zu unterschiedlichen Motivbereichen.

Auch dem Prinzip der Minimierung von Unterschieden zwischen den Fällen bin ich gefolgt und habe mich beispielsweise auf mehrere Bilder bezogen, die eine figurative Motivik aufweisen. Die figurative Umsetzung der Themenimpulse ist häufig im Gesamtsample zu finden und kann durch meine Fallauswahl gezielt herausgegriffen werden. Im Sample sind mehrere Teilnehmende berücksichtigt, die diverse Erfahrungen mit Ausstellungsbeteiligungen oder in Kunstkursen gesammelt haben. Somit kann auch zwischen unterschiedlichen Ausprägungen der Erfahrungen aus Kunstkursen differenziert werden.

Im Verlauf meines Forschungsprozesses und in der Entwicklung meiner Fragen zur Bildpraxis und Bilderfahrung der Laienkünstler*innen* hat sich die vergleichende Analyse anhand zweier Hauptfälle als fruchtbar erwiesen. Die anderen Fälle des Samples dienen mir an verschiedenen Stellen der komparativen Analyse als *empirische Vergleichshorizonte* (vgl. Bohnsack 2011, S. 43). Die in meiner Arbeit dargestellten zwei Hauptfälle stehen exemplarisch für Pole eines Spektrums an bildnerischen Praktiken und Erfahrungsprozessen. Beide Fälle sind allerdings nicht allein mit dem Versuchssetting und den Proband*inn*en gegeben, die »Arbeit an der Darstellung« formt sie mit. »Je nachdem, wie man einen Fall beschreibt, unter welchen Kategorien man ihn organisiert, in welchem Medium man ihn zugänglich macht, welche Phänomene man akzentuiert und ausführt, entsteht ein anderer Fall« (Sabisch 2018, S. 247).

Um das weite Spektrum der Bildpraxen und Bilderfahrungen innerhalb der Gruppe der Laienkünstler*innen* anzudeuten, habe ich mich in der Auswahl meiner zwei Hauptfälle auf Bernhardt F., einen Mann im Rentenalter, und Ulrike R., eine erwerbstätige Frau im mittleren Erwachsenenalter, bezogen. Abstrakte Farbkompositionen stehen abbildhaften Portraits und Figurendarstellungen gegenüber. Während Bernhardt F. mit seinen Bildern schon Ausstellungserfahrung, öffentliche Anerkennung und Rückmeldungen verschiedener Rezipient*inn*en gesammelt hat, arbeitet Ulrike R. lieber für sich allein und erhält Aufmerksamkeit für Präsente an Freundinnen und Freunde. Während sie schon einige Kunstkurse an Volkshochschulen besucht hat, wie Akt- und Portraitzeichenkurse, hat er keine Erfahrungen in solchen Kursen gesammelt, sondern lässt sich als reiner Autodidakt beschreiben.

Im Anhang der Arbeit findet sich eine Tabelle, in der alle 34 bildnerisch tätigen Laienkünstler*innen* aufgeführt sind, auf die sich meine Untersuchung stützt (siehe Anhang, Tabelle Datenbestand Grundgesamtheit, S. 386). Diese sind altersmäßig unterschieden. Eine Gruppe von 17 Personen sind Erwachsene im erwerbsfähigen Alter (hier 31 bis 59 Jahre). Die zweite Gruppe besteht ebenfalls aus 17 Personen, die jedoch dem Seniorenalter zuzurechnen sind (64 bis 83 Jahre) und sich alle im Ruhestand befinden.

Auf den folgenden Seiten sind die ausgewählte Fälle zusammengestellt, acht von insgesamt 34 bildnerisch tätigen Laienkünstler*inn*en (siehe S. 146–148).

Übersicht Sampling

2 Hauptfälle
305-M-42-m **Bernhardt F.** 70 Jahre, Schulleiter a.D./Lehrer für Germanistik und Theologie


(60) *Vertraut*-Bild


(61) *Selbst*-Bild


(62) *Fremd*-Bild
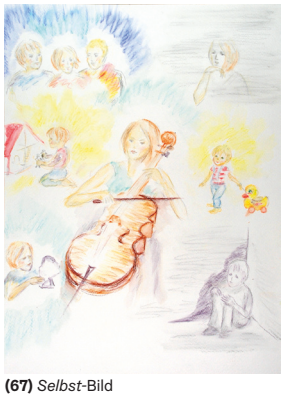

(63) *Fremd*-Bild

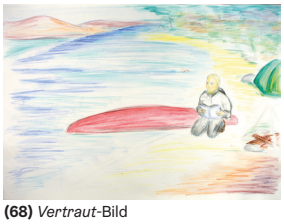

(64) *Fremd*-Bild


(65) *Fremd*-Bild


(66) *Fremd*-Bild

022-M-67-w **Ulrike R.** 45 Jahre, Chemielaborantin


(67) *Selbst*-Bild


(68) *Vertraut*-Bild


(69) *Fremd*-Bild


(70) *Vertraut*-Bild

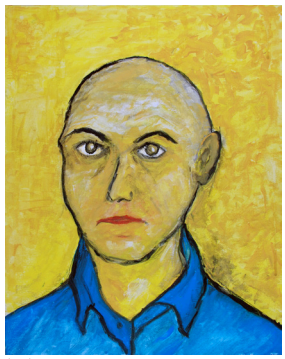
Vergleichsfälle (fallexterner Vergleich – zu anderen Teilnehmer*innen* der Stichprobe)
120-M-56-w **Annegret S.** 56 Jahre, Verkäuferin/Reisekauffrau


(71) *Selbst*-Bild


(72) *Vertraut*-Bild


(73) *Fremd*-Bild

804-M-55-m **Günther L.** 57 Jahre, Hauptschullehrer



(74) *Selbst*-Bild



(75) *Vertraut*-Bild



(76) *Fremd*-Bild



(77) *Fremd*-Bild

803-M-59-m **Holger T.** 53 Jahre, Schreiner/Fachkraft für Arbeitserziehung



(78) *Selbst*-Bild



(79) *Vertraut*-Bild



(80) *Fremd*-Bild

708-M-41-m **Heinrich M.** 71 Jahre, Rentner, Realschullehrer für Physik und Mathematik



(55) *Vertraut*-Bild



(81) *Selbst*-Bild



(43) *Fremd*-Bild

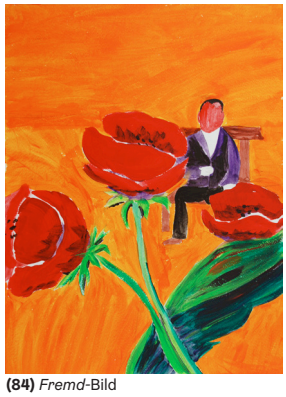
801-M-40-w **Ingeburg E.** 72 Jahre, Rentnerin, Sachbearbeiterin/städt. Angestellte



(82) *Selbst*-Bild



(83) *Vertraut*-Bild



(84) *Fremd*-Bild

008-M-44-w **Beate K.** 67 Jahre, Rentnerin, Fremdsprachensekretärin/Schulsekretärin



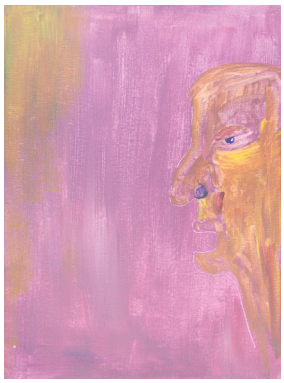
(85) *Selbst*-Bild



(86) *Vertraut*-Bild



(15) *Selbst*-Bild



(87) *Fremd*-Bild



(88) *Selbst*-Bild

6.3 Das Bild als visuelles Datenmaterial

Parallel zu der enormen Entwicklung der technischen Möglichkeiten und der damit einhergehenden Verbreitung, Zirkulation, Produktion und Reflexion, Bearbeitung und Speicherung von Bildern hat sich auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit ihnen etabliert sowie die Auffassung, dass der Welt- und Selbstzugang auch über Bildlichkeit vermittelt wird. Die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts und die entstehende Bildwissenschaft und Bildtheorie denkt bereits über das Bild und seine Bedingungen, Definitionen, Medialität und die genuin bildliche Logik nach. Daneben wird in anderen Disziplinen wie den Naturwissenschaften, der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung oder der Ethnografie über das Bild als Datensorte geforscht. In der Arbeit mit Bildern kann der Fokus deswegen auf ganz unterschiedliche Forschungsbereiche und Fragen gelegt werden.

In den Sozialwissenschaften werden Bilder als Dokumente für Sinnzusammenhänge herangezogen. Diese Auffassung geht auf Panofsky und seine *eigentliche Bedeutung* des Bildsinns – auch den *Wesens-* oder *Dokumentsinn* genannt – zurück. Wie weiter unten erläutert, ist das Bild für ihn ein Dokument, welches die Weltanschauung oder den Habitus einer bestimmten Epoche widerspiegelt. Neben diesem historischen Vorläufer fassen neuere Forschungen das Bild als Dokument für Sinnzusammenhänge wie Milieus, Kulturen oder Entwicklungsphasen auf (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 150).

Der Schwerpunkt der Beschäftigung mit dem Bild kann auch bei der *Allgegenwärtigkeit des Ikonischen* (Boehm 1995) ansetzen und danach fragen, welche Funktionen und Bedeutungen das Bild in unterschiedlichen Zusammenhängen erhält. Dabei geht es konkret um die dem Bild immanente Logik, das *Denken im Visuellen* (Mersch 2014a) und um Prozesse, die *durch* das Bild sowie über sprachliche Grenzen hinweg wirken. Wie sieht eine Wahrnehmung, Erfahrung sowie Artikulation *im* und *durch* das Medium Bild aus? Insbesondere dieser Ansatz macht eine unmittelbare Beschäftigung mit dem Bild als Analysegegenstand notwendig. In Kapitel 3.6 habe ich das für meine Arbeit wesentliche Konzept der *Bilderfahrung* und *Bildwerdung* von Sabisch (2018) bereits dargelegt.

Daneben kann selbstverständlich auch das Verhältnis von Bild und Text fokussiert werden. Unter anderem in Printmedien, Comics und auf Websites lässt sich beobachten, dass Texte Kontexte für Bilder darstellen und entgegengesetzt Bilder Umgebungen für Texte bieten. Dieses Erkenntnisinteresse verlangt eine Triangulation der Ausgangsdaten und eine Untersuchung in ihren jeweiligen Kontexten. Mein Forschungsinteresse zielt allerdings nicht auf das Zusammenspiel von Texten und Bildern, die nebeneinanderstehen und sich wechselseitig kommentieren. Vielmehr bezieht sich mein Interesse auf das *Wie* der sprachlichen Artikulation im Interview – indem über die bildnerischen Arbeiten gesprochen wird – und den sich davon ableitenden Orientierungen in Relation zum *Wie* der bildlichen Darstellung. Wie wird etwas *als* etwas im Bild sichtbar oder gezeigt? Wie wird es im Interview dargestellt? Kommt es überhaupt zur Sprache? Kommen Dinge zur Sprache, die im Bild nicht oder anders sichtbar werden?

Bilder bieten somit ganz eigene Möglichkeiten, die Welt wahrzunehmen, zu betrachten und zu erkennen. Hierfür stehen unter anderem die in Kapitel 3.5 ausgeführten Überlegungen von Boehm, der nach dem erkenntnistheoretischen Potential der Bilder fragt, und der Ansatz von Mersch, der Bildern eine Logik des Zeigens zuschreibt. Anhand von Bildern lassen sich also Sehordnungen und Beobachtungen auf Ebene der Anschauung re-konstruieren.

Bilder sind überdies in bestimmte Praxen eingelassen. Sie sind in handlungspraktische Zusammenhänge eingebettet. Bildpraxen, ob in Bildungsprozessen oder beispielsweise in der Dokumentation von Sachverhalten, erfüllen auf eine bestimmte Art und Weise sehr verschiedene Funktionen. Zur Bildpraxis gehört die Frage der Materialität und Medialität von Bildern (Mersch 2002), denn die Bilderzeugung – sei sie technisch oder mit Pinsel und Farbe entstanden – manifestiert sich als Spur des Handelns in den Bildern und kann re-konstruiert werden. Bilder sind sowohl Spuren der Praxis als auch Produkte performativer Setzungen und somit Träger von atheoretischem Wissen. Durch die verschiedenen Bildpraktiken – sowohl produktiv als auch rezeptiv – entscheidet sich, was im Bild sichtbar wird und *wie* es sich darstellt. Bilder sind Ausdruck von Orientierungswissen, das in die Handlungspraxis eingelassenen ist. Diese Bildpraktiken und handlungsleitenden Orientierungen der Laienkünstler*innen* interessieren mich.

6.3.1 Bilder als Dokumente

Ikonologie und Ikonografie

Ikonografie und Ikonologie können als die tradierten kunsthistorischen Methoden zur Beschreibung, Einordnung und Deutung von Bildinhalten gelten. Bilder, genauer die Inhalte der Bilddarstellung werden als Dokumente verstanden, deren Gehalt und Bedeutung erschlossen werden will (vgl. Sachs 2014, S. 88).

Panofsky erarbeitete mit seiner Ikonologie eine Systematisierung der ikonologischen Analyse, welche lange Zeit die dominierende kunsthistorische Methode war (ebd., S. 90), um mit konkreten, zumeist künstlerischen Bildern umzugehen, ihren Sinn zu erschließen und ihren Kontext zu beleuchten. Panofsky bezog sich in seinem methodologischen Konzept zur Bildanalyse explizit auf die dokumentarische Methode von Mannheim, der schon in der 1920er Jahren einen methodischen Zugang zu eben diesem impliziten oder *atheoretischen Wissen* vorstellte. Ausgehend von Mannheims Unterscheidung zwischen immanenter, intentionaler und dokumentarischer Sinnebene (Mannheim 1964) vollzog Panofsky einen Wechsel der Analyseeinstellung vom *Was* zum *Wie*, also von der Ikonografie zur Ikonologie. Dazu stellte er einen Dreischritt der Analyse oder Interpretation vor, der gleichzeitig die drei Sinnschichten abbildet. In der *vor-ikonografischen Sinnebene* geht es um die deskriptive Beschreibung, was auf einem Bild zu sehen ist. Es geht um das *primäre Sujet* des Bildes, um Farben, Formen, Linien sowie Punkte, die als Figuren, Dinge und Personen erkannt werden. Es geht um Gegenstände und Tatsachen, die aus unmittelbarer Erfahrung bekannt sind. In der zweiten

Stufe, seiner *ikonografischen Analyse*, werden die Motive als Bilder, Symbole, Attribute, Personifikationen usw. identifiziert. Es geht um das *sekundäre Sujet* des Bildes und das narrative Wissen – verfügbares Kontextwissen, Wissen über kulturelle, historische und lexikalische Zusammenhänge –, um das im Bild Dargestellte mit einzubeziehen. Allerdings erst die dritte Stufe, die *ikonologische Interpretation*, verdeutlicht den Wandel der Analyseeinstellung. Die identifizierten Bildelemente werden als symbolische Werte erkannt und *die eigentliche Bedeutung* des Bildes wird interpretiert. Es geht um die Deutung der symbolischen Formen eines Kunstwerks, denen unter anderem epochale, nationale, religiöse, philosophische und kulturelle Prinzipien zugrunde liegen. Die Frage nach dem *Wie* zielt auf den Modus Operandi der Herstellung, dementsprechend auf die eigentliche Bedeutung, den *Wesens-* oder *Dokumentsinn* (vgl. Panofsky 1975b, S. 40). Um dem Dokumentsinn auf die Spur zu kommen, suchte Panofsky nach Homologien über unterschiedliche Medien hinweg. Er benutzte mehrere unterschiedliche Dokumente als Korrektiv. Panofsky versuchte also, das Bild durch Sprache zu ›bändigen‹, zu ›beherrschen‹ und in Bedeutungskategorien einzuordnen.

Der eigentliche Begründer der ikonologischen Methode war Aby Warburg mit seinem *Mnemosyne-Atlas*-Projekt, an dem er von 1924 bis zu seinem Tod im Jahr 1929 arbeitete. Warburg ging von einem kollektiven oder kulturell vernetzten Bildgedächtnis der westlichen Kultur aus und argumentierte, Zeugnisse menschlicher Gestaltung seien nicht nur in der Kunst, sondern auf allen Gebieten der Kultur zu finden. Ihn kann man demzufolge als ersten Bildwissenschaftler bezeichnen. Mit seinem *Mnemosyne-Atlas*, in dem ein »spezifischer Symbolbegriff eng mit einer Theorie vom sozialen Gedächtnis verknüpft ist, operiert Warburg [...] mit einem Bildbegriff, der genau die Dimension des Bildes fokussiert, die nicht in Text auflösbar und durch Text erklärbar ist« (Günzel et al. 2014, S. 90). Didi-Huberman, der über den *Mnemosyne-Atlas* forscht, sieht in Warburgs Arbeit die Fähigkeit der Bilder zu »Metamorphose und Überdetermination« hervorgehoben. »Der Atlas ist eine Interpretation, die nicht versuche, Komplexität zu reduzieren, sondern sie im Sinne einer Komplexität zweiten Grades zu zeigen, vorzuführen und auseinanderzubreiten« (Didi-Huberman zit. nach ebd.).

Max Imdahl entwickelt mit seiner als *Ikonik* bezeichneten Methodik die Ikonologie von Panofsky weiter. Er sucht nach den Sinngehalten, die nur durch das Bild transportiert werden können, und kritisiert Panofskys Methodik, die das Besondere des Bildmediums – der Ikonizität – nicht genügend herausstellt. Er betont, das Bild sei »eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist« (Imdahl 1995, S. 300). Es geht ihm demnach um Sinngehalte, die nur durch das Bild zu vermitteln sind; anders als Panofsky, der an jenen Sinngehalten interessiert war, die etwa durch das Bild vermittelt werden. Folglich arbeitet Imdahl an einer Begründung der Eigenlogik des Bildes – dem ikonischen Sinn, den er nicht nur auf theoretischer Grundlage, sondern vielmehr in empirischen Auseinandersetzungen mit Bildern herauszuarbeiten versucht.

Dem *wiedererkennenden Sehen* stellt Imdahl das *sehende Sehen* gegenüber. »Entweder man erkennt nichts, oder doch nur schon Bekanntes. Es entfallen sämtliche visuelle Evidenzen, die über das bloß erinnernde, wieder erkennende Gegenstandsehen hinaus sind und, sozusagen als zukunftsoffene Neuerfahrung, einem sehenden Sehen offenbar werden« (Imdahl 1988, S. 90). Die Wahrnehmung, das Sehen selbst wird zum Gegenstand des *sehenden Sehens*. Imdahl arbeitet daran, den Vorgang oder die Art und Weise, den Modus Operandi, *wie* sich ein Bild konstituiert, im Akt des Sehens selbst zu beschreiben. Es bedarf daher »der konkreten Anschauung eines Bildes, und zwar ist eine spezifisch ikonische Anschauungsweise unerlässlich« (Imdahl 1995, S. 300). Das heißt, Formen, Linien und Kompositionen werden nicht nur und zuerst auf den Bezug zu dargestellter Gegenständlichkeit hin befragt, vielmehr werden sie auf die Gesamtkomposition bezogen. Neben inhaltlichem, motivischem Sehen geht es nun auch um formales Sehen. In seiner Ikonik »wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl

einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität« (Imdahl 1988, S. 92). Dieses formale Sehen, welches bei der formalen Bildkomposition ansetzt und das begriffliche Vorwissen um das Bildobjekt ausklammert, ist Voraussetzung für das Erkennen der Eigensinnigkeit des Bildes. Imdahl versteht das Bild als selbstreferenzielles System, als »ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evidentes System« (zit. nach Bohnsack 2014, S. 163).

Das Bild in der rekonstruktiven Sozialforschung

In der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung stellt sich die Frage, wie mit Bildern und der Visualität allgemein methodisch-methodologisch reflektiert umgegangen wird. Diese sozialwissenschaftlich begründete Umgangsweise mit Bildern ist noch relativ jung, sie taucht erst seit rund 20 Jahren häufiger auf (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 149). In der qualitativen Forschung gelten Bilder nicht als bloße Illustration von Thesen und Ergebnissen oder als bildlicher Beweis eines visuellen Sachverhalts, sondern Bilder werden zum Analysegegenstand. Bilder werden infolgedessen wie andere sprachliche oder beobachtete Daten verstanden und gedeutet, auf deren Grundlage Forschungsfragen beantwortet werden können. Entsprechend der Analyseeinstellung der rekonstruktiven Forschung (siehe Kapitel 4) wird hierbei von einer Trennung der Sinnebenen ausgegangen. Unterschieden wird der kommunikative vom konjunktiven Erfahrungsraum. Es geht um eine Unterscheidung zwischen Common-Sense-Konstruktionen oder dem theoretischen Wissen und dem vorreflexiven atheoretischen Wissen oder impliziten Wissen, welches die Handlungspraxis orientiert (vgl. Bohnsack 2011, S. 15). Das wiedererkennende Sehen von Imdahl entspricht in etwa dem Common Sense, das sehende Sehen dem impliziten oder atheoretischen Wissen. Die Analyseeinstellung wandelt sich von der Frage, *was* das Bild zeigt, hin zu der Frage, *wie* ein Bild zeigt (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 149–150).

Die dokumentarische Bildinterpretation

Bohnsack war der erste, der für die Entwicklung rekonstruktiver Verfahren die »gemeinsame Traditionslinie von Mannheim, Panofsky, Bourdieu und Imdahl in ihrem grundlagentheoretischen und zugleich empirischen Potential zu einer Methodologie und Methode der [dokumentarischen] Bildinterpretation ausgearbeitet [hat] (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 319). Im Folgenden möchte ich seine dokumentarische Bildinterpretation erläutern, da ich mich methodologisch und methodisch in meiner Arbeit teilweise daran orientiere.

Bohnsack beschreibt in seinem Buch *Qualitative Bild- und Videointerpretation* die Konsequenz der Annahme, Bilder seien *selbstreferentielle Systeme*, als Veränderung des Verständnisses gegenüber Bildern als Kommunikationsmedien. Er schlägt dazu die Unterteilung in eine bildhafte Verständigung *über* das Bild und eine Verständigung *durch* das Bild vor (vgl. Bohnsack 2011, S. 28). Eine Verständigung *über* das Bild kann unter Rückgriff auf kommunikativ-generalisierende Wissensbestände im Medium Sprache und Schrift, allgemeiner von Text erfolgen sowie intersubjektiv nachvollzogen werden. Die Verständigung im Medium Bild, also *durch* das Bild, verlangt nach theoretischer und methodischer Klärung (vgl. Bohnsack 2014, S. 158).

In der dokumentarischen Methode werden Bilder als Dokumente kollektiver Handlungspraxen oder als Sinnstrukturen aufgefasst, die handlungsleitendes Wissen zugänglich machen (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 338). Die gesellschaftliche Wirklichkeit ist immer auch eine bildlich repräsentierte. Das heißt, Weltdeutung vollzieht sich nicht nur im Medium der Ikonizität, der Abbildhaftigkeit, sondern Bilder weisen zugleich eine handlungsleitende Qualität auf (vgl. Bohnsack 2011, S. 28). Als Bestandteile des impliziten oder atheoretischen Wissens strukturieren Bilder habituelles und routinemäßiges Handeln, das vor allem mimetisch über das Medium Bild erlernt

wird (vgl. ebd., S. 159). Um die Verständigung durch das Bild, durch die Bildpraxis in ihrer Sinnhaftigkeit rekonstruieren zu können, wird in der Perspektive der dokumentarischen Bildinterpretation auf die Konzepte der Ikonografie und Ikonologie sowie der Ikonik zurückgegriffen. Wie Imdahl, der das formale Sehen – welches bei der formalen Bildkomposition ansetzt und das begriffliche Vorwissen um das Bildobjekt ausklammert – als Voraussetzung für das Erkennen der Eigensinnigkeit des Bildes sieht, geht auch Bohnsack in seiner Bildinterpretation von der formalen Dimension des Bildes aus. Dazu gehört die *planimetrische Komposition*, was die Strukturierung der Bildfläche ist, die *szenische Choreografie*, das heißt die Darstellung des Verhältnisses der dargestellten Figuren auf einem Bild, sowie die *perspektivische Projektion*. Bei der perspektivischen Projektion schließt Imdahl und somit auch Bohnsack an die Sichtweise Panofskys an, der diese als Dokument für unterschiedliche Weltanschauungen oder Perspektiven auf die Welt verstand.

Mit dem Ansetzen an der Formalstruktur des Bildes geht es Bohnsack um die Einklammerung des ikonografischen Sinngehaltes. Er unterscheidet zwei Formen des Wissens in Anlehnung an Mannheim: *kommunikativ-generalisierendes* Wissen als das Wissen um die institutionalisierten, generalisierten Wissensbestände und *konjunktives* Wissen. Das konjunktive Wissen, das Wissen über die individuellen fallspezifischen Besonderheiten, wird in der dokumentarischen Bildanalyse ausgeklammert. Sonst würde die inhaltliche, wiedererkennbare Seite der bildlichen Darstellung ihrer Eigengesetzlichkeit sowie formalen Beschaffenheit vorgezogen und der Sinnkomplexität der bildlichen Repräsentation nicht gerecht werden können. Denn gerade diese Eigengesetzlichkeit des Bildes eröffnet einen Zugang zum konjunktiven Erfahrungsraum und impliziten Wissen der Bildproduzent*inn*en (vgl. Bohnsack 2014, S. 167).

Auf der Ebene des konjunktiven Wissens ist ein Bild bedeutungsoffen. Vor allem, wenn der oder die Interpret*in* das eigene standortgebundene Wissen an das Bild heranträgt. Aufgrund der *Standort- und Seinsverbundenheit* (siehe Kapitel 4) bleibt den Forschenden nichts anderes übrig, als die eigenen Blicke und das eigene Wissen beim Verstehen und Interpretieren reflektiert einzubringen. Die *Polysemie* oder semantische Offenheit der Bilder ist ein Merkmal ihrer Eigengesetzlichkeit. Dennoch sind auch Texte vieldeutig und haben nicht nur eine Bedeutung. Methodisch schlägt Bohnsack die Arbeit mit *empirischen Vergleichshorizonten* vor. Sie können im Gegensatz zum Imaginativen methodisch kontrolliert werden, da sie vorliegen und in die empirische Analyse einbezogen werden. Bohnsack nennt dies *komparative Analyse*. Der Blick wird so auf die Mehrdeutigkeit und Bedeutungsoffenheit des Bildes gelenkt (vgl. Bohnsack 2011, S. 46). Wie im empirischen Teil meiner Arbeit ersichtlich wird, habe ich durchgängig mit der komparativen Analyse gearbeitet, um meine eigenen Blickweisen und Interpretationen immer wieder zu befremden.

Zeigelogik des Bildlichen bei Dieter Mersch

Bohnsack weist in seinen Ausführungen über die Verständigung im Medium des Bildes auf eine Lücke hin. Er beschreibt die Verständigung *durch* das Bild als genuin *visuelles Denken*, welches »in den Sozialwissenschaften zumeist mehr oder weniger stillschweigend bzw. ohne weitgreifende Begründung aus der Methodologie« benutzt wird, und verlangt daher nach theoretischer und methodischer Klärung (Bohnsack 2014, S. 158). Mit dem bildtheoretischen Ansatz – der Logik des Zeigens – von Mersch können hier klärende Überlegungen einfließen. Er beschreibt, dass sich ein Bild nicht wie ein Text mit grammatischen Regeln und einer Semantik lesen lässt. Bilder *zeigen* etwas und dieses Zeigen kann als anderer Ausdrucksmodus, als anderes Format im Vergleich zum Sagen verstanden werden (vgl. Mersch 2007, S. 64). In ihren Operationen sind sich die Sprache und das Bild sehr ähnlich, ihre Beziehung zueinander ist allerdings äußerst komplex und sie agieren in verschiedener Art und Weise (vgl. Mersch 2014b, S. 312). Mersch ist mit seiner Zeigelogik des Bildlichen anschlussfähig an den rekonstruktiven

Forschungsansatz, den Fokus auf das implizite Wissen und die grundsätzliche Orientierung an der Frage nach dem *Wie* der Herstellung einer Wirklichkeit. Denn entgegen der Frage nach dem *Was*, welches ein Bild darstellt, verweist Mersch auf die Bedeutung des *Wie* der Herstellung von Sichtbarem.

Dem bildtheoretischen Ansatz der Ikonizität von Mersch folgend, gehe ich ebenfalls auf der Bildebene über vom *Was* – dem im Bild jeweils Sichtbargemachten – zum *Wie* – den Prozessen der Sichtbarmachung (vgl. Mersch 2014a, S. 17). Ich blicke demnach auf das Bild als ein Medium, was wesentlich *zeigt*, und fokussiere, *wie* Bilder sichtbar machen, *wie* sie ein Sichtbares hervorbringen (vgl. ebd.). Das Bild wird also von seinen Erscheinungsweisen her gedacht, nicht mehr nur als Abbildungsweise (siehe auch Kapitel 3.5.2).

6.3.2 Ethnografie | Dichtes Zeigen

Zusätzlich nähere ich mich der Datensorte Bild aus einem weiteren Blickwinkel: Ethnografisch, genauer mit dem von Mohn entwickelten Konzept des *dichten Zeigens*, welches dafür plädiert, Ethnografie zu verstehen als Herangehensweise, mit der dichte Beschreibungen und dichtes Zeigens kreativ entstehen können (Mohn 2008, S. 61). Aus der Ethnografie entleihe ich daher die Frage, *wie* etwas in anderen Zusammenhängen präsent gemacht wird. Für wissenschaftliche und auch künstlerische Auseinandersetzungen ist es nötig zu fragen, *wie* etwas in ein anderes Medium übersetzt werden kann – wie symbolisiert, gezeigt und aufgezeichnet werden kann. Die Herstellungsform und Repräsentationsweise ist ausschlaggebend für das entstehende Sinngefüge. Oder anders formuliert, durch die Art der jeweiligen Methode der Beobachtung oder Bearbeitung wird ein Gegenstand wesentlich verändert und geprägt. Es gibt letztlich keine methodenneutrale Beschaffenheit eines Forschungsgegenstands. Meinen Analysen und Interpretationen, sei es bildnerisch-praktischer Art oder in Form von textlichen Beschreibungen, liegt eine *unhintergehbar gegenstandskonstitutive Funktion* zugrunde (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 155). Diesen Aspekt betont auch Sabisch in ihrer Forschung, wenn sie ihre Fall*bildungen* hinterfragt (Sabisch 2018, S. 245-250).

Die Zielsetzungen einer derartig handelnden, prozessorientierten Annäherung an das Bild sind, die Themen des Bildes, die Aufmerksamkeiten und Interessen der Forschenden – also mir – zu finden. Mohn beschreibt die Voraussetzungen einer solchen *dialogischen Blick- und Bildarbeit* wie folgt: »Offenheit, um etwas in den Blick geraten zu lassen, was zuvor weder gewusst noch erwartet wurde, und auf der anderen Seite desselben Vorgangs der Einsatz von Wissen und Imagination, um dem, was im Feld wahrzunehmen ist, Gestalt zu verleihen« (Mohn 2010, S. 156).

Mohn bezieht epistemologische Positionen und Kontroversen, Impulse und Differenzerfahrungen aus den verschiedenen Forschungskontexten – Kulturanthropologie, Soziologie, Molekularbiologie, Philosophie, Tanzwissenschaften, Pädagogik sowie Psychotherapieforschung – aufeinander. Diese fundieren ihr prozessuales Forschungsverständnis einer Ethnografie mit der Kamera (vgl. ebd., S. 168). »Kamera-Ethnographie ist eine Forschungsmethode, bei der es nicht um nachträgliches Verfilmen zuvor erarbeiteter Inhalte geht, sondern um die Gestaltung der ethnographischen Verstehensprozesse und Beschreibungsversuche durch Kameragebrauch und Videoschnitt« (Mohn 2008, S. 61). In diesem Sinne verstehe ich meine Bildannäherungen – die bildnerisch-praktischen Bildanalysen, das heißt die perzeptiven Skizzen, grafischen Exzerpte und Bildzusammenstellungen – ebenso als performative Verstehens- und Beschreibungsprozesse und nicht als Illustrationen verstandene Visualisierungen von zuvor Beobachtetem, Beschriebenem oder Erkanntem.

Nichts entbindet mich, die Forscherin und Autorin von wissenschaftlichen (Analyse-)Texten und Bildern, davon, »eigene Blicke so zu entwerfen, dass sie zur Erkundung des Feldes taugen« (ebd., S. 62). Meine Bildannäherungen, in den unterschiedlichen Formen sind dementsprechend meine Blicke, Bilder von Blicken einer blickenden, (be-)

zeichnenden und (be-)schreibenden Forscherin und nicht Bilder der beforschten und beschriebenen Studienteilnehmer*innen*. Mohn zitiert Geertz, der betont, dass Ethnografien *hausgemacht* sind. Sie sind *Beschreibungen der Beschreibenden* (vgl. Mohn 2008, S. 65). In diesem Sinne bleiben meine Bildannäherungen und Bildanalysen immer Blick- und Bildentwürfe von mir, als Blickende, als Forschende und als selbst bildnerisch Tätige.

Die im Projekt »Malen und Schreiben in der Biographie« (Engelhardt et al. 2014) angefertigten *verdichteten Beschreibungen* des dokumentierten bildnerischen Prozesses der Teilnehmenden (siehe Kapitel 2.3.2.) fußen auf der *dichten Beschreibung* von Geertz. Diese ethnologische Betrachtungsweise der erhobenen und gleichsam erzeugten Daten gaben mir den Impuls, die Ethnografie, genauer Mohns Ansatz zur Kameraethnografie für meine Arbeit nutzbar zu machen.

6.3.3 Bildbegriffe | Instanzen der Bildlichkeit

Um in meiner Untersuchung über Bilder schreiben und kommunizieren zu können, braucht es gesetzte Begriffe, die es mir ermöglichen, auf bestimmte Eigenschaften verweisen oder Phänomene einordnen zu können. Dazu verwende ich die von Wolfram Pichler und Ralph Ubl entwickelten Begriffe für die verschiedenen Aspekte von Bildlichkeit. Sie lehnen sich an Husserl an, schärfen die Begrifflichkeiten allerdings und diskutieren ihren jeweiligen Gebrauch. Grundlegend gehen sie davon aus, dass es etwas gibt, eine *sinnlich wahrnehmbare Sache*, worin etwas anderes zu erkennen ist. Dieses Etwas kann eine Wolke sein, eine von einer Malschicht bedeckte Holzplatte oder Leinwand, eine reflektierende Oberfläche wie die eines Sees und vieles mehr. Diese zugrunde liegende Sache, in der etwas anderes zu erkennen oder wiederzuerkennen ist, nennen sie *Bildvehikel* (Pichler und Ubl 2018, S. 20–23). Am Beispiel einer Wolke, die man als Reiter erkennt, verdeutlichen sie diesen zentralen Aspekt der Bildlichkeit. Beim Betrachten der Wolke und Betonen oder Einklammern bestimmter Züge, sodass die Wolke *im Hinblick* auf das betrachtet wird, was man zu erkennen vermag, ist es keineswegs so, dass man etwa die Wolke *als* etwas anderes sehen würde; das hieße, sie mit etwas anderem, von ihr Verschiedenem zu verwechseln. Gemeint ist vielmehr, dass, wer die Wolke betrachtet, durch dieses Betrachten etwas von ihr Verschiedenes erkennt, und zwar *als* ein von ihr Verschiedenes und doch mit ihr eng Verbundenes (vgl. ebd., S. 21–22). Boehm hat diesen Umstand wie folgt beschrieben: »Das Faktische lässt sich als das, was es ist, anders *sehen*« (Boehm 2007, S. 43).

Das Bildvehikel, also die »*bildgebende* Schicht« eines Bildes, unterscheiden sie vom *Bildträger*, der diese Schicht tragende und stabilisierende Unterlage (vgl. Pichler und Ubl 2018, S. 22). Als zweite Instanz der Bildlichkeit, »also dasjenige, was im Bildvehikel als ein davon Verschiedenes zu erkennen ist« (ebd., S. 23), bezeichnen sie als *Bildobjekt*. Das Bildobjekt, welches in anderen bildtheoretischen Texten auch Bildgegenstand, Bildinhalt oder von Wiesing *artifizielle Präsenz* genannt wird, kann es nur geben, wenn es in einem Bildvehikel erkannt wird (ebd., S. 43). Es ist dabei nicht immer eindeutig zu erkennen, bleibt teilweise vage und ist in bestimmter Hinsicht unwirklich. Denn das Bildobjekt wird »als unwirklich angenommen, so wirklich es auch erscheinen mag« (ebd., S. 36). Das Verhältnis von Bildobjekt und Bildvehikel impliziert, »dass das Bildvehikel geformt ist und seinerseits die Art und Weise, wie wir Bildobjekte erkennen, formt« (ebd., S. 138) oder dass das Bildobjekt – oder Teile davon – seinerseits ein Bildvehikel für ein weiteres Bildobjekt sein kann. Dies betrifft beispielsweise das *Selbst*-Bild eines Probanden, der sich selbst inmitten von verschiedenen bemalten Leinwänden portraitiert, auf denen Portraits von ihm selbst zu erkennen sind (Abb. 81, S. 147). »Die Unterscheidung des Bildobjekts vom Bildvehikel kann ins Unterschiedene, nämlich das Bildobjekt, aufs Neue eingetragen werden« (ebd., S. 26).

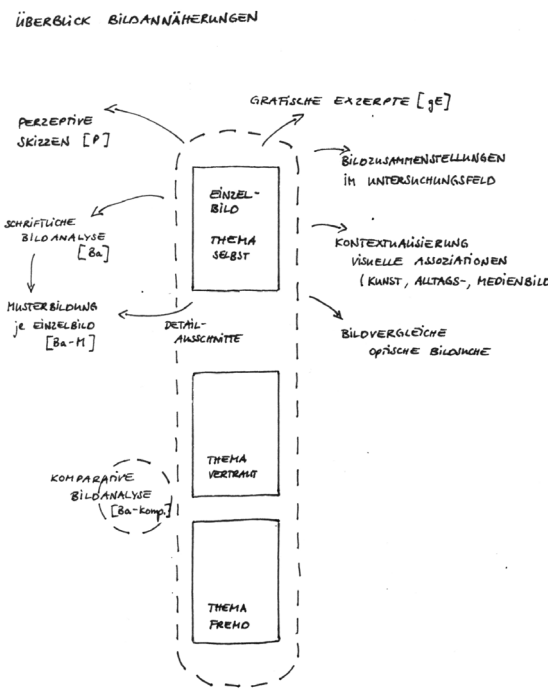
Die dritte Instanz, die Husserl als Bildsujet bezeichnet hat, wird bei Pichler und Ubl als *Bildreferent* benannt. »Der Bildreferent lässt sich als diejenige Instanz kennzeichnen, die von der (zwiespältigen) Einheit von Bildvehikel und Bildobjekt vertreten wird

oder sich von ihr vertreten lässt« (ebd., S. 46). Der Referent des Bildes ist das Intendierte, welches auf dem Bild nicht erscheint, sondern nur repräsentiert oder abgebildet wird. Ist der Bildreferent beispielsweise eine bestimmte Person – oder ein Tier, Naturding, Ereignis, Handlung, Begriff, Emotion usw. –, so kann sich die Person durch ein Bild von ihr vertreten lassen und so an verschiedenen Orten repräsentiert sein.

Eine Vernichtung des Bildvehikels führt zwangsläufig zur Zerstörung des Bildobjekts, jedoch nicht notwendigerweise zum Verderben des Bildreferenten. Das heißt, die Existenz der Sache, die vom Bild vertreten wird, hängt nicht unbedingt von der Existenz des Bildes ab (vgl. ebd., S. 48). Ein Bild – verstanden als (zwiespältige) Einheit aus Bildvehikel und Bildobjekt – kann auf Gleichzeitiges, Vergangenes oder Zukünftiges referieren, da die Existenz des Bildes nicht auf das gleichzeitige Dasein des Bildreferenten verweist.

6.4 Vorgehen zur Untersuchung der Bilder | Überblick und Einzelschritte

Wie beschrieben, werden Bilder durch ganz unterschiedliche Bedingungen und Rahmungen bestimmt. Da ich die Bilder meiner Untersuchung möglichst umfassend und in ihrer Eigenlogik erfassen möchte, sie aber in ihrer Gestaltung sehr verschieden sind, muss ich ihnen multiperspektivisch begegnen. Nicht jede visuelle oder begriffliche Annäherung eröffnet gleichermaßen zu jedem Bild einen Zugang. Ich suche nicht nach standardisierten, theoretisch zuvor bestimmten Antwortkategorien, sondern versuche, auf die je individuelle Art und Weise der einzelnen bildnerischen Gestaltung der Untersuchten zu antworten. Hinter den verschiedenen Annäherungsweisen an die Artefakte der Beforschten steht die Absicht einer Anreicherung der Perspektiven. Weitere und andere Perspektiven und Blicke sollen auf das Material eröffnet werden, um den Bildern in ihrer Heterogenität gerechter zu werden, Erkenntnisse zu vertiefen sowie in der Breite verschiedene Analysen und Interpretationen ausdifferenzieren zu können.



Übersicht 4: Bildannäherungen

Da der Schwerpunkt meiner Studie auf der Auswertung von Bildmaterial liegt und ich dem Bild in seiner Eigenlogik gerecht werden wollte, beziehe ich mich nicht nur auf Verfahren der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung, der dokumentarischen Methode, sondern erweitere die Annäherung und Auswertung der Bilder um Methoden aus der Ethnografie, Kunst- und Bildwissenschaft und der kunstpädagogischen Forschung.

Wie schon Imdahl in seiner ikonischen Analyse vorschlägt, den Prozess des Bildsehens oder Bildwahrnehmens als ein integrales Element des Auswertungsprozesses zu verstehen, wende ich ebenso bildnerisch-praktische Verfahren in der Bildanalyse an. Ich versuche damit, meine Prozesse des Blickens, Suchens und Findens von Mustern im Bild zu zeigen und gleichzeitig etwas *durch* meine Analysen zu zeigen – *Sich-Zeigen*, also das Zeigen zeigen und *Etwas-Zeigen* (Günzel und Mersch 2014). So entstehen Bilder zu Bildern, in denen ich Bedeutungen konkret herausarbeiten kann und dies nicht nur im Gedankenexperiment vollziehen muss. Im Prozess meiner eigenen bildnerisch-praktischen Auseinandersetzung mit den Bildern der Beforschten kommt es zu partiellen Akzentuierungen, Reduzierungen oder Überspitzungen.

Neben Mohn, die in ihrem Konzept der Kameraethnografie ein Gestalten der Verstehens- und Beschreibungsprozesse sieht, entwickelte Ulrike Stutz (2008) *wahrnehmungs- und handlungsorientierte Methoden*, um Bilder zu analysieren, zu interpretieren sowie sie für die qualitative empirische Forschung zugänglich zu machen. Ihre Untersuchung war Teil des bundesweiten Modellversuchs »Kulturelle Bildung im Medienzeitalter« (kubim). Im Fokus der Studie, die an drei Berliner Schulen durchgeführt wurde, stand die Frage nach den Möglichkeiten struktureller Veränderung im Unterricht, die durch die Anwendung prozessorientierter Kunstformen entstehen können. Im Prozess der Bildanalyse bearbeitete sie das Bildmaterial – die Fotos, die von den beteiligten Schüler*innen* und Stutz selbst als Forscherin erstellt wurden – mit einem digitalen Bildbearbeitungsprogramm und so war es ihr möglich, durch Markierungen, Isolierungen und Verfremdungen Bedeutungen von Bildelementen zu erschließen (vgl. Stutz 2008, S. 45). Sie betont, dass mit dem Abgleich zwischen dem bearbeiteten Ausgangsbild und dem neu entstanden Bildprodukt eine gesteigerte Möglichkeit zur Reflexion geschaffen wird. »Wahrnehmung, Handlung und Begriffsbildung finden so im Wechselspiel statt und steigern hiermit die Intensität des Analyseprozesses« (ebd.).

Dabei sind bildnerisch-praktische Bildannäherungen in Produktions- und Rezeptionsprozessen nichts Neues in der Kunst und Kunstpädagogik. Auch in der künstlerischen Praxis gibt es zahlreiche Methoden, um eine produktive Differenz zwischen dem bildnerischen Prozess, dem entstehenden Bild und sich als Produzentin herzustellen. Produktiv wird der Abstand zum entstehenden Bild, wenn dadurch automatisierte oder oberflächliche Wahrnehmungen beiseitegeschoben werden können. Dieser Versuch, Abstand zum Bild zu gewinnen, kann verstanden werden als ein *Sich-fremd-Machen*. Das Prinzip der *Befremdung* (Hirschauer und Amann 1997) ist nützlich, um andere Perspektiven auf das Bild einnehmen zu können. Es lässt sich beschreiben als ein Heraustreten und Innehalten aus dem innigen Prozess des Agierens und Wahrnehmens im Bild. Dieses künstliche Heraustreten und Befremden kann einer Reproduktion von Schemata und Stereotypen oder mangelnder Wahrnehmung eigener *blinder Flecken* entgegenwirken (vgl. Stutz 2006, S. 158).

Auch aus meiner eigenen Bildpraxis kenne ich die Vorgehensweise, von einem Bild zurückzutreten und Abstand zu nehmen, um die Gesamtansicht anders wahrnehmen zu können. Ich drehe den Kopf, um so neue Blicke auf das Bild zu werfen oder blinzle mit den Augen, um die einzelnen Bildelemente verschmelzen zu lassen. Ich sehe sie nur undeutlich und verschwommen. Die Details werden dadurch abstrakter und die Struktur sowie Bildorganisation wird sichtbar. Oder ich decke einzelne Bildteile aus der Entfernung durch die perspektivische Verkürzung mit der eigenen Hand ab, um Kompositionsvariationen oder Farbwirkungen an unterschiedlichen Stellen im Bild wahrnehmen zu können. Durch die Methode des Umdrehens oder Auf-den-Kopf-Stellens eines Bildes wird die Wahrnehmung des eigenen Bildes verfremdet und ein kritischer Blick auf Komposition und Anlage des Bildes ist möglich. Der Künstler Georg Baselitz hat diese Methode zu seiner künstlerischen Position erhoben und löste große Verwunderung in der Kunstwelt aus, als er 1969 sein erstes Bild, ein Waldmotiv, um 180 Grad gedreht präsentierte. In Interviews erklärte er, er »wolle das Bild aus der fatalen Abhängigkeit zur Wirklichkeit bringen«. Diese *fatale Anhängigkeit* des Bildes beschreibt den Hang, das Bild zunächst und primär im Verhältnis einer Abbildhaftigkeit zur Welt und Wirklichkeit zu sehen und die bildlichen, formalen Gegebenheiten, die auf die Gesamtkomposition und die Totalität des Bildes bezogen sind, zu ›übersehen‹. Diesen Zusammenhang hat auch Imdahl mit seinem Mechanismus des *wiedererkennenden Sehens* ausgearbeitet, ein Sehen, was allein die Gegenstände identifiziert in Abgrenzung zum *sehenden Sehen* (vgl. Imdahl 1988, S. 89). Diesem nur wiedererkennenden Sehen entgegenzuwirken ist notwendig, um dem dokumentarischen Sinn und dem impliziten Orientierungswissen eines Bildes auf die Spur zu kommen.

Durch die von mir gezogenen Linien in einer Zeichnung kommen meine körperlichen Handlungen zur Darstellung. Im Zeichnen mit der Hand werden mein Sehen

und meine Blicke ganz anders aktiviert. Ich blicke langsamer und suchend bewegt sich mein Auge zwischen dem neu entstehenden Bild und dem vorherigen Bild hin und her. Ich taste das Objekt – die einzelnen Bildelemente des vorliegenden Bildes – mit einer Konturzeichnung ab. Die genaue Beobachtung wird durch die bildnerisch-praktischen Bildannäherungen intensiviert. Ein anderer Wahrnehmungsprozess – im Vergleich zum alltäglichen – wird aktiviert, da ich nicht nur Betrachterin bin, sondern im Betrachten und Reflektieren selbst bildnerisch produktiv werde und mich dadurch stark konzentriere. Judith Dobler, die sich mit Experimenten zwischen Zeichnen und Denken beschäftigt, fragt, welche Denkprozesse während des Zeichnens stattfinden und wie dadurch Erkenntnis zu gewinnen ist (Dobler 2014). Sie bezeichnet »die Aktivität des Auges als ein Werkzeug der Reflexion«, die in die Zeichnung mit eingebunden wird (ebd., S. 13). Im Zeichenprozess ist die Hand das ausführende Organ und das »Instrument des zeichnenden Körpers«. Durch Zeichnen ermöglicht sich eine Verbindung von Hand und Bild, eine »implizite Verbindung zwischen Sehen und gestischer Aktion« (vgl. ebd., S. 17–18).

In der bildnerisch-praktischen Annäherung an die Bilder studiere ich die Bilder im Detail, indem ich sie nachzeichne. Durch die Zeichnung intensiviere ich meine Bildbetrachtung und gewinne Erkenntnisse werkimmanent. Mit dem Zeichnen einer perzeptiven Skizze oder einem grafischen Exzerpt speichern sich die Bilder deutlicher in meiner Erinnerung; wenn ich weitere Arbeiten betrachte, kann ich die vorhergehenden besser aktivieren und Bezüge auch ohne visuelle Gegenüberstellung herstellen.

Überdies können meine Bilder, wie die Sprache, argumentieren oder etwas beweisen. Sie »leisten darüber hinaus jedoch noch anderes, was die Sprache nicht vermag, und sie tun dies vor allem auf eine ihnen gemäße Weise, die sie von der Sprache unterscheidet, wobei sich visuelle Repräsentationen durch eine nur unvollkommene oder begrenzte sprachliche Beschreibbarkeit auszeichnen – die seit der Antike überlieferte Frage der *Ekphrasis* hat dies thematisch gemacht« (Mersch und Heßler 2009, S. 9). Das Wesen und der Verlauf einer bestimmten Linie, die exakte Farbigkeit einer Fläche oder die Geformtheit von Körpern lassen sich textlich nicht genau beschreiben. Im *vergleichenden Sehen* aber und durch Verfahren der bildnerisch-praktischen Annäherungen und den daraus entstandenen Bildern ist es möglich, sich den Bildern der Untersuchten angemessen zu nähern.

Im Vergleich zur Fotografie oder Reproduktion eines Bildes hat die Zeichnung Vorteile, denn bestimmte Aspekte können herausgearbeitet, vereinfacht oder nivelliert werden. Die Kunsthistorikerin Susanne Müller-Bechtel geht in ihrem Artikel sogar einen Schritt weiter: »Derartige Abweichungen vom Vorbild beinhalten zumeist den Schlüssel für die Dechiffrierung seiner in der Zeichnung nonverbal formulierten Interessen« (Müller-Bechtel 2010, S. 197). Ein jedes Bild dokumentiert das Interesse oder, mit Bohnsack formuliert, die Orientierung an beispielsweise genauer Form, Machart der Gesichter, den Einsatz von Schraffuren und Strukturen, Farbvaleurs, Kompositionen und weiteren Einzelheiten. Meine bildnerisch-praktischen Annäherungen dokumentieren meine Interessen, meine Orientierungen und meine Antworten auf die Bilder der Teilnehmer*innen*. Im Unterschied oder in der Ähnlichkeit, im vergleichenden Sehen ›beider Bilder‹ lassen sich wiederum Erkenntnisse gewinnen.

Meinen perzeptiven Skizzen, Bildzusammenstellungen und grafischen Exzerpten sind Texte gegenübergestellt, die versuchen, Einsichten zu beschreiben, zu analysieren und zu reflektieren. Bilder werden in dieser Untersuchung also nicht nur zur Analyse verwendet, sondern sie sind ebenfalls Teil der Vermittlung der Interpretationen und Ergebnisse. Mit der Verbindung von Bild und Text in der Datenauswertung möchte ich Denk- und Deutungsprozesse eröffnen, die differenzerzeugend sind und nicht zur Schließung oder zur Eindeutigkeit von Blickfeldern und Horizonten führen.

6.4.1 Perzeptive Skizzen

Der Begriff Perzept lässt sich vom lateinischen Wort *perceptio* oder *percipere* ableiten und heißt übersetzt erfassen, ergreifen, wahrnehmen. Als Perzeption wird gemeinhin die Wahrnehmung von Sinneseindrücken bezeichnet. Die Wahrnehmungspsychologie befasst sich unter dem Begriff Perzeption mit allen Vorgängen, die dem Prozess der Sinneswahrnehmung zugrunde liegen, neben den Inhalten geht es auch um neurophysiologische Prozesse.

Rémy Zaugg, ein Schweizer Künstler, war der Überzeugung, ein Kunstwerk existiere ohne die Wahrnehmung nicht. Diesem Grundsatz folgend stellte er mit seinem gesamten Schaffen immer wieder elementare Fragen der Gestaltung und Wahrnehmung.

Von ihm lässt sich »behaupten, dass er ein Künstler ist, der die Welt und die Existenz mittels der Malerei erforscht« (Zaugg und Hontoria 2015, S. 10). 1963 begann Zaugg ein Projekt, welches ihn über fünf Jahre hinweg begleitete. Er erstellte eine Serie von *perzeptiven Skizzen* eines Bildes. Dabei analysierte er wiederholt eine Reproduktion eines impressionistischen Gemäldes von Cézanne, *La Maison du pendu* (1872). Detailliert notierte er die Bestandteile des Bildes, was er darauf entdeckte, wahrnahm und assoziierte. »Es handelt sich dabei um keine Neu-Darstellung und auch um keine Kopie, sondern um den Versuch, Malerei in Sprache zu übersetzen. Es ist kein Text an sich, da Zaugg die Funktionen des Pinsels und des Bleistifts gleichsetzt und bisweilen eine Textanalyse ›komponiert‹, als ob es sich um ein Gemälde handele« (ebd., S. 15). Durch die ausdauernde und präzise Beschäftigung mit dem Bild dokumentierte Zaugg, wie sich seine Wahrnehmung unter jeweils anderen Bedingungen veränderte. Er analysiert die Elemente, die unter ganz unterschiedlichen Gesichtspunkten das Gemälde bilden und geht damit bildnerisch-praktisch der Frage nach, wie man Kunst und Bilder wahrnimmt. Er selbst schreibt:

> *»Diese Skizzenreihe zeigt, wie das Gemälde, selbst wenn es gegenständlich ist, seine Form aus der Wahrnehmungsarbeit bezieht. Gewiss, das Gemälde wurde vom Maler geschaffen und existiert als Objekt, aber es gelangt durch das handelnde Bewusstsein des Wahrnehmenden in den Besitz des letzteren. Das vom Maler geschaffene ist weder das vom Maler noch das vom Dritten wahrgenommene Gemälde. Dem, was der Student im Rechteck des Gemäldes wahrnahm, wurde sicher noch nie zuvor auf genau die gleiche Weise von jemand anderem Gestalt verliehen, auch nicht von Cézanne selbst« (ebd., S. 60).*

Seine perzeptiven Skizzen bezeichnet er auch als Wahrnehmungsbild, welches ein Entwurf ist, »weil die logische und kognitive Auseinandersetzung mit der Welt niemals mehr als ein Anfang sein kann […]. Wahrnehmung ist nicht passives Registrieren, nicht ein Wissensakt, sondern auch und vielmehr ein Akt des Ausdrucks, der immer darauf wartet, vervollständigt zu werden« (ebd.).

Gunter Otto, Kunstpädagoge in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, schreibt der *Percept-Bildung* ebenfalls eine zentrale Rolle in seinem Vermittlungskonzept zu. Perzepte bilden dabei die Grundlage, von der die Bildinterpretation, genannt *Auslegung*, ausgeht. Perzeptbildung ist eine »Dimension der Auslegung von ästhetischen Objekten« (Otto 1990, S. 5). Sein Bildanalyseverfahren ist aus drei Schritten aufgebaut – *Percepte, Konzepte, Allocation* – und beginnt mit der Herstellung von Perzepten, die vom unmittelbaren Eindruck der Wahrnehmung geleitet und angeregt werden. Die Erarbeitung der vorgefundenen Bildkonzepte etwa durch Formanalysen folgt im zweiten Schritt. Im letzten Schritt werden die Entstehungsbedingungen der Kunstwerke beleuchtet, die sozialen und historischen Kontexte werden somit in die Bildinterpretation einbezogen. Der erste Schritt ist primär subjektorientiert, sodass dezidiert die Wahrnehmung und die Verknüpfung zu individuellen und biografischen Bezügen des einzelnen Betrachtenden im Vordergrund steht. »Wir verstehen Bilder nur, wenn wir sie mit etwas verbinden können, was wir schon einmal gesehen, erfahren oder erlebt haben« (Otto 1998, S. 161). Die beiden folgenden Interpretationsebenen in Ottos Modell sind so angelegt, dass die subjektive Perspektive durch Hinzuziehen einer Außenperspektive konterkariert und gestört wird.

> *»Percepte kann man im Kopf, im Medium der Sprache und im Medium ästhetischer Praxis bilden, also gedanklich, verbal oder visuell« (Otto und Otto 1987, S. 51). Perzepte, die aufgrund ästhetischer Praxis entstehen, so Otto, können sich aus assoziativem Sprechen oder Schreiben, im Malen, Zeichnen oder Collagieren entwickeln. Bei der Perzeptbildung verknüpft »der Rezipient das, was er wahrnimmt, mit dem […], was er weiß und was durch das Wahrgenommene (erinnernd, assoziierend, nachdenkend) aktiviert wird« (Otto 1990, S. 5).*

Otto greift mit seinem Auslegungsverfahren das von Imdahl eingebrachte Konzept der Erforschung des ästhetisch Evidenten auf, welches dieser in Weiterentwicklung der Analyse von Panofskys Ikonologie entfaltete. Das *sehende Sehen*, welches auf die Eigengesetzlichkeit des Bildes blickt – »die Kenntnis des dargestellten Sujets sozusagen methodisch verdrängt« (Imdahl 1988, S. 97) – und nicht auf das ikonografische Vorwissen und die Sinnzuschreibungen, ist von besonderer Bedeutung, wenn keine literarischen Quellen zu Bildern herangezogen werden können. Die ikonische Interpretation kann »von der Wahrnehmung des literarischen oder szenischen Bildinhalts absehen [und ist gerade dann, cj] oft besonders erfolgreich« (ebd., S. 23). Ottos Konzept der Perzeptbildung stellt mit der ästhetischen Auslegungspraxis eine solche Methode der *Verdrängung* dar. Wie bei Imdahl, bei dem der Akt des Sehens selbst und die Eigengesetzlichkeit des Bildes im Vordergrund stehen, bezieht es sich ganz auf den Akt der Wahrnehmung und den Sehakt.

Maria Peters entwickelte Ottos Konzept der Perzeptbildung weiter und hat, in Anlehnung an Merleau-Ponty und Waldenfels, die Phänomenologie auf die Vermittlung von Kunst hin befragt. In ihrer Studie (Peters 1996) regte sie Schüler*innen* zur Entwicklung von Perzepten durch haptisches Erkunden von plastischen Werken an, während ihnen mit einer Augenbinde der Sehsinn eingeschränkt wurde. Mithilfe dieser Erweiterung des Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesses durch die »*methodische Verdrängung des Sujets*« kann, um mit Imdahl zu sprechen, das *textliche Vorwissen* stärker suspendiert werden und eine stärkere Korrespondenz zwischen Inhalt und Form des Werks erkannt werden. In der empirischen Analyse konnte sie herausarbeiten, dass die Perzeptbildung komplexe und differenzierte Erfahrungen der Kunstwerke vermitteln kann und das eine sequentielle Abfolge, wie die voneinander abgegrenzten Analyseschritte bei Otto, dafür nicht notwendig ist.

Stutz bezieht sich in ihrer Arbeit zu *Kommunikationsskulpturen* ebenso auf Ottos Perzeptbildungsansatz und betont den innovativen Charakter, durch die ästhetische Praxis in der Bildauslegung die Handlungsebene miteinzubeziehen (vgl. Stutz 2008, S. 44). Sie erklärt, dass durch das Arbeiten mit Perzepten die Möglichkeit entsteht, die Unterstellung stereotyper Darstellungsintentionen oder Beliebigkeiten aufzubrechen und das *Einrasten* auf die eine Sichtweise zu verhindern. Durch die intensive Wahrnehmungserfahrung und die *methodische Verdrängung des Sujets* weisen die Perzepte mehr inhaltliche sowie formale Korrespondenzen mit dem Werk auf (vgl. Stutz 2006, S. 157). Die Perzepte schaffen »die Möglichkeit, sowohl kulturell geprägte primäre Wahrnehmungen, wie geschlossene Formen, Vorder- und Hintergrund und Raumwirkungen, als auch individuelle Fokussierungen aufzuzeigen« (Stutz 2008, S. 45). Stutz beschreibt die grafische Bearbeitung als Visualisierung von intuitiven und gezielten Beobachtungen im Bild. Das heißt, ein Perzept, welches bei dieser ästhetisch-praktischen Annäherung an ein Bild entsteht, kann zum einen von der Intention geleitet sein, die Formalstruktur oder die Bildorganisation des Bildes zu analysieren, oder im Gegensatz dazu intuitiv und spontan aus dem ersten Eindruck entstehen (vgl. ebd., S. 158).

In meiner Arbeit fasse ich Perzepte auf als Resultate eines Wahrnehmungsprozesses und zwar meines subjektiv erfahrenen, bewussten Wahrnehmungsprozesses der Bilder der befragten Laienkünstler*innen*. Das Perzept ist der Knotenpunkt aus dem Wahrnehmen des Bildes sowie meiner Gedankenwelt oder Imagination. Meine Skizzen und »Notate versuchen seismographisch der Wahrnehmung zu folgen« (Peters 1999, S. 42). Ziel meiner Bildannäherung durch das Perzept ist, meine eigene Wahrnehmung zu

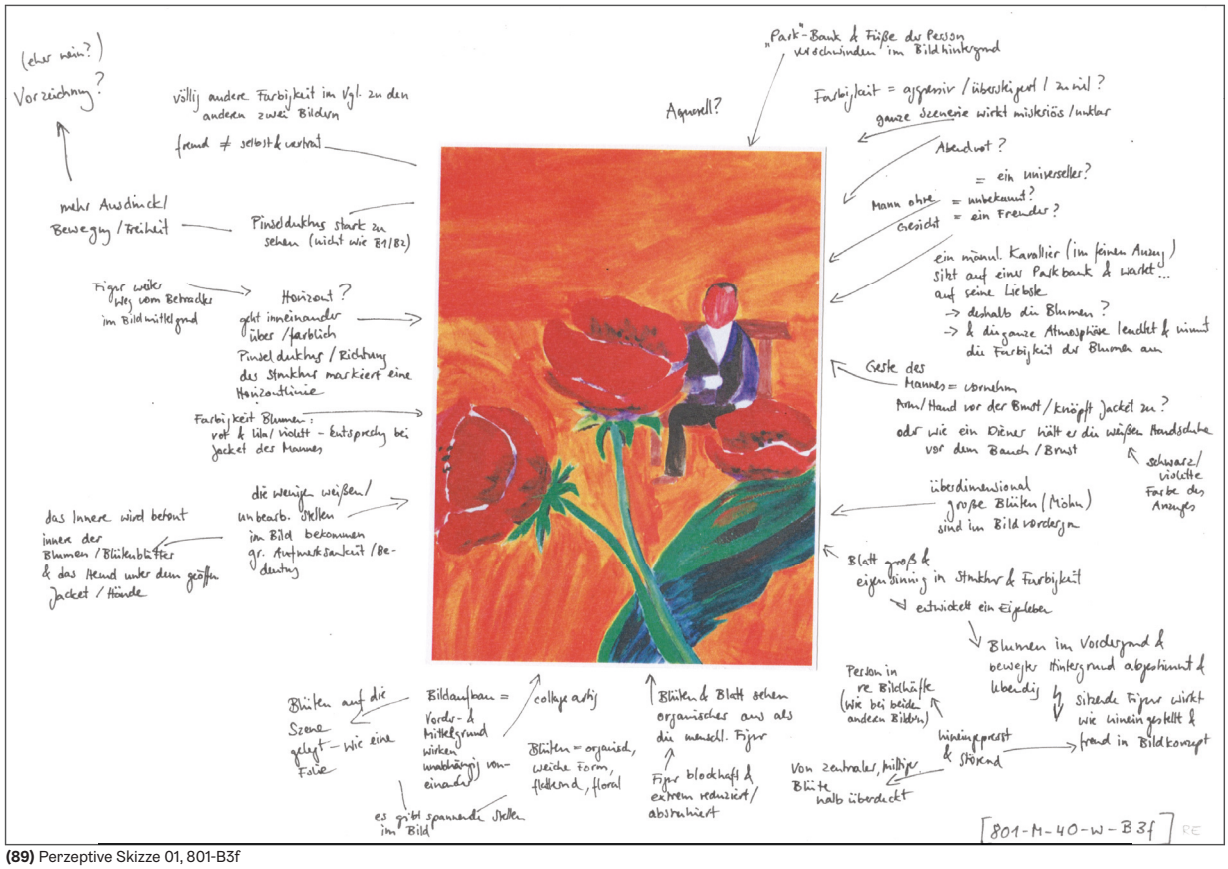
verlangsamen, zu präzisieren, mich selbst dem Bild fremd zu machen und so eine intensivere Beziehung zum Bild aufzubauen. Die Charakteristik des Perzepts als Analyseinstrument beruht auf dem Paradox, dass vor dem Entstehen des Perzepts nicht eindeutig klar ist, was es letztlich zeigen wird. Das heißt, »es spielt sich zugleich zwischen methodisch geschulter Wahrnehmungsfähigkeit und dem eigenen Vorstellungsvermögen ab, das nicht zuletzt im Kontext wissenschaftlicher Disziplinen ankert« (Mohn 2010, S. 153).

Die Perzepte in meiner Arbeit nehmen zwei unterschiedliche Formen an. Zum Ersten nähere ich mich dem Bild auf rein visueller Ebene an (siehe Abb. 90, S. 161). Teil meiner Bildanalyse ist eine *visuelle* Perzept*bildung* und keine von vornherein *begriffliche*, wie beispielsweise Peters dies in ihrem Ansatz erforscht hat. Das analoge Erstellen der Perzepte lässt sich nicht auf einen Algorithmus reduzieren und mit einem digitalen Bildbearbeitungsprogramm ausführen, wie Stutz in ihrer Studie zeigt. Die Perzepte sind interindividuell und intraindividuell. Bei der Betrachtung und Wahrnehmung von demselben Bild würden verschiedene Rezipient*inn*en ganz unterschiedliche Perzepte erstellen und auch ich selbst fertige verschiedenartige Perzepte desselben Bildes zu unterschiedlichen Zeitpunkten an. Zaugg bezeichnet diesen Umstand treffend als *Entwürfe* von *Wahrnehmungsbildern* (vgl. Zaugg und Hontoria 2015, S. 60), die keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder Abgeschlossenheit erheben. Ohne sofort eine treffende begriffliche Entsprechung oder Umschreibung finden zu müssen, kann ich in der bildlichen Entwicklung eines Perzepts unmittelbar auf Bedeutendes zeigen – indem ich beispielsweise markante Linien und Formen nachfahre, betone oder überforme, indem ich einzelne Bildelemente einkreise und hervorhebe oder verdecke und marginalisiere. Ich kann bildlich auf bildliche Strukturen reagieren und ihnen meine eigenen Bilder entgegensetzen.

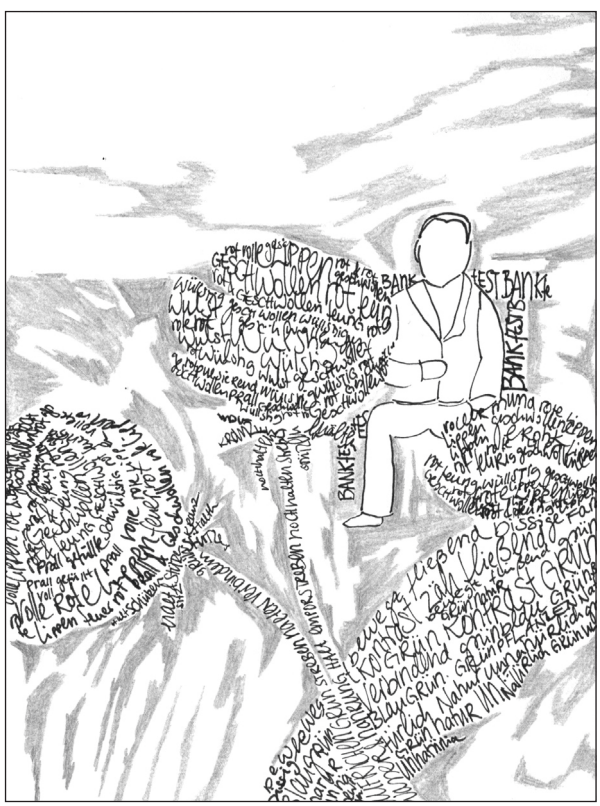
Zum Zweiten orientiert sich die Form der Perzepte stärker an den perzeptiven Skizzen von Zaugg, in denen er wiederholt alles das notierte, was er auf dem Bild wahrnahm. So ähneln einige meiner Perzepte einer Mindmap (siehe Abb. 89, S. 161). Ich kann Wahrgenommenes, Gedanken, Begriffe, Reflexionen und Seheindrücke begrifflich festhalten, strukturieren und gleichzeitig visualisieren. Dieses Organisieren und Strukturieren funktioniert aber nicht linear, sondern dem Bild folgend simultan und vernetzt. Die begriffliche Fassung des Perzepts kommt einem Kartieren und räumlichen Verorten der Notizen und Elemente, die das jeweilige Bild entstehen lassen, gleich. Die Begriffe, die sich ganz gewohnheitsgemäß zu Seheindrücken sowie Bildern formulieren und gerade während des genauen Blickens, Zeichnens und der bildlichen Perzeptentwicklung auftauchen, finden so ihren Platz. Die Bildannäherung über die perzeptiven Skizzen sind zudem eine Art Filterprozess oder methodische Kontrolle für mich. Ich halte, erfasse, sortiere und ordne Seheindrücke, meine eigene Wahrnehmung sowie entstehende Assoziationen. In diesem sich allmählich vollziehenden Filterprozess setzt sich etwas ab. Ich entdecke, welche Aspekte des Bildes mich interessieren und wie diese Momente, die meine Aufmerksamkeit wecken, konstituiert sind. So entwickeln sich Fragen an das Bild. Meine perzeptiven Skizzen sind visuelle Formen der Beobachtung, durch die »materialisierte Spuren der Blicksuche« (Mohn 2010, S. 154) im Bild entstehen.

6.4.2 Grafische Exzerpte

Grafische Exzerpte (Liebmann-Wurmer 2000, S. 141) sind visuelle Auszüge aus einem Bild, mithilfe derer systematisch und analytisch die visuell wahrnehmbaren Bildstrukturen erfasst werden können. Bildnerisch wird auf einen Teil oder Aspekt des Bildes fokussiert, zum Beispiel auf die Bewegungslinien im Bild. Diese werden anschließend ›visuell entnommen‹ oder ›herausgezogen‹, also exzerpiert. Das heißt, nur ein (kleiner) struktureller Aspekt des Bildes wird extrahiert. So ist es möglich, sich nur auf diesen Gesichtspunkt zu konzentrieren und den Einfluss dessen auf die Gesamtkomposition zu visualisieren. Durch die Erstellung von grafischen Exzerpten ist es mit Nachfahren und Hervorheben möglich, Strukturen und formale Beziehungen auf den Punkt zu bringen und zu fokussieren.



(89) Perzeptive Skizze 01, 801-B3f



(90) Perzeptive Skizze 02, 801-B3f

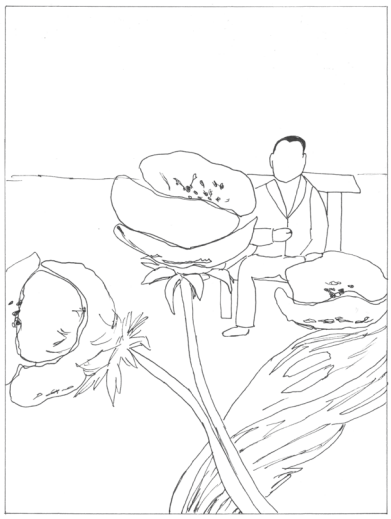
Die Unterschiede zwischen einem Perzept oder einer perzeptiven Skizze und einem grafischen Exzerpt bestehen unter anderem in der Systematik des Vorgehens. Während ich mit einem Perzept alle ungeordneten und intuitiven Wahrnehmungen, die sich auf mein Sehen und das Bild beziehen lassen, wiederholt zeichne und notiere, nehme ich im Exzerpt nur bestimmte Gesichtspunkte in den Blick, die ich jedoch genauer untersuche. Außerdem selektiere oder extrahiere ich dieses Kriterium zeichnerisch, sodass sich durchaus von einem Exzerpt im Sinne eines Auszugs sprechen lässt. In der perzeptiven Skizze geht es im Gegensatz dazu eher um ein Überlagern, ein Schichten und Verdichten von verschiedenen Entdeckungen im Bild – gerade das Nebeneinander und Übereinander kann durch die Erstellung von Perzepten deutlich werden. Ein weiterer Unterschied lässt sich hinsichtlich des methodischen Vorgehens erkennen. Im grafischen Exzerpt betrachte ich, nicht unbedingt in einer bestimmten Abfolge, aber doch systematisch, konkrete Bildanalysekriterien wie Formgebung, Bildaufbau, Farbgebung, räumliche Gestaltung, Ausrichtung der Bildelemente, Materialität und Struktur der Bilder. In den perzeptiven Skizzen dagegen gibt es keinen solchen Kriterienkatalog und ich zeichne und notiere frei und unmittelbar, was und wie sich mir etwas im Bild zeigt.

Grafische Exzerpte sind analytische Zeichnungen zum Bild. Dabei werden beispielsweise die Begrenzungslinien der Bildfläche – das Bildformat, die Mittelsenkrechte, die waagerechte Mittellinie und unter Umständen die Bilddiagonalen – eingezeichnet, um einen festen Anhaltspunkt für Gewichtsverteilungen, Gliederungen und Richtungen des Bildes zu visualisieren (siehe Abb. 91–95, S. 163).

Meist habe ich die Gegenstände und Figuren mit vereinfachenden Umrisslinien nachgezeichnet, um die Geformtheit dieser Elemente, Gruppierungen sowie die Zwischenräume deutlich werden zu lassen. Je nach Zielrichtung des Exzerpts markierte ich durch grafische Hervorhebungen, wie farbige Linien, Pfeile und Schraffuren, weitere wesentliche Merkmale der Bildflächengliederung. Dabei wurden zum Beispiel die Bewegungsrichtungen deutlich oder die Beziehungen zwischen den Figuren und Gegenständen. Teilweise wurden zusätzlich Kompositionsschemata ersichtlich, etwa eine dreieckige Flächengliederung. Die wichtigen Gliederungslinien im Bild sind die Waagerechte, Senkrechte, Diagonale und das Kreuz. Die Kompositionsprinzipien, denen oft eine einfache geometrische Form zugrunde liegt, fassen die Darstellung ein, ordnen die Bildelemente, geben ihnen Halt und richten sie aus. Tonwertkompositionen oder Farbkompositionen exzerpierte ich ebenfalls aus dem Bild. Dabei habe ich die jeweils in ihrem Farbwert einander entsprechenden Formen isoliert wiedergegeben. So wurde auch eine Verteilung der Farbtöne deutlich und die Kontraste ließen sich besser erkennen.

Zu den grafischen Exzerpten zählte ich außerdem Bilddetails, das heißt einzelne Bildbereiche oder Bildelemente wie Hände und deren Gestik wurden mittels digitaler Vergrößerung dargestellt. So habe ich Extrakte aus dem Bild gewonnen, die ich isolierte und durch die Vergrößerung detaillierter betrachten konnte. Diese analytischen Zeichnungen zum Bild begreife ich, wie Mohn dies in ihrem Konzept des *verdichteten Zeigens* erörtert hat, als Prozesse des Verstehens und Beschreibens während des Tuns. Erst während des Prozesses formen sich meine Verständnisse über das Bild. So erfahre ich das Bild.

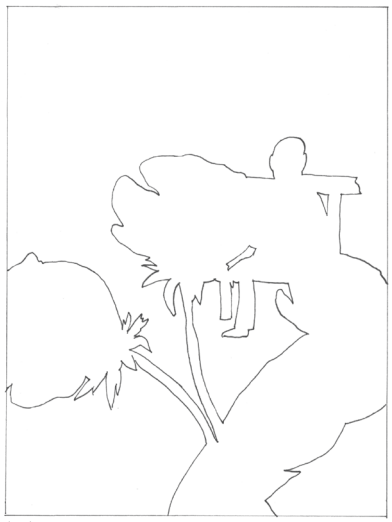
Liebmann-Wurmer (2000) betont mit dem Begriff Exzerpt den Charakter des Auszugs oder des Extrakts aus einem Gesamtwerk oder -bild. Dieser Ausschnitt oder fokussierte Blick unterliegt einer bestimmten Auswahl. Der Begriff verstärkt die Eigenart des Bildes, mehrfach funktionierend und mehrdeutig zu sein und die jeweiligen Interpretationen dessen als Möglichkeiten. Sie unterstreicht das »zeichnerisch-tätige Nachvollziehen des Sichtbaren« als ein »fragmentarisches Nacherleben der gestalteten Bewegung, welches die Betrachtung erweitert und vertieft« (ebd., S. 141). Die Bedeutung des Begriffes Exzerpt als ausgewählter Ausschnitt aus einem Gesamtwerk und der Verweis auf den Möglichkeitscharakter dieser grafischen Interpretationen beschreiben mein Verständnis der bildnerisch-praktischen Annäherungen an die Bilder der Laienkünstler*innen* und waren ausschlaggebend für die Entlehnung der Methode.



(91) Grafische Exzerpte 01 – 05, 801-B3f



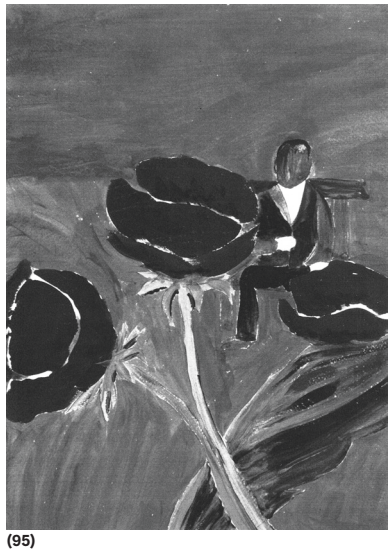
(92)



(93)



(94)



(95)

Diese durch das eigene Zeichnen der grafischen Exzerpte intensivierte Seherfahrung wird auch von Müller-Bechtel beschrieben, die die stilgeschichtliche Forschung von Giovanni Bettista Cavalcaselle untersucht (Müller-Bechtel 2010). Nach ihrer Analyse geht es ihm neben der gesteigerten Seherfahrung auch um eine *kreativ-kritische Annäherung* an die Kunstwerke. Sie beschreibt, dass mit dem »eigenhändigen Erstellen von Abbildungen«, also mit der »selbstständigen Verbildlichung« das Werk intensiver kennengelernt werden kann, vor allem die markanten Gestaltungsprinzipien (vgl. ebd., S. 197).

Bei dem Kunsthistoriker Hans-Dieter Huber tauchen ähnliche visuelle und ästhetisch-praktische Rekonstruktionen der Formalstruktur von Bildern auf. Er nennt sie im Rahmen seines Bildauslegungskonzepts »grafische Beschreibungen« (Huber 1989). Er hebt hervor, dass durch Nachzeichnen der Formen und Bildelemente sowie von Konstruktions- und Umrisslinien eine ästhetische Erkundung stattfindet. Die *grafischen Beschreibungen* sind Dokumentationen des Auseinandersetzungsprozesses, also Beschreibungen und keine Veranschaulichung einer textlichen Interpretation oder gar abgeschlossene Interpretationen des Ausgangsbildes (vgl. ebd., S. 89–90). Huber beschreibt die Interpretation eines Kunstwerks als »System relationaler Bedeutungsgefüge« und bezeichnet diesen Prozess als nichtsequenziell, von Beobachtung oder gegebenen, ablesbaren

neutralen Fakten ausgehend, sondern er entwirft den Interpretationsvorgang als *zirkulären Prozess* von Beobachtung, Beschreibung und Interpretation (ebd., S. 88). Durch den Wechsel von Wahrnehmung und eigener Handlung, also mimetischem Nachvollzug – beispielsweise der Pinselspuren im Bild –, werden Erkenntnisprozesse aktiviert.

Für Ursula Brandstätter beinhaltet ein mimetischer Weltzugang zweierlei: Der Mensch ähnelt sich einer Wirklichkeit an, stellt über Ähnlichkeit einen Bezug her, schafft aber damit gleichzeitig Differenzen. »Denn die Ähnlichkeiten führen niemals zu Identität, sie verdoppelt die Wirklichkeit nicht, sondern sie nähern sich ihr lediglich an und lassen damit noch Spielraum für das Differente« (Brandstätter 2013, S. 69). Diese Erzeugung von Differenzen, die bei meinen bildnerisch-praktischen Erkundungen des Bildes stattfindet, bietet Potential für Erkenntnisse *über* das analysierte Bild und *durch* das entstehende ›neue‹ Bild. Dabei kann ich die Bilder nicht aus einer distanzierten Haltung heraus verstehen, die bildnerisch-praktischen Bildannäherungen haben eine körperliche Dimension für mich, die ich zum Nachvollzug der Bilder brauche. Ein verstehender Umgang mit einem Bild »umfasst immer auch mimetische Aspekte. Das bedeutet, dass wir im Prozess der Rezeption die sinnliche Dimension eines Kunstwerks innerlich nachvollziehen und uns ihnen innerlich annähern« (ebd., S. 67). Waldenfels verweist auf die »leibliche Verankerung« der Bilderfahrung, wenn er schreibt: »Wir sehen keine Bilder, sondern wir sehen etwas im Medium von Bildern« – in ihrer »leibhaftigen Bildlichkeit« (vgl. Waldenfels 2005, S. 22). Das *mimetische Verstehen*, so Brandstätter, ist an die sinnliche Wahrnehmung des Rezipierenden, folglich an seine oder ihre Körperlichkeit gebunden. Die Sinnlichkeit ist dabei in zweifacher Weise verankert, zum Ersten »in der sinnlichen Materialität des Kunstwerks, das im Akt des Sich-Zeigens immer auch auf sich selbst verweist«, und zum Zweiten »in der Körperlichkeit des wahrnehmenden Menschen, der sich sinnlich-körperlich dem Kunstwerk mimetisch anähnelt« (Brandstätter 2013, S. 67). Die Herstellung von Ähnlichkeiten – Ähnlichkeiten, die aber Differenzen enthalten – findet auf drei Ebenen statt. Auf Ebene des Bildes und dessen zeigend vergegenwärtigter Relation zur Wirklichkeit, auf der internen und strukturellen Ebene des Bildes sowie auf Ebene der individuellen Wahrnehmungen und Erfahrungen der Rezipierenden (vgl. ebd., S. 68). Durch die bildnerisch-praktischen Annäherungen – die grafischen Exzerpte und Perzepte – vollziehe ich die Bilder nach und stelle Ähnlichkeiten her; und das auf einer sinnlich erfahrbaren Ebene.

Torsten Meyer geht in seinem Aufsatz *Next Nature Mimesis* (2011) gleichfalls auf mimetische Prozesse ein – einem Angleichen an die Welt, sodass es dem Menschen ermöglicht wird, die Außenwelt in die Innenwelt ›hineinzuholen‹ – und erläutert, wie aktuelle Kunst diese Prozesse nutzt. Er zeigt anhand ausgewählter künstlerischer Positionen, dass sich aktuelle Kunst »auf eine quasi zur zweiten oder ›nächsten Natur‹ gewordene Referenz [bezieht, cj], nämlich das Bild der Kunst und des Künstlers der Moderne. Sie machen so etwas wie Kunst zweiter Ordnung« (ebd., S. 219). Die Kunst des mimetischen Handelns beschreibt Meyer als »Nachahmung, die nicht Kopie ist. Es ist die interaktive Nutzung eines Codes, eine relativ freie performative Anwendung eines Drehbuchs, einer Vor-Schrift, eines Programms, mit dem Ziel der Abweichung und Innovation. Es ist ein Spiel von Ein- und Abbildungskraft. Es ist [...] ein interaktiver Umgang mit den Formen des Sichtbaren, der neue Formate des Sehens schaffen kann « (ebd., S. 223). Durch die Nachahmung des Gegebenen entstehen Abweichungen und Abstraktionen, die Neues sichtbar machen. Um diese neuen Formate des Sehens geht es mir, wenn ich mich an die Bilder meiner Beforschten bildnerisch-praktisch annähere.

6.4.3 Vorgehen bei der schriftlichen Bildanalyse | Adaption kunstwissenschaftlicher Interpretationsmethoden

Die schriftliche Bildanalyse, die ich im Rahmen der Datenauswertung erstelle, gründet sich auf einschlägigen Kategorien der kunstwissenschaftlichen und kunsthistorischen

Bild- oder Werkanalyse in Kombination mit der von Bohnsack ausgearbeiteten dokumentarischen Bildinterpretation. Dabei wende ich die dokumentarische Bildinterpretation auf bildnerische Arbeiten wie Malereien und Zeichnungen an. Dies macht eine Erweiterung der zumeist auf Fotografien basierenden Bildanalyse notwendig. Für die eigenhändig gestalteten Malereien oder Zeichnungen sind die Analyseaspekte Materialität, Duktus, Farbigkeit und Struktur des Bildes entscheidend. Eine Erweiterung der dokumentarischen Bildinterpretation mit dem besonderen Fokus auf die »Rekonstruktion der Körperlichkeit des Artefakts« hat auch Tobias Loemke in seiner Dissertation zum *Innehalten beim Begleiten künstlerischer Prozesse* (2019) geleistet. Er kommt ebenfalls zu dem Schluss, dass die Analysekriterien von Bohnsacks dokumentarischer Bildinterpretation – Planimetrie, Perspektivität und szenische Choreografie – bei Artefakten, in seinem Fall von Studierenden, nicht ausreichen (vgl. ebd., S. 67). »So wirkt eine Zeichnung in einem Skizzenbuch anders als eine Zeichnung auf einem losen Blatt. Großformatige Artefakte erfordern im Gegensatz zu kleinen einen größeren Abstand. Kleine Artefakte hingegen wollen aus der Nähe betrachtet werden. Wirkungsdifferenzen lassen sich zwischen Bleistift und Kohle genauso festmachen wie zwischen einem dynamischen und einem eher statischen Strich « (ebd.). Loemke etabliert drei Dimensionen: die Materialität (Bildgrund und Gestaltungsmittel), den Duktus (leibliche Spur der Bildproduzierenden im Artefakt) und die Medialität (mediale Erscheinung), um die *Körperlichkeit der Artefakte* zu fassen (ebd., S. 68). Meine schriftliche Bildanalyse erfolgt in drei Schritten – nach der Beschreibung und der Analyse der Bilder folgt eine kurze Zusammenfassung.

Bildbeschreibung

Ausgehend von der methodologischen Leitdifferenz des *immanenten* und des *dokumentarischen Sinngehalts* nach Mannheim teilt sich die Bildinterpretation, wie die Textinterpretation, in *formulierende* und *reflektierende Interpretation* (Bohnsack 2011, S. 56–58.). Das Ziel der formulierenden Interpretation ist die Beschreibung der sichtbaren Gegenstände, Bewegungsdarstellungen und Phänomene. Es geht darum, *was* dargestellt wird, möglichst detailliert und nicht zu funktional zu deuten, also ohne narrativ-textliches Vorwissen darzulegen. Die Beschreibung sollte offen sein für Variationen und mehrere Möglichkeiten anführen – zum Beispiel könnten Kreise als Punkte, Ringe, Sonnen oder Löcher bezeichnet werden. In Anlehnung an Panofskys Ikonologie unterscheidet Bohnsack die beschriebene *vor-ikonografische* nochmals von der *ikonografischen Ebene*. In diesem anschließenden Interpretationsschritt werden die identifizierbaren Handlungen des Bildes beschrieben. Um Handlungen zu erkennen, müssen Motiven Intentionen unterstellt werden, sogenannte »Um-zu-Motive« (ebd., S. 56). Diese von Interpret*inn*en meist auf Basis von narrativ-textlichem Vorwissen konstruierten Sinnzuschreibungen müssen ausgeschlossen werden. Auch das konjunktive Wissen, das Wissen um die »Eigennamen« (Foucault 2003/1966, S. 38), etwa das Wissen über die dargestellte Person, muss ausgeklammert werden, auch wenn es in empirisch valider Form zur Verfügung steht. Institutionalisierte, kommunikativ-generalisierende Bedeutungen sind für die Motivunterstellungen unproblematisch, dürfen aber nur in stereotypisierter Form einfließen. Dieses Wissen, der Common Sense, umfasst beispielsweise Angaben zum Sujet der Zeichnung – Typengeschichte oder Stilgeschichte –, Stilelemente von Gegenständen oder andere eindeutige Verweise auf kulturelle Vorbilder, wie ein Schriftzug, der auf einen Songtext verweist (Bohnsack 2011, S. 57). Aus kunsthistorischer Werkanalysetradition und meiner Bildbeschreibungspraxis heraus fasse ich die zwei von Bohnsack getrennt beschriebenen Schritte in einem zusammen.

Bildanalyse

In der reflektierenden Interpretation des Werks geht es um die Frage nach dem *Wie* des Dargestellten. Mittelpunkt dieses Interpretationsschrittes ist die Rekonstruktion der

formalen Komposition des Bildes. Dieser Analyseschritt ist vergleichbar mit Panofskys *ikonologisch-ikonischer Interpretation*. Im Einzelnen geht es um die Bildfläche oder, wie Bohnsack dies in Anlehnungen an Imdahl genannt hat, um die *planimetrische Ganzheitsstruktur* des Bildes. Außerdem stehen der Bildraum – die perspektivische Projektion –, die Materialität, der Duktus und die Struktur des Bildes sowie die Fertigkeiten und die szenische Choreografie im Zentrum.

Die Bildfläche

Zunächst habe ich die formale Konstruktion des Bildes in der Fläche rekonstruiert. Nach Imdahl wird das Bild als ein ganzheitliches System gesehen, in welchem die einzelnen Bildelemente durch Größe, Form, Richtung und Lokalisierung im Bildfeld auf das Bildformat Bezug nehmen (vgl. Wopfner 2012, S. 75). Das Bild ist demnach eine individuelle Organisationsform, in der alles in allem »kopräsent« ist (Imdahl 1988, S. 23). Er sagt weiter, dass das Bild »ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evidentes System« ist (ebd. S. 19). Diese Sichtweise auf das Bild ist für die dokumentarische Interpretation bedeutsam, weil dadurch der Zugang zum Bild- oder Wesenssinn möglich ist. Imdahl nennt das sehende Sehen ein Sehen, welches das bloße Wiedererkennen von Gegenständen überschreitet. Um die planimetrische Ganzheitsstruktur des Bildes zu ergründen, habe ich im Detail folgende Gestaltungsaspekte untersucht:

Der Abstraktionsgrad der dargestellten Gegenstände und Formen fragt nach der Art und Weise der Darstellung. Ist diese eher abbildhaft, abstrahiert oder sogar gegenstandslos? Auch der Detailierungsgrad einzelner Elemente oder Bildabschnitte ist ein wichtiges Analysekriterium, welches Aufschluss über Bedeutungen und Schwerpunkte im Bild geben kann. Ich habe den Formenbestand und die Formenverhältnisse bezüglich ihrer Geformtheit, Mengen- und Größenverhältnisse untersucht. Lässt sich eine Vereinfachung oder Verformung von Bildelementen feststellen? Findet sich eine Zergliederung oder Zerrissenheit der Elemente? Ein äußerst wichtiger Aspekt meiner formalen Konstruktion des Bildes ist der kompositorische Aufbau. Was und wie bildet sich das Bildzentrum heraus, was ist die kompositorische Mitte? Wie lässt sich die Aufteilung der Bildfläche beschreiben und wie die Dichte der Bildelemente? Die Ausrichtung der Bildelemente und Gegenstände – ob eher horizontal, vertikal, diagonal oder zirkulär – schaffen und unterstreichen Kompositions- und Bewegungslinien im Bild. Wichtig sind außerdem Wiederholungen, die das Bild strukturieren und so ganz bestimmte Verhältnisse sowie Verdichtungen und Schwerpunkte im Bild schaffen.

Der Bildraum

Durch Perspektivität wird auf bildspezifische Weise Räumlichkeit und Körperlichkeit von Gegenständen und Personen hergestellt. Diese *perspektivische Projektion* bewirkt eine Gesetzmäßigkeit von Bildern und erlaubt »Einblicke in die Perspektive der abbildenden Bildproduzentinnen und ihre Weltanschauung, ihren Habitus« (Bohnsack 2011, S. 38). Durch Fokussierung, Perspektive, Staffelung, perspektivische Verzerrung und Räumlichkeit kann es den bildnerisch Gestaltenden gelingen, »den Betrachter gleichermaßen in respektvollem Abstand zum Geschehen zu halten wie ihm größte Nähe zu gewähren« (Panofsky 2001, S. 15). Panofsky nennt das auch den *Inszenierungscharakter* der Perspektive. Im Detail habe ich rekonstruiert, wie der Bildraum perspektivisch erschlossen wird. Wie wird Räumlichkeit durch Farbperspektive, perspektivische Bildkonstruktion wie Zentralperspektive oder Parallelperspektive im Bild hergestellt? Entstehen Räumlichkeiten durch Überschneidungen von Bildelementen oder kommen einzelne plastische Elemente im Bild vor? Sind Materialschichtungen oder Materialkonzentrationen im Bild zu sehen, die den Bildraum vielleicht ganz anders erschließen?

Materialität | Struktur | Duktus

Die verwendeten Materialien sind keine neutralen Medien, in denen sich das künstlerische oder gestalterische Vorhaben realisiert. Die Materialwahl und Materialwirkung ist eine entscheidende Komponente bei der Untersuchung von bildnerischen Artefakten. Gerade seit der Kunst des 20. Jahrhunderts hat es einen entscheidenden Wandel in der Auswahl und Handhabung von gestalterischen Materialien gegeben. Neben klassischen Materialien wie Farbe, Stein oder Bronze werden nun beispielsweise Plastik, Stahl oder Fiberglas, Fett und Filz, Blut und Fleisch, Milch und Honig, Erde, Asche, Gold, Kupfer bis hin zu immateriellen Stoffen wie Gas, Licht und Luft für bildnerische Arbeiten genutzt. Diese Entwicklung hat das Materialbewusstsein entscheidend geprägt und sensibler für den Umgang mit den verschiedenen Materialeigenschaften und Materialbearbeitungsmöglichkeiten gemacht.

Im Einzelnen frage ich in der Bildanalyse nach den verwendeten Materialien im Bild – dem Bildträger, den Farben, Stiften, Collagematerialien und Fundstücken. Denn die ausgewählten Materialien haben ganz unterschiedliche Wirkungen. Einige zum Beispiel glänzen, spiegeln, reflektieren, vergilben oder verbleichen im Licht oder nach dem Trocknen. Andere implizieren einen skizzenhaften Eindruck oder bewirken gegenteilig einen sehr festen und soliden Anschein. Die Frage nach den verwendeten Materialkontrasten ist ebenfalls wesentlich: Welche greifen die Proband*inn*en auf und wie beeinflussen sie die Bildwirkung? Eng mit den Materialien verbunden sind die Herstellungsverfahren der Bilder. Die technischen Verfahren unterliegen eigenen Gesetzmäßigkeiten und wirken sich so auf die Bildpraxis aus. Beispielsweise muss bei der Aquarellmalerei anders vorgegangen werden als mit Acrylfarben, um eine kräftige Farbigkeit und eine homogene Farbschicht zu erzeugen.

Die untersuchten Bilder haben keine ebenmäßige Oberfläche wie Fotografien, sondern sind durch Materialstrukturen gekennzeichnet. Strukturen können auch zur formalen Bildorganisation eingesetzt werden, dabei ordnen oder beleben sie verschiedene Flächen. Oder die Strukturen sind Ausdruck des verwendeten Materials und machen beispielsweise einen sehr pastosen und großzügigen Umgang mit dem Material Acrylfarbe deutlich. Das Bild kann durch Bearbeitungsspuren von Werkzeugen strukturiert sein und so einen intensiven Körpereinsatz und die unmittelbare Einwirkung auf den Bildträger verdeutlichen. Oberflächenstrukturen können auch die Anmutung von Texturen sowie Stofflichkeit annehmen und dem Bild dadurch eine ganz andere Dimension geben, so als ob das Bild eher weicher Stoff als zweidimensionale Bildfläche sei. In Jackson Pollocks *Action Paintings* werden zum Beispiel Pinsel- und Tropfspuren in mehreren übereinandergelagerten Schichten zu einem Strukturbild, das die Handbewegungen des Malers zeigt und wie ein Stoffmuster wirkt. Strukturen können beispielsweise an Holzmaserungen erinnern oder frei erfunden sein. Der Einsatz von Bildstrukturen kann Rhythmus im Bild hervorrufen und vielleicht kann durch gezielte Wiederholung von Strukturen ein gewisses zeitliches Moment ins Bild gebracht werden. Daher frage ich in der Bildanalyse nach den vorhandenen Material- und Oberflächenstrukturen und untersuche die Bearbeitungsstrukturen der Werkzeuge oder Körperbewegungen. Mit der Betrachtung der Strich- und/oder Pinselführung lässt sich die Bewegung und Linienführung im Bild beschreiben. Oft lässt sich so auch der Körpereinsatz, die Bewegung und Geste der bildnerisch gestaltenden Person nachvollziehen.

Farbigkeit und Hell-Dunkel-Kontrast | Verteilung im Bild

Die Hell-Dunkel-Beziehung in Bildern kann sich quantitativ, also auf die Größe und Verteilung, oder qualitativ auf die Nuancen und Abstufungen der Hell- und Dunkelheitswerte beziehen. Durch die Abstufung zwischen Hell und Dunkel entstehen Licht- und Schattenwerte, Plastizität und räumliches Sehen, Stofflichkeit, Luft- und Farbperspektive. Durch heller werdende Farbtonwerte und das Abnehmen der Kontraste vom

Bildvorder- zum Bildhintergrund wird zum Beispiel die Illusion von räumlicher Tiefe erzeugt. Die gezielte Anordnung von unterschiedlichen Hell-Dunkel-Stufen kann Volumen und so die illusionistische Darstellung von Körperlichkeit bewirken. Das Hell-Dunkel, die Verwendung von ausgewählten Farbtönen dient der Sichtbarmachung von grundlegenden Eigenschaften der dargestellten Bildelemente, zur Strukturierung und perspektivischen Darstellung des Bildraums sowie zur Betonung von Gefühlswerten und Stimmungen.

Farben werden ganz verschieden wahrgenommen und lösen entsprechend unterschiedliche Eindrücke und Gefühle aus. Für die bildnerische Gestaltung, die mit Farben und ihren Ausstrahlungen arbeitet, sind die Wirkungen der Farben, ihr Klang, ihr Charakter und ihre Symbolkraft interessant (vgl. Meyer 2013, S. 154). Die verschiedenen Farbtheorien, die über Jahrhunderte entwickelt wurden, untersuchten die Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten zwischen Farben und haben Farbkreise, Farbkontraste und Farbordnungen aufgestellt, die versuchen, das Phänomen beschreibbar zu machen. Farben »sind nichts Abgeschlossenes, Definierbares, denn sie wandeln sich dauernd. Jeder wechselnde Lichtstrahl verändert sie, jede Lufttrübung, jeder neue Blickwinkel enthüllt andere Nuancen« (ebd., S. 207). Es lassen sich verschiedene Auffassungen oder Funktionen von Farben unterscheiden, denen jeweils eine andere Sehweise zugrunde liegt. Die farbige Gestaltung kann sich beispielsweise auf die typenspezifische und charakteristische Farbigkeit von Gegenständen richten. Als Objekt- oder Lokalfarbe wird diese dann bezeichnet. Durch atmosphärische Bedingungen oder verschiedene Beleuchtungsverhältnisse ergeben sich situative farbige Erscheinungen von Gegenständen, die Erscheinungsfarben genannt werden. Die Farbigkeit ergibt sich aus den Oberflächenveränderungen der Objekte und betont Momente von Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Das Konzept der Ausdrucksfarben bezeichnet einen grundverschiedenen Ansatz der farbigen Gestaltung: eine, die sich auf die emotional erlebten Qualitäten eines Motivs stützt und diese farblich wiedergibt. So werden beispielsweise Charaktereigenschaften von Menschen eine Farbe verliehen, Farben werden zu Trägern einer Botschaft oder haben symbolische Bedeutung. Farben können zudem selbst zum Bildinhalt werden und sich ganz von jeder abbildhaften Relation befreien. In diesen Fällen geht es rein um die Farbbeziehungen zueinander und die unterschiedlichen Energien und Dynamiken der Farbigkeit.

Wichtig für meine Bildanalyse sind Fragen nach den Farbbeziehungen, also den Kontrasten und Harmonien, denn selten tritt eine Farbe isoliert auf, eher steigern oder schwächen sie sich in ihrer Wirkung gegenseitig. Die Farbwirkung hängt aber auch vom verwendeten Bildträger, der Art der Farbe und somit von der Materialität des Bildes ab. Wie ist das Hell-Dunkel-Verhältnis des Bildes zu beschreiben? Welche Farbtöne und Farbklänge bestimmen das Bild? Haben die Laienkünstler*innen* beispielsweise eher leuchtende und reine Farben verwendet oder sind die Farbtöne durch Verdunkeln oder Aufhellen verändert? Nutzen sie vorgemischt Farbtöne, die in genau dieser Qualität und Mischung aus der Farbtube kommen, oder haben sie Farbtöne gemischt? Mit welchen Kontrasten haben sie wie gearbeitet und welche Wirkung erzeugten sie damit?

Szenische Choreografie

Der Analyseschritt szenische Choreografie, wie Imdahl ihn bezeichnet, ist für viele in der Studie vorliegenden bildnerischen Arbeiten nicht anwendbar, da die Darstellungen oftmals nur eine Person zeigen oder keine figürlichen Darstellungen vorhanden sind. Häufig lässt sich wenig Interaktion zwischen Figuren und Gestalten entdecken. Nach Bohnsack werden bei der Analyse der szenischen Choreografie in Fotografien oder Werbebildern die soziale Bezogenheit, die räumliche Position der abgebildeten Figuren und Gestalten, deren Blickführung, Gesten und Gebärden untersucht (vgl. Bohnsack 2014, S. 168). Imdahl definiert es als »szenische Konstellation der in bestimmter Weise handelnden oder sich verhaltenden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander« (Imdahl

1988, S. 19). In meiner Untersuchung betrachte ich verstärkt die Blickführung im Bild und die Blicke der abgebildeten Figuren. Diese wird auch durch die Ausrichtung der Bildelemente und die Gesamtkomposition beeinflusst.

Zusammenfassung

In der abschließenden Zusammenfassung habe ich die wesentlichen vorausgegangenen Analyseschritte und Erkenntnisse in Relation zueinander gebracht und gebündelt. Bohnsack nennt diesen Schritt *ikonologisch-ikonische Interpretation* und fragt interpretationsleitend, wie die Darstellung hergestellt wird (vgl. Bohnsack 2014, S. 169). In den Fallbeschreibungen im Kapitel 7.1.1, S. 190 und Kapitel 7.2.1, S.244 ist die schriftliche Bildanalyse in zwei Schritten dargestellt. Im Anschluss an die Bildbeschreibung folgt sogleich die zusammengefasste Bildanalyse.

6.4.4 Bild und Bild | Vergleichendes Sehen | Visuelle Assoziationen

Ein Bild trifft in der Wahrnehmung »nie im Singular auf, selbst wenn es sich um ein einzelnes künstlerisches Meisterwerk handelt. Immer gleicht unser Gehirn das gesehene mit bereits bekannten, erinnerten Bildern ab« (Frank und Lange 2010, S. 45).

Vergleichendes Sehen ist ein zentrales Moment, eine Routine und eine Methode der Kunstgeschichte. Es gehört zum festen Repertoire des wissenschaftlichen Instrumentariums über die Disziplin hinaus (vgl. Bader et al. 2010, S. 13). Das vergleichende Sehen ist eine bedeutende *visuelle Erfahrung*, an der neben der Kunstgeschichte auch die Kunstpraxis teilhat. Es wirkt als Antrieb zur Horizonterweiterung der eigenen Bilderfahrung und als Impuls zur Ausweitung der Anschauung für unbekannte Bildwelten (vgl. Bader 2010, S. 436). Vergleichendes Sehen kann zur produktiven Kontrastfolie werden oder von kunsthistorischen Prämissen ausgehen. Lena Bader unterscheidet zwar zwischen künstlerischen und kunsthistorischen Vergleichen, argumentiert aber, gemeinsam sei beiden Formen »die Emphase auf die anschauliche Gegenüberstellung und damit die Überzeugung von der Erkenntniskraft visueller Argumentationen« (ebd.).

Das vergleichende Sehen hat neben seiner Bedeutung als wissenschaftliche Beweiskraft auch Elemente eines anschaulichen, kreativen, potenziell ungelenkten Experiments und teils bewusste, teils unbewusste Anteile von Imagination. Aus der Zusammenschau der Bilder, dem vergleichenden Sehen im Dialog der Bilder, entstehen unkontrollierbare visuelle Erfahrungen, die die Wirkungsmacht anschaulicher Gegenüberstellungen zeigen (vgl. ebd., S. 437). Beim vergleichenden Sehen handelt es sich um ein Sehen im Vollzug, ein ständiges Abgleichen von Differenzen, die auf einer Bildfläche dargestellt sind.

Christian Spies konstatiert, das vergleichende Sehen könne als Erkenntnisprozess im Zentrum einer Bildanalyse stehen und ist nicht als vorläufig oder defizitär zu betrachten (vgl. Spies 2010, S. 525). Er untersucht die Möglichkeit von Vergleichen, die nicht schon bei der Ähnlichkeit der Vergleichsgegenstände ansetzen, also nicht schon beim Gleichen oder bei Ordnungskategorien, die die Gegenstände ohnehin bereits zu eigen haben. Ziel wäre Spies zufolge, durch das Nebeneinanderstellen von ungleichen Gegenständen die Unterschiede zu identifizieren, die besonders deutlich hervortreten (vgl. ebd., S. 513). Vergleichen heiße, zwei verschiedene Dinge nebeneinanderzustellen – Äpfel und Birnen –, um dadurch ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu erkennen. Das Vergleichen, so schreibt Spies, gehört zu den Grundoperationen einer wahrnehmungsgeleiteten Erkenntnisleistung. Das Wahrnehmen des Einzelnen setzt seine Unterscheidung vom Anderen voraus. Aber auch das Erkennen von Ähnlichkeiten, eine Art Wiedererkennen des schon Bekannten im Vergleich mit Neuem ist nötig.

Das Tertium Comparationis ist das Gemeinsame, in dem zwei verschiedene Gegenstände oder Sachverhalte übereinstimmen. Es ist das gemeinsame Dritte, welches den Vergleich strukturiert – ihm also vorausgeht und in ihm erschlossen wird – und erst eine fruchtbare Vergleichsebene schafft. Es ist folglich nicht das, welches die Auswahl von Vergleichsdaten motiviert und legitimiert, sondern das, welches in einem Vergleich überhaupt erst gegenwärtig wird. »Statt eines Regulativs, das jeweiligen Vergleichen vorausgesetzt ist und diese methodisch kontrolliert, erlangt es hier den Stellenwert einer sich in Vergleichsoperationen einstellenden Erkenntnis« (Müller 2012, S. 147). Im vergleichenden Sehen versuche ich, die Bilder meiner Untersuchung in ihrem Bezug auf ein Tertium Comparationis hin zu betrachten, damit der Vergleich als Prozess des Unterscheidens und Differenzierens deutlich wird und auf diese Weise zum Gegenstand der Wahrnehmung selbst wird. Vergleichsparameter, so erklärt Spies, dürfen nicht nur aus dem Aufeinanderbeziehen der Vergleichsbilder entstehen, sondern sollten im einzelnen Bild beginnen. In meiner Studie habe ich darauf geachtet, zunächst einzelne Bilder zu analysieren und sie erst im Nachhinein vergleichend zu betrachten und aufeinander zu beziehen.

»Es sind Seh-, Dreh- und Denkmomente, die ein Um- und Anderssehen auslösen, die Neues entstehen lassen und das Wollen oder bereits gefasste Pläne durchkreuzen, auf den Kopf stellen oder in andere Richtungen leiten. Visuelle Assoziationen erzeugen Schlupflöcher in den eingefahrenen Mustern der Wahrnehmung.« *(Meyer 2018, S. 161)*

Spies stellt in seinem Text eine interessante Frage, nämlich »ob nicht bereits jedes Sehen mehrerer Gegenstände auch ein vergleichendes Sehen ist und ob der Blick nicht schlechthin als ein Tertium Comparationis zu verstehen ist, indem dieser zwischen den verschiedenen Gegenständen das gemeinsame Dritte herstellt« (Spies 2010, S. 517). Beim Betrachten mehrerer Dinge oder Bilder sieht man diese immer in Relation zueinander.

Auch die Laienkünstler*innen* im Versuchssetting hatten bei der Anfertigung wenigstens eines zweiten Bildes immer das vorherige Werk vor Augen. Es gibt Teilnehmer*innen*, die ihre bildnerischen Arbeiten im vergleichenden Sehen und in Relation zu den vorangegangenen Bilder entwickelt haben. Bei Bernhardt F. lässt sich dies deutlich am ersten (B1v) und zweiten Bild (B2s) beschreiben (siehe dazu Kapitel 7).

Anders als beim vergleichenden Blick zwischen Gegenständen oder Bildern – die auch noch nachwirken, wenn sie bereits nicht mehr gesehen werden –, stellen sich verschiedene Gegenstände innerhalb eines Bildes immer als eine feste Ordnung einer Gegenüberstellung dar. Diese Gegenüberstellung im Bildraum erlaubt einen Überblick über die Gegenstände. Das Dargestellte wird im Bildraum gefasst, sodass es beinah zwangsläufig in einen Vergleich eintritt. »Als Tertium Comparationis fordert das Bild ein Sehen im Vollzug heraus, das nur im Unterscheiden, d. h. im fortlaufenden Differenzieren zwischen Grund und Figur und zwischen Sehen und Wiedererkennen auch ein Erkennen erlaubt« (ebd.). Imdahl geht gleichermaßen von diesem notwendigen und nicht abschließbaren Wechselverhältnis zwischen *sehendem Sehen* und *wiedererkennendem Sehen* aus.

Vergleichendes Sehen bezieht sich neben den unmittelbar im Bildraum positionierten Bildelementen aber auch auf die inneren Vorstellungsbilder, die wir von Gegenständen im Kopf haben und die wie eine Folie jeden Vergleich, ob zwischen verschiedenen Bildern oder innerhalb eines Werks, beeinflusst und strukturiert. Auch Sabisch verweist mit ihrer *vorgängigen Bildlichkeit* darauf, dass man nicht nur *aktuell* etwas sieht, sondern auch das, was man *nicht aktuell* sieht, sieht man (vgl. Sabisch 2018, S. 57). Denn aufgrund von Ähnlichkeiten und Kontrasten ist das Sehen mit dem Nichtgesehenen und Nichtgegebenen verknüpft. Das Nichtgesehene kann »als potentiell Gesehenes im aktuell Gesehenen ›vorgezeichnet‹« und im Gesehenen zu einem gewissen Grad

›nachgezeichnet‹ sein (ebd.). Jeder Bilderfahrung sind bereits andere Bilderfahrungen vorausgegangen. Demnach ist sie einerseits eine Modifikation einer früheren und andererseits eine *potenzielle Grundierung* für zukünftige Bilderfahrungen. Das vergleichende Sehen ist folglich am Sehen orientiert, am Bild und am In-Beziehung-Setzen von einzelnen Elementen, nicht am begrifflich abgesicherten Wiedererkennen.

Im vergleichenden Sehen ist laut Michael R. Müller die Möglichkeit einer vorsprachlichen Erfassung von Sinn- und Bedeutungsstrukturen von Bildern sowie gesellschaftlicher Bildproduktion enthalten. Er geht in seinem Entwurf einer *Figurativen Hermeneutik* von der genuinen, lebensweltlichen Gegebenheit von Bildern aus (Müller 2012). Bilder sind Bilder unter Bildern, sie sind nicht als Einzelbilder zu verstehen, sondern haben immer Nachbarbilder. »Bilder [sind] ästhetisch und thematisch in der Nachfolge und in Nachbarschaft anderer Bilder hergestellt«, sie haben Vor-Bilder, zitieren sich oder korrespondieren mit mentalen Bildern (ebd., S. 130). Bilder werden neben andere Bilder gehängt oder technisch-medial neben andere Bilder gesetzt. Sie werden heroisiert, isoliert, unkenntlich gemacht oder manipuliert. Sie werden immer schon mit Blick auf andere Bilder erzeugt, gesehen und verstanden (vgl. Geimer 2010). Müller betont, es gebe eine Bedeutung jenseits der äußeren Bildgrenzen im Verhältnis zu andern Bildern, im alltäglichen sowie im wissenschaftlichen. Er rekurriert auf Hans-Georg Gadamer, der feststellt: »Im Sehen ist ›echte‹ Erkenntnis, denn auch in der Anschauung ist, wie in aller Wahrnehmung, die formende Kraft des Unterscheidens am Werke« (Gadamer zit. nach Müller 2012, S. 133). Ähnliches findet sich in Unterschiedlichem. Im Vergleich von Bildern wird auch die deiktische Funktionsweise von Bildern deutlich, denn *zeigen* basiert auf der »Logik der Kontraste« (Boehm 2007, S. 25). Auch Bohnsack betont die Wichtigkeit der Arbeit mit Vergleichshorizonten aus dem Feld mit der systematischen *komparativen Analyse* anhand von empirischen Vergleichsfällen und der experimentellen Veränderung der Komposition durch *Kompositionsvariationen* (Bohnsack 2011, S. 43).

Durch vergleichende Bildzusammenstellungen und visuelle Assoziationen sollen in meiner Untersuchung Differenzen und Analogien zu anderen Bildern sichtbar gemacht werden. Aus diesen Differenzen und Analogien lassen sich einerseits alltagsweltliche, soziale und kulturelle Bildbedeutungen sowie Kontexte erschließen, Hinweise für methodisch kontrollierte Bildanalysen entnehmen. Andererseits können Momente des Nichtverfügens über Bilder ersichtlich werden.

> *»Die Assoziationen selbst lassen sich jedoch nicht direkt beobachten. Sie sind weder als sichtbare Gebilde aufzufassen noch als abgeschlossene Artefakte. Vielmehr ereignen sie sich als vorbewusste sinnliche Prozesse in den entstehenden Räumen zwischen Bildern und Subjekten. Sie zeigen sich vom Sichtbaren her, von medienspezifischen Konstellationen und bestimmten ikonischen Figurationen und Darstellungen, aber sie enden nicht dort, sondern verzweigen und verweben sich mit anderen sinnlichen wie auch sprachlichen Registern der Aufmerksamkeit. Visuelle Assoziationen sind also extrem flüchtige Prozesse, die Praktiken des An- und Verknüpfens wie auch des Ablösens und Trennens umfassen« (Sabisch und Zahn 2018, S. 8).*

Thürlemann hat in seinem Buch *Mehr als ein Bild* vergleichende Bildzusammenstellungen mit dem Begriff *hyperimage* bezeichnet. Darunter versteht er eine kalkulierte Zusammenstellung von ausgewählten Bildobjekten zu einer neuen, übergreifenden Einheit (vgl. Thürlemann 2013, S. 7). Die Zusammenstellung der Bilder kann ganz unterschiedlicher Art sein – in Büchern, Projektionen, auf dem Bildschirm oder an (Museums-)Wänden. Gemeinsam ist ihnen allerdings, dass die Zusammenstellungen für neue Konstellationen offen bleiben und nicht auf Dauer so arrangiert sind. Er betont, »die Produktion von Bedeutung durch Kombination von vorgegebenen, bereits bedeutungstragenden Einheiten« sei schon eine alte, in der bildenden Kunst gängige Praxis (ebd.). Als eine frühe Form oder Vorform benennt er das mittelalterliche Triptychon. Anhand seiner Analysen in drei verschiedenen Praxisfeldern, in denen mit dem Hyperimage gearbeitet wird – von Sammler*inne*n, Kunsthistoriker*inne*n und Künstler*inne*n – versucht er, die Hauptthese seines Buches zu belegen. Er geht davon aus, dass die betroffenen

künstlerischen Objekte bei jedem neuen Arrangement neu gedeutet werden. Auch mit meinen Bildarrangements möchte ich neue Deutungsimpulse und -ansätze generieren und so einer multiperspektivischen Bildanalyse gerecht werden. Wie das Hyperimage bestehen meine Bildarrangements teilweise aus autonomen Bildern, die in einem »kreativen Prozess zu einem neuen Bildgefüge zusammengestellt werden und so einen Sinn generieren, der nicht als bloße Addition verstanden werden kann«. Thürlemann betont: »[W]ir schauen auf ein Bild durch andere Bilder hindurch« (ebd., S. 8); im Hyperimage sei diese zeitliche Überlagerung nun aber auch räumlich entfaltet.

Die von Thürlemann identifizierten charakteristischen Aspekte des Hyperimage kann ich anhand meiner Bildzusammenstellungen ebenso erkennen. Er benennt etwa das »Prinzip der wechselseitigen Schärfung« und meint damit die Übertragung der neuen Kategorien, die jeweils am Einzelbild oder in der Zusammenstellung gewonnen wurden und anschließend auf das jeweils andere übertragen werden können. Mit dem »Prinzip der Distanzierung« ist ein zweiter Aspekt benannt, der durch das Ins-Verhältnis-Setzen von einem Werk zu anderen entsteht, denn dabei bleibt das Bild nicht Einzelwerk, sondern ich kann es distanziert in einer Gruppe von Werken in den Blick nehmen und nach übergeordneten und verallgemeinerbaren Kategorien betrachten. Zum Dritten benennt er die »zirkuläre metadiskursive Struktur des hyperimage«. Denn durch das *vergleichende Sehen* des Rezipierenden wird jedes Bild von den anderen Bildern kommentiert und gedeutet (vgl. ebd., S. 20).

Ich betrachte Bilder in meiner Untersuchung vergleichend in zwei unterschiedlichen Feldern. Zum einen führe ich vergleichende Bildzusammenstellungen innerhalb des Referenzrahmens des empirischen Datenpools durch. Das heißt, ich vergleiche die innerhalb der Studie entstandenen bildnerischen Arbeiten untereinander. Zum anderen setze ich diese Bilder in einen Kontext zu Kunst-, Alltags- und Medienbildern.

Bildzusammenstellungen | Bildvergleiche im Untersuchungsfeld – Datenbasis

Die gezielte Zusammenstellung von Bildsamples, Bildfolgen und Bildkontrasten innerhalb des Datenkorpus von 145 Bildern, die meiner Untersuchung zugrunde liegen, ist notwendig, um einen Überblick zu gewinnen und sie vergleichend betrachten zu können. Unterschiede, Ähnlichkeiten oder Gemeinsamkeiten können so festgestellt werden. Bildvergleich bedeutet die beobachtete und differenzierte Zusammenstellung von *Unterschiedlichem*. Ebenso wie die ausgewählten Bildsequenzen bei Mohn haben auch meine arrangierten Bildzusammenstellungen eine »Autorschaft und liefern gerade deshalb ein Potential, persönlich verantwortetes Hinschauen mit späterem Zeigen-Können zu verknüpfen«. Durch das selektive In-den-Blick-Nehmen und Thematisieren sind meine Bildvergleiche »auf dem Weg, etwas zu sehen und haben dabei den Charakter von Skizzen« (Mohn 2010, S. 154).

Die Bildzusammenstellungen sind in erster Linie unmittelbar von den vorliegenden Bildern geleitet. Nach einer forschungspraktisch mühsamen Arbeit mit den Originalen ging ich dazu über, mit den fotografischen Doubles zu agieren. Dazu habe ich alle bildnerischen Arbeiten der Versuchsteilnehmer*innen* fotografiert und in verkleinertem Format mehrmals ausgedruckt. Auf Tafeln habe ich nach ganz unterschiedlichen Ordnungskriterien verschiedene Zusammenstellungen ausprobiert. Dies hatte den entscheidenden Vorteil der einfacheren Handhabbarkeit, der vielfachen Zuordenbarkeit und der Vermeidung der Beschädigung der Originale beim Sortieren, Ordnen und Auslegen.

Hinzu kamen bei den verschiedenen Sortierungen übergeordnete Vergleichskategorien, wie der im jeweiligen Bild bearbeitete Themenimpuls – *Selbst*-Bild, *Fremd*-Bild, *Vertraut*-Bild – oder Kategorien wie zuordenbarer Motivbereich – unter anderem Portrait, Landschaftsdarstellung – oder demografische Daten – wie Alter und Geschlecht der Bildproduzierenden (Beispiele siehe Kapitel 6.2).

Durch die systematischen Bildzusammenstellungen und das vergleichende Sehen habe ich zunächst das gesamte Datenkorpus gesichtet, geordnet und strukturiert,

außerdem bereits möglichst vielfältige Vergleichshorizonte sowie anschauliche Bildverbindungen und Assoziationen erprobt. Aber auch für die Einzelbildanalyse bin ich bildvergleichend vorgegangen und habe das jeweils fokussierte Bild bezüglich der beiden Eigenschaften ›so wie‹ oder ›anders als‹ das Nachbarbild vergleichend betrachtet. Beispiele befinden sich auf den Folgeseiten (siehe Seite 174–175).

Kontextualisierung der Bilder im Feld der Kunst-, Alltags- und Medienbilder

Neben einem vergleichenden Betrachten innerhalb des erhobenen Datenkorpus ist die Kontextualisierung im Feld der Kunst-, Alltags- und Medienbilder bedeutend für die umfassende Bildanalyse und Rekonstruktion der Orientierungen. Denn wie beschrieben existiert kein Bild isoliert, jedes Bild ist Nachbarbild und hat Nachbarbilder. Im Betrachten eines Bildes blicken wir durch andere Bilder hindurch, und sei es ganz und gar unbewusst. Wie die Bildrezeption wird auch die Bildproduktion durch andere Bilder tangiert, getroffen und beeinflusst.

Indem ich nun Bilder aus dem weiten Feld der Kunst-, Alltags- und Medienbilder mit den bildnerischen Arbeiten der Beforschten arrangierte, nutzte ich das Bildmögliche als interpretativen Horizont für das Bildfaktische. Müller erklärt, das Wissen um das Bildmögliche kennzeichne das Bildfaktische als eine realisierte Möglichkeit unter vielen. Das heißt, das Wissen um ähnliche mögliche Bilder lässt das tatsächlich entstandene Bild als eine Variante unter vielen erscheinen. Er belegt dies mit einem Zitat von Ernst H. Gombrich, der schreibt, man könne sich immer noch »darin einig sein, dass die von einer bestimmten Kultur entwickelten Kunstformen sich unter dem Einfluss von so etwas wie Selektionsdruck gebildet haben müssen. Bestimmte Eigenschaften wurden […] als anziehender oder mit den angestrebten Zielen besser übereinstimmend empfunden als andere« (Müller 2012, S. 141). Etwas muss also zu der faktisch realisierten Bildmöglichkeit geführt haben, was Gombrich *Selektionsdruck* nennt. Die Nachbarbilder können dabei ein interpretativer Horizont für die faktischen Bilder sein und mögliche Orientierungen der Beforschten anschaulich machen.

Natürlich werden durch die Bildzusammenstellungen besonders meine eigenen Orientierungen als Forscherin sichtbar. Ich und nicht die Beforschten selbst ordne, sortiere und arrangiere die Bildnachbarschaften. Um dennoch methodisch kontrolliert vorzugehen, habe ich meine Bildzusammenstellungen vergleichsweise durch visuelle Assoziationen von anderen Personen ›befremden lassen‹. Das vergleichende Sehen der Bildzusammenstellungen kann nicht nur Bekanntes identifizieren, sondern gleichzeitig eine Irritation für selbstverständlich Sichtbares im Modus des wiedererkennenden Sehens darstellen. Scheinbar eindeutige Zuschreibungen und zu eindeutige Ähnlichkeiten, die vielleicht den Verdacht der ›wahren‹ Interpretation nahelegen, können durch Bildzusammenstellungen methodisch verdrängt und bewusst gestört werden. Das in den Bildarrangements veranschaulichte Wissen um das Bildmögliche dient nicht allein als interpretativer Horizont einer Erklärung des Bildfaktischen, sondern dieses Wissen kennzeichnet das Bildfaktische als eine »unter bestimmten Bedingungen realisierte Möglichkeit der Darstellung und Deutung einer jeweiligen subjektiven, sozialen, politischen, religiösen, wissenschaftlichen oder sonstigen Gegebenheit« (ebd., S. 142).

Die Bildzusammenstellungen, die auf meinen visuellen Assoziationen beruhen, kann ich in der Arbeit nur in Auszügen zeigen. Aufgrund des Urheberrechtsgesetzes ist der Abdruck eines Bildes nicht ohne Weiteres möglich. Gemäß § 51 UrhG ist zum Zweck des Zitats die Nutzung einer Abbildung oder sonstigen Vervielfältigung des zitierten Werkes, auch wenn diese selbst durch ein Urheberrecht oder ein verwandtes Schutzrecht geschützt ist, ohne Einwilligung und Vergütungspflicht möglich. Bei den gezeigten Abbildungen handelt es sich teilweise um gemeinfreie Bilder, Bildquellen mit einer CC-Lizenz, Bilder, die ich mit eingeholter Genehmigung verwenden darf, oder Bildzitate im Sinne des Zitatrechts. Im Abbildungsverzeichnis sind die jeweiligen Quellen und Bildrechte aufgeführt (siehe S. 367).



(96) 203 B4f



(97) 117 B3f



(30) 224 B3f



(76) Günther L. (804 B3f)

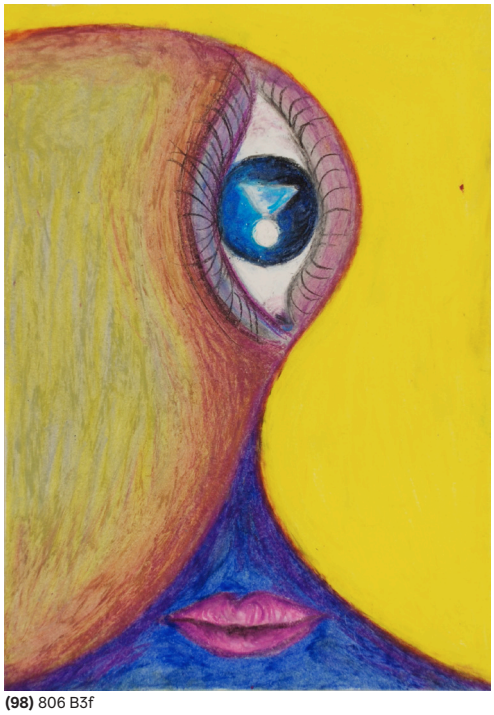
Bildzusammenstellungen zum *Fremd*-Bild von Günther L. (804 B3f)
Das fokussierte Einzelbild habe ich bezüglich der beiden Eigenschaften ›so wie‹ (oben) oder ›anders als‹ (unten) mit Nachbarbildern vergleichend betrachtet.



(119) 113 B3f



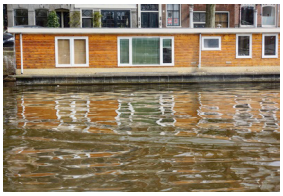
(80) 803 B3f



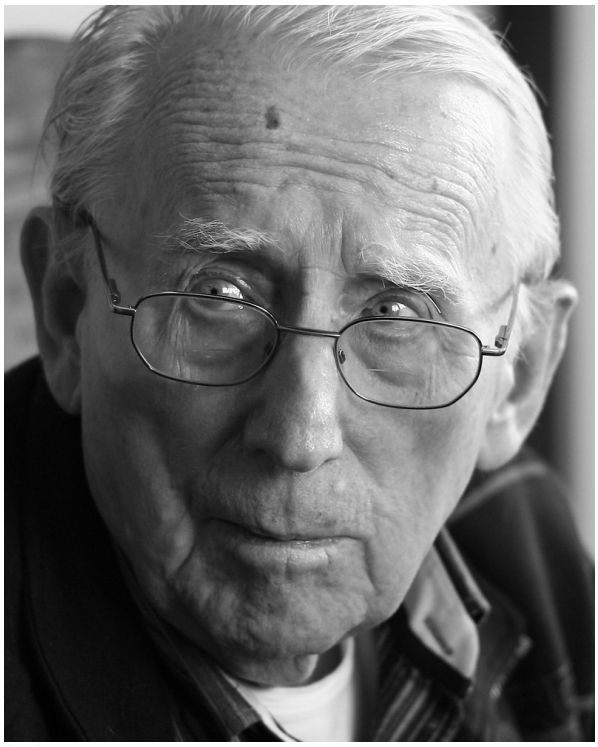
(98) 806 B3f



(99)



(102)



(100)



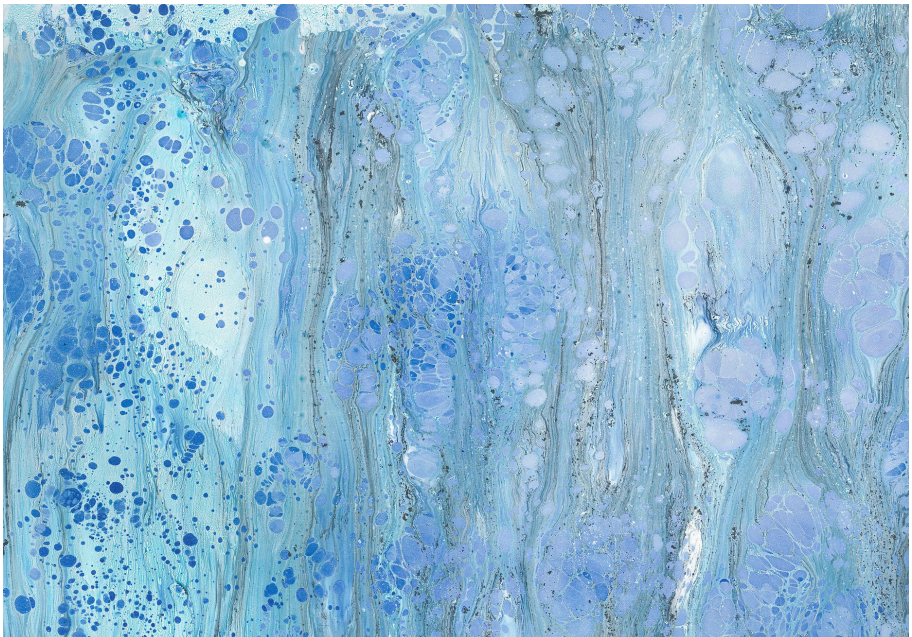
(101)



(103)

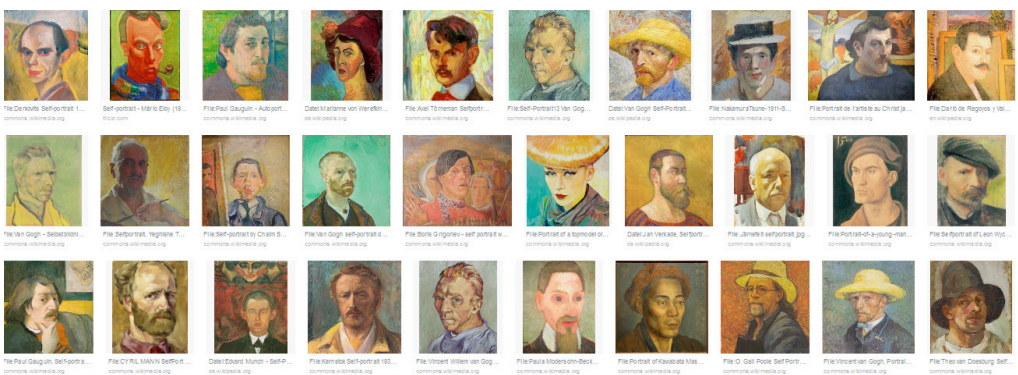
Bildzusammenstellungen | visuelle Assoziationen im Feld der Alltags-, Kunst- und Medienbilder von Günther L. (804 B3f)

(104)



Bildvergleich mit der »optischen Bildersuche« von Google

Ergänzend zu den vorgestellten Herangehensweisen bin ich zur Erstellung von Bildarrangements den Weg des digitalen Bildvergleichs gegangen mit dem Features »Suche nach Bildern« von Google (siehe Abb. 105, 106). Im Google Research Blog ist die Funktionsweise der App beschrieben. Nach Upload der Datei eines abfotografierten Bildes erkennt Google es anhand unterschiedlicher Parameter und sendet die Informationen als Anfrage an einen Bilderpool. Google gibt an, Technologien für künstliches Sehen zu verwenden, um die Bilder zu vergleichen. Analysiert werden folgende Merkmale: Farben (colors), Punkte (points), Linien (lines) und Muster (textures). Für die Unterscheidung werden die Daten in ein mathematisches Modell eingespeist. Damit werden optisch möglichst ähnliche Bilder angezeigt. Zusätzlich wird anhand der übereinstimmenden Bilder eine Textbeschreibung ermittelt. Die Bilder in der Trefferliste können deshalb nicht nur optisch, sondern auch textlich übereinstimmen. Die ermittelte Textbeschreibung für das Bild wird als Link zu weiteren Bildern angezeigt. Teilweise werden einige der passendsten Webergebnisse aus der normalen Textsuche angezeigt. Insgesamt lässt sich erkennen, dass neben der Farbigkeit auch die Machart des Bildes – ein gemaltes oder gezeichnetes Bild im Unterschied zu einer Fotografie – ein dominierendes Vergleichskriterium der Bildzusammenstellungen ist.



(105) Optische Bildersuche mit Google 804-B1s (10.03.2019)



(106) Optische Bildersuche mit Google 804-B3f (09.03.2016)

Am Beispiel von Bernhardt F.s *Vertraut*-Bild (B2s) ist gut zu erkennen, dass die optische Bildersuche die All-over-Organisation des Bildes und die Bildstruktur als dicht verwebtes Muster, einer Textur oder Stofflichkeit erkennt. Dieser experimentelle Zugang hat mir zudem Einblicke in die derzeitigen Möglichkeiten des digitalisierten Bildvergleichs gegeben. Die Bildzusammenstellungen zu den Arbeiten von Bernhardt F. und Ulrike R. finden sich in Auszügen im Kapitel 7.

6.4.5 Muster*bildung* | Bildanalyse

Aus den Erkenntnissen aller vorangegangenen Annäherungs- und Analyseschritte verdichten sich spezifische Muster der einzelnen Bilder. Diese Muster*bildung* anhand der Bilder ist ähnlich zu verstehen wie das von Bohnsack beschriebene Herauskristallisieren von *Fokussierungsmetaphern* im Text. Unter Fokussierungsmetaphern versteht er in der Gruppendiskussion jene Diskurspassagen, die hinsichtlich der Dramaturgie und des metaphorischen Gehalts einen Höhepunkt an Intensität und Dichte darstellen (vgl. Bohnsack 2014, S. 88). Przyborski und Wohlrab-Sahr definieren weitere formale Merkmale, die auf Fokussierungen in Texten hindeuten, etwa größere Pausen im Redefluss und besonders lange, ausführliche oder sehr detaillierte Behandlungen eines Themas (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 104). Sie unterscheiden sich auch formal augenfällig vom Rest. Dies ist mein Ansatzpunkt der Übertragung auf die Bilder. Ich habe nach auffälligen Stellen im Bild gesucht – Bildbereiche, in denen besonders intensiv gearbeitet wurde, wo beispielsweise korrigiert wurde, um eine passende Form zu erzielen, oder Bereiche und einzelne Bildelemente, die mit großer Genauigkeit erarbeitet wurden. Ich suchte nach dichten Stellen im Bild. Bereiche, an denen die Bildproduzierenden mit Nachdruck gearbeitet haben, sind unter anderem Stellen, an denen verschiedene Überarbeitungsstufen oder -phasen zu erkennen sind oder die sich durch einen vielschichtigen Materialauftrag auszeichnen. Korrekturen von Bleistiftlinien sind teilweise erkennbar oder durch wiederholtes Nachfahren der Konturen wurden diese verändert. Przyborski und Wohlrab-Sahr bezeichnen diese Fokussierungen oder Muster als »Schlüsselstellen bei der Auswertung« von Daten (ebd., S. 92) und erklären, diese hätten »hohe Relevanz für die Untersuchten« (ebd., S. 293) und lieferten Hinweise, um Zugang zum Erfahrungsraum der Proband*inn*en zu finden.

Die einzelnen Elemente des Bildes, die ich auf ganz unterschiedliche Art untersucht habe, betrachtete ich nun im Zusammenspiel. Dabei wurden zum einen prägnante Merkmale und zum anderen Widersprüchlichkeiten, Gegensätzlichkeiten und Ambiguitäten herausgehoben, die das Bild erst zu dem machen, was es ist. Imdahl nennt das die *Sinnkomplexität des Übergegensätzlichen* im Bild und konstatiert, diese seien konstitutiv für die ikonische Sinnebene (vgl. Imdahl 1995, S. 312). In seinem bekannten Beispiel des Freskos von Giotto *Die Gefangennahme* in der Arena-Kapelle in Padua erklärt er dies anhand der widersprüchlichen Darstellung von Jesus, der sowohl als Unterlegener wie auch als Überlegener in dieser Szene wirkt. Die »eigengesetzliche Sinnstruktur des Bildes eröffnet uns einen systematischen Zugang zur Eigengesetzlichkeit des Erfahrungsraums der Bildproduzent*inn*en« (Bohnsack 2011, S. 37). Diese *Übergegensätzlichkeiten* oder Ambiguitäten sind es, die als wesentliche Elemente den konjunktiven Erfahrungsraum der Bildproduzent*inn*en prägen (vgl. Wopfner 2012, S. 85) und deren Orientierungen und handlungsleitendes Wissen zeigen.

Weder ist das implizite Wissen im performativen Vollzug der Praxis für die Bildproduzent*inn*en verfügbar, noch lässt sich auf dieses implizite Wissen unmittelbar deuten, denn es schreibt sich als Spur in die Bildpraxis ein (vgl. Sabisch 2007, S. 108–109). Bei der Muster*bildung* war es für mich wichtig zu fragen: Welches Abwesende hat seine Spuren im Bild hinterlassen? Was und *wie* hat etwas im Bild seine Spuren hinterlassen? Denn die Anwesenheit einer Spur zeigt die Abwesenheit dessen, was sie hervorgerufen hat. »Die Spur macht das Abwesende niemals präsent, sondern vergegenwärtigt seine Nichtpräsenz« (Krämer 2007, S. 15).

Was macht die Spur als solche präsent? Krämer betont, »ohne physische Signatur auch keine Spur«, Spuren treten also gegenständlich vor Augen und zeigen sich *im und am Material* (vgl. ebd.). In den untersuchten Bildern sind dies beispielsweise ein bestimmter Detaillierungsgrad an definierten Stellen des Bildes, eine irritierende Farbigkeit oder Positionierung von Bildelementen.

Die Polysemie der Spur ist laut Krämer ein weiteres konstitutives Attribut. Ihre Vieldeutigkeit ist *unhintergehbar*, denn »etwas, das nur eine (Be-)Deutung hat und

haben kann, ist keine Spur, vielmehr ein Anzeigen« (ebd., S. 17). Außerdem bin ich als Forscherin, Bildinterpretin und Spurenleserin selbst involviert und die *Standortgebundenheit* meines Wissens und meines *Orientierungsrahmens* erzeugt gerichtetes Interesse und selektive Wahrnehmung von Dingen, Phänomenen und Spuren. Ich fragte bei der Musterbildung, welche verschiedenen Lesbarkeiten die entdeckte Spur hat. Dabei kann meine Bildinterpretation jedoch nur eine Annäherung sein – eine durch Empirie und Plausibilität abgesicherte Annäherung an das Bild. Interessant wäre weiterführend die vergleichende Analyse der Muster*bildung* ganz verschiedener Teilnehmer*innen*, um möglicherweise Bedingungskonstellationen und Strukturen dieser Muster zu finden.

6.4.6 Komparative Bildanalyse der Bildreihe

Nach den Einzelbildanalysen untersuchte ich alle entstandenen Bilder der Bildproduzentin oder des Bildproduzenten in vergleichender Weise. In den vergleichenden Bildzusammenstellungen ging es mir vorrangig darum, die Bilder jeweils ›anders‹ betrachten zu können. Bei der komparativen Bildanalyse zielte ich darauf ab, durch die Methode des Vergleichens Bedeutungen, die die Bilder zeigen, herauszukristallisieren und das handlungsleitende Wissen, welches die Bildpraxis strukturiert, zu rekonstruieren. Die Beobachtung und Ergründung des Modus Operandi ist allerdings abhängig von Vergleichshorizonten (vgl. Bohnsack 2007, S. 33). Im alltäglichen Betrachten und Interpretieren von Bildern lege ich intuitiv Vergleiche an die Bilder an. In der wissenschaftlichen Analyse hingegen versuchte ich, die Vergleichshorizonte methodisch zu kontrollieren. Bohnsack schlägt vor, anstelle dieser *imaginativen Vergleichshorizonte* empirisch fundierte Horizonte treten zu lassen. Das bedeutet, diese Vergleichsbilder lagen in der Untersuchung vor und wurden in die Analyse einbezogen.

Heinrich Wölfflin hat die kunstwissenschaftliche Methode des Bildvergleichs erstmals beschrieben (Wölfflin 1984). Neben der Einzelbildbetrachtung wurde der Vergleich zweier Bilder bevorzugt als Methode zur Bildinterpretation eingesetzt. Damit stehen Fragen nach den Analogien und Differenzen beider Bilder im Fokus der Analyse. Die bewusste Gegenüberstellung geschieht mit dem Ziel, zu neuen Einsichten zu kommen und spezifische Aspekte vergleichen zu können. Obwohl die vergleichende Bildanalyse dem Einzelbild nicht gerecht wird, da es die Besonderheiten des Einzelnen ›eindämmt‹, um das Vergleichbare, Ähnliche und Analoge zu suchen, war sie in meinem Setting der Aufforderung zur Bearbeitung von drei Themenimpulsen nacheinander äußerst wichtig. Die sequenzielle Betrachtung der Bildreihe – obgleich sie von den Beforschten nicht als Werkreihe konzipiert wurde – war unerlässlich für die Analyse, da sich die Bilder im Prozess des Betrachtens und Erarbeitens gegenseitig beeinflussen. Die Reihenfolge der Bearbeitung der Einzelbilder sowie die Entwicklung der bildnerischen Elemente und Gestaltungsmittel war von besonderer Bedeutung. Der fortlaufende Prozess der Bildbearbeitung beeinflusst die Art und Weise der Bildpraktiken. Diese Wirkmechanismen galt es nun, in der fallinternen komparativen Analyse herauszuarbeiten. Ich dachte dabei an Wirkmechanismen wie eine abwechslungsreiche Materialauswahl, unterschiedliche Techniken und Verfahrensweisen oder Bildträger und Formate bei aufeinanderfolgenden Bildern. Oder an einheitlich als Reihe konzipierte Bilder, die mit den gleichen Formaten, Bildträgern und Materialien arbeiten, denen ganz ähnliche Kompositionsschemata zugrunde liegen oder die sogar motivisch im gleichen Bereich bleiben und beispielsweise nur Portraits zu allen drei Themenimpulsen erarbeiten. Neben diesen auf das Bild als Produkt ausgerichteten Merkmalen ließen sich auch eine Reihe von prozessualen Zusammenhängen entdecken, etwa die zunehmende Sicherheit des Strichs, ein Rückgang im Detaillierungsgrad der Vorzeichnung oder eine Steigerung der eingesetzten bildnerischen Mittel im Verlauf des Bearbeitungsprozesses.

In der Aufeinanderfolge der Bilder ließen sich Such- und Entwicklungsbewegungen finden, beispielweise nach Form, Festigkeit, Prägnanz, Genauigkeit, Zufälligkeit oder Lockerheit. Überdies fragte ich nach den wiederholt aufgegriffenen Motiven,

Elementen oder Gestaltungsmitteln und nach der Art und Weise (dem Modus), wie die Themen (thematischen Propositionen) aufgegriffen wurden. Deutlich wurde, dass die Bilder sich nicht nur als Einzelbilder betrachten lassen. Die komparative Analyse der Bilderreihe war enorm wichtig, um die Bildpraxis der Untersuchten re-konstruieren zu können.

Das Prinzip der komparativen Analyse, einer Analyse, die mit explizierten Vergleichshorizonten arbeitet, hilft außerdem, die Interpretation methodisch zu kontrollieren, beispielsweise der Standortgebundenheit der Forscherin und einer Beliebigkeit der Bildinterpretation entgegenzuwirken. Die Einzelbilder kommentieren sich gegenseitig und lassen sich im Licht der anderen betrachten. Bohnsack schreibt: »[…] auf dem Weg der komparativen Analyse wird die Mehrdeutigkeit nicht eliminiert, sondern methodisch kontrolliert« (Bohnsack 2007, S. 33). Der Blick wird zudem auf die Mehrdimensionalität und Mehrdeutigkeit des Bildes an sich eröffnet, da das Bild je nach angelegtem Vergleichshorizont unterschiedliche Aspekte des Bildes und des impliziten Wissens in den Blick nimmt.

6.5 Dokumentarische Interpretation von Interviewtexten

Die Auswertung der Interviewtexte basiert wie die Bildanalyse auf der dokumentarischen Methode. Obwohl auch Bohnsack die dokumentarische Interpretation schon früh neben den Gruppendiskussionen auf narrativ-biografische Interviews angewendet hat, standen bei ihm dennoch vor allem kollektive Aspekte der Sozialisationsgeschichte im Vordergrund (vgl. Bohnsack et al. 2013, S. 19). Nohl hat beschrieben, wie genau sich darüber hinaus Leitfaden- und Experteninterviews mit der dokumentarischen Methode auswerten lassen und Elemente aus Fritz Schützes *Narrationsstrukturanalyse* Berücksichtigung finden (ebd., S. 20).

Bei der dokumentarischen Auswertung von Interviewtexten geht es darum, »die implizite Regelhaftigkeit von Erfahrungen und den in dieser Regelhaftigkeit liegenden dokumentarischen Sinngehalt, d. h. den Orientierungsrahmen dieser Erfahrungen zu rekonstruieren« (Nohl 2012, S. 45). Dafür sind eine Unterscheidung von *formulierender* und *reflektierender Interpretation* und damit die methodologische Leitdifferenz von Beobachtungen erster und zweiter Ordnung erforderlich. Die Frage nach dem *Was* erfolgt also in einem klar abgegrenzten Schritt zur Frage nach dem *Wie*. Durch die Trennung dieser beiden Interpretationsschritte – formulierende und reflektierende Interpretation – wird die Textanalyse insgesamt nachvollziehbarer.

Bei leitfadengestützten Interviews ist nicht die Gesamtperson mit allen Orientierungen des jeweiligen individuellen und kollektiven Lebenszusammenhangs Gegenstand der Analyse, sondern nur ein ganz spezifischer thematischer Ausschnitt – in meiner Studie die Bildpraxis und Bilderfahrung der Laienkünstler*innen*. Dabei geht es neben den Bildergebnissen, die während des Interviews vorlagen, um die konkreten Bildpraxen im Versuchssetting und darüber hinaus um die erzählte Bildpraxis der Beforschten.

6.5.1 Interviewtranskript

Der erste Auswertungsschritt war das Anfertigen des Interviewtranskripts. Die Transkriptionsregeln sind an die Auswertungsinteressen des Projekts »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« (Liebmann-Wurmer 2014) angepasst und orientieren sich an einem mittleren Anspruchsniveau, welches die Lesbarkeit nicht zu stark stört und den Transkriptionsaufwand reduziert (siehe Tab. 4, S. 180). So wurde wörtlich transkribiert, Satzstellung und Versprecher sind aufgenommen. Deutliche regionale Färbungen sind lediglich als allgemeine Charakterisierung vor die Transkription gestellt und nicht in der Transkription berücksichtigt.

Regel:	Beispiele:
Interviewerin wird abgekürzt. Erzählerin wird abgekürzt. Redeüberschneidungen/Überlappungen (Sprecherwechsel von I und E) werden auseinandergezogen und am Zeilenbeginn begonnen.	»I:« »E:«
Verzögerungslaute werden ins Transkript aufgenommen und bei starker Häufung reduziert.	»äh« und »mhm«
Ortsbezeichnungen und Namen werden anonymisiert und mit einem Anfangsbuchstaben gekennzeichnet.	Nürnberg wird zu »O«, Frau Jochum wird zu »Frau K.«
Verschleifungen werden geglättet.	Aus »ham wir« wird »haben wir«, »des Auto« wird zu »das Auto«.
Ein Wortabbruch wird mit einem - markiert.	»Dann hat mein Va-, meine Mutter«
Ein Satzabbruch wird mit einem Komma [,] gekennzeichnet.	»Die haben uns nicht, aber dann bin ich weggelaufen«
Der vermutete Wortlaut wird mit einem Fragezeichen [?] versehen.	»Das wollte er nicht ?«
Die Markierung der Sprechpausen [P] beider Gesprächspartner*innen* erfolgt je nach Länge.	Pause »(P)«, längere Pause »(PP)«, sehr lange Pause »(PPP)«
Unverständliche Passagen werden mit drei Punkten ... gekennzeichnet. Dabei wird zwischen kürzeren und längeren Passagen unterschieden.	Kürzere Stellen »...«, länger Passagen »... ...«
In Klammern [()] werden parasprachliche Äußerungen der Sprechenden ergänzt.	(»lacht«), (»tiefes Durchatmen«)
Gesten und Handlungen werden in Klammern [()] notiert, insofern das durch die Audioaufzeichnung deutlich wird.	(»zeigt auf ein Bild«), (»macht eine Schreibbewegung mit der Hand«)
Alle Störungen oder Unterbrechungen werden ebenfalls in Klammern [()] festgehalten.	(»Telefon klingelt«), (»andere Person betritt den Raum«)

Tabelle 4: Transkriptionsregeln für das Interview

6.5.2 Erstellung des thematischen Verlaufs des Interviews

Während des mehrmaligen Anhörens der Audioaufzeichnungen entstanden erste ungeordnete Notizen zum Interview – Auffälligkeiten zu Wiederholungen, Eindrücke zum Verlauf des Gesprächs, zur Atmosphäre etc. Nach der Transkription rekonstruierte ich den *thematischen Verlauf*. Bohnsack bezeichnet dies als »zeitliche Abfolge der Interviewthemen innerhalb eines Falls« (Bohnsack 2007, S. 45). Ich erstellte dazu eine tabellarische Abfolge und Gliederung des Interviews, die auch Merkmale wie Pausen, Sprecherwechsel und Fragenimpulse beinhaltete. Ziel dieser Gliederung war ein strukturierter Überblick und die Grundlage für die Auswahl jener Textabschnitte, die weiter ausgewertet wurden (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 292).

Ich habe nicht das gesamte Interview ausgewertet, sondern lediglich die thematischen Abschnitte, die für meinen Forschungszusammenhang relevant sind. Für die Auswahl der Textabschnitte schlägt Nohl drei Kriterien vor (Nohl 2012, S. 40). Zum einen sind das Themen, die vor der empirischen Erhebung festgelegt wurden. In meinem Fall sind dies neben Aussagen zur Proposition der Themenstellungen *selbst*, *vertraut*, *fremd* auch die Themen, die die Konstruktion des leitfadengestützten Interviews bestimmt haben – beispielsweise der Prozessverlauf (kreativer Prozess), die ästhetische Erfahrung, Auslösefaktoren, Herangehensweisen und Impulse der Arbeit, der Umgang mit der Aufgabenstellung sowie die Entstehung des Bildes.

Zum Zweiten schlägt Nohl vor, Themen auszuwählen, zu denen sich die befragten Personen besonders ausführlich, engagiert und *metaphorisch dicht* äußern, ferner sind große Pausen und ein extrem stockender Redefluss kennzeichnend. Diese Passagen sind die von Bohnsack als *Fokussierungsmetaphern* bezeichneten Interviewstellen (Bohnsack 2007, S. 45). Diese müssen beachtet werden, so Nohl, weil sie ein Korrektiv zu den gesetzten oder als auffällig wahrgenommenen Themen der Forschenden darstellen können (vgl. Nohl 2012, S. 40).

Als drittes Kriterium empfiehlt er Themen, die in unterschiedlichen Fällen gleichermaßen behandelt werden und sich deshalb für die komparative Analyse eignen. In meiner Untersuchung habe ich vornehmlich auf Vergleichshorizonte zwischen meinen beiden Hauptfällen Bernhardt F. und Ulrike R. geachtet, jedoch auch die anderen sechs Fälle meines Samples einbezogen.

Neben der Eingangspassage der Interviews habe ich mit den Abschnitten begonnen, die alle Kriterien erfüllen. Am Ende oder am Übergang zum zweiten Schritt der Interviewanalyse, der *formulierenden Interpretation*, stand die Verfeinerung des Transkripts an den ausgewählten Stellen (zu den Kennzeichnungen im *Feintranskript* siehe Tabelle 5). Dieses erneute Nachhören und Vergegenwärtigen der Interviewsituation und der Interaktion der Interviewpartner*innen* lieferte bereits wichtige Hinweise für die formulierende und reflektierende Analyse.

…	Erzähler*in* bleibt im Redefluss. Es gibt keine Unterbrechung durch Interviewpartner*in*.
unterstrichen	Aussagen, die im Redefluss betont wurden.
fett markiert	Aussagen, die ganz vehement und laut gesprochen werden.
°	Aussagen, die ganz leise und zurückgenommen gesprochen werden.
Text	Thematisch interessante und auffällige Stellen im Interview werden farbig markiert.

Tabelle 5: Markierungen für das Feintranskript des thematischen Verlaufs

6.5.3 Formulierende Interpretation

Die ausgewählten Interviewpassagen unterzog ich nun der formulierenden Interpretation. Dabei geht es »um eine zusammenfassende (Re-)Formulierung des immanenten, des kommunikativ-generalisierten oder – alltagssprachlich ausgedrückt – des allgemein verständlichen Sinngehalts« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 293). In diesem Schritt identifiziere ich also das *Was* des Interviewtextes.

Bei der *formulierenden Feininterpretation* eines Interviewabschnitts wird »jeder Abschnitt sequentiell nach mehr oder weniger markanten Themenwechseln durchgesehen und so werden Oberthemen und Unterthemen identifiziert« (Nohl 2012, S. 40). Das heißt, wenn das Transkript einer Interviewpassage vor mir lag, kreiste ich zunächst das Thema dieses Abschnitts ein, um daran anschließend Ober- und Unterthemen herauszuarbeiten. So entstand eine thematische Feingliederung der Interviewabschnitte. Zu jedem Unterthema, welches in der Länge mehrere Interviewzeilen umfassen konnte, formulierte ich eine thematische Zusammenfassung mit eigenen Worten und in ganzen Sätzen. Der Inhalt wurde paraphrasiert. Diese Reformulierung des Textes hinsichtlich der Frage *Was wird gesagt?* ist bereits eine Möglichkeit, Abstand zwischen Forscherin und untersuchtem Material herzustellen und sich den Text ›*fremd* zu machen‹. Teilweise blieben wörtliche Zitate in der Reformulierung enthalten. Dies ist möglich, wenn es Äußerungen der beforschten Person gibt, die mir unzugänglich blieben, und solche Äußerungen, die den Kern des immanenten Sinns treffend wiedergaben und ein Paraphrasieren zur Verwischung und Verkomplizierung geführt hätte (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 294). Bei Bernhardt F. ist dies beispielsweise sein treffender

Begriff »rumfuhrwerken« – eigene Wörter für diesen treffenden Ausdruck zu finden, würde den Kern des Wortes nicht treffen und nur eine unnötige Verlängerung und Verkomplizierung darstellen.

6.5.4 Reflektierende Interpretation

Bei der reflektierenden Interpretation geht es um den dokumentarischen Sinngehalt. Ziel ist es, dem *Wie* des Interviewtextes auf die Spur zu kommen. Folgende Fragen können dabei hilfreich sein: »Was zeigt sich hier über den Fall? Welche Bestrebungen und/oder welche Abgrenzungen sind in den Redezügen impliziert? Welches Prinzip, welcher Sinngehalt kann die Grundlage der konkreten Äußerung sein?« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 295). Wie also wird ein Thema bearbeitet, in welchem (Orientierungs-) Rahmen wird das Thema behandelt? Bohnsack schreibt: Die reflektierende Interpretation zielt »auf die Rekonstruktion und Explikation des Rahmens, innerhalb dessen das Thema abgehandelt wird, auf die Art und Weise, wie, d. h. mit Bezug auf welches Orientierungsmuster, welchen Orientierungsrahmen das Thema behandelt wird« (Bohnsack 2014, S. 137). Dabei ist die Art und Weise des Interviews, die formale Konstruktion von der semantischen Struktur nicht zu trennen, da sie Auskunft über die Relevanz der jeweiligen semantischen Gehalte gibt. Deshalb schlägt Nohl als ersten Schritt eine formale Interpretation vor, die die Textsortentrennung von Schütze, die er in seiner Narrationsstrukturanalyse entwickelt hat, anwendet (vgl. Nohl 2012, S. 41).

Die Analyse der Textsorte kann »wesentlichen Aufschluss über die Struktur der Orientierung geben« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 298) und ist somit auch für leitfadengestützte Interviews wichtig. Denn auch hierbei werden erzählgenerierende Fragen gestellt, die Erzählungen provozieren sollen. Diese Erzählungen sind natürlich in begrenzterem Umfang als bei narrativen Interviews vorhanden. Dennoch lassen sie sich finden. Oft sind sie mit Beschreibungen, Argumentationen sowie Bewertungen verknüpft und stehen meist in einem Vordergrund-Hintergrund-Verhältnis und sind nicht nacheinander aufgereiht zu finden. Ich habe mich an der Textsortentrennung nach Nohl (2012, S. 41–43) orientiert:

Textsortentrennung

- Erzählung: Der oder die Befragte stellt einzelne Handlungs- und Geschehensabläufe dar, diese haben einen Anfang, einen zeitlichen Verlauf und ein Ende. Es geht um ein singuläres Ereignis, welches durch spezifische Orts- und Zeitbezüge gekennzeichnet wird. Hinweisende Wörter sind: *und*, *dann*, *am* u. v. m.
- Beschreibung: Mit einer Beschreibung werden wiederkehrende Handlungsabläufe oder feststehende Sachverhalte dargestellt. Diese Textsorte findet sich beispielsweise bei der Beschreibung von den Bildern der Beforschten. Hinweisende Wörter sind u. a. *wie* oder *öfter*.
- Argumentation: Argumentationen beinhalten (alltags-)theoretische Zusammenfassungen zu den Motiven, Gründen und Bedingungen für eigenes oder fremdes Handeln und dienen oft der öffentlichen Präsentation und Rechtfertigung vor sich selbst und anderen. Die Herstellungs- bzw. Konstruktionsweise der Argumentation sind rekonstruierbar und dadurch wird ersichtlich, *wie* die befragte Person ihre Handlungsweisen rechtfertigt und bewertet.
- Bewertungen: Eng mit den Argumentationen hängen die Bewertungen zusammen. Dies sind evaluative Stellungnahmen zu eigenem oder fremdem Handeln. Sie beinhalten Relationierungen, die interessant für die zugrunde liegenden Orientierungen sind.

Wichtig für die Re-konstruktion des impliziten Erfahrungswissens sind die Erzähl- und Beschreibungspassagen des Interviews, denn durch sie werden die Erfahrungen unmittelbarer Handlungspraxis und so das handlungspraktische Wissen geschildert.

Nohl erläutert, Schütze habe in seiner Narrationsstrukturanalyse darauf hingewiesen, »dass die Stegreiferzählungen – aufgrund der Dynamik ihrer Zugzwänge – besonders nahe an den Erfahrungen des Erzählers liegen. Gerade weil er seine Erzählung komplettieren, kondensieren und detaillieren muss, verstrickt sich der Erzähler in den Rahmen seiner eigenen Erfahrungen und lässt damit in den Erzählungen einen tiefen Einblick in seine Erfahrungsaufschichtung zu« (Schütze zit. nach Nohl 2012, S. 42). Trotz des engen Zusammenhangs zwischen erzählter und erlebter Erfahrung ist diese immer in die Haltung der Erzählenden eingebunden und somit konstruiert. Es ist folglich nie die ›Wirklichkeit‹, sondern stets eine Erfahrung, die im Erzählen konstruiert wird.

Zur Rekonstruktion der formalen Struktur des Interviews gehört neben der Textsortentrennung auch die »Analyse der Diskursorganisation, d. h. wie die Redebeiträge aufeinander bezogen sind« (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 302). Nohl schlägt gerade bei Interviews, die nicht von Erzählungen dominiert sind – leitfadengestützte Interviews – vor, die Kategorien für die Bezeichnung der Diskursorganisation zu verwenden (vgl. Nohl 2012, S. 44). Es werden drei Textteile formal unterschieden: Proposition, Elaboration und Konklusion (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 298–302):

Diskursorganisation

- Proposition: Als Proposition wird ein Vorschlag, eine Unterbreitung einer neuen Idee oder eines neuen Themas verstanden. Es geht um das *Aufwerfen eines Orientierungsgehalts*. In der Darstellung des Hauptgedankens im einleitenden Teil werden beschreibend, erzählend oder theoretisierend Orientierungsmuster dargestellt. Als Reaktion auf eine Proposition kann eine Anschlussproposition, eine Opposition (kein gemeinsamer Orientierungsrahmen) oder eine Antithese (gemeinsamer Rahmen, aber andere Meinung) folgen.
- Elaboration: Als Elaboration wird jede Art der *Aus- und Weiterbearbeitung einer Orientierung* bezeichnet. Sie ist also ein Vorgang oder ein Ergebnis einer Ausarbeitung und Umsetzung eines Themas. Die Elaboration kann auch im Sinne einer Differenzierung stattfinden, wenn ausdrücklich die *Grenzen der Orientierung* hervorgehoben werden.
- Konklusion: Die Schlussfolgerung oder der Abschluss eines Themas oder einer Orientierung wird als Konklusion bezeichnet. Przyborski und Wohlrab-Sahr unterscheiden zwischen einer *echten* und einer *rituellen* Konklusion. In der *echten* Konklusion wird eine Orientierung zusammengefasst und abgeschlossen, im Gegensatz dazu provoziert eine rituelle Konklusion einen Themenwechsel über Allgemeinplätze, die für die Beteiligten unbedeutend sind – beispielsweise die Aussage »gut, dass wir nicht alles wissen«.

Weitere Teile des Interviews betreffen die Erzählimpulse. Nohl schlägt dazu wiederum die Verwendung der von Schütze entwickelten Kategorien vor (vgl. Nohl 2012, S. 18). Der oder die Interviewer*in* bietet eine Erzählaufforderung. Bei biografischen Interviews sind dies oft *autobiografisch orientierte Erzählaufforderungen*. Durch immanente oder exmanente narrative Nachfragen kann die interviewende Person das Gespräch am Laufen halten und anhand des Leitfadens lenken. Auch durch argumentative oder beschreibende Fragen – die jeweils eine ausführende Beschreibung oder Argumentation ersuchen – kann das Gespräch seitens der oder des Interviewenden konturiert werden (vgl. ebd., S. 20).

Im Auswertungsdokument meiner Textanalyse sind die Auswertungsschritte *formulierende* und *reflektierende Interpretation* zusammengefasst. In der Tabelle 6 sind die Kennzeichnungen aufgeführt (siehe S. 184).

E:	Erzähler*in*
I:	Interviewer*in*
Z. 33-35	Ausgewählter Interviewabschnitt entspricht Zeile 33 bis 35 im Originaltranskript des jeweiligen Falls.
# 1 OBERTHEMA	Benennung von Oberthemen, die die Auswahl der jeweiligen Textpassagen betiteln und ›auf den Punkt bringen‹.
B1v – Unterthema	Formulierung von Unterthemen, die den Inhalt der Passage zusammenfassen und so zur thematischen Feingliederung des Interviews beitragen.
Textsortentrennung	Formale Interpretation mit Textsortentrennung, Textteilanalyse und komparativer Sequenzanalyse (Diskursorganisation)

Tabelle 6: Markierungen für die formulierende und reflektierende Interpretation

6.5.5 Muster*bildung* | Textanalyse

Anhand der vorangegangenen Analyseschritte des thematischen Verlaufs und der formulierenden und reflektierenden Interpretation der ausgewählten Interviewausschnitte lassen sich Muster herausbilden. Besonders dichte Stellen im Interview – die durch angesprochene Themen und deren Verortung und Thematisierung entstehen oder durch die Art und Weise, über die Bildpraxis zu sprechen, Dinge in Bildern zu beschreiben oder in der Art, zu sprechen und zu argumentieren auffällig werden – kristallisieren sich zu Fokussierungsmetaphern heraus. Durch Vergleiche und die Suche nach thematisch ähnlichen Passagen im Interview – fallintern und/oder fallextern – habe ich Muster finden können. Passagen, in denen dasselbe Thema behandelt wurde – beispielsweise *Schwierigkeiten mit dem verwendeten Material* – oder Passagen, die in der Art und Weise, zu sprechen und zu formulieren ähnlich waren, habe ich einander gegenübergestellt.

Die *Prinzipien des maximalen und minimalen Kontrasts* haben mich ebenso geleitet. Das heißt, ich habe zunächst nach unterschiedlichen Umgängen mit einem Thema oder nach einer Orientierung gesucht – beispielsweise eine starke Prozessorientierung der Bildpraxis –, um dann spezifische Ausformungen innerhalb dieser Prozessorientierung zu finden. Dabei zeigte sich beispielsweise, dass die Proband*inn*en unterschiedlich stark an einem gelungenen Ergebnis eines Gestaltungsprozesses interessiert waren. Für manche gehört das erfolgreiche Beenden eines Prozesses in Form eines Bildergebnisses zur eigenen prozessorientierten Bildpraxis, für andere hingegen gehört gerade das Unfertige und kein verwertbares Ergebnis zu erzielen dazu.

Mit diesem Auswertungsschritt wurden dementsprechend die spezifischen Muster*bildungen* eines Falls genauer beschrieben.

6.5.6 Vergleichende Betrachtung der Bild- und Textanalysen

Die vergleichende Betrachtung der zuvor ausgearbeiteten Bild- und Textanalysen war ein weiterer Analyseschritt auf dem Weg zur Re-konstruktion der Orientierungen der Bildpraxis. Ich habe nach den Relationen, also den Beziehungen zwischen Text- und Bildphänomenen, zwischen meinen Text- und Bildinterpretationen und den herausgebildeten Mustern gesucht. Ich fragte, welche Verbindungen, Verhältnisse und Wechselbeziehungen zwischen den Bildern und dem Interview bestehen und erkennbar werden. Welche Verknüpfungen gibt es zwischen den visuellen und sprachlichen Darstellungen der Befragten? Gibt es Analogien und Differenzen?

Eine Analogie zwischen visueller und sprachlicher Darstellung besteht dann, wenn sich die Darstellungen in einigen Merkmalen ähnlich sind, auch wenn sie sich in anderen Merkmalen unterscheiden. Mit der Suche nach Analogien rekurriere ich auf die Kategorie der *Homologien*. Bohnsack und zuvor Mannheim haben diese Kategorie oder

besser das *Denken in Homologien* als eines der Grundmerkmale der dokumentarischen Methode herausgearbeitet. »Dieses Gerichtetsein auf Dokumentarisches, dieses Erfassen des Homologen an den verschiedenen Sinnzusammenhängen ist etwas Eigentümliches, das weder mit Addition noch mit Synthese, auch nicht mit bloßer Abstraktion gemeinsamer Merkmale verwechselt werden darf« (Mannheim 1964, S. 121). Homologien bezeichnen wiederkehrende, gleiche Strukturen in ganz unterschiedlichen thematischen Zusammenhängen innerhalb eines Falls, über die Fälle hinweg oder zwischen unterschiedlichen Datensorten (vgl. Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, S. 26).

Auf der Suche nach Analogien fragte ich deshalb, welche Sinnstruktur verschiedene thematisch oder formal unterschiedliche Beobachtungen und Muster erklären können. Durch die Triangulation der verschiedenen Datensorten war es möglich zu fragen, welche Muster und Sinnstrukturen sich über die unterschiedlichen Datenarten, sprich Medien hinweg zeigen. Welche Analogien zeigen sich in unterschiedlichen Dimensionen eines Falls (ebd., S. 357)?

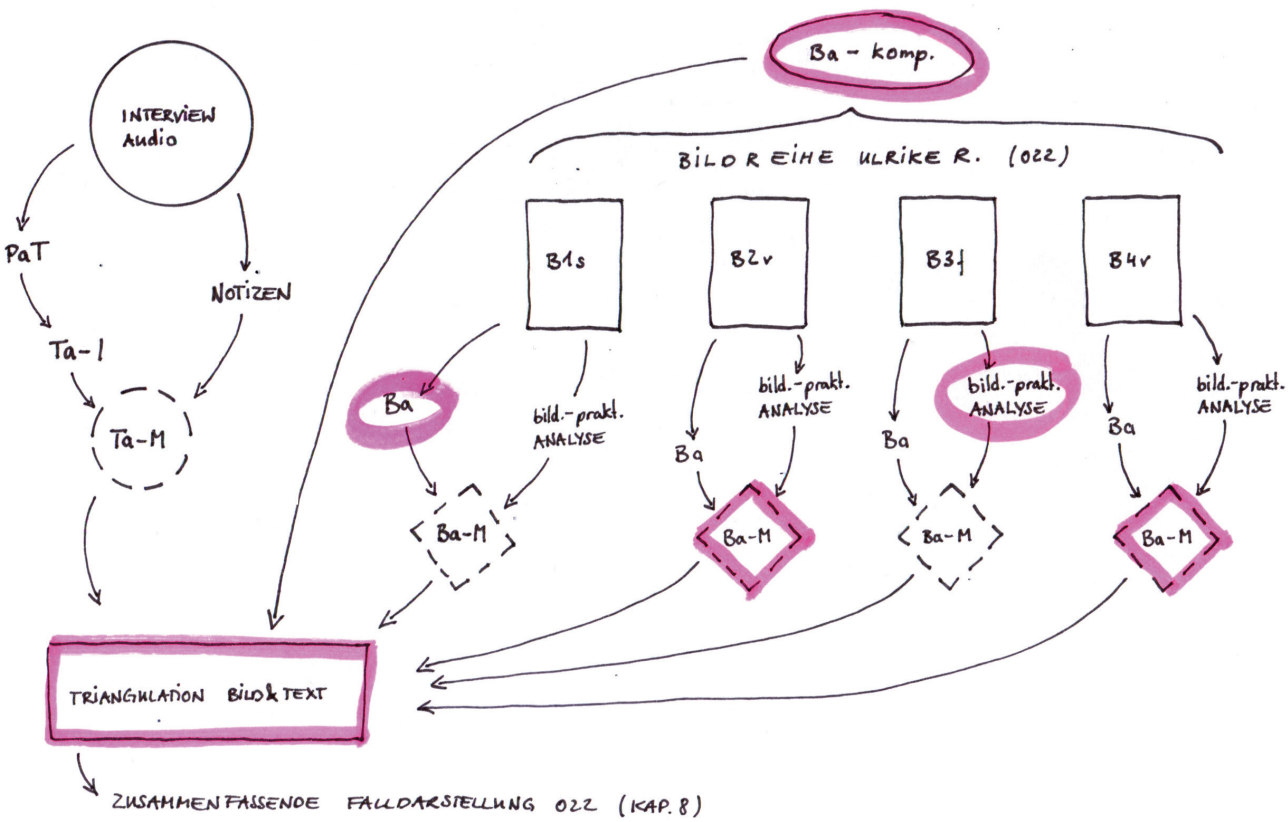
Um den Ursprung der jeweiligen Interpretation und Argumentation transparent und nachvollziehbar zu machen, sind die Textabschnitte ähnlich wie in einem Interview gekennzeichnet. Die mit dem vorangestellten Begriff BILD markierten Textpassagen resultieren aus den vorherigen Bildanalyseauswertungsschritten und die mit TEXT gekennzeichneten Textabschnitte stammen aus den Textanalysen. Die der komparativen Analyse zugrunde liegenden Interpretationen und Beobachtungen entstammen den verschiedenen vorausgegangenen Analysedokumenten. Die Quellen sind die Bilder selbst, Bildanalysen der einzelnen Bilder, die Muster der Bildanalysen, die komparative Bildanalyse, die Transkripte der Interviews, die Textanalyse mit formulierender und reflektierender Interpretation und die herausgearbeiteten Muster der Textanalyse. Ich habe, neben einer einleitenden Darstellung der Vergleichsaspekte, die re-konstruierten Analogien und/oder Differenzen zwischen den visuellen und sprachlichen Darstellungen zusammengefasst, zugespitzt und teilweise abstrahiert, um sie deutlich werden zu lassen. Die unterschiedlichen Aspekte sowohl der Bild- als auch der Textseite habe ich zusammengedacht und wechselseitig aufeinander bezogen, um so die Bildpraxis vertiefter zu verstehen und zu rekonstruieren, die Relationen zwischen Bild und Interviewtext herauszuarbeiten und Orientierungen der Bildpraxis ableiten zu können.



7. Fallstudien

Von 34 bildnerisch tätigen Laienkünstler*innen* habe ich acht Fälle zur Analyse ausgewählt und davon zwei Hauptfälle gebildet (vgl. Kapitel 6.2). Die im Kapitel 6 erläuterten Auswertungsschritte wurden an diesen acht Fällen durchgeführt. Im Verlauf des Forschungsprozesses kristallisierte sich die komparative Analyse der zwei Hauptfälle als fruchtbar heraus, die im nun folgenden Kapitel beschrieben werden. Aus Gründen des Umfangs und der Nachvollziehbarkeit werden die Fallauswertungen zu Ulrike R. (Probandin 022) und Bernhardt F. (Proband 305) in Auszügen dargestellt. Die exemplarische Veranschaulichung verdeutlicht mein methodisches Vorgehen. Zu Beginn eines jeden Abschnitts zeigt eine Übersichtsskizze alle Analyseschritte, die das Datenmaterial durchlaufen hat. Die farbig markierten Auswertungsschritte sind in den Falldarstellungen im folgenden Kapitel enthalten. Die vollständigen Auswertungsdokumente sind auf Anfrage bei mir persönlich einsehbar.

7.1 Falldarstellung Ulrike R.



Übersicht 5: Datenauswertung Text und Bild

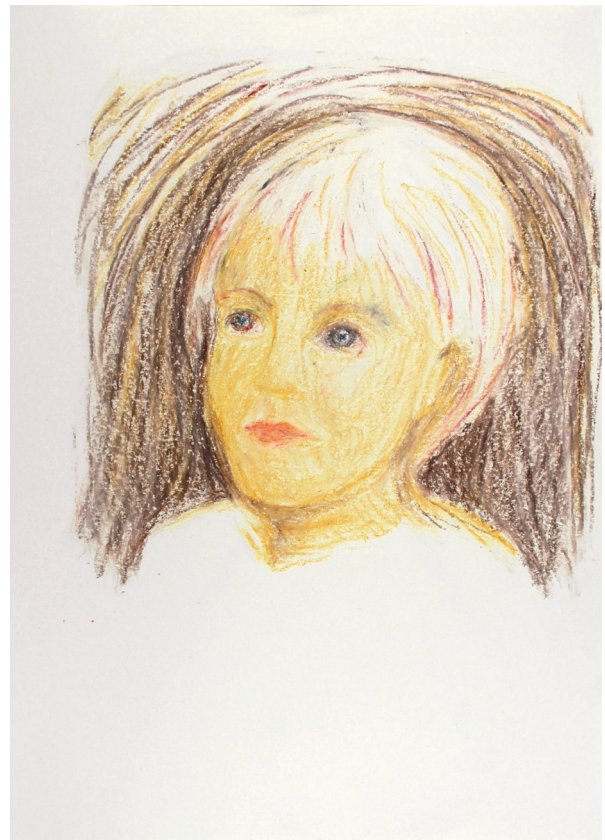
Ulrike R. hat im Versuchssetting vier Arbeiten erstellt. Ein Aquarellbild zum thematischen Impuls »Ein Bild von mir« (Abb. 67), ein Aquarell (Abb. 68) und eine Zeichnung mit Ölpastellkreiden (Abb. 70) zum Impuls »Ein Bild einer vertrauten Person« und eine Zeichnung mit Bleistift und Aquarellstiften (Abb. 69) zum thematischen Impuls »Ein Bild eines/einer Fremden«. Anhand des *Selbst*-Bildes (B1s) von Ulrike R. zeige ich exemplarisch die Analyse eines Einzelbildes. Um meine bildnerisch-praktischen Annäherungen, die grafischen Exzerpte, perzeptiven Skizzen und Bildzusammenstellungen an die



(67)



(69)



(70)



(68)

untersuchten Arbeiten darzustellen, zeige ich beispielhaft meine Auseinandersetzung mit ihrem *Fremd*-Bild (B3f). Den Auswertungsschritt der Musterbildung aus der Bildanalyse lege ich anhand der zwei entstandenen *Vertraut*-Bilder dar (B2v und B4v). In der komparativen Analyse der Bildpraxis werden alle vier Arbeiten der Bildreihe vergleichend betrachtet. Die Textanalyse, bestehend aus der formulierenden und reflektierenden Interpretation (Ta-I), und die Musterbildung (Ta-M) anhand des Interviewtextes sind im Kapitel nicht wiedergegeben. In der Falldarstellung von Ulrike R. wird abschließend die vergleichende Betrachtung der Bild- und Textanalysen vorgestellt.

7.1.1 Einzelbildanalyse zum Selbst-Bild (B1s)

Bildbeschreibung

Das Bild von Ulrike R. zum thematischen Impuls »Ein Bild von mir« (Abb. 67, S. 188) ist das erste von insgesamt vier von ihr angefertigten bildnerischen Arbeiten. Es sind keine Skizzen zu dem Bild entstanden. Der Bildträger ist 250g/m² starkes naturweißes Aquarellpapier von 30 × 40 cm Größe im Hochformat. Ulrike R. hat einen Bleistift und farbige Aquarellstifte benutzt. An einigen Stellen im Bild ist ein feuchter Pinsel zum Einsatz gekommen, mit dem die Linien der Aquarellstifte vermalt wurden. Das Bild ist aus mehreren Einzelszenen zusammengesetzt. Zu erkennen sind verschiedene Personen in unterschiedlichen Situationen und Handlungszusammenhängen.

Die Szene im Bildzentrum ist größer dargestellt als die anderen sechs Einzelszenen. Sie zeigt eine sitzende, dem Gesicht nach junge weibliche Figur, die auf einem Cello spielt. Das Cello ist an der Standspitze des Instruments, dem Stachel, zu erkennen und durch die Proportionen der sitzenden Frau, die das an ihre linke Schulter gelehnte Streichinstrument spielt. Die Figur ist durch zierliche Arme und Hände, angedeutete Brüste, einen schmalen Hals sowie feine weiche Gesichtszüge und eine rötliche kinnlange Frisur als weiblich erkennbar. Der Blick der Figur lässt sich als selbstvergessen und konzentriert beschreiben, da er nicht offen, sondern leicht schräg nach rechts unten gesenkt ist und den oder die Bildbetrachter*in* nicht trifft. Von der zentralen Figur ist nur der Oberkörper deutlich gezeichnet, die Beine, zwischen denen das Instrument lehnt, sind nur leicht angedeutet. Da der Oberkörper größtenteils vom Cello verdeckt wird, ist nur die rechte Arm- und Schulterpartie der Figur klar zu erkennen.

Um die zentrale Mittelfigur ordnen sich zu jeder Seite drei übereinander angeordnete kleinere Szenen – auf der rechten Bildseite jeweils eine Hauptfigur in verschiedenen Positionen und Kontexten und auf der linken Seite in zwei Binnenszenen jeweils eine Person und einmal eine Personengruppe, die aus drei Figuren besteht.

Links unten, auf Höhe des Stachels und des Cellokorpus, ist der Kopf, die Schulterpartie und der rechte Arm einer weiblichen Figur dargestellt. Dass es sich um eine weibliche Person handelt, ist an den femininen, feinen Gesichtszügen und der rötlichen kinnlangen Haarfrisur, auch Bob genannt, erkennbar. Die Person berührt mit ihrer rechten Hand eine kleine, frontal vor ihr stehende Büste. Die Büste wird erkennbar an der unausgestalteten Kopfform des Objekts, es ist nur ein geschlossener schwarzer Umriss mit betonter Standfläche zu erkennen. Dies macht eine Vollfläche deutlich. Die Standfläche der Büste ist im Unterschied zur weiblichen Figur klar definiert. Außerdem ist die Büste kleiner als die weibliche Person und es scheint, als würde die Person die Plastik sogar erst formen. Die weibliche Figur schaut die zu formende Büste konzentriert an und blickt ihr in die Augen. Um die von der linken Bildkante angeschnittene Binnenszene ist eine blaue Schraffur gelegt, die als Abgrenzung zur zentralen Hauptfigur dient.

Oberhalb dieser Szenerie ist ein vor einem kleinen Haus kniendes Kind dargestellt. Diese zweite Binnenszene ist genau oberhalb der waagerechten Bildmittelachse positioniert. Durch den verkürzten Körper und die kniende Haltung wird die Figur als Kind erkennbar. Das Kind hält Spielfiguren in beiden Händen. Das Haus ist von den Proportionen her und im Vergleich zum Kind eine Miniatur, anscheinend ein Puppenhaus.

Die vordere Seite, die Giebelseite, ist offen und gibt einen Blick ins Hausinnere frei, zwei Etagen sind darin zu erkennen, die mit einer angedeuteten Leiter verbunden sind. Außerdem ist ein Wanddurchbruch mit Rundbogen in ein dahinterliegendes Zimmer im Haus zu erkennen. Das Puppenhaus wird von der linken Bildkante angeschnitten.

In der linken oberen Ecke, im obersten Bildfünftel, ist die einzige Figurengruppe dargestellt. Sie besteht aus drei vom Scheitel bis zur Schulter gezeichneten Figuren. In der Mitte und perspektivisch vor den beiden anderen Personen ist eine weibliche Figur dargestellt, erkennbar am rötlichen Bob, der schmalen Gesichtsform und den feinen Gesichtszügen. Die beiden hinten stehenden Figuren haben unterschiedlich farbige Kurzhaarfrisuren, blond und rötlich. Durch die Kurzhaarfrisuren, die breiteren Schultern und kantigeren Kopfformen könnten es männliche Figuren sein. Die Figuren hinten sind im Dreiviertelprofil dargestellt und blicken mit offenen Augen auf die Person vor ihnen – ihre Blicke ruhen auf ihr. Die Blickrichtung der Frau vor ihnen ist leicht nach rechts gewandt. Um den oberen Teil der Figuren herum ist eine in blauen Farbtönen gehaltene länglich, waagerecht wellenartig verlaufende Schraffur angelegt, die aus einzelnen vertikalen, liegenden parallelen Linien besteht. In der Art einer Aura wird die Szene dadurch hervorgehoben. Ikonologisch erinnert das an einen Heiligenschein, einen Strahlenkranz um die Figurengruppe, der diese zu einer Einheit verbindet. Die Szene wird so zusammengezogen und gleichzeitig entsteht eine Trennung zu der rechts danebenliegenden vierten Binnenszenerie.

In der rechten oberen Ecke, auf gleicher Höhe wie die links daneben abgebildete Figurengruppe, ist der Kopf und Oberkörper einer Frau dargestellt, die ihr Kinn auf ihren eigenen rechten Handrücken stützt. Sie hat, wie die mittlere Figur der links daneben abgebildeten Figurengruppe, einen rötlichen Bob. Mit einer waagerechten, nicht sehr dichten Parallelschraffur ist ein grauer Bleistiftabrieb über den umliegenden Bildraum und die Figur gelegt, wie ein grauer Schleier. Dies lässt einen Nebel der Erinnerungen verschwimmen, Trauer- oder Traurigkeitsschleier assoziieren. Der Blick der Figur wirkt durch dunkle Schatten um die Augen leicht düster und angestrengt oder nachdenklich, es lässt sich ein Stirnrunzeln erahnen.

Auf der rechten Bildseite, unterhalb der Figur, die ihren Arm aufstützt, und auf Höhe des ausformulierten Oberkörpers der zentralen cellospielenden Frau, befindet sich eine weitere Szene: eine kindliche Figur, wie an den Proportionen des Kopfes erkennbar wird, zieht an einer Schnur eine gelbe Ente auf roten Rädern hinter sich her. Da ein Fuß vor dem anderen in Richtung Bildmitte zu sehen ist, scheint sie zu laufen. Das Kind hat blond-rötliche Haare, die bis zu den Ohren reichen. Die Spielzeugente ist im Vergleich zu den Proportionen des Kindes übergroß dargestellt. Im Vergleich zu den anderen Objekten im Bild ist die Ente äußerst detailliert ausgearbeitet. Die Hintergrundschraffur um die Binnenszene ist kreisförmig, nur um Kopf und Oberkörper der Kinderfigur angelegt. Hinter der Ente ist keine Schraffur zu sehen.

Die siebte und letzte Binnenszene befindet sich in der rechten unteren Bildecke. Sie nimmt fast das ganze rechte untere Bildviertel ein. Es ist eine Raumecke dargestellt – ein Raum im Raum – durch drei rechtwinklig aufeinanderstoßende Linien, wie ein räumliches Koordinatendreieck. In dieser Raumecke angelehnt sitzt eine Person mit zum Bauch angezogenen Beinen. Die Figur stellt wahrscheinlich ein Kind dar, zu erkennen an der kindlichen Kurzhaarfrisur, dem großen runden Gesicht und der in der Ecke kauernden Position. Es könnte gleichermaßen weiblich oder männlich sein, es sind keine eindeutigen Merkmale auszumachen. Die ganze Szene ist in Grau- und Lilatönen gehalten, mit Bleistift gezeichnet auf einem grauen schraffierten Hintergrund. Um die Figur herum ist ein dunklerer Schatten schraffiert. Das in der Ecke sitzende Kind schaut traurig, es hat den Blick gesenkt und die Mundwinkel nach unten gezogen. Die Augen wirken schwer und dunkel, die Augenbrauen zusammengezogen oder gerunzelt. Die Hände, die sehr groß dargestellt sind, umfassen die angezogenen Knie. Die Figur sitzt in der Ecke des Raumes, mit dem Rücken zur Wand auf dem Boden. Die Binnenszene ist im unteren rechten Bildviertel positioniert und die Bodenfläche ist mit einer parallel

zum unteren Bildrand verlaufenden Schraffur angedeutet. Im Vergleich zu den anderen Binnenszenen, die ohne jegliche räumliche Verortung frei im Bildraum schweben, wird hier eine räumliche Bezogenheit deutlich.

Bildanalyse

Das Bildganze ist in sieben Binnenszenen zergliedert, die Einzelszenen sind durch Schraffuren, unterschiedlich farbig und in unterschiedliche Richtungen verlaufend, voneinander abgegrenzt. Die Schraffuren betonen einzelne Szenen, ziehen die Einzelelemente des Bildes aber auch zusammen, verbinden sie und betten sie ein in ein Bildganzes. Trotz der vielen verschiedenen Binnenszenen und farbigen Schraffuren ist das Bild sehr strukturiert.

Eine deutliche Diagonale ist von links unten nach rechts oben zu erkennen. Sie führt durch den Stachel des Cellos über die Saiten und den Hals des Instruments und wird in dem den Kopf abstützenden Arm der Figur im oberen rechten Bildviertel weitergeführt. Die Diagonale wird außerdem mit cyanfarbiger Schraffur um die linke untere Binnenszene zum Oberteil der zentralen Cellospielerin hin zur Umrandungsschraffur dieser geleitet.

Das Bild ist außerdem durch eine senkrechte Dreiteilung gegliedert. Am rechten und linken Bildrand zieht sich ein Band mit jeweils drei Binnenszenen entlang und in der Mitte des Bildes befindet sich die größer dargestellte zentrale Szenerie. Die streichende Armbewegung, der Ellenbogen der Cellospielerin und der Bogen des Instruments betonen die waagerechte Bildmittelachse, da sie parallel und fast auf ihr liegend positioniert sind.

Die links davon angeordnete Binnenszene mit dem Kind vor dem Puppenhaus verstärkt die waagerechte Bildteilung durch die parallel zu dieser knienden Position des Kindes und die gelbe Schraffur im Hintergrund. Die rechte Binnenszene mit dem Kind und der Spielzeugente führt diese waagerechte Teilung durch die ebenfalls gelbe Hintergrundschattierung fort, unterbricht sie aber auch durch die weiter unten gelegene Positionierung der ganzen Szene.

Die Schraffur im Hintergrund, um die Binnenszenen herum, strukturieren das Bild in die erwähnte vertikale Dreigliederung (rechts und links) und in ein Oben und Unten. Es gibt drei dominante Farbtöne, die die Binnenszenen hinterlegen, blaue, gelbe und graue Schraffuren, die sich wiederholen und thematische Bezüge schaffen. Auf der rechten Bildseite, die in grau gehaltenen nachdenklichen oder reflexiven Szenen, mit dem in der Ecke sitzenden Kind mit angestellten Knien und die auf ihren Arm gestützte Frau in der rechten oberen Bildecke. Zwei gelb leuchtende Binnenszenen, die jeweils kleine Kinder beim Spielen zeigen und um die waagerechte Bildachse angeordnet sind, und die mit verschiedenen Blautönen umkreisten und schraffierten Szenen, zu denen auch die zentrale Mittelfigur gehört. Lage und Richtung der Schraffuren sind auch unterschiedlich. Beide grauen Szenen sind klar waagerecht und parallel zur Bildkante schraffiert. Oben rechts überdeckt die Schraffur die darunterliegende figürliche Zeichnung der Frau, und es scheint, als würde ein Nebel oder Schleier auf der Szenerie liegen, die so etwas Drückendes und Gedämpftes vermittelt. Unten rechts dient die Schraffur der Verdeutlichung der Raumlage und ist jeweils parallel dazu der konstruierten Raumecke angepasst. Die Lage der gelb leuchtenden Schraffuren ist angepasst an die Szenerie, das heißt um den Körper und die Gegenstände angeordnet. Sie geht von der Figur der Szene aus und führt meist strahlenförmig nach außen, um die Szene von der benachbarten Binnenszene abzugrenzen. Die bläuliche Schraffur um die linke untere Binnenszene umschließt diese kreisförmig und fast vollständig, sie ist lediglich vom linken Bildrand angeschnitten. Die Abgrenzung zur zentralen Cellospielerin und zum leeren und wenig bearbeiteten unteren Bildabschnitt scheint hier wichtig zu sein.

Die Figurengruppe weist eine Besonderheit in der Schraffur auf. Sie ist wie ein Nimbus um die abgebildeten Figuren gelagert. In der Ikonografie ist eine solche Leucht-

oder Lichterscheinung um den Kopf oder ganzen Körper einer Personendarstellung ein Symbol für Mächtige, Erleuchtete, Heilige oder Götter. Besondere Menschen werden so durch eine Sonnenkrone oder einen Strahlenkranz hervorgehoben. Hier im Bild wird durch die Position der Gruppe im Bildraum dieser über der Szene schwebende, abgehobene Eindruck verstärkt, der an eine Himmelfahrt erinnert. Auch die zentrale Figur, die Cellospielerin hat einen bläulichen Halbkreis um ihren Kopf. Die Schraffierungen schaffen eine formale und kompositorische Untergliederung sowie thematische Einbettung der einzelnen Binnenszenen.

Wiederholungen von Bildelementen strukturieren ebenfalls das Bild, etwa die rotblonde Haarfarbe in unterschiedlichen Nuancen und die Haarfrisur in verschiedenen Abstufungen der Länge – Kurzhaar, Bobfrisur, kinnlange Haare der Figuren. Die Binnenszene im unteren rechten Bildviertel, die das in der Ecke sitzende Kind darstellt, bildet hier eine Ausnahme, da diese Szene nur in Grautönen gehalten ist und so zwar eine ähnliche Frisur, aber nicht die typische Haarfarbe ausweist. Ein weiteres wiederkehrendes Element ist die Hand-/Armdarstellung, nur in Binnenszene oben links ist es nicht vorhanden. Die Hände, das Berühren, Ziehen, Formen und Führen bekommen durch die Wiederholung Bedeutung.

Insgesamt sind die Figuren vereinfacht, mit Umrisslinien und formandeutenden Schraffuren dargestellt. An vielen Stellen der einzelnen Bildelemente arbeitet Ulrike R. anscheinend bewusst mit dem Offenlassen der Form. Nahezu das gesamte untere Fünftel des Bildes bleibt unbearbeitet, nur mittels einiger weniger auslaufender Schraffuren wird die Bildfläche erschlossen. Dadurch entsteht der Eindruck, die gesamte Komposition sei im Bild nach oben verschoben.

Die Figuren weisen keine Standflächen auf, sie scheinen alle im Bildraum zu schweben. Gehalten werden sie lediglich von der sie umfassenden Schraffur. Eine Ausnahme stellt die Binnenszene in der rechten unteren Bildecke dar.

Das Bild ist durch Polyperspektivität gekennzeichnet, es gibt keinen einheitlich definierten Bildraum. Im unteren rechten Bildviertel und in der Binnenszene mit dem Puppenhaus ist eine leichte Draufsicht erkennbar. Nahezu frontal, leicht von rechts ansichtig sind die zentrale Hauptfigur und das Kind mit der Ente dargestellt. Während das mit den Puppen spielende Kind im Profil gezeichnet ist, sind die anderen Figuren alle im Dreiviertelprofil zu sehen. Die Plastizität des Cellos ist deutlich dargestellt, die Linien sind kräftig nachgezogen. Parallelperspektive ist im Puppenhaus angedeutet.

Es gibt nahezu keine Überschneidungen der Bildelemente im Bild, bis auf die zwei hintenstehenden Figuren der Dreiergruppe der oberen linken Binnenszene, die von der mittigen weiblichen Figur überdeckt werden. Auch die Schraffuren im Hintergrund der einzelnen Binnenszenen überlagern sich kaum. Es bleibt immer ein kleiner unbearbeiteter weißer Rand undefiniert, entstanden durch schwächer werdende und auslaufende Schraffur. Indem Ulrike R. Überschneidungen und Überlagerungen vermeidet, wird die jeweilige Alleinstellung und die leichter verständliche Aneinanderreihung oder Sammlung von verschiedenen Szenen deutlich. Überlagerungen und Überschneidungen hätten eher ein Ineinandergreifen und eine stärkere Verbindung der verschiedenen Szenen untereinander betont.

Die Figuren sind durch zarte, rundliche Umrisslinien geformt. Die Vorzeichnung mit Bleistift ist stellenweise noch zu erkennen. Die Bildelemente sind mit Aquarellstiften partiell nachgefahren und flächig schraffiert ausgefüllt. Plastizität erhalten die Figuren und Formen durch Schattierungen. Ein Augenmerk liegt in der Ausgestaltung des Gesichts und Kopfes, trotz der Miniaturzeichnung ist die Mimik der Person deutlich zu erfassen. Die plastische Ausformung der Gesichter ist durch Schraffuren auf Wangen, Augen und Stirn angedeutet. Insgesamt lassen sich keine harten Konturen im Bild finden, die weichen, zarten Linien wurden immer mehrfach nachgefahren, um einen deutlicheren Kontrast oder eine stärkere Kontur zu erreichen.

Die untere rechte Bildszene unterscheidet sich von den anderen Binnenszenen. Sie wirkt separiert von den anderen Szenen, weil sie nicht bunt dargestellt ist. Das Farb-

spektrum besteht lediglich aus einem Hell-Dunkel-Kontrast zwischen weiß, schwarz und etwas violett. Außerdem kommt ein Schlagschatten der Person auf die seitlich dahinter befindliche Wand zum Einsatz, in keiner anderen Binnenszene ist diese Art von Räumlichkeit und Betonung enthalten. Durch die räumlich herausgestellte Enge – via Position und Körperhaltung der Figur – wirkt die Szene deutlich negativ und bedrohlich.

In der Binnenszene unten links blickt die agierende Person der zu formenden Büste in die Augen. Ihr Blick ist also ganz auf die Büste fokussiert. Durch die Berührung der Büste mit der Hand wird die direkte Bezogenheit und Aufmerksamkeit auf das Objekt nochmals unterstrichen.

Der Blick der zentralen Cellospielerin, leicht schräg nach rechts unten gesenkt, ist ins Nichts gerichtet. Der Blick hat damit etwas Selbstvergessenes, Vertieftes und Konzentriertes an sich. Das mit den Puppen spielende Kind wendet der Bildmitte und der zentral positionierten Hauptfigur den Rücken zu und ist in das Spielen mit dem Puppenhaus vertieft.

Die in der Figurengruppe hintenstehenden zwei Figuren blicken mit offenen Augen auf die mittig vor ihnen positionierte Person – ihre Blicke ruhen auf ihr. Die Blickrichtung der mittigen Frau ist leicht nach rechts gewendet, sie blickt den oder die Betrachter*in* also nicht an. Es scheint, als hielten die hintenstehenden Figuren der vorderen, vor ihnen stehenden Person den Rücken frei, rahmen sie ein und geben ihr Halt.

Der Blick der weiblichen Person in der rechten oberen Bildecke wirkt durch dunkle Schatten in den angedeuteten, schematisierten Augenhöhlen leicht düster und angestrengt. Wie auch in der unteren rechten Binnenszene ist ein bedrückter, sorgenvoller Blick und fast ein Stirnrunzeln zu erahnen.

Der Blick des Kindes mit der Ente ist nicht deutlich zu erkennen, es scheint, als habe das Kind die Augen zusammengekniffen und blicke nicht unbedingt fokussiert in eine bestimmte Richtung. Alle drei rechts im Bild angeordneten Binnenszenen, die sich im Rücken der zentralen Hauptfigur befinden, sind in ihren Richtungen auf die Bildmitte und die zentrale Figur ausgerichtet.

Ulrike R. hat die mit Bleistift angefertigte Vorzeichnung mit Aquarellstiften überarbeitet. An einigen Stellen ist jedoch die Bleistiftzeichnung noch zu sehen. Die Aquarellstifte wurden hauptsächlich in den Farbtönen braun, orange, gelb, rot und blau eingesetzt. In der unteren rechten Binnenszene taucht ein violetter Farbton auf, grünliche Farbtöne gar nicht.

Ein leichter Kontrast entsteht zwischen den mit Wasser vermalten und den nicht vermalten Aquarellstiftspuren. Der Materialeinsatz lässt sich in drei Arten differenzieren. Zum Ersten ist ein deutlicher zeichnerischer Duktus einer Linie, die mit einem Stift gezogen wurde, sichtbar, zum Zweiten gibt es flächige Schraffuren, die deutlich den Abrieb des Stiftes zeigen, und zum Dritten sind verlaufende Farbschliere zu sehen. Die Linien wurden mit Wasser und einem Pinsel vermalt, sodass keine Linie mehr zu sehen ist. Vermalt wurde der Aquarellstift nur an einigen wenigen Stellen im Bild, in der Kleidung der Figuren, in der blauen Schraffur der Figurengruppe und bei der Ente und dem Puppenhaus. Der Einsatz dieser Technik ist also sehr akzentuiert und vorsichtig. Die nimbusartige Schraffur um die Figurengruppe ist durch diese Technik besonders hervorgehoben. Keine anderen Hintergrundschraffuren sind so ausgestaltet [Detail 06].

Die Farbigkeit des Bildes ist sehr harmonisch und in ähnlicher Helligkeit und Intensität der Farbtöne gestaltet. Es sind dezente Farbkontraste vorhanden, die aber zu einem Bildganzen verschmelzen. Deutliche farbliche Hervorhebungen sind der blaue Strahlenkranz um die Figurengruppe, das rote Puppenhausdach, die nur in Grau- und Violetttönen gehaltene untere rechte Binnenszene und die gelben Schraffuren auf der waagerechten Bildmittelachse.

Hell-Dunkel-Kontraste sind in abgeschwächter Form durch unbearbeitete Zwischenflächen zwischen den farbigen Einzelszenen vorhanden. Ein weiterer Kontrast ergibt sich zwischen den bunten Einzelszenen und der fast monochromen, in Grau- und Violetttönen gehaltenen Binnendarstellung im unteren rechten Bildviertel. Der

Farbe-an-sich-Kontrast zwischen den Farben Blau, Gelb und Rot wirkt im Bild, daher erscheint es bunt. Auch wenn die Farbtonauswahl durch die gewählten Aquarellstifte eine gewisse Einschränkung bedeutet, wären dennoch Grüntöne oder andere Rottöne möglich gewesen. Die vielen weißen Stellen, an denen der Bildgrund durchscheint, schwächen die Leuchtkraft der Farben.

Die Farbigkeit des jeweiligen Hintergrundes der Binnenszenen verbindet einzelne Szenen miteinander und strukturiert das Bild auch farblich. Auf Höhe der horizontalen Bildmittelachse entsteht ein in warmen Farben hell leuchtender gelber Schein, eine Art Aura um Kopf und Oberkörper der Hauptfigur und die zu beiden Seiten dargestellten Kinderfiguren. Die Kinder sind in gleicher Kleidung dargestellt, ein weiß-rot gestreiftes T-Shirt und eine blaue Hose. Durch die blond-rötlichen Haare und die orange-rötliche Hautfarbe der Figuren wird das gelblich warme Mittelband ergänzt. Die gelben Schraffuren erleuchten die Binnenszenen und markieren sie, sodass sie hervortreten. Die blaue Schraffur um die Binnenszenen dagegen suggeriert Ferne und Hintergrund. Der Warm-Kalt-Kontrast zwischen braun-gelb-rot-orangefarbigen und blau-grauen Bildflächen lockert das Bild auf und schafft eine gewisse Ausgeglichenheit beispielsweise zwischen luftiger Hintergrundschraffur in blau und dichten, braun-orangefarbigen Figurenkonstellationen.

7.1.2 Bildnerisch-praktische Annäherungen an das *Fremd*-Bild (B3f)

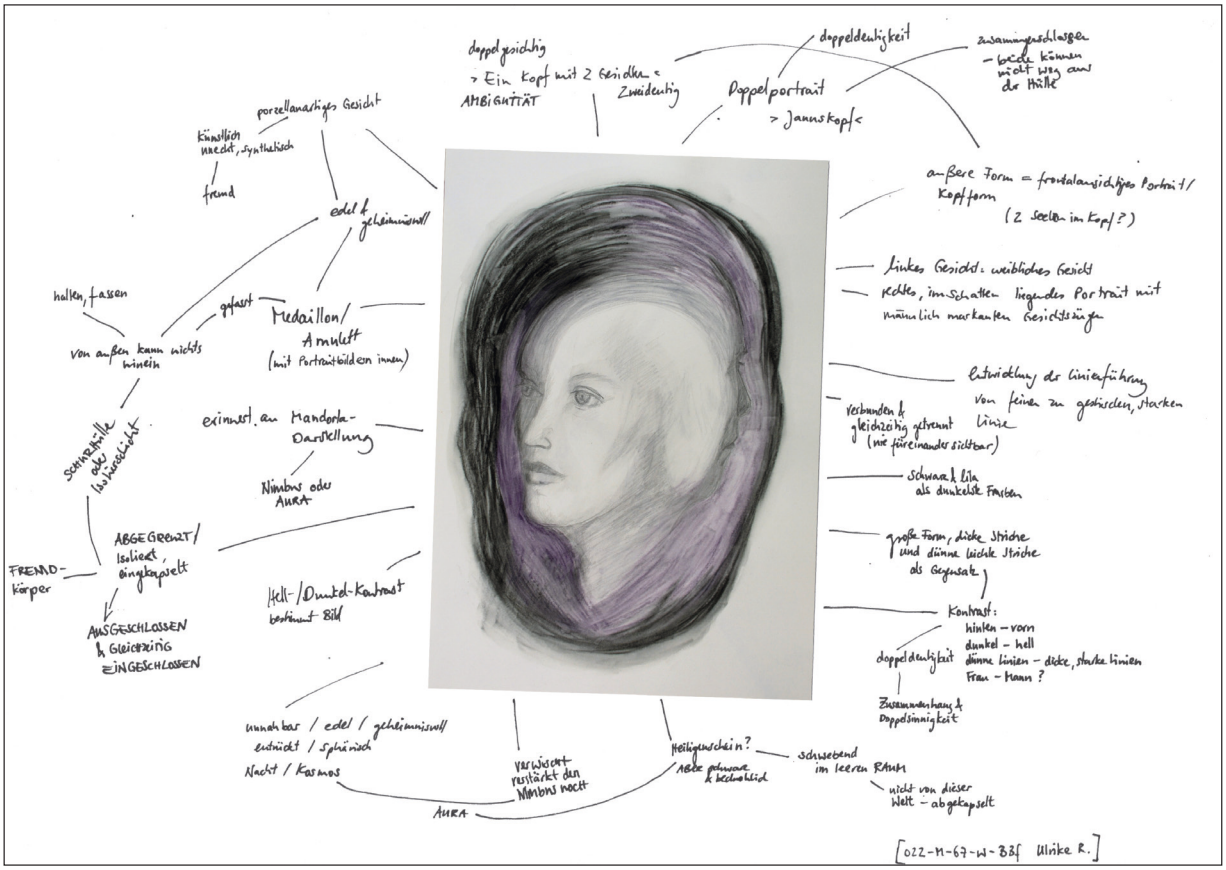
Grafische Exzerpte | Perzeptive Skizzen | Bildzusammenstellungen

Das im Hochformat angelegte *Fremd*-Bild (Abb. 69, S. 189) ist das dritte der insgesamt vier Bilder, die Ulrike R. erarbeitet hat. Auch zu diesem Bild sind keine Skizzen entstanden. Der Bildträger ist 170g/m² dickes Papier mit den Maßen 29,7 × 42 cm (A3). Zum Einsatz kamen Bleistift und Aquarellstifte, wie auch bei den beiden vorangegangenen Bildern. Im Bild mittig ausgerichtet befindet sich vor unbearbeitetem weißem Hintergrund ein ovales, durch eine dunkle Formlinie geschlossenes Gebilde. Innerhalb einer Art Eiform mit unebenen Umrandungen sind zwei Portraits zu erkennen, eines deutlich zu sehen im Dreiviertelprofil und ein weiteres, zurücktretendes, das nur als Silhouette dargestellt ist. Die zentral positionierte Ovalform könnte den Umriss eines frontalansichtigen Kopfes darstellen, da die Form nach oben hin einem Schädel in Breite, Höhe und Rundung ähnelt und auch nach unten hin eine Kinnpartie zu erkennen sein könnte. Beide Seiten der Ovalform sind, wenn auch unterschiedlich, an zwei Stellen, die der Augen- und Wangenknochenpartie entsprechen, eingekerbt. Auch die mittige, leicht nach oben verschobene Anordnung auf dem Blatt unterstützt den Eindruck des frontalansichtigen Kopfes [grafischen Exzerpt gE3, S. 198].

Innerhalb dieser ovalen und geschlossenen Form sind zwei abbildhafte, proportionsgerechte, aber schematische Gesichter abgebildet. Zunächst und deutlich hervorgehoben ist ein weibliches Portrait im Dreiviertelprofil zu erkennen. Weiblich, weil die Gesichtszüge fein dargestellt sind – die Nase ist klein und zierlich, die Lippen sind voll und groß, die Wangenknochen nicht breit und kantig, sondern weich und auslaufend. Der weibliche Kopf blickt nach links aus dem Bild, der Hinterkopf verschmilzt mit einer zweiten menschlichen Profillinie, die von schräg hinten dargestellt ist. Von diesem zweiten extrem schräg dargestellten Gesicht ist nicht so viel zu erkennen, aber es könnte das eines Mannes sein. Im Vergleich zum linken vordergründig abgebildeten Gesicht hat es schmalere Lippen und gröbere Gesichtszüge [perzeptive Skizze P4, S. 199]. Das Bild wird von einer kreisförmigen Komposition des geschlossenen, schwebenden ovalen Objekts bestimmt. Die geschlossene ovale Form ist im Bildzentrum positioniert, ein wenig nach links und oben aus der Bildmitte gerückt. Die Stelle des Verwachsens der beiden Köpfe ist leicht nach rechts aus der vertikalen Bildmittelachse gerückt. An dieser Verbindungs-

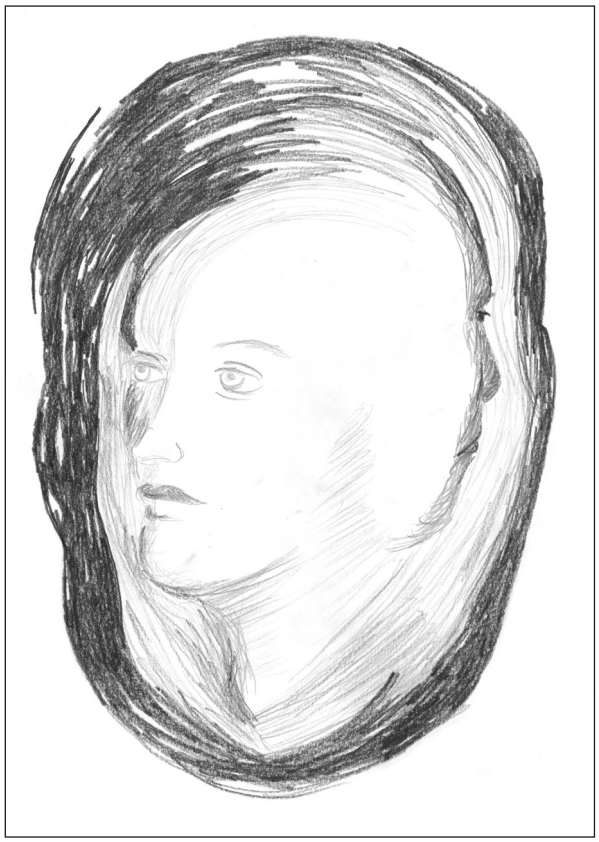
stelle stoßen beide Schraffurrichtungen aufeinander und verzahnen sich [grafischen Exzerpt gE2, S. 198]. Die Verbindung der beiden Köpfe wird in der sie umhüllenden ovalen Form mit derberen, intensivfarbigen Strichen nachempfunden. Da die Gesichter mehrfach dunkel umrandet bzw. umfahren sind, tritt das doppelte Portrait noch stärker nach vorn und wird optisch zu einer Einheit [perzeptiven Skizze P2, S. 198]. Die fein gezeichneten Gesichtszüge befinden sich im mittleren horizontalen Bilddrittel. Die Blickachse des weiblichen Kopfes liegt etwas über der horizontalen Bildmittelachse und die des männlichen Gesichts liegt nach oben versetzt, in die gegenüberliegende Bildrichtung blickend. Mit zunehmendem Abstand vom Bildzentrum wird die Farbigkeit intensiver und der feine Bleistiftstrich dunkler, bis zum intensivschwarzen Aquarellstift. Durch den wässrigen violetten Farbton des Umraums – Zwischenfläche zwischen umhüllender Gesamtform und Doppelkopfdarstellung – treten die hell und blass gezeichneten Gesichtszüge in den Vordergrund. Das Bild lebt von einem starken Hell-Dunkel-Kontrast, der den Unterschied von Innen und Außen verdeutlicht: Zum einen von der dunkel umrandeten und farblich gestalteten Gesamtform zum weißen, unbearbeiteten Umraum und zum anderen innerhalb der Ovalform die sehr helle, weiße Kopfpartie im Kontrast zu dunkel schraffierten Teilen [grafischen Exzerpt gE1, S. 198]. Das *Fremd*-Bild von Ulrike R. wird von einem spannungsvollen Wechsel zwischen verwischten Flächen und klaren Linien getragen. Mit einem Pinsel und Wasser sind einzelne mit Aquarellstiften gezogene Linien vermalt und somit zu einer geschlossenen Fläche zusammengezogen. Diese Flächen finden sich vornehmlich in der umhüllenden Form des Doppelportraits, in dem violetten Bildbereich und in der dunklen, teilweise schwarzen ovalen Außenform. Im Gegensatz dazu finden sich im Bild ganz klar gesetzte Schraffurlinien. Diese sind einzeln sichtbar, oft aber auch mehrfach übereinandergelegt und bilden damit ein feinmaschiges Geflecht von feinen Strichen, die mit mehr Abstand optisch auch zu einer Fläche zusammengezogen werden. Die starren und makellosen Gesichtszüge stehen im starken Kontrast zur lockeren und gestischen Linienführung der ovalen Außenform, die mehrfache schwungvolle Umkreisungen zeigt. Eine größere Hand- und Armbewegung ist vonnöten, um solch große kreisförmige Schwünge auf das Papier zu bringen, ohne den Stift ständig neu ansetzen zu müssen. Die Bewegung kann nicht aus dem Handgelenk allein kommen, der Arm muss dazu angehoben und eingesetzt werden. Diese andersartige Haltung des Stiftes hat Einfluss auf den Duktus, hier im Bild von Ulrike R. ist ein lockerer, bewegter und freierer Strich im Vergleich zur Linienführung im Portraitbereich zu sehen.

Auf den folgenden Seiten sind meine eigenen bildnerisch-praktischen Annäherungen, das heißt grafische Exzerpte, perzeptive Skizzen und verschiedene Bildzusammenstellungen (Kapitel 6.4) zum *Fremd*-Bild von Ulrike R. zu sehen (siehe Abb. 109–114).

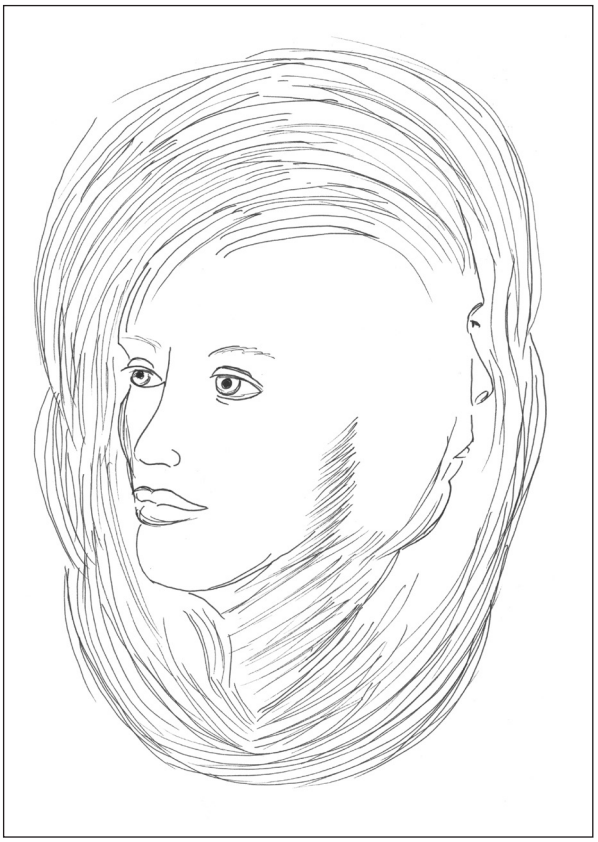


(108)

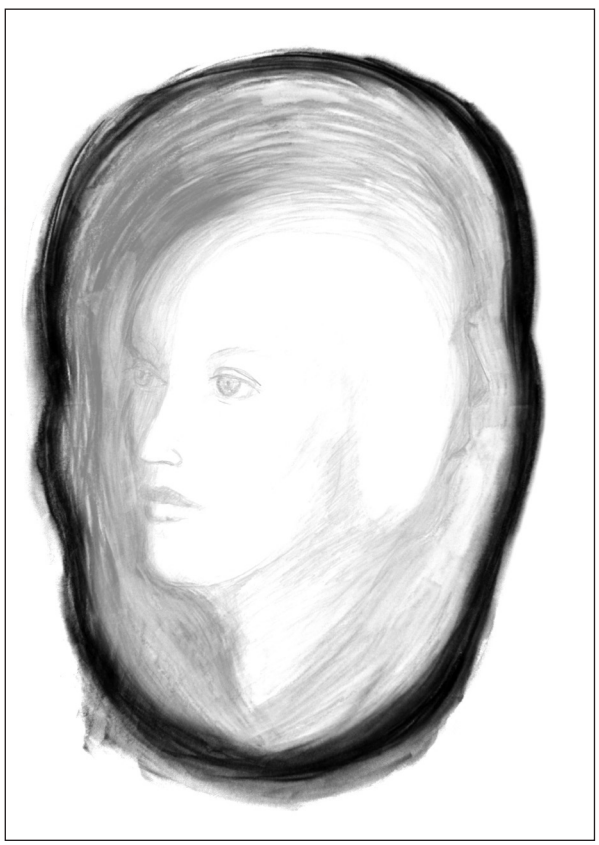
022-M-67-m-B3f-P1
Diese perzeptive Skizze 1 entstand als erste Annäherung an das *Fremd*-Bild (B3f) von Ulrike R. Alle ersten Assoziationen, Eindrücke und Blicke sind festgehalten.



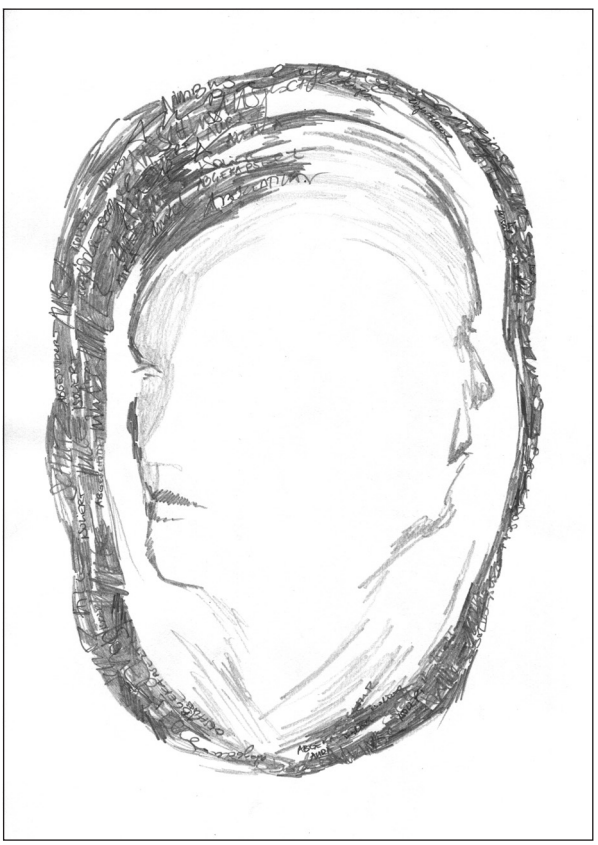
(109) 022-M-67-w-B3f-gE1



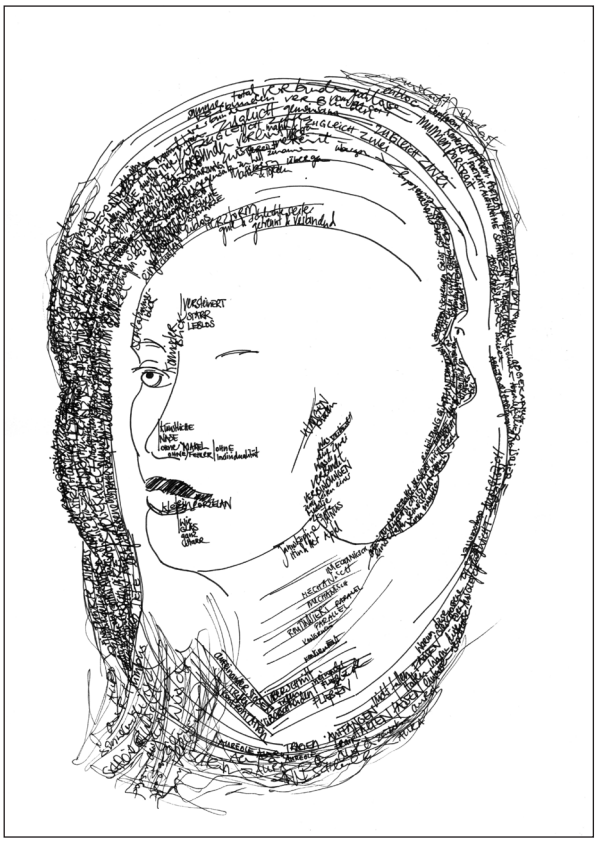
(110) 022-M-67-m-B3f-gE2



(111) 022-M-67-w-B3f-gE3



(112) 022-M-67-m-B3f-P2



(113) 022-M-67-m-B3f-P3



(114) 022-M-67-m-B3f-P4

(109) 022-M-67-w-B3f-gE1
Im grafischen Exzerpt 1 habe ich den Hell-Dunkel-Kontrast im Bild betont und herausgearbeitet.

(110) 022-M-67-m-B3f-gE2
Im grafischen Exzerpt 2 habe ich nur die Linienführung herausgegriffen. Die verwischten Linien sind ausgespart. Somit wird die Richtung und Lage der Stiche deutlich. Ein besonderes Augenmerk habe ich auf die Überlagerungsstellen gelegt. Wo treffen und überschneiden sich die Ansätze und Enden der einzelnen Linien? Die Nahtstelle zwischen den beiden Köpfen, die an den Wangenknochen innerhalb der Köpfe zu sehen ist, wird in den umfahrenden Linien aufgegriffen. Überschneidungen in der Linienführung sind jeweils an den Nahtstellen zu sehen – oben am Schädel und unten am Hals und an den Wangenknochen. Außerdem sind Überschneidungen auf Höhe der Augen der Frau und auf Höhe ihres Mundes zu sehen.

(111) 022-M-67-w-B3f-gE3
Im grafischen Exzerpt 3 habe ich den Innenraum der ovalen Gesamtform abgedeckt, sodass nur die äußere Umrandung stehen bleibt. Nun ist der Umriss eines frontalansichtigen Kopfes deutlich zu sehen.

(112) 022-M-67-m-B3f-P2
In der perzeptiven Skizze 2 hat die dunkle Fassung meine Aufmerksamkeit und meine Gedanken gelenkt. Ein Nimbus umschließt das Doppelportrait. Eine Schutzhülle oder eine Isolierschicht? Wird hier ausgeschlossen oder eingeschlossen? Beide Köpfe sind aneinander gefesselt, zusammengeschlossen und isoliert von der Außenwelt. So entsteht ein geschütztes Miteinander, welches abgegrenzt und umhüllt ist.

(113) 022-M-67-m-B3f-P3
In der perzeptiven Skizze 3 habe ich meine Fragen, Wahrnehmungen und Assoziationen zur Zeichnung an den jeweiligen Positionen im Bild notiert.

(114) 022-M-67-m-B3f-P4
Die perzeptive Skizze 4 zeigt das Hervorheben der hellen, nahezu unbearbeiteten Stellen im Bild. Dadurch wird ersichtlich, dass anhand der Helligkeiten nur der weibliche Kopf sichtbar wird. Das zweite Gesicht fällt daher zunächst gar nicht auf.



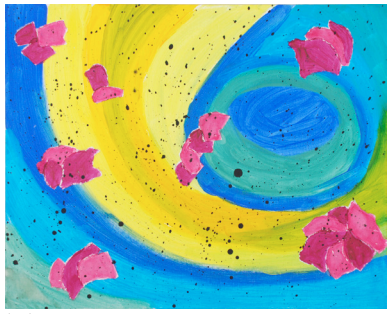
(115)


(116)

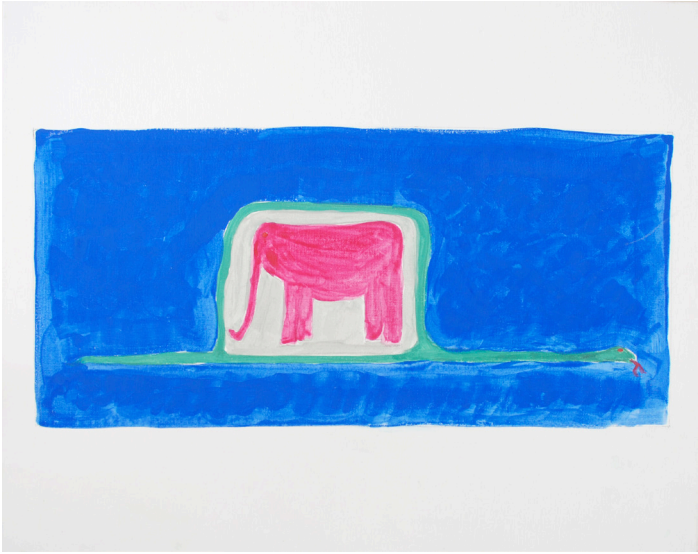

(118)

Bildzusammenstellungen Gegenhorizont im Untersuchungsfeld

Zum Themenimpuls *fremd* sind zahlreiche überwiegend ungegenständliche oder abstrakte Arbeiten entstanden. Sie bilden einen Gegenhorizont zu Ulrike R.s Doppelportrait.


(35)

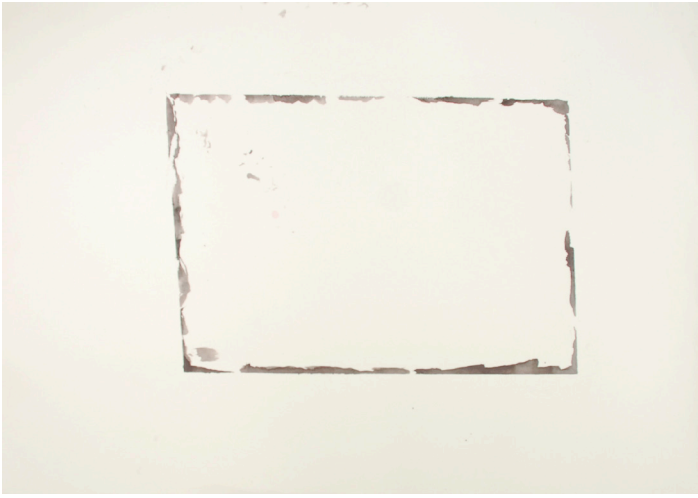

(117)



(119) Reiner Z. B3f



(120) Richard N. B8f



(62) Bernhardt F. B3f

Bildzusammenstellungen Vergleichshorizonte im Untersuchungsfeld

Zum Themenimpuls *fremd* sind auch einige Arbeiten entstanden, die Analogien zu Ulrike R.s *Fremd*-Bild aufweisen.

(119) Reiner Z. B3f
Einfassung, die auch ein Motiv zeigt; Zitat aus Antoine de Saint-Exupérys *Der kleine Prinz*

(120) Richard N. B8f
Zwei gezeichnete Gesichter, eins davon im Dreiviertelprofil; weibliches Portrait; Schwarz-Weiß-Kontrast mit einem farbigen Akzent

(62) Bernhardt F. B3f
Klare Ab- und Eingrenzung; schwarze Fassung



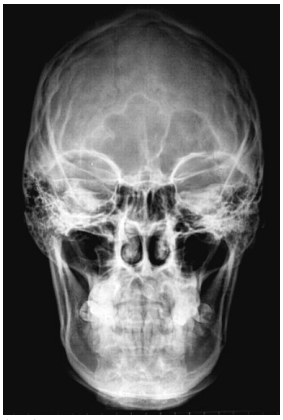
(121)



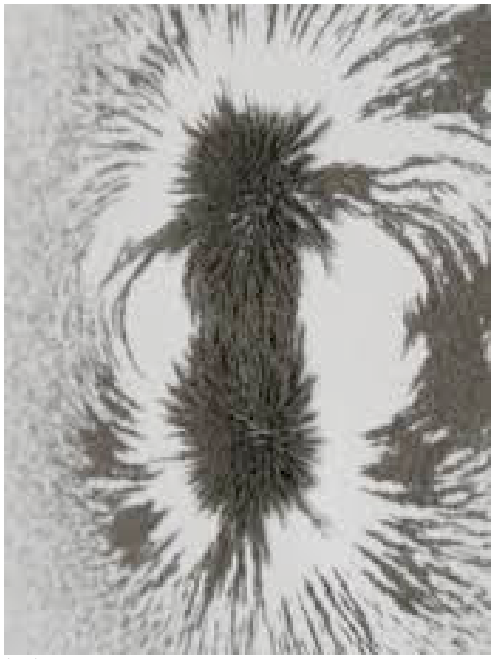
(122)



(123)



(124)



(125)





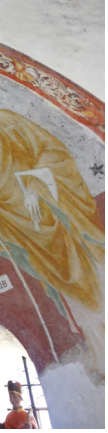
(126)

(127)



(128)







(129)



(130)

(131)





(132)

(121) Januskopf aus Vulci, Norditalien aus dem 2. Jahrhundert v. Chr.
Das doppelgesichtige Portrait erinnert an die Darstellung des römischen Gottes Janus. Ein Kopf mit zwei in entgegengesetzte Richtungen blickenden Gesichtern (oft als Sinnbild des Zwiespalts, des Ja und Nein).

(122) Mandorla
Als Mandorla wird die Aura oder Glorie um eine ganze Figur herum bezeichnet, ein definierter Bereich im Bild umschließt und kennzeichnet eine besondere, meist heilige Figur. Damit hebt sich die Figur ab und befindet sich in einer »anderen Welt«, nicht mehr im sonstigen Bildraum.

(123) Tetradrachme von der Insel Tenedos
Zwei Gesichter; Zwei Seiten einer Medaille

(124) Röntgenaufnahme Schädel frontal
Die äußere Form der Umrandung in Ulrike R.s Zeichnung erinnert an einen Schädel.

(125) Magnetfeld Eisenspäne
Die Eisenspäne, die das Magnetfeld zeigen, erinnern an die Form und die Schraffuren, die sich um die beiden Köpfe des *Fremd*-Bildes formieren. Im grafischen Exzerpt gE2, in dem nur die Linienformen des Bildes nachgezeichnet sind, zeigt sich ein ähnliches Umkreisen eines Zentrums.

(126) Clown mit zwei Gesichtern
Dargestellt ist eine Person mit zwei Gesichtern, die sich nie anschauen können.

(127) Frauenportrait mit Kopftuch
Das Kopftuch erinnert an die umschlungene Form der Linien um das Doppelportrait.

(128) Mandorla
Ein abgeschlossener, mandelförmiger Bereich, Umraum unbearbeitet.

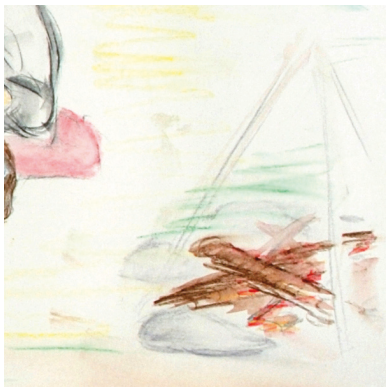
(129) Doppelportrait Carla
Die Sichtbarkeit des Portraits ist durch die Überlagerung eingeschränkt. Ein Profil bildet sich aus dem Schatten heraus.

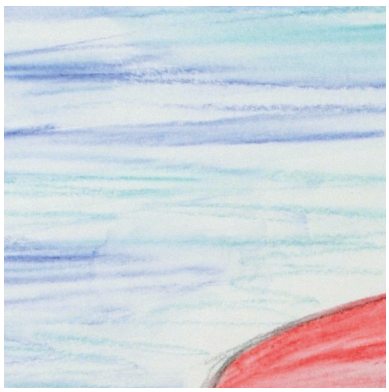
(130) Portraitrelief
Assoziation: glatte und ebenmäßige Form des Gesichtes, versteinerte Gesichtszüge.

(131) Schmetterlingskokon
Die Gesamtform des Doppelportraits erinnert an einen Kokon. Assoziationen: Verpuppung, Ein- und Ausschluss. Die vielen einzelnen Fäden bilden eine geschlossene Form, eine Hülle. In der Zeichnung von Ulrike R. ist das ganz ähnlich. Die vielen Linien verdichten sich auch zu einer geschlossenen Form, die das Doppelportrait fassen.

(132) Medaillon mit zwei Portraits
Ein Portrait eines Mannes und einer Frau sind eingeschlossen in einer Hülle, oder in einem Medaillon. Assoziationen: edel, geheimnisvoll, abgeschlossen, im Innen zwei Portraits.


(68)


(133) Detail 01


(134) Detail 03


(135) Detail 04

7.1.3 Muster*bildung* aus der Bildanalyse

Vertraut-Bild (B2v)

Das querformatige Bild mit den Maßen 29,7 × 42 cm (A3) zum thematischen Impuls »Ein Bild einer vertrauten Person« (Abb. 68, S. 189) ist das erste von zwei *Vertraut*-Bildern von Ulrike R. Auf dem Bild ist eine Landschaft mit See- oder Meeresufer, Bergen im Hintergrund, Wald und Strand dargestellt, an dem eine einzelne Person vor einem umgedrehten roten Boot kniet. Das rote, nahezu parallel zur waagerechten Bildmittelachse positionierte Boot zentriert den Blick der Betrachtenden. Es scheint ein Kanu zu sein, da es der typischen Einbaumform entspricht und weder Segel noch Rudervorrichtungen aufweist. Die vertikale Mittelsenkrechte des Bildes durchkreuzt die Gesamtlänge des Kanus im Verhältnis des Goldenen Schnitts. Das Kanu misst drei Fünftel der Breite des gesamten Bildes und wirkt damit geradezu aufdringlich im Bildraum. Rechts vor dem Kanu kniet leicht nach links ausgerichtet, und somit nicht ganz parallel zur Bildkante, eine Figur. Sie hält ein offenes Buch in den Händen. Rechts neben der Figur ist eine Lagerfeuerstelle zu sehen. Hinter dem Lagerfeuer, vom rechten Bildrand angeschnitten, ist ein grünes kuppelförmiges Gebilde zu erkennen. Die Form der aufgespannten runden Kuppel mit drei Streben, die auf einen im Bild nicht zu sehenden Kotenpunkt zulaufen, entspricht der eines Zeltes. Die gesamte Szenerie befindet sich, bis auf das Kanu, ausschließlich in der rechten Bildhälfte und im mittleren horizontalen Fünftel des Bildraumes – also im rechten Bildmittelgrund.

Die Figur ist mit einer schwarzblauen Hose und einer hellen Jacke bekleidet und hat kurze blonde Haare. Typisch weibliche Körperformen sind nicht zu erkennen. Ausgehend von der Kompaktheit und Körperhaltung könnte die Figur eher männlichen Geschlechts sein. Das Gesicht ist detailliert gezeichnet, Augenbrauen, lächelnder Mund und der ganze Gesichtsausdruck sind deutlich zu erkennen. Die Gesichtszüge sind fein, fast feminin. Ohne den Körper ließe sich auf eine weibliche Figur schließen. Sie ist auf die Bildmitte hin ausrichtet und blickt in diese Richtung und noch weiter nach links aus dem Bild heraus.

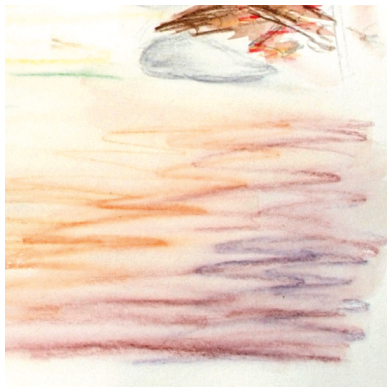
Im Bildhintergrund wird die Wasserfläche von einer Berglandschaft begrenzt. Sanfte wellen- oder hügelförmige bräunliche Bergkuppen bilden die Horizontlinie. Der halbkreisförmige Uferstreifen, der im Bildvordergrund als Strand beginnt, zieht sich über den Mittelgrund mit Lagerplatz bis hinein in den Bildhintergrund, der ein bewaldetes Gebiet zeigt. Die Bewaldung des Uferstreifens ist nur flüchtig durch verschiedenfarbige lockere waagerechte Schraffuren und vereinzelte dünne senkrechte Striche angedeutet. Auch der Bildvordergrund, das untere waagerechte Bildfünftel, ist weniger dicht ausgestaltet. Sowohl Wasserfläche als auch Uferdarstellung sind mit wenigen verschiedenfarbigen waagerechten Schraffuren angedeutet. Das Ufer verfärbt sich von gelb zu orange, braun, violett, je weiter es sich zur unteren rechten Bildecke zieht.

Heterogener Duktus | Linienführung

Der Einsatz der Linien wechselt zwischen zum Teil sehr fein gesetzten Linien, wie den einzelnen Grashalmen zwischen den Steinen oder den Gesichtszügen der knienden Figur, und sehr grob und schnell über das Blatt geführten Linien. Dies ist in der Wasserfläche, der vorderen Uferpartien und dem Waldstück zu sehen. Teilweise sind die zuvor mit Aquarellstift gezogenen Linien mit Wasser vermalt und verwischt. An einigen dieser verwischten Stellen wie bei dem Kanu führt dies in direkter Nachbarschaft von linear gestalteten Flächen, etwa beim Wasser oder Ufer, zu Kontrasten, die aufmerken lassen. Das Kanu fügt sich an dieser Stelle nicht in das Bildgeschehen ein, sondern schwebt starr über dem Wasser. Auch das Zelt, welches vollständig mit dem Pinsel übermalt wurde, bekommt so etwas Fremdartiges im Bildraum, es separiert sich von den umliegenden zarten, flüchtigen und linearen Bildstrukturen. Ich vermute, Ulrike R. ist im Umgang mit dem Material und der Möglichkeit, eine malerische Fläche zu erzeugen, ungeübt. Lineare Schraffuren überziehen den gesamten Bildraum. In der Wasserfläche und am vorderen Strand kann man die Strichführung deutlich erkennen, eine Bewegung, die im Angesicht der Größe des Bildgrundes aus dem Handgelenk kommt. In großen lockeren Schwüngen wurde der Stift hin und her über das Papier bewegt. Nur an den detaillierteren Stellen im Bild kommt ein anderer Zeichenduktus, kürzere und dichter gelagerte Striche zum Einsatz [Detail 01, 03, 04, 05].



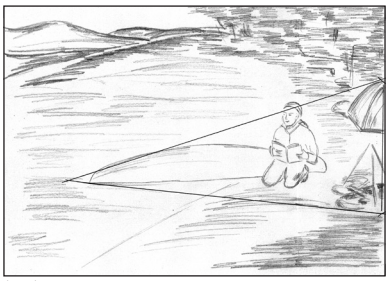
(136) Detail 05



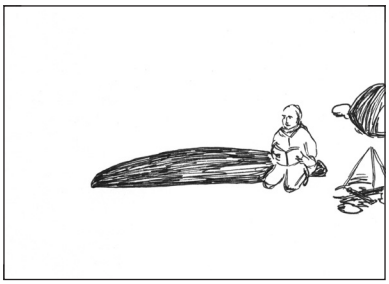
(137) Detail 06

Divergente Modi der Flächenbearbeitung

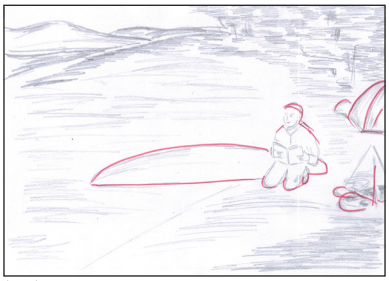
Das kleinteilige Zeichnen von Umrisslinien und anschließende Ausfüllen der Flächen mit Schraffuren (wie im *Selbst*-Bild, B1s) kommt bei diesem Format und bildfüllenden Motiv an seine Grenzen. Das Bild ist nicht von der Fläche her gedacht, sondern zeichnerisch von der Linie ausgehend. Bei den Bildelementen Zelt, Figur, Lagerfeuer und Kanu lässt sich die Herangehensweise von Ulrike R. gut erkennen. Nachdem sie die Umrisslinie der Objekte mit Bleistift gezeichnet hat, fährt sie die Konturen mit farbigen Aquarellstiften nach und füllt die Binnenflächen teilweise mit Schraffuren, sodass Plastizität erzeugt wird. Bei den großen Landschaftsflächen wie der Wasser- oder Strandfläche funktioniert diese Art und Weise nicht, da zu viel freier Raum zwischen den Umrissen liegt und die Spannung mit einzelnen Linien oder Schraffuren nicht erzeugt werden kann. Insgesamt kommen wenige verdichtete Stellen im Bild vor, die Bildstruktur ist eher luftig, locker [Detail 04]. Dennoch ist der rechts unten im Bild zu sehende Strandabschnitt vielfarbig gestaltet. Ulrike R. hat verschiedene Farbstifte benutzt, um diese Fläche zu kolorieren. Auch die Wasserfläche ist mit zwei verschiedenen Blautönen gestaltet. Ein gewisses Interesse an Farbigkeit der Flächen ist hier zu erkennen, vielleicht auch das Bedürfnis, diese großen Bildflächen etwas mehr zu definieren oder Bestimmtheit in diese Bildzonen zu bringen [Detail 06].



(138) gE1



(139) gE5



(140) gE6



(141) Detail 02

Unterschiedliche Grade der Ausarbeitung der Bildelemente | Bedeutungsperspektive

Die Bildelemente Figur, Kanu, Zelt und Lagerfeuer sind im Vergleich zur Landschaftsdarstellung im Vorder-, Mittel- und Hintergrund sehr viel detaillierter ausgearbeitet. Vorzeichnungslinien, die mit Bleistift entstanden sind, lassen sich erkennen, außerdem wurde die Plastizität der einzelnen Elemente durch Schraffuren herausgearbeitet. Die räumliche Position der Figur und der anderen detailliert gezeichneten Bildelemente lässt sich in der Form eines liegenden Dreiecks beschreiben. Die Eckpunkte sind das Zelt, das Lagerfeuer und die linke, in die Wasserfläche hineinragende Spitze des Kanus. Damit ergeben sich imaginäre Seiten, die ein gleichschenkliges liegendes Dreieck nachzeichnen. Die kniende Figur ist genau im Inneren dieses Dreiecks positioniert, sie wird von den Eckpunkten, den Bildelementen gefasst und damit als zentral markiert [grafisches Exzerpt gE1, gE5]. Ich nehme an, dass die Probandin mit diesen Elementen begonnen hat und diese auch am bedeutungsvollsten sind. Die Logik, vom Vorder- zum Hintergrund Detailgenauigkeit und Schärfe zu vermindern, ist bei einem perspektivisch angelegten Bild üblich, allerdings ist diese genaue Ausarbeitung im Bildvordergrund hier nicht zu sehen. Der Strand im Vordergrund ist äußerst grob, aber vielfarbig schraffiert. Dies lässt für mich den Schluss zu, dass es eine Art Bedeutungsperspektive im Bild gibt. Die wichtigsten Elemente sind am genauesten ausgearbeitet.

Anordnung der bedeutungstragenden Bildelemente

Die dreieckige Anordnung der Bildelemente erinnert auch an die Form des männlichen Geschlechtsteils, welches vom rechten Bildrand angeschnitten in Richtung des Bildzentrums ragt. Diese Formassoziation wird durch die phallusartige Form des Kanus und durch die Signalwirkung der roten Farbe verstärkt [grafisches Exzerpt gE6].

Detailreiche Ausarbeitung der Figur, Mimik und Gestik

Die kniende Figur ist im Vergleich zu den anderen Bildelementen detailreicher und feiner ausgearbeitet. Die lineare Bleistiftvorzeichnung ist besonders im Kopfbereich deutlich zu erkennen. Die anderen Konturen sind mit schwarzem und blauem Farbstift nachgezogen. Durch Binnenschraffuren wird die Plastizität der Figur angedeutet. Das Gesicht ist detailliert gezeichnet, Augenbrauen, Augen, Nase und Mund sind deutlich zu erkennen, ein Gesichtsausdruck ist abzulesen. Ein lächelnder Mund und offene Augen lassen einen freundlichen und wohlwollenden Ausdruck erahnen. Auch die Hände sind genau ausgearbeitet [Detail 02].

Verhältnisse im Bild

Die detailreich ausgearbeitete Figur steht, die Relationen im Bild beachtend, im starken Kontrast zur flüchtig dargestellten Landschaft. Die Figur ist im Vergleich zur weitläufigen und sich über den gesamten Bildraum ausstreckenden Landschaft klein, fest und in ihrer Haltung gedrungen und in sich zentriert.

Horizontale Lage und Ausrichtung der Schraffurlinien



(142) gE2

Durch die Positionierung des Kanus fast parallel zur horizontalen Bildmittelachse und die waagerechten Schraffuren der Wasserfläche, des Strandufers und der Baumkronen wird die Horizontale stark betont. Die größeren Schraffureinheiten oder -bündel sind ausschließlich in waagerechter Richtung gelagert, was eine starke horizontale Bewegung und somit den Eindruck einer unendlichen Fortführung des Bildraums erweckt. Festland und Wasser sind nur durch unterschiedliche Farbigkeit und eine dünne diagonale Bleistiftlinie markiert, die Schraffuren bleiben in Ausrichtung und Modus gleich. Im grafischen Exzerpt gE2 habe ich nur die dunklen, deutlich sichtbaren Schraffuren in ihrer Lage und Richtung nachempfunden. Die schwachen und nur angedeuteten Schraffuren sind nicht gezeichnet, dadurch wird ein heller Halbkreis im Bildzentrum, um die Person, das Kanu und die Uferzone sichtbar. Dies lässt diese Elemente im Bildraum optisch nach vorn rücken.



(143) gE3

Unbearbeiteter Bildraum

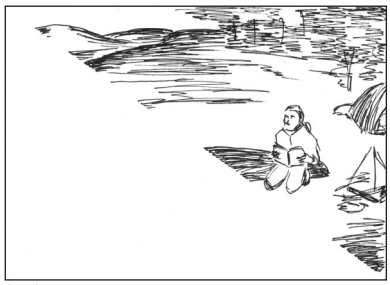
Nicht der ganze Bildraum ist flächendeckend bearbeitet. Es gibt unbearbeitete Stellen, an denen der Bildträger zum Vorschein kommt. Diese Flächen haben aber nicht die Funktion, zu einer positiven Bildfläche zu werden (vgl. B4v Haare), sie befinden sich vorwiegend am unteren und linken Bildrand und sind Resultat des Auslaufen-Lassens oder Fade-out der Schraffuren. Um die genau ausgearbeiteten Bildelemente Figur, Lagerfeuer und Zelt gibt es eine Art weißer Umrandung, die durch die unbearbeitete Bildfläche an diesen Stellen entsteht. Es stoßen also selten im Bild zwei farbige Flächen direkt aufeinander. Die Konturen der Bildelemente stehen meist auf unbearbeitetem Grund. Die Figur und die anderen Objekte sind unverbunden mit der Landschaft. Die Landschaft ist eine Art Folie, um die einzelnen Bildelemente einzufangen und in einen Kontext einzubetten [grafisches Exzerpt gE3].

Perspektivische Unbestimmtheit

Durch die waagerecht verlaufende Horizontlinie ist das Bild an einer perspektivischen Landschaftsdarstellung orientiert. Da die Horizontlinie auf der Bildfläche sehr weit oben liegt, ist die Tiefenwirkung gering. Bei genauerem Betrachten des Hintergrunds gibt es zwischen Bergpanorama, Uferrand und Bewaldung des Landstreifens eine räumliche Unklarheit. Der Wasserverlauf umspielt den Uferstreifen und setzt sich scheinbar dahinter fort, dies passt aber nicht mit der parallel zum Bildrand aufziehenden Bergkette zusammen. Das Bild ist perspektivisch so konstruiert, dass der oder die Betrachter*in* nicht ins Bild hineinkommt – das rote Kanu bildet eine Barriere. Es ist parallel zur unteren Bildkante mitten im Bild positioniert. Dadurch entsteht eine Distanz, die eine Verbindung zwischen Bild und Betrachtenden blockiert. Weitere Elemente, wie der extrem lockere und eher undefinierte Strandabschnitt an der unteren Bildkante, die Körperhaltung der Person und der mondförmige Strand verstärken diese Wirkung. Durch eine kompositorische Manipulation – das Verblassen der Hügelformation – entsteht ein stimmiger Bildraum, der einen bis



(144) gE7



(145) gE4

zum Horizont sichtbaren »unendlichen« Uferstreifen zeigt [grafisches Exzerpt gE7]. Die Szenerie ist aus erhöhter Perspektive in einer leichten Draufsicht dargestellt. Die lockere und zum Teil undifferenzierte Strichführung und die überwiegend horizontal parallele Schraffur führen zu einem weniger starken Illusionismus, das heißt geringer Bildtiefe und Räumlichkeit. Der gesamte Bildraum wirkt eher flach. Die perspektivische Draufsicht schafft eine distanzierte Perspektive, ein Blick von fern auf die Szenerie. Das verhindert eine emotionale Einbindung der Betrachtenden in das Bildgeschehen. Die Schraffuren wirken fast wie eine All-Over-Struktur, die das Bild bestimmen.

Ambivalente Komposition

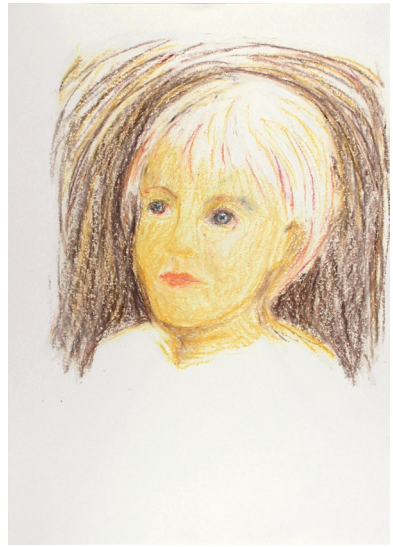
Das Hauptbildgeschehen spielt sich auf der rechten Seite der Bilddiagonalen ab. In die linke diagonale Bildhälfte ragt das Kanu hinein, sonst sind dort nur Wasserbewegungen und Hügel zu sehen. Das Bild ist kompositorisch etwas unausgewogen, das Hauptgewicht des Bildes befindet sich zu weit auf der rechten Seite. So gewinnt die große, leer wirkende Wasserfläche an Bedeutung, auf der einen Seite die bedeutungstragenden, detailliert ausgearbeiteten Bildelemente und auf der anderen Seite die große Weite und Leere der Landschaft. Leere, Unbekanntes und unendliche Weite stehen Geborgenheit, Bekanntem und Vertrautem gegenüber, ein Nebeneinander von gegensätzlichen (Bild-) Aussagen, Gefühlen und Gedanken [grafisches Exzerpt gE4]. Ich habe im grafischen Exzerpt gE4 lediglich die rechte Bildseite, jenseits der von oben links nach unten rechts führenden Diagonalen gezeichnet und dennoch sind fast alle Bildelemente vollständig enthalten.

Farbigkeit

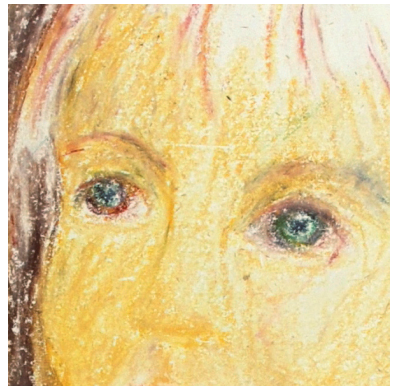
Die Bildelemente Kanu und Zelt stehen in einem Kontrastverhältnis. Die Flächenbeschaffenheit beider Elemente ist ähnlich dicht und flächig. Durch die mit Wasser vermalte geschlossene Fläche wirkt die Farbigkeit stärker als bei den schraffierten Bildteilen. Aufgrund der komplementären Farbigkeit wirken sie entgegengesetzt und ergänzen sich doch beide. Das Zelt, welches als Symbol für einen (Schutz-) Raum, Lagern und Niederlassen stehen kann, bildet einen Gegensatz zum Kanu, welches mit In-See-Stechen, Aufbrechen zu neuen Ufern und Zurücklassen assoziiert werden kann – entgegengesetzte Bewegungen, die ohne einander nicht denkbar wären. Die farbige Gestaltung der beiden Elemente unterstützt und verweist auf diese Widersprüchlichkeit.

Vertraut-Bild (B4v)

Das Portrait ist das zweite zum Impuls »Ein Bild einer vertrauten Person« entstandene Bild (Abb. 70, S. 189). Der Bildträger ist Papier mit den Maßen 29,7 × 42 cm (A3). Im Gegensatz zu den vorangegangenen Bildern benutzt Ulrike R. Ölpastellkreiden. Auf dem Bild ist ein Portrait im Dreiviertelprofil dargestellt. Der Kopf ist leicht nach links gedreht, wodurch das rechte Ohr der abgebildeten Person nicht mehr zu sehen ist. Gesicht und Hals sind in einem bräunlich-gelben Ton ausgearbeitet. Die abgebildete Person hat weißblonde kurze Haare. Die grünblauen, weit geöffneten Augen schauen leicht nach rechts oben. Sie blicken die Betrachtenden nicht an. Der Mund ist geschlossen und die Lippen sind in einem mittleren Rot gemalt. Der Hals ist noch ausgearbeitet, die Schultern sind allerdings nur mit Umrissen leicht angedeutet. Da der große Weißraum von der Schulterpartie oben leicht eingegrenzt wird, schließt sich die Fläche optisch und die Figur scheint ein weißes T-Shirt zu tragen. Der Hintergrund, der sich vor allem zu beiden Seiten des Kopfes ausdehnt, ist mit brauner und oranger Farbe schraffiert. Oben am Scheitel löst sich der Hintergrund durch weniger verdichtete Schraffuren auf. Es ist eine abbildhafte, proportionsgerechte Darstellung eines Kopfes mit Gesicht und Hals. Es könnte sich um ein kindliches Gesicht handeln, darauf würden die ebenmäßigen Gesichtszüge ohne Schatten oder Falten hindeuten. Die Gesichtszüge und Schultern der Figur sind schmal und zart, was ebenfalls an eine kindliche Person oder eine junge Frau erinnert. Auch der kurze Hals bestärkt den Eindruck eines Kindes mit kurzen Haaren. Allerdings wäre es auch denkbar, dass eine ältere Person mit weißen oder grauen Haaren dargestellt ist. Welchem Geschlecht die dargestellte Person zuzuordnen ist, ist nicht ersichtlich. Die Kurzhaarfrisur könnte auf eine männliche Person hinweisen, die zarten Gesichtszüge auf eine weibliche.



(70)



(151) Detail 01



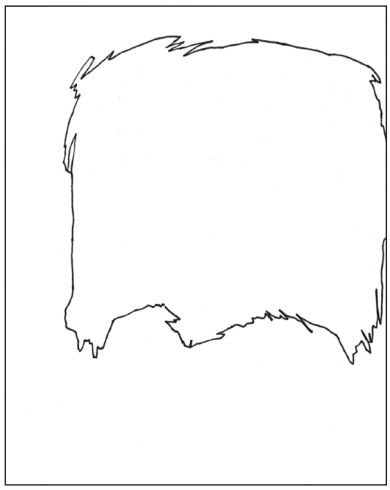
(146) gE2

Close-Up

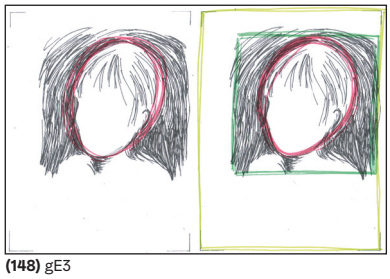
Die Perspektive auf die abgebildete Person ist sehr nah, ein Close-Up eines Kopfes. Dies macht eine enge, vertraute und nahe Beziehung zwischen Ulrike R. und der abgebildeten Person wahrscheinlich. Nichts anderes als das Close-Up des Gesichts ist hier im Bild ausgearbeitet. Kein besonders gestalteter Hintergrund mit Elementen von Interieur oder Exterieur ist zu sehen. Ganz allein auf dem Gesicht und dem Ausdruck liegt der Fokus.

Linearer Duktus

Die Linienführung ist dicht und gleichmäßig strukturiert, sodass ein flächiger Charakter entsteht, ganz anders als bei dem ersten *Vertraut*-Bild (B2v), in dem die Linien nicht dicht nebeneinander gelagert sind und so größere Freiräume entstehen. Im Bild B2v setzte Ulrike R. die Linien eher als lockere Schraffur ein. Die hier dichte Verwobenheit der Linien – gut erkennbar im Gesicht der Figur – ist sicherlich auch durch die Materialität und Eigenheit der Ölpastellkreiden begründet [Detail 01].



(147) P3



(148) gE3



(150) gE1



(152) Detail 02

Skizzenhafte Anlage des Bildes

Die Darstellung des Kopfes erschließt nicht das gesamte Bildformat, sondern ist in den oberen zwei Bilddritteln positioniert. Das untere Bilddrittel ist vollständig unbearbeitet, das weiße Papier des Bildträgers ist zu sehen. Über die Hälfte des Kopfes und des bearbeiteten Bildraums liegen auf der rechten Bildseite. Die Hintergrundschraffur wird vom rechten Bildrand angeschnitten. Es scheint leicht nach oben rechts aus dem Bildzentrum gerutscht zu sein. Die Gesamtkomposition wird von dem großen Weißraum bestimmt, die bearbeitete Bildfläche zieht sich daher eher zusammen und wirkt kleiner. In Kombination mit der Positionierung bekommt das Bild daher etwas Flüchtiges, Lockeres und Skizzenhaftes [grafisches Exzerpt gE2, Perzept P3].

Kopf zwischen schweben und geerdet werden

Die Ausrichtung des Kopfes ist zirkulär. Durch die Kreisform wirkt er schwebend, aber auch in sich ruhend. Das Schweben wird vom großen Weißraum unter dem Kopf und die damit verlorene Bodenhaftung unterstützt. Der senkrecht nach unten ausgerichtete Hintergrund fängt den Kopf ein, ummantelt ihn und gibt ihm Halt [grafisches Exzerpt gE3].

Die Linien im Hintergrund changieren in ihrer Bedeutung

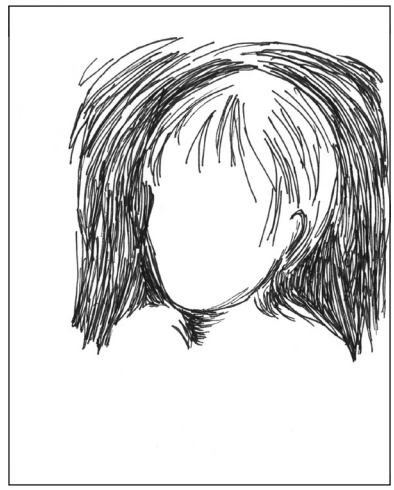
Die Linien im Hintergrund sind gebogen, weich und umfangend, es sind keine abgehackten oder harten geraden Linienbewegungen zu entdecken. Sie verlaufen angepasst, fast schon angeschmiegt an den Kopf vom Scheitel oben, zu beiden Seiten nach unten. Der Hintergrund greift die Kopfform auf und trägt sie weiter und offener werdend nach außen an die Grenzen des Bildraumes. Diese Linienführung, die sich an die Kopfform der Figur anschmiegt, hat etwas Beschirmendes und Beschützendes, fast als würde Ulrike R. den Kopf mit ihrer Linienführung berühren und streicheln [perzeptive Skizze P1]. An der Stelle des Nackens verändert sich die Funktion des Hintergrunds. Durch die Lage und Ausrichtung der kurzen senkrechten und sehr dichten Linien wird Raumtiefe und Halt des Kopfes geschaffen, der Kontrast von Vorder- und Hintergrund wird betont [grafisches Exzerpt gE1, Detail 02].

Zusammenspiel zwischen positiven und negativen Bildelementen

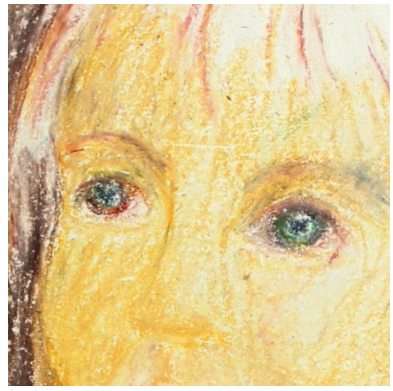
Der weiße Grund im Bereich der Haarfrisur scheint durch die vereinzelt und zaghaft, fast transparent wirkenden Farbstriche hindurch. Er bricht inmitten des Haarschopfes auf und wird zum Teil der Frisurdarstellung. So entsteht ein Zusammenspiel von positiven und negativen Elementen. Zwischen feinen Konturen, Farbsetzungen und den offenen Bildzonen rücken die Bildelemente, die vereinzelten Haarsträhnen, nah an die Bildfläche heran. Beide Bildebenen durchdringen sich gegenseitig. Das Weiß des Bildträgers wird aktiviert [Detail 01 und P1].

Materialität der Ölpastellkreiden

Die Materialität der Ölpastellkreide zwingt Ulrike R. zu einem anderen Duktus. Die Linien werden dicker und die Linienführung ist mit der dicken Kreide gröber, da die Abriebfläche größer ist. Die Kreide hat einen porösen und kräftigen Abrieb, sodass viel Material auf den Bildträger übergeht. Vor allem beim Hintergrund ist der lockere und satte Duktus erkennbar. Die Bewegung und Gestik der Hand, die in großen Bögen den Bildhintergrund gestaltet, ist beinahe spürbar. Dies ist keine kleine Bewegung aus dem Handgelenk mehr, diese großen Schwünge verlangen den Einsatz des Armes. Außerdem braucht es dazu einen gewissen Druck, denn die Ölpastellkreide haftet am Papier und muss gegen leichten Widerstand bewegt werden. Um einen satteren und dunkleren Farbauftrag zu erreichen, ist deutlicher Druck auf die Kreide nötig. Die Materialbeschaffenheit der Kreide zeigt also, dass die Linien und dunklen Tonwerte bewusst gesetzt worden sind [Detail 03, 02]. Im Gesicht sind dünnere und vorsichtigere Linienstrukturen zu finden, beispielsweise bei der Form der Nase. Licht, Schatten und Plastizität des Gesichtes werden durch Überlagerungen von Linien erzeugt. Nahezu wie ein Gitternetz legt sich die Linienführung über das Gesicht und wölbt flächige Formen heraus. Wahrscheinlich ging es der Probandin bei der Gesichtsdarstellung auch um den genauen Gesichtsausdruck und vielleicht um eine gewisse Wiedererkennbarkeit, die durch vorsichtiges Herantasten und Verstärken der gefundenen Linien entsteht [Detail 04].



(149) P1



(151) Detail 01



(153) Detail 03



(154) Detail 04

Einsatz der Ölpastellkreiden

Ulrike R. benutzt die Ölpastellkreide wie Farb- oder Bleistifte, die spezifischen Funktionen und Möglichkeiten des Materials kommen jedoch nicht zur Anwendung. Die intensive Leuchtkraft der Farbtöne im Kontrast beispielsweise wird durch ihre Auswahl und Kombination der sehr ähnlichen Farben stark gedämpft. Mit Ölpastellkreiden könnte auch die Schabetechnik angewendet werden, mit der aufgetragene poröse Farbschichten wieder weggeschabt werden. Auch das Verwischen der aufgetragenen Farbe mit Finger oder Pinsel und Terpentin (oder Terpentinersatz) wäre denkbar gewesen. Mit dem Vermalen der deckenden und mischbaren Farben wäre es möglich gewesen, die Mittel des Zeichnens und Malens zu kombinieren.

Intensive Farbigkeit

Die Farbigkeit wird von einem warmen und harmonischen Farbklang aus gelben, orangefarbenen, braunen und beigefarbenen Tönen bestimmt. Die Flächen sind mit verschiedenfarbigen Kreiden gefärbt. Der Hintergrund besteht beispielsweise aus dunkelbraunen, orangefarbenen, gelben und beigefarbenen Tönen, die direkt auf dem Bildträger durch Überlagerung von Linien ›gemischt‹ wurden. Das Material Ölpastellkreide bewirkt eine starke Leuchtkraft der Farben und eine kraftvolle Intensität. Aufgrund des Hell-Dunkel-Kontrasts zwischen den dunkleren Tönen im Hintergrund und den helleren im Gesicht strahlt und leuchtet das Gelborange regelrecht.

7.1.4 Komparative Bildanalyse der Bildreihe

In der komparativen Analyse der Bildpraxis werden alle vier Arbeiten der Bildreihe von Ulrike R. (B1s, Abb. 67; B2v, Abb. 68; B3f, Abb. 69; B4v, Abb. 70, S. 188–189) wechselseitig zu Vergleichshorizonten. Ich betrachte sie hinsichtlich der wesentlichen formalen, thematischen und prozessualen Aspekte. Unter diesem vergleichenden Blick und im Zwischenbereich zwischen den einzelnen Bildern der Bildreihe lassen sich einige herauskristallisierte Muster zu Bildpraktiken zuspitzen, andere verlieren an Gewicht.

Überblick über die Aspekte der vergleichenden Bildanalyse

- **Detaillierungsgrad des Dargestellten**
- **Farbigkeit**
- **Fläche**
- **Linie**
- **Komposition**
- **Räumlichkeit**
- **Mimik | Gestik | Blicke**
- **Materialien**
- **Kenntnisse und Routinen der Bildpraxis**
- **Verschiedene Bildpraktiken**
- **Das *Fremd*-Bild**
- **Bildreferent**
- **Bildtitel**
- **Bearbeitungszeit der einzelnen Bilder**
- **Kennzeichnung bedeutender Stellen im Bild**

Detaillierungsgrad des Dargestellten

Der Grad der Ausarbeitung der Bildelemente ist innerhalb der Einzelbilder unterschiedlich. Im ersten Bild (B1s) sind alle Elemente der Binnenszenen ähnlich detailliert ausgearbeitet. Im zweiten Bild (B2v) dagegen ist die ganze linke Bildhälfte eher grob und andeutungsweise ausformuliert. Nur bestimmte Bildelemente sind präzise definiert. Im dritten Bild (B3f) wird die detaillierte Zeichnung durch grobe und wuchtige Linien umfahren und gerahmt. Im letzten Bild (B4v) ist das Dargestellte auf ein Bildelement reduziert, welches trotz der anderen Zeicheninstrumente recht gleichmäßig ausgearbeitet ist. Auffallend präzise und eindeutig sind neben einzelnen Objekten, wie Cello oder Spielzeugente, die Gesichtszüge und Körperhaltungen, wenn vorhanden, der Figuren aller Bilder ausgearbeitet. Sie sind nicht verwischt oder durch eine zu dunkle oder zu stark aufgetragene Farblasur verdeckt. Daran wird die Bedeutung des Ausdrucks der Gesichter und Körper deutlich. Ein Blick für Details und das Bemühen um präzise Darstellung sind ablesbar. Dies wird vor allem im Kontrast zur lockeren Strichführung der Hintergrundschraffur im ersten Bild [vgl. Ba-M-B1s 022], zur Unbestimmtheit der Strand- bzw. Wasserfläche im zweiten Bild [vgl. Ba-M-B2v 022] oder zur großzügigen und groben Umfahrung im dritten Bild [vgl. Ba-M-B3f 022] deutlich.

Etwas fällt aber auf: Der Aufwand, den Ulrike R. im zweiten Bild (B2v) für die scheinbare zeichnerische Unbestimmtheit des Strandes betreibt, ist relativ hoch. Sie wechselt häufig die Farbstifte, um die Strandzone im Vordergrund anzudeuten [vgl. Ba-M-B2v 022]. Mit vielen unterschiedlichen farbigen Linien schraffiert sie die Strandzone. Warum diese differenzierte Farbigkeit? Wie bringt sie Bestimmtheit oder Definiertheit ins Bild? Mit differenzierter Farbigkeit oder durch genaue und definierte Konturen? Ich vermute, sie ist eine Zeichnerin und arbeitet mit der Kontur als bedeutendstem bildnerischem Mittel, dennoch strebt sie eine differenzierte Farbigkeit und deren Ausdrucksmöglichkeiten an. Vielleicht bekommt die farbliche Ausgestaltung in diesem speziellen

Landschaftsbild mehr Gewicht, da sie nicht wie üblich detailliert einzelne Bildelemente zeichnet. Im flächigen Strandbereich weicht sie von linearen bildnerischen Mitteln auf vielfarbige Schraffur aus.

Farbigkeit

Grundsätzlich geht die Farbigkeit in allen vier Bildern eher von Farbwissen und nicht von Lichterscheinungen aus. Die Farbtöne der ersten drei Bilder gleichen sich, da auch das Material, die Aquarellstifte, und die Art des Gebrauchs ähnlich sind. Im Bild B4v wurde Ölpastellkreide verwendet und so sind auch die Farbtöne anders und intensiver als die wasserlöslichen Aquarellstiftfarben. Dennoch bleibt die Farbigkeit in eher blassen Tönen. Die Möglichkeiten, mit leuchtender und intensiver Farbgebung über Kontraste zu arbeiten, hat Ulrike R. auch mit dem neuen Material nicht genutzt (B4v).

Farbmischung
Ein sich wiederholendes Merkmal in ihren Bildern ist der Kontrast zwischen der einfarbigen Gestaltung von Bildelementen, wie dem roten Kanu (B2v), gegenüber der Vielfarbigkeit, der Strand- oder Wasserfläche beispielsweise (B2v). In den anderen Bildern finden sich jeweils Flächen, die aus mehreren verschiedenen Farbtönen zusammengesetzt sind und solche, die nur aus einem Farbton bestehen. Die verschiedenen Farbtöne sind dabei Ton in Ton gemischt, ähnliche Farben werden kombiniert, wie bei der hell- und dunkelbraunen Hintergrundschraffur im letzten Bild (B4v) oder dem Cello zum Beispiel (B1s) [vgl. Ba-M-B4v 022]. Trotz der Farbkombination bleiben die Farben getrennt voneinander, es findet keine richtige Mischung der Farben statt. Die einzelnen Farbtöne der Aquarellstifte sind noch sichtbar, auch wenn sie vermalt wurden. Es gibt keine Flächen, die mit Mischfarben koloriert sind. Auch die Ölpastellfarben sind weder *vermalt*, noch sind die einzelnen Farbtöne gemischt. Diese Flächen, die aus mehreren Farben bestehen, schaffen Farbillusion und eine dynamische Farbwirkung.

Farbauftrag
In allen vier Bildern geht Ulrike R. von einer blassen und dünnen Unterzeichnung mit Bleistift aus. In diese Art Gerüst setzt sie gezielt zarte farbliche Akzente. Sie koloriert ihre (Vor-)Zeichnung mit Schraffuren oder in Form nachgezogener Konturen. Einige der Schraffuren vermalt sie anschließend mit einem Pinsel mit Wasser. Damit schließt sie teilweise die Flächen, die die Umrisslinien beschreiben [vgl. Ba-M-B1s 022].

Farbkontraste
In drei der vier Arbeiten, die Ulrike R. im Versuchssetting erstellt hat, sind keine intensiven oder starken Farbkontraste festzustellen. Im zweiten Bild (B2v) finden sich zwar deutliche, aber weniger starke Farbkontraste, die eher durch die Dichte des Farbauftrages verstärkt werden. Ein Komplementärkontrast zwischen dem grünen Zelt und dem roten Kanu bestimmt das Bild [vgl. Ba-M-B2v 022]. Im *Selbst*-Bild (B1s) finden sich wenige Farbkontraste, die Farbtöne entsprechen einer identischen Helligkeit und nur wenige farbliche Akzente sind gesetzt. Es ist eher ein bunter, aber harmonischer Gleichklang festzustellen [vgl. Ba-M-B1s 022]. Auch im letzten Bild (B4v) ist ein eher dezenter Hell-Dunkel-Kontrast der verschiedenen Ocker- und Brauntöne festzustellen [vgl. Ba-M-B4v 022]. Der stärkste Kontrast und eine Ausnahme diesbezüglich ist der Hell-Dunkel-Kontrast zwischen intensivem Schwarz, Violett und klarem Weiß im *Fremd*-Bild [vgl. Ba-M-B3f 022]. Fraglich ist, woher diese Orientierung an Ausgeglichenheit und Ausgewogenheit der Farbigkeit mit den blassen, schwachen und unauffälligen Farbtönen und Kontrasten kommt. Ist das der individuelle ästhetische Geschmack von Ulrike R., ein Bestandteil ihrer Bildpraxis, den sie sich erarbeitet hat oder ursächlich im Material der Aquarellstifte begründet? Denkbar wäre auch eine gewisse Zaghaftigkeit und Zurückhaltung aufgrund des Versuchssettings und dem Blick der Beobachter*innen*.

Farbbedeutung
Im *Selbst*-Bild (B1s) ist eine Art Bildstrukturierung und Wertung der Binnenszenen durch die Farbigkeit und Beschaffenheit der Hintergrundschraffuren zu beobachten. Die hell strahlenden gelben Hintergrundschraffuren markieren die Kinderszenen als golden, strahlend, glücklich, unschuldig, nahezu heilig. Im Gegensatz dazu werden traurige oder nachdenkliche Szenen, wie die in der Ecke kauernde Figur rechts unten oder die rechts oben dargestellte nachdenkliche Figur, in grauen oder schwarzen Farbtönen gezeigt und sogar durch eine andere Lage der Schraffuren (waagerechte Linienführung) gekennzeichnet [vgl. Ba-M-B1s 022]. Diese dunkle Farbigkeit findet sich auch im *Fremd*-Bild (B3f) wieder, in der Farbkombination grau, schwarz, violett. Neben schwarz ist violett der dunkelste Farbton und wirkt distanziert, kalt und hart, aber auch ungreifbar, sphärisch und unbekannt [vgl. Ba-M-B3f 022].

Fläche

Verschiedene Modi der Flächenerzeugung
Ulrike R. benutzt in drei von vier Bildern zwei verschiedene Strategien, um Flächigkeit im Bildraum zu erzeugen. Zum Ersten erschließt sie Bildflächen dadurch, dass einzelne Striche einer Schraffur die Flächen überspannen. Die parallel ausgerichtete Strichführung dieser Flächen ist bei allen Bildern ähnlich. Die zweite Strategie der Flächenerzeugung ist das Vermalen der einzelnen Schraffurlinien mit Pinsel und Wasser. Die geschlossene Farbfläche, die so entsteht, erhält Gewicht im Gesamtbild, da sie sich von den schraffierten Flächen deutlich absetzt, zum Beispiel die Spielzeugente, das Puppenhausdach und der Nimbus um die Figurengruppe in Bild B1s, im Bild B2v das Kanu und das Zelt oder in Bild B3f die dunkle violette Fläche, die das helle Doppelportrait optisch nach vorn treten lässt. Das *Vertraut*-Bild (B4v) stellt eine Ausnahme dar. Die Flächenherstellung ist ähnlich, aber das Ergebnis ist ein anderes. Denn durch das andere Material, Ölpastellkreide, ist weder ein Vermalen der Fläche, noch ein Füllen der Fläche mit Schraffuren möglich. Die einzelnen Linien überlagern sich von Beginn an, da der Abrieb und die Strichstärke größer sind, so verdichten sich die Flächen viel stärker. Außerdem ist der Charakter der Linien anders, sie sind vielmehr als Formlinien eingesetzt und weniger als parallele Schraffurlinien [vgl. Ba-M-B4v 022].

Schraffurflächen fassen abbildhafte Bildelemente ein
Die abbildhaften Bildelemente – der Kinderkopf im vierten Bild (B4v), die Figuren der einzelnen Binnenszenen im *Selbst*-Bild (B1s) und das Doppelportrait im dritten Bild (B3f) – werden von dicht schraffierten Bildflächen gerahmt. Die Konturen der Köpfe oder Figuren nachempfindend, entsteht eine Fläche, die Umraum und Hintergrund der Bildelemente ist. Diese definierten Flächen umfangen die Bildelemente und nehmen zum Teil ihre Bewegung auf, wie im Bild B3f und B4v deutlich zu erkennen ist [vgl. Ba-M-B3f 022, Ba-M-B4v 022]. Im Landschaftsbild (B2v) ist diese rahmende Bildfläche eine andere – eine unbearbeitete Fläche, die das Weiß des Bildträgers zeigt, umschließt die bedeutungsvollsten Bildelemente. Da das *Vertraut*-Bild als Landschaftsbild konzipiert ist, welches den gesamten Bildraum umfasst, kann es diese rahmenden Schraffurflächen in der Art der anderen drei Bilder auch gar nicht geben [vgl. Ba-M-B2v 022].

Linie

Heterogener Linieneinsatz
Der Linieneinsatz in den vier Bildern ist sehr heterogen. Ulrike R. benutzt ein Bündel aus Einzelstrichen, Schraffuren (1), um Flächen zu erschließen und zu bestimmen. Feine, zarte Bleistiftvorzeichnungen (2) sind die Grundlage und der erste Schritt der Konstruktion und Strukturierung ihrer Bilder. Durch wiederholt nachgefahrene, verstärkte Konturen betont sie einzelne bedeutende Bildelemente und setzt Akzente (3). Linien,

die eigentlich gar keine mehr sind, da sie in einem nachgeordneten Schritt mit Pinsel und Wasser vermalt werden (5) und so zu geschlossenen Flächen werden, gehören auch zu ihrem Repertoire. Und schließlich sind grobe und lockere Linien zu erkennen, die eine Form eingrenzen und umfahren (6) und an denen ihr Gestus und die Hand- und Armbewegung sichtbar wird [vgl. Ba-M-B1s 022, Ba-M-B2v 022, Ba-M-B3f 022, Ba-M-B4v 022].

Betonung durch den Einsatz der Linie

In ihren Bildern ist zu beobachten, dass bestimmte Bildelemente stärker als andere hervortreten. Bei genauer Analyse ist zu erkennen, dass Ulrike R. die Konturlinien dieser Elemente mit Bleistift und mit farbigem Aquarellstift wiederholt nachgezogen hat. Diese wiederholte Bearbeitung verleiht den Elementen eine gewisse Nachdrücklichkeit. Die Funktionen dieser Betonung sind unterschiedlich. Die Form eines Bildelements wird wiederholt bestätigt (die Celloform in B1s [vgl. Ba-M-B1s 022]), die Form wird in die Fläche ausgedehnt (der Doppelkopf in B3f [vgl. Ba-M-B3f 022]) oder die richtige Form wird gesucht (die Kopfform in B4v [vgl. Ba-M-B4v 022]). Egal ob Betonungs-, Korrektur- oder Annäherungs- bzw. Suchprozess: Das so gekennzeichnete Bildelement erhält damit Wichtigkeit und Präsenz. Die Darstellung des Cellos (B1s) zum Beispiel bekommt durch die wiederholte Konturierung harte, spitze Kanten und einen voluminösen Körper. Weil die maximalen Richtungskontraste durch Bogen, Hals und Stachel und das bauchige Volumen des Korpus betont werden, beherrschen sie die Gesamtkomposition des Bildes (B1s) [vgl. Ba-M-B1s 022]. Durch die harten Kanten, die räumliche Ausdehnung und die zwei deutlich hervortretenden Spitzen des Bogens und des Stachels erhält es beinahe einen wehrhaften Charakter. Hinter dieser wiederholten Bearbeitung der Kontur lässt sich auch die Ambition von Ulrike R. ablesen, das Cello korrekt darstellen zu wollen.

Die Bedeutung der Linie ist auch am Druck auf den Stift und dem so erzielten Abrieb wahrnehmbar. An einigen Stellen fängt sie an, den Stift zu drücken, was beispielsweise im ersten Bild (B1s) an den Augendarstellungen zu sehen ist. Diese sind sehr deutlich und nachdrücklich gezeichnet, um sie hervorzuheben und erkennbar zu machen [vgl. Ba-M-B1s 022]. Auch die Augen im Bild B4v sind äußerst nachdrücklich und verdichtet gezeichnet [vgl. Ba-M-B4v 022]. Diese Variation im Druck des Stiftes hängt auch mit der plastischen Darstellung der Figuren und Objekte zusammen. Bei verschatteten Partien von Bildelementen sind derbere Linien zu erkennen.

Linienvariation – Beschaffenheit, Charakter der Linie

Innerhalb der vier Bilder von Ulrike R. ist eine Entwicklung der Linie auszumachen. Im Bild eins und zwei, welche in dieser Reihenfolge entstanden, sind die Linien bis auf die beschriebenen stärker nachgezogenen eher homogen. Im Bild B3f ändert sich die Linienanwendung. Sie ist äußerst heterogen und kontrastreich. Zu beobachten sind sehr feine und zarte Linien im Gegensatz zu starken und schwungvollen Linien, die klar definiert sind, einen Anfang und ein Ende haben im Gegensatz zu solchen, die abreißen. Es sind Linien, die präzise eine klare plastische Gesichtsform beschreiben und Linien, die alles zusammenhalten, umfahren und rahmen. Im Bild lässt sich erkennen, dass die Linien eigenwilliger und freier, also losgelöster von der gegenständlichen Form werden. Eine neue Gestik und Bewegung wird deutlich, die aus den Fingern ins Handgelenk und in den ganzen Arm wandert [vgl. Ba-M-B3f 022]. Im Bild B4v, welches nach dem dritten Bild entstanden ist, lässt sich diese Entwicklung nur teilweise weiter nachzeichnen. Die lockeren und eigenwilligeren Linien sind im Hintergrund des Kopfes zwar zu erkennen, allerdings geht Ulrike R. teilweise wieder zurück zum ursprünglichen vorsichtigen Suchen und Tasten der Linie. Auch findet sich diese ausufernde, deutlich ausgebildete und den Bildraum einnehmende Form nicht wieder. Die Hintergrundgestaltung bleibt fast zurückhaltend in ihren Ausmaßen im Bereich des Kopfes, die restliche Bildfläche bleibt unbearbeitet. Durch den Materialwechsel von Aquarellbuntstift zu Ölpastellkreide wird dennoch der im Bild B3f gewonnene Mut zur entschiedenen und eigenwilligen

Form und Linie transportiert. Dieses neue Material beeinflusst die Linie, lässt sie deutlicher hervortreten und verlangt auch in der Handhabung einen größeren Druck [vgl. Ba-M-B4v 022].

Komposition

Die Kompositionslinien, die die Bilder strukturieren, sind je Bild sehr unterschiedlich und weisen nahezu keine Gemeinsamkeiten auf. Es lässt sich bei den Bildern B1s, B3f und B4v die Neigung zu frei im Bildraum schwebenden und positionierten Bildelementen erkennen.

In den ersten drei Bildern zeichnet sich eine Tendenz ab. Die Kompositionen der verschiedenen Bilder schaffen eine Art Barriere zwischen Bildraum und Betrachter*in*. Die vereinzelten Binnenszenen, die zueinander durch farbige Flächenrahmung abgegrenzt sind (B1s), geben auch dem oder der Betrachtenden nur einen episodenhaften und verkürzten Einblick. Durch das rote massive Kanu und die Position der Figur (B2v) entsteht eine Barriere, die es dem Betrachtenden kaum möglich macht, weiter ins Bild einzutauchen. Im Bild B3f ist das gesamte Bildelement in einer abgekapselten Form gefasst. Darin eingeschlossen sind Köpfe, die sich gegenseitig nicht sehen können und sowohl vom übrigen Bildraum als auch von den Betrachtenden abgegrenzt sind.

Das letzte Bild der Serie (B4v) ist kompositorisch etwas offener gestaltet. Zwar wird der Kopf vom Hintergrund umschlossen, aber die Grenzen zum Bildraum sind fließend, gerade durch die Einbeziehung des unbearbeiteten Bildraums als definierte Bildfläche, wie im Bereich der Brust des Kindes oder im Bereich des Haarschopfes zu sehen.

Die Arbeiten von Ulrike R. weisen alle einen mehr oder weniger uneindeutigen Bildraum auf. Je unterschiedliche Strategien im Umgang mit dem Gesamtbildraum sind in den einzelnen Bildern erkennbar. Im ersten Bild gibt es gar keinen einheitlichen Bildraum, das Bild ist collagenhaft aufgebaut und Bildbereiche sind durch unterschiedliche Hintergrundschraffuren voneinander abgegrenzt [vgl. Ba-M-B1s 022]. Die räumliche Konstruktion im *Vertraut*-Bild (B2v) ist an einer perspektivischen Darstellung einer Landschaft orientiert, an der Stelle des Aufeinandertreffens von See und Berglandschaft uneindeutig [vgl. Ba-M-B2v 022]. Die abgekapselte und zentral positionierte Form scheint im Bildraum des *Fremd*-Bildes ohne jede Verankerung zu schweben. Distanziertheit und Abgeschlossenheit vermittelt sich durch diese geschlossene Kreiskomposition. Ungenau bleibt die Darstellung beim Zusammenschluss der beiden Köpfe. Die violette Fläche befindet sich optisch einmal vor und einmal hinter den Köpfen [vgl. Ba-M-B3f 022].

Räumlichkeit

Insgesamt spielen Räumlichkeit und Plastizität in den Bildern von Ulrike R. eher eine untergeordnete Rolle. Meist erzielt sie durch dezente Schattierungen und angedeutete Schraffur einen plastischen Eindruck der Figuren. Überlagerungen oder andere perspektivische Mittel setzt sie kaum ein. Das Bild B3f ist eine Ausnahme, denn dort wirkt das Doppelportrait plastisch, fast skulptural [vgl. Ba-M-B3f 022].

Hintergrundschraffuren
Die Schraffuren bilden meist den Hintergrund für eine Figur oder Figurenkonstellation und sind unabhängig vom vordergründigen Objekt gestaltet. Im Bild B2v ist die waagerechte Schraffur die Gleiche, egal ob eine Stand-, also Festland-, oder Wasserfläche schraffiert wurde [vgl. Ba-M-B2v 022]. Im Bild B1s haben die Hintergrundschraffuren keine einheitliche Lage im Bildraum und eher die Funktion, eine Einzelszene von den anderen abzugrenzen. Die Hintergrundschraffuren im Bild B4v passen sich der Kopfform an, sie ›umfangen‹ sie und beschirmen den Kopf. Die Schraffuren erwachsen aus der Kontur des Kopfes, dehnen sich zum Bildhintergrund aus und erschließen so einen Teil des Gesamtbildes [vgl. Ba-M-B4v 022]. Die Schraffuren in Bild B3f erwachsen auch

aus den Formlinien der Köpfe, nehmen aber zunehmend eine eigenständige Form an. Sie bieten den Köpfen zwar einen Hintergrund, formieren sich aber zu einer definierten, ovalen und abgegrenzten Form und treten so deutlich hervor [vgl. Ba-M-B3f 022].

Mimik | Gestik | Blicke

Die Mimik, Gestik und die Blicke der Figuren aller Bilder sind differenziert und präzise definiert. Im *Selbst*-Bild (B1s) sind zahlreiche verschiedene Gesichtsausdrücke abzulesen. Die Ausdrücke der Gesichter scheinen ihr äußerst wichtig zu sein, daher sind sie auch auf eindeutig ablesbare emotionale Regungen hin ausgerichtet [vgl. Ba-M-B1s 022].

Materialien

Die verwendeten Materialien der ersten drei Bilder sind die Gleichen: Bleistift, verschiedenfarbige Aquarellstifte und ein Pinsel, um mit Wasser teilweise die mit Aquarellstift gezogenen Linien zu verwischen. Papier benutzt sie ganz unterschiedliches. Der Bildträger des *Selbst*-Bildes ist 250g/m^2 starkes naturweißes Aquarellpapier von 30 × 40 cm Größe im Hochformat. Für das zweite Bild (B2v) hat sie Zeichenpapier im Querformat 29,7 × 42 cm (A3) verwendet. Für das dritte Bild (B3f) verwendet sie 170g/m^2 dickes Papier mit den Maßen 29,7 × 42 cm. Als Bildträger für das vierte Bild benutzte sie ebenfalls dieses Papier.

Anhand der Bildanalysen wird deutlich, dass die speziellen Materialeigenschaften der Ölpastellkreiden im vierten Bild (B4v) nicht ausgeschöpft sind. Es wird eher deutlich, dass sie die Kreiden wie die ihr bekannten Buntstifte verwendet. Sie zeichnet damit dünn und blass vor, setzt ähnliche Farbtöne nebeneinander, statt sie übereinander zu platzieren und so zu mischen. Die kräftigen kontrastreichen Farbergebnisse und die intensive Leuchtkraft, die mit Ölpastellkreiden erzielt werden könnten, sind nicht zu entdecken [vgl. Ba-M-B4v 022]. Auch die Aquarellbuntstifte, die durch die Vermalbarkeit mit Wasser eine geschlossene Farbfläche erzeugen könnten, benutzt sie nur stellenweise und sehr vorsichtig in diesem Sinne. In wenigen Bildbereichen ist die Eigenart der Aquarellstifte deutlich zu erkennen und kann beispielsweise nicht mit einfachen Buntstiften verwechselt werden. In den Bildern selbst ist aber kein Experimentieren mit neuem und noch unbekanntem Material zu erkennen.

Kenntnisse und Routinen der Bildpraxis

Ein Wissen und Können bei der schematischen Darstellung von Figuren, Gesichtern und Köpfen ist in allen vier Bildern zu erkennen. Die Formen und Proportionen der Figuren scheinen ohne große Mühe – ohne verschiedene Vorzeichnungen, Studien oder Korrekturen – entstanden zu sein. Dies lässt sich anhand der fertigen Bilder erkennen, da es im Verlauf des Bearbeitungsprozesses zu sehr wenigen deckenden Überlagerungen kommt und die einzelnen Striche, Formlinien und Vorzeichnungen gut sichtbar sind [vgl. Ba-M-B1s 022, Ba-M-B2v 022].

Die verschiedenen erkenn- und deutbaren Gesichtsausdrücke und die durch die Zeichnung verdeutlichten Hinweise auf Alter und Geschlecht der Figuren lassen Versiertheit und Übung in diesem Bereich erkennen [vgl. Ba-M-B1s 022].

Verschiedene Bildpraktiken

Topografisches Arbeiten
Ulrike R. nutzt unterschiedliche Herangehensweisen, um ihre Bilder zu erarbeiten. Ihre Vorgehensweise im Bild B1s lässt sich als *topografisches Arbeiten* charakterisieren, bei dem Einzelelemente durch ihre räumliche Verortung innerhalb des Bildraums Bezüge, Bedeutungen und Verknüpfungen zugewiesen bekommen.

Spannung und Entspannung
Die bildnerischen Arbeiten von Ulrike R. sind durch Dualität und Spannung zwischen unbearbeiteten und bearbeiteten (Linie, Schraffur, Farbe) Bildflächen gekennzeichnet. Den verdichteten Stellen im Bild sind offene und teilweise unbearbeitete Stellen, an denen der Bildträger sichtbar ist, entgegengesetzt. Neben dem, was gezeigt wird, gibt es Raum im Bild, der unbezeichnet und unausgedeutet bleibt. Die dunkle und geschlossene ovale Form im *Fremd*-Bild (B3f) ist von einem leeren weißen Raum gefasst, der sie schweben und ›atmen‹ lässt, der leere Umraum lässt dabei viel Platz für Imaginationen [vgl. Ba-M-B3f 022]. Im vierten Bild (B4v) ist dem dicht mit stark farbigen Formlinien modellierten Gesicht und Hintergrund eine blasse und fast unbearbeitete Haarfrisur und Brust entgegengesetzt [vgl. Ba-M-B4v 022]. Auch im *Selbst*-Bild (B1s), in dem der Bildraum am dichtesten bezeichnet ist, gibt es diese unbearbeiteten leeren Stellen, sodass die Binnenszenen nicht aneinanderstoßen oder sich überschneiden. Die unbearbeiteten und freigelassenen Bildzonen zwischen den einzelnen Szenerien sind vielleicht Räume, die die Erfahrungen und Erzählungen hinter oder zwischen den Binnenszenen ermöglichen [vgl. Ba-M-B1s 022]. Auch inhaltlich lassen sich gewisse Dualitäten ausmachen. Im *Fremd*-Bild (B3f) wird ein Gesicht von vorn, das zweite von schräg hinten dargestellt, auf der einen Seite ist ein Frauenkopf und auf der anderen ein Männerkopf zu erkennen (B3f). Im *Selbst*-Bild (B1s) sind als positiv sowie als negativ gekennzeichnete Szenerien und zeitlich unterschiedliche Binnenszenen gleichermaßen innerhalb eines Bildraums dargestellt.

Dualität von Transparenz und Verdichtung
Ihre Arbeitsweise lässt sich einerseits als *transparent* beschreiben. Im Verlauf des Bearbeitungsprozesses kommt es zu sehr wenigen deckenden Überlagerungen – weder von Farbschichten, noch von Flächen oder Bildelementen. Die einzelnen Striche, Formlinien und Vorzeichnungen sind auch im Bildergebnis sichtbar und nachzuvollziehen. Auch die Einzelstriche, die durch die Vermalung mit dem feuchten Pinsel zur Fläche werden, oder die einzelnen Farbtöne, die gemischt werden, sind noch sichtbar. Andererseits ist das Prinzip der *Verdichtung* zu erkennen. Im *Fremd*-Bild (B3f) beginnt sie mit zwei Einzelelementen (zwei Gesichter im Profil), die sie ausarbeitet, verbindet und mit langsam dichter werdenden Linien umkreist, einkreist und somit stabilisiert und verfestigt. Im letzten Bild (B4v) erarbeitet sie sich die Form des Kopfes mit dichter werdender Linien. Beleuchtet man die Art und Weise der Farbmischung in all ihren Bildern, so ist dieses *verdichtende* oder *additive Vorgehen* deutlich zu erkennen. Interessant ist, dass die Verdichtung von Duktus und Farbigkeit nur an äußerst wenigen Stellen in den Bildern zu einer vollständigen Überlagerung und Überdeckung kommt. Die Gegensätzlichkeit von Transparenz und Verdichtung scheint ausbalanciert und aufgehoben zu sein.

Das *Fremd*-Bild

Beim Betrachten der vierteiligen Bildreihe fällt das dritte Bild (B3f), das *Fremd*-Bild auf. Nach dem kleinteiligen und detailreichen ersten Bild mit all seinen Binnenszenen lockert sich der Duktus im zweiten Bild, um dann im dritten Bild aufzubrechen. Ein freier, lockerer, mutiger, fast schon expressiver Strich umkreist das Doppelportrait. Eine veränderte Bildgestik ist zu erkennen, die Hand oder der Arm bewegt den Stift ganz anders. Ein nachdrücklicher Unterschied zwischen fein gezeichnetem Innen und ausdrucksvollem Äußeren ist zu sehen. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Bildern ist die Intensität der Farbigkeit deutlich gesteigert. Starke Kontraste, sowohl zwischen Innen und Außen als auch zwischen Hell und Dunkel sind festzustellen. Auch die Form ist als ovale Gesamtform deutlich definiert und vom unbearbeiteten Umraum stark abgegrenzt, im Gegensatz zu den dezent auslaufenden Schraffurflächen, die die Probandin in den anderen Bildern einsetzt. Der ganze Duktus, die Kontrast- und Farbintensität und die Komposition des *Fremd*-Bildes sind neuartig im Vergleich zu den vorausgegangenen

Bildern [vgl. Ba-M-B3f 022]. Diese veränderte Bildsprache könnte darauf verweisen, dass im bildnerischen Prozess etwas passiert ist. Vielleicht ist im Tun ein gewisses Erfordernis oder sogar eine Notwendigkeit entstanden, die vorherigen Schritte oder Strategien zu intensivieren und zu variieren. Der zunächst noch verhaltene Farbauftrag wird intensiver, der Duktus bewegter und raumgreifender. Fraglich ist, was dieses Erfordernis auslöste . Liegt es an dem thematischen Impuls des *Fremden* und der eventuell damit verbundenen Schwierigkeit der Darstellung? Bezieht sich diese Notwenigkeit auf die vorangeschrittene Zeit und einen gewissen Zeitdruck, der durch das Versuchssetting angezeigt ist? Oder steht dieses dritte Bild in der Nachfolge eines Bildes (B2v), welches Probleme hinsichtlich der Gestaltung von großen Flächen im Bild und der perspektivischen Darstellung aufgeworfen hat? Die großen Flächen des Bildraums sind teilweise nur angedeutet ausformuliert, die Spannung des Bildes leidet etwas unter den fast ausschließlich waagerecht gelagerten und wenig verdichteten Schraffuren. Vielleicht hat sich diese erforderliche Wegbewegung von der Kleinteiligkeit des ersten Bildes hin zu einer großflächigen Erschließung eines einheitlichen Landschaftsbildraums auf das dritte Bild übertragen. Die Tatsache, dass mit dem vierten und letzten Bild eine zweite Version des thematischen Impulses *Vertraut* vorgelegt wurde, bestärkt meine Vermutung des in gewisser Weise nicht ganz geglückten zweiten Bildes, was dieses wiederum auch auffällig macht. Diese bildlichen Veränderungen, die im Bild B3f ersichtlich werden, finden sich im nachfolgenden Bild (B4v) nicht im gleichen Maße wieder. Der Zeichenduktus, der vom neuen Material beeinflusst ist, ähnelt eher wieder dem kleinteiligen und vorsichtigen Zeichnen der ersten Bilder. Dennoch bleiben eine gesteigerte Intensität der Farbigkeit, die mit dem materialbedingten Abrieb zu erklären ist, sowie eine lockere und offenere Linienführung – die die Kopfform umfängt – zumindest teilweise erhalten.

Bildreferent

Implizit enthalten ist, dass das von Ulrike R. angefertigte *Selbst*-Bild etwas mit verschiedenen Bildern zu tun hat, aus denen ein Gesamtbild besteht. Das *Selbst*-Bild setzt sich aus verschiedenartigen Teilen zusammen. Diese Bilder sind zeitlich determiniert, haben also einen biografischen Bezug und könnten damit sinnbildlich für Erinnerungen stehen. Die Binnenszenen bieten ganz unterschiedliche Perspektiven – im bildlichen Sinne – auf verschiedene Situationen. Wie mit einem Scheinwerfer wirft sie Spots auf die Szenerien. Sie beleuchtet zum einen unterschiedliche Momente aus ihrem Leben. Der momenthafte Charakter der Darstellungen ergibt sich aus der Darstellung der Figuren im Tätigkeitsvollzug – beim Cellospielen, beim Modellieren, beim Spielen mit dem Puppenhaus. Zum anderen blickt sie, sichtbar anhand der unterschiedlichen Alterskennzeichnungen der Figuren, auf diverse Stadien ihrer Biografie und gewährt sich selbst und den Betrachtenden einen Blick auf diese Momente.

Zum Selbstbild gehören auch andere Personen, signifikante Andere. Außerdem gehören für sie bestimmte Tätigkeiten und Dinge zu einem Bild von ihr, wie Modellieren, Musizieren oder das Puppenhaus und die Spielzeugente. Weiter ist herauskristallisierbar, dass Erinnerungen bildlich als eher positiv oder negativ gekennzeichnet werden können, etwa durch Farbigkeit, Schatten, Hintergrundschraffuren und Mimik oder Haltung der dargestellten Figuren [vgl. Ba-M-B1s 022]. Im Bild kommen mehrere Episoden zur Darstellung. Diese Szenerien, die keinen gemeinsamen Bildraum haben, also aus ihrem Kontext herausgehoben sind, werden in einer Art Zusammenschau verortet. Die Tatsache, dass die Szenerien, die an den Bildrändern positioniert sind, verkleinert dargestellt sind, verstärkt den Eindruck eines Überblickbildes – ähnlich einem Kontaktabzug.

Zum thematischen Impuls »Ein Bild einer vertrauten Person« gestaltet Ulrike R. ein Portrait (B4v), ein Brustbild, eine nahe, zwar nicht frontale, aber auch nicht ausweichende Perspektive auf eine Person. Diese Nähe lässt eine Nähe der Beziehung zwischen der Zeichnerin und der abgebildeten Person vermuten. Die Person wirkt durch die nahe

Perspektive, ein Close-up auf das Gesicht, vertraut, sowohl für die Zeichnerin als auch für die Betrachtenden. Im Bild B2v wird aber noch eine andere Seite von Vertrautheit deutlich. Die dargestellte Person ist perspektivisch weiter entfernt dargestellt – im Mittelgrund des Bildes, aber in einen ganz spezifischen Kontext eingebunden. Die Szenerie einer Outdoor-Aktivität mit Zelten, Paddeln, Lesen und Lagerfeuer ist mit der dargestellten Person verbunden. Die Vertrautheit mit der Person erschließt sich weniger über die perspektivische Darstellung, sondern eher über charakteristische Betätigungen. Der Kontext, in dem die Person gezeigt wird, scheint spezifisch und mit ihr verbunden zu sein [vgl. Ba-M-B2v 022, Ba-M-B4v 022].

Das Thema *fremd* wird im Bild einerseits als abgekapselt und frei schwebend, also unverbunden dargestellt, aber andererseits auch eingrenzbar und fassbar aufgrund definierter, dunkler Umrisslinien. Die zwei Köpfe, die verwachsen sind, erinnern an die bildliche Darstellung des Gottes Janus mit den zwei Gesichtern. Die Blickrichtungen der Gesichter sind einander genau entgegengesetzt. Sie können sich nie anschauen, da sie mit den Hinterköpfen verwachsen sind, bleiben sie einander fremd. Assoziiert sie damit auch das Thema *fremd* als *sich fremd sein* und *sich fremd bleiben*? Auch die Thematik der zwei Seiten einer Medaille wird in dieser Darstellung aufgegriffen und verweist vielleicht auf das Fremdbleiben und nicht vollständige Erkennen einer Person – einer vertrauten, einer fremden Person oder auch sich selbst. Auf bildnerischer Ebene hat sie im Vergleich zu den anderen Bildern der Reihe mit dem Gestalten des *Fremd*-Bildes etwas Neues und Unbekanntes ausprobiert. Der Duktus, die Kontrast- und Farbintensität, die Komposition und auch die bildnerische Herangehensweise sind neuartig [vgl. Ba-komp. 022, Ba-M-B3f 022].

Bildtitel

Auf keinem der vier Bilder befinden sich Bildtitel – entsprechend des Themenimpulses oder selbst formulierte Titel – oder ein Signet.

Bearbeitungszeit der einzelnen Bilder

Das erste Bild – *Selbst*-Bild (B1s)
Die Bearbeitungszeit, wie sie in der teilnehmenden Beobachtung gemessen wurde, betrug in Summe 72 Minuten und entspricht damit der längsten Bearbeitungszeit der vier Bilder. In der ersten Bearbeitungsphase beschäftigte sich Ulrike R. etwa 48 Minuten mit dem Bild, davon rund 35 Minuten mit der Vorzeichnung und 13 Minuten mit dem Kolorieren, sprich teilweise Vermalen der Linien. Nachdem die beiden Bilder B2v und B3f fertiggestellt waren, begann eine ungefähr 24-minütige Überarbeitungsphase des ersten Bildes.

Das zweite Bild – *Vertraut*-Bild (B2v)
Aus der teilnehmenden Beobachtung lässt sich eine Bearbeitungszeit von rund 40 Minuten rekonstruieren, wovon Ulrike R. 20 Minuten für die grobe Vorzeichnung aufgewendet hat. Nachdem sie das erste Bild schon überarbeitet hatte, widmete sie sich dem zweiten Bild weitere 13 Minuten.

Das dritte Bild – *Fremd*-Bild (B3f)
Zwischen 35 und 40 Minuten bearbeitete sie das dritte Bild.

Das vierte Bild – *Vertraut*-Bild (B4v)
Für das vierte Bild nahm sie sich nur etwa 23 Minuten Zeit. Es ist damit das Bild, das sie am kürzesten bearbeitet hat.

Kennzeichnung bedeutender Stellen im Bild

Durch leuchtende, intensive und kontrastreiche Farbigkeit sind bedeutende Stellen oder Bildelemente markiert. Außerdem werden über das wiederholte Nachzeichnen von Linien die Konturen wichtiger Bildelemente gesichert und hervorgehoben oder Bildelemente werden umkreist und eingehüllt. Auch der mehr oder weniger ausgearbeitete Detailierungsgrad der Bildelemente verweist auf die Bedeutung dieser Elemente.

7.1.5 Vergleichende Betrachtung der Bild- und Textanalysen

Die komparative Untersuchung der zuvor ausgearbeiteten Bild- und Textanalysen des Falls Ulrike R. ist ein weiterer Analyseschritt auf dem Weg zur Re-konstruktion der Orientierungen ihrer Bildpraxis und zum Erkennen von Spuren ihrer Bilderfahrungen. In der komparativen Betrachtung werden die Relationen – also die Verbindungen, Verhältnisse und Wechselbeziehungen – zwischen den sprachlichen und bildlichen Darstellungen, zwischen meinen Text- und Bildinterpretationen und den von mir herausgearbeiteten Mustern deutlich. Mit der Triangulation der verschiedenen Datensorten ist es möglich zu fragen, welche Muster und Sinnstrukturen sich über die unterschiedlichen Medien hinweg zeigen oder welche medienbedingten Unterschiede es gibt. Der Auswertungsschritt des Vergleichs der visuellen und sprachlichen Darstellungen von Ulrike R. ist vor allem durch eine fragende Haltung gegenüber den aufscheinenden Phänomenen, den Analogien und Differenzen geprägt. Erst im anschließenden Schritt, der zusammenfassenden Falldarstellung (siehe Kapitel 8.1), werden die verschiedenen Aspekte zu Orientierungen der Bildpraxis der Probandin verdichtet und zugespitzt. Die Textabschnitte sind je nach Datenquelle unterschiedlich markiert, um den Ursprung und die Ableitung der Erläuterung sichtbar zu machen. Mit dem vorangestellten Begriff BILD gekennzeichnet sind die Analysen der Einzelbilder und der Bildreihe und TEXT markiert die Textanalysen des Leitfadeninterviews mit Ulrike R. Als eigenständiger Absatz formatiert und nicht begrifflich gekennzeichnet sind meine zusammenfassenden, einerseits verdichteten und andererseits fragend formulierten Reflexionen zu den jeweiligen Gegenüberstellungen. Die verschiedenen Datensorten werden aufeinander bezogen betrachtet, um die Bildpraktiken vertiefter verstehen und re-konstruieren, die Relationen zwischen Bild und Interviewtext herauszuarbeiten und Orientierungen ableiten zu können.

Aspekte der vergleichenden Betrachtung von Text- und Bildanalyse

- **Bild und Bildbesprechung**
- **Verhältnis der Arbeitsweisen im Versuchssetting zur üblichen Bildpraxis**
- **Verhältnis zwischen Detaillierungsgrad und Bedeutung des Dargestellten**
- **Bedeutungsbetonung durch den differenzierten Einsatz der Linie**
- **Rahmende Schraffurflächen | Rasterkomposition**
- **Verwendete Materialien und Werkzeuge**
- **Umgang mit den thematischen Impulsen**
- **Veränderungen der Bildpraktiken**
- **Verknüpfung der Bildmotivik mit biografischen Erlebnissen und Erfahrungen**
- **Herausforderungen und Hürden beim bildnerischen Gestalten**
- **Formulierungen im Interview und Beschreibung der Bildpraxis**
- **Thematisch Implizites im Bild und im Text**

Bild und Bildbesprechung

Wie ist die Relation zwischen dem Bild und der Bildbesprechung zu beschreiben? Wie bespricht Ulrike R. die im Versuchssetting entstandenen Bilder? Was berichtet sie im Interview und was zeigt sich vergleichend dazu in den Bildern? Spricht sie über Dinge, die auf den Bildern nicht zu sehen sind? Oder zeigt sich auf ihren bildnerischen Arbeiten mehr, als sie erzählt? Tauchen Analogien zwischen Bild und Interview auf oder sind Differenzen erkennbar?

TEXT Ulrike R. eröffnet das Gespräch über jede ihrer bildnerischen Arbeiten mit dem direkten Verweis auf den im Versuchssetting genannten Themenimpuls und stellt sie in diesen Zusammenhang. Sie bezieht sich in ihren Ausführungen also ganz zu Beginn auf das Bildthema, welches extrinsisch motiviert war [vgl. Ta-M 022, (1)].
BILD Auf den Bildern sind keine Bildtitel, die den Themenimpulsen entsprechen würden. Bei anderen Projektteilnehmenden tauchen Betitelungen der Bilder auf – auch im exakten Wortlaut des formulierten thematischen Impulses. Ulrike R. verzichtet nicht nur auf die Betitelung ihrer Bilder, sondern sie signiert sie auch nicht. Vielleicht ist ihr das Etikettieren und Markieren als genau dieses oder als ihre Arbeit nicht so wichtig [vgl. Ba-komp. 022]?
TEXT Im Interview spricht sie über das erste Bild (B1s) im Vergleich zu ihren anderen Bildern sehr viel. Alle Binnenszenen erwähnt sie im Beschreibungsprozess. Sie orientiert sich dabei aber weder an der Leserichtung, noch an der kompositorischen Bildstruktur oder Bewegungslinien im Bild, sondern an inhaltlichen und für sie persönlich bedeutsamen Aspekten. Diese folgen einer von ihr vorgenommenen Kategorisierung, die sich jeweils über Halbsätze gruppieren lässt, die ihr ähnlich einem Staffelstab den inhaltlichen Übergang zur Beschreibung der nächsten Binnenszene verschaffen [vgl. Ta-M 022].
BILD Im Vergleich zu den anderen Bildern arbeitet Ulrike R. sehr lang am ersten Bild (B1s) [vgl. Ba-komp. 022]. Die im Gespräch auffallende Kategorisierung der einzelnen Binnenszenen lässt sich auch im Bild rekonstruieren. Es lässt sich eine Art Bildstrukturierung und Wertung der einzelnen Szenerien ausmachen. Durch ihre jeweiligen Ausmaße, die Lage der Schraffuren – also die Lage der Linienführung im Raum und die Farbigkeit der einzelnen Hintergrundschraffuren – ist eine Kennzeichnung oder Markierung der Binnenszenen wahrnehmbar [vgl. Ba-komp. 022].

Zwischen dem Sprechen über die Binnenszenen, also den Beschreibungen und Erzählungen zum ersten Bild (B1s), und den dargestellten Szenerien tauchen einige Analogien auf. Bildnerische Mittel wie Farbigkeit und Linienführung der Hintergrundschraffur oder Positionierung im Bildraum sind so eingesetzt, dass das Bildobjekt deutlicher wird. Form und Inhalt kommen überein:

TEXT Zur Kategorie »wo ich mich wohlgefühlt habe« äußert sie bedeutende Erinnerung an Kindheitserlebnisse im Urlaub und beim Spielen mit dem Puppenhaus [vgl. Ta-I 022, Z. 24–26].
BILD Die hell strahlende und nahezu geschlossene Farbschraffur im Hintergrund der Szenerien *Puppenhaus* und *Kind mit Ente* setzt einen deutlichen Akzent im Gesamtbild, auch durch die Positionierung im Bild, rechts und links von der zentralen Hauptfigur. Sie markiert die Kinderszenen als strahlend, glücklich und unschuldig, geradezu heilig. Traurige oder nachdenkliche Szenen, wie die in der Ecke kauernde Kinderfigur oder die rechts oben dargestellte nachdenkliche Frauenfigur, sind in grauen oder schwarzen Farbtönen gezeigt und sogar durch eine andere Lage der Schraffuren (waagerechte Linienführung) gekennzeichnet. Kompositorisch ist die nachdenkliche Frau, die ihren Kopf auf ihren Arm stützt, in der verlängerten Diagonale des Cellos positioniert. Wie eine Figur aus dem Off schaut die nachdenkliche Frau der Cellospielerin über die Schulter. Fast wie ein Über-Ich schwebt sie über ihr [vgl. Ba-M-B1s 022].

TEXT Von den »traurigen Stunden, voller Angst und Kummer« würden die Binnenszenen *Kind in der Ecke* und *Frau auf Arm gestützt* erzählen, sagt Ulrike R. im Interview. Sie erklärt, die melancholische Grundstimmung durchziehe ihr gesamtes Leben und sei ein Teil von ihr [vgl. Ta-I 022, Z. 27–30].

TEXT Eine weitere Kategorie der verbalisierten Bildbeschreibung ist: »[...] bei kreativen Tätigkeiten fühl ich mich einfach wohl«. Dies betrifft das Modellieren mit Ton (Binnenszene links unten im Bild) und das Cellospielen. Diese Beschäftigungen erzeugen ein Wohlfühlgefühl bei ihr [vgl. Ta-I 022, Z. 35–40]. An anderer Stelle beschreibt sie das »Vertiefen« und »darüber die Zeit vergessen« bei diesen Tätigkeiten [vgl. Ta-I 022, Z. 497–507].
BILD Im Bild kennzeichnet eine blau-türkisfarbene Hintergrundschraffur diese beiden Szenen. Der konzentrierte und beinahe abwesende Blick der dargestellten Figuren korrespondiert mit den Beschreibungen im Interview.

BILD Im Bild fällt eine Figurengruppe (oben links) durch eine intensive Farbfläche auf, die in Form eines Nimbus als Hintergrundschraffur über der Gruppe schwebt. Durch den umschließenden Kranz eng gefasst und durch gegenseitige Überschneidungen der Figuren steht die Gruppe zusammen. Zwei Figuren stehen hinter ihr, den Blick auf sie gerichtet [vgl. Ba-M-B1s 022].
TEXT Im Interview bezeichnet Ulrike R. ihre beiden Söhne – ihre engste Familie – als wichtig, »zu mir gehörig« und mit ihr »eng verbunden« [vgl. Ta-I 022, Z.17–19, 19–23].

BILD Im Bildzentrum, groß und deutlich, ist Ulrike R. selbst beim Spielen ihres Cellos dargestellt. Diese Szenerie beherrscht die Komposition, dehnt sich über den gesamten Bildraum aus, da die maximalen Richtungskontraste waagerecht, senkrecht und diagonal angelegt sind. Alle weiteren Binnenszenen umkreisen die zentrale Figur und sind vom Maßstab her weitaus kleiner dargestellt. Der Detaillierungsgrad von Figur und Instrument ist hoch. Die Konturen des Cellos sind verstärkt, die Linien also mehrmals nachgefahren. Auch die Plastizität des Cellos ist deutlich abgebildet [vgl. Ba-M-B1s 022].
TEXT Im Interview erklärt sie parallel dazu, der Ausgangspunkt für ihr erstes Bild sei das Cello gewesen, ihr derzeitiger Lebensmittelpunkt. Sie beginnt ihre Bildbeschreibung bei ihrer aktuellen Lebenssituation und außerdem bei der zentralen und am größten dargestellten Einzelszene. Sie bettet das momentan sehr präsente Interesse am Cellospiel in eine biografische Erzählung. Dies sei ein schon lang gehegter Wunsch und Kindheitstraum von ihr, den sie nun verwirklicht habe. In diesem Abschnitt betont sie vor allem ihr freiwilliges und eigenmotiviertes Üben und stellt dies auch in klaren Sätzen und mit vehementer Stimme heraus [vgl. Ta-I 022, Z. 4–8, 10–16].

So klar und deutlich, wie sie vom Cellospielen spricht, ist das Instrument auch gezeichnet. Sowohl das Volumen des Instruments wie auch die planimetrische Komposition in Größe und Ausdehnung der Szenerie verbildlichen den Raum, welchen das Cellospiel als die Erfüllung ihres Kindheitstraums gegenwärtig in ihrem Leben einnimmt.

BILD Durch die Bildanalyse des zweiten Bildes (B2v) wird deutlich, dass die Bildelemente Kanu, Zelt, Lagerfeuer und Figur im Vergleich zur Landschaftsdarstellung im Vorder-, Mittel- und Hintergrund sehr viel detaillierter ausgearbeitet sind. Dies lässt diese Bildelemente hervortreten. Betrachte ich nun die räumliche Position der Figur und der anderen detaillierter ausgestalteten Bildelemente, fällt auf, dass sie die Form eines liegenden Dreiecks beschreiben. Im Zentrum des Dreiecks ist die Figur positioniert, sie wird damit optisch herausgestellt, zentriert und betont. Die Figur steht im Mittelpunkt der Szenerie, obwohl sie nicht im Bildmittelpunkt, also auf den diagonalen Schnittachsen des Bildes platziert ist. Die dreieckige Anordnung der Bildelemente, welche vom

rechten Bildrand angeschnitten in Richtung des Bildzentrums ragen, erinnert unter anderem an die Form des männlichen Geschlechtsteils. Diese Formassoziation verstärkt sich für mich durch die phallusartige Form des Kanus und durch die Signalwirkung der roten Farbe [vgl. Ba-M-B2v 022].
TEXT Im Gespräch erzählt Ulrike R. ihre Erinnerungen an eine »schöne Zeit« im gemeinsamen Urlaub mit ihrem Bruder. Sie berichtet allerdings keine einzelnen Erlebnisse oder Anekdoten aus den Ferien, sondern spricht über die Qualität der Beziehung zwischen ihr und ihrem Bruder. Ihr im Interview als zentral dargestellter Gedanke zum Bild ist die Verbindung zu ihm. Im weiteren Verlauf des Interviews wird das Bild nochmals zum Anlass für sie, reflexiv und wertend über Paar- und Geschwisterbeziehungen zu reden. Dieser Vergleich einer partnerschaftlichen mit einer geschwisterlichen Beziehung überrascht und befremdet mich als Forscherin. Wie kommt sie von einer Urlaubserinnerung zur Analyse und Bewertung der Beziehung zwischen ihr und ihrem Bruder? Wie kommen diese unmittelbare Verknüpfung und der Vergleich der Geschwister- mit einer Paarbeziehung zustande [vgl. Ta-M 022, (1)]?

Ähnlich wie im Bild rückt auch im Interview die Bruderfigur ins Zentrum des Erzählabschnitts. Im Gespräch beschreibt sie, wie anders sich ein Urlaub mit ihrem Bruder gestaltet und unterstreicht die Beziehung zu ihm. Im Bild wird sichtbar, dass eine männliche Figur zentral für die Bildszenerie steht. Alles dreht sich um diese Figur. Symbolisch könnte dies für Männlichkeit stehen und die Zentralität einer männlichen Figur – der Bruderfigur für Lebenszusammenhänge. Im Unterschied dazu wird im Interview noch ein völlig anderer Aspekt deutlich. Sie reflektiert und unterstreicht die Vorzüge der geschwisterlichen Beziehung zu ihrem Bruder gegenüber einer Beziehung zu einem »liebenden Partner«. Sie betont Qualität und Beschaffenheit einer Paar- und Geschwisterbeziehung und nimmt eine Wertung vor.

Verhältnis der Arbeitsweisen im Versuchssetting zur üblichen Bildpraxis

Sowohl in den von Ulrike R. angefertigten bildnerischen Arbeiten als auch im Interview gibt es Hinweise auf Erfahrungen, Gewohnheiten und Routinen, die auf ihre übliche Bildpraxis zurückgehen. Bei der bildnerischen Bearbeitung der thematischen Impulse baut sie auf Erfahrungen. Sie bringt die bildnerische Praxis im Versuchssetting mit ihrer üblichen Bildpraxis in Verbindung. Auch die Anlage des Settings, die thematischen Impulse als Ausgangspunkt für bildnerisches Arbeiten, sind ihr nicht fremd.

TEXT Im Interview bezeichnet Ulrike R. Gesichter und Figuren als ihre motivischen Vorlieben. Sie betont, sie zeichne »gern ähm oder am liebsten« Gesichter und Figuren [vgl. Ta-I 022, Z. 107–115]. Die Formulierungen der thematischen Impulse trafen also mit dem Begriff Person ihren bevorzugten Motivbereich.
BILD Ein Wissen und Können bei der schematischen Darstellung von Figuren, Gesichtern und Köpfen ist in allen vier Bildern zu erkennen. Die Formen und Proportionen der abgebildeten Figuren scheint sie ohne große Mühe gezeichnet zu haben. Die Gesichtsausdrücke und das erkennbare Alter und Geschlecht der Figuren lassen Versiertheit in diesem Bereich erkennen [vgl. Ba-komp. 022]. Auch bei der Landschaftsdarstellung (B2v) hat sie ihr Hauptaugenmerk auf die abgebildete Figur gelegt. Diese ist am detailliertesten ausgearbeitet, wird von keinem anderen Bildelement über- oder angeschnitten und ist zentral im Bild positioniert [vgl. Ba-M-B2v 022].

Ihre im Gespräch geäußerten Vorlieben für das Zeichnen von Figuren und Gesichtern lassen sich aufgrund von Erkenntnissen aus den Bildanalysen stützen. Sie scheint Erfahrungen, also eine gewisse Übung und Praxis im Zeichnen von Figuren zu haben.

TEXT Im Interview erklärt sie, dass ihr das *Selbst*-Bild (B1s) am leichtesten gefallen sei, da sie schon vorher gewusst habe, dass sie dieses Bild »in etwa so darstellen« wolle. Meint ihre Aussage, sie hatte eine motivische Vorlage für das Bild im Auge? Oder sie hat sich für eine ihr naheliegende, bildliche Umsetzung entschieden? Vielleicht eine Umsetzung, die ihr in der Art und Weise der Darstellung vertraut ist, da sie dieses schon einmal so gezeichnet hat? Mit der Formulierung »in etwa so« könnten verschiedene Aspekte des Bildes gemeint sein: die kleinen Figuren, die verschiedenen Binnenszenen, die Komposition des Bildes ähnlich einer Panelstruktur oder die Visualisierung einer biografischen Rückblende. Dies wird im Gespräch nicht klar. Deutlich wird aber, dass sie eine annähernde Vorstellung, ein imaginäres Bild hatte, welches den »kurzen Entschluss« und das Gefühl der relativen Klarheit (»relativ klar«) bezüglich der Bildidee und -umsetzung möglich machte [vgl. Ta-I 022, Z. 107–115].
BILD Bei der Bildanalyse des *Selbst*-Bildes (B1s) fällt auf, dass die planimetrische Ganzheitsstruktur des Bildes überlegt und routiniert entworfen wurde. Bis auf die Binnenszene unten links, die ein wenig weit nach links aus dem Bildformat rutscht, ist das Bild gleichmäßig und in einer Art Raster oder Panelstruktur angelegt. Es scheint, als sei ihr diese Art Kompositionsschema vertraut [vgl. Ba-M-B1s 022].

Sowohl im Bild als auch im Gespräch wird deutlich, dass das von Ulrike R. realisierte erste Bild (B1s) auf Vorkenntnissen und Erfahrungen beruht. Durch die Bildanalyse konnte ich herausarbeiten, dass die formale Struktur des Bildes geschickt erstellt wurde und eine Art Kompositionsschema ähnlich einer Panelstruktur Anwendung fand. Bezogen auf die Aussagen im Interview ließe sich diese Art Bildaufbau vielleicht als bekannt und zuvor erprobt einstrufen. Dies ermöglichte ihr wiederum den »kurzen Entschluss« zu dieser »in etwa so«-Darstellung und ihr »relativ klares« Gefühl zu diesem Bild.

Verhältnis zwischen Detaillierungsgrad und Bedeutung des Dargestellten

BILD Auffallend präzise und eindeutig sind die Gesichtszüge und Körperhaltungen der Figuren aller Bilder ausgearbeitet. Sie sind weder verwischt, noch werden sie von einer zu dunklen oder zu stark aufgetragenen Farblasur verdeckt. Daran wird die Bedeutung des Ausdrucks der Gesichter und Körper deutlich. Es zeigt sich, dass Ulrike R. einen Blick für Details hat und um präzise Darstellung der Figuren bemüht ist. Dies ist vor allem im Vergleich zur lockeren Strichführung im Hintergrund des ersten Bildes (B1s), zur Unbestimmtheit der Strand- und Wasserfläche des Landschaftsbildes (B2v) oder zur großzügigen und groben Umfahrung im dritten Bild (B3f) festzustellen [vgl. Ba-komp. 022]. Sind ihr die ausdrucksvollen Gesichtszüge und Haltungen der Figuren – die Figurdispositionen – am wichtigsten in ihren Bildern? Geht es ihr vorrangig darum, einen Gemütszustand, ein Gefühl oder einen Ausdruck zu zeigen?

Wie beschrieben, sagt sie im Interview, dass ihr Hauptinteresse den Figuren- und Gesichtsdarstellungen gilt und auch anhand der Bilder wird deutlich, dass sie in diesem Motivbereich wahrscheinlich die meiste Praxiserfahrung hat. Mimik, Gestik und Körperhaltung gelten als Bestandteile und Zeichen der nonverbalen Kommunikation. Worum geht es Ulrike R. beim bildnerischen Gestalten und der Darstellung von Figuren? Geht es ihr um die bildlich festgehaltene nonverbale Kommunikation? Geht es ihr um Vermittlung von etwas ganz Bestimmtem durch ihre Bilder – also Zustände, in denen sich Menschen befinden können zum Beispiel?

Bedeutungsbetonung durch den differenzierten Einsatz der Linie

Wie betont und markiert Ulrike R. etwas in ihren Bildern? Welche bildnerischen Mittel setzt sie ein, um ein bestimmtes Bildelement oder einen inhaltlichen Aspekt

des Bildes zu akzentuieren? Wie geht sie vor? Wie beschreibt sie ihre Vorgehensweise im Interview? Was benennt sie im Gespräch und was spricht sie nicht aus?

BILD In ihren Bildern ist zu beobachten, dass die Konturen bestimmter Bildelemente mehrfach nachgezogen wurden. Diese wiederholte Bearbeitung verleiht den Elementen Nachdruck und Präsenz. Die Funktion dieser Betonung ist bei genauer Betrachtung unterschiedlich: widerholende Bestätigung (Cello), Ausdehnung in die Fläche (Doppelkopf) oder Suche nach der passenden Form (Kopfform) [vgl. Ba-M-B1s 022, Ba-M-B3f 022, Ba-M-B4v 022]. Unabhängig vom Prozess wird das gekennzeichnete Bildelement wichtig und präsent [vgl. Ba-komp. 022].
TEXT Im Interview erläutert Ulrike R. ihr Vorgehen und die Charakteristik ihrer Bildpraxis als »sehr vorsichtig« und »eher blass«. Sie beginnt mit einem vorsichtigen Entwurf, also mit einer dünnen, blassen Bleistiftzeichnung. Dies hat den Vorteil, dass sie diese immer wieder korrigieren kann, bis die im Zeichenprozess als stimmig empfundene Form gefunden ist. Erst am Ende, berichtet sie, füge sie dem Bild durch farbige Akzente noch etwas mehr Kontrast, Lebendigkeit und Dynamik hinzu. Genau betrachtet, erläutert sie im Gespräch eigentlich nur den vorsichtigen Beginn ihrer Bilder und den Abschluss, eine Art Überarbeitungsphase, in der sie kontrastreiche Akzente setzt. Vom Formfindungsprozess an sich oder Linien, die mal suchend, mal spontan oder dynamisch aus der Körperbewegung kommen, spricht sie fast gar nicht [vgl. Ta-I 022, Z. 250–261, Ta-M 022, (4)].

Im Prozess des Zeichens tastet sie sich also vorsichtig an die als passend empfundene Form der Bildelemente heran. Die zunächst blassen und dünnen Entwurfslinien [vgl. Ba-komp. 022] bieten die Sicherheit der Korrekturmöglichkeit und erlauben so ein ruhiges und überlegtes bildnerisches Arbeiten. Diese performativ ertastende Formsuche und vorsichtige Verstetigung der Formen durch Wiederholung steht im Kontrast zu Arbeitsweisen von anderen Projektteilnehmenden. So bestimmen etwa ein impulsiver Duktus und die situativen bildnerischen Setzungen den bildnerischen Prozess einiger Arbeiten von Bernhardt F. Die im Bild differenziert eingesetzten Linien tauchen im Interview mit Ulrike R. nicht auf. Woran kann das liegen? Sind ihr diese Linienvariationen nicht bewusst? Kann sie die einzelnen Abläufe und Handlungen ihres bildnerischen Vorgehens begrifflich vielleicht nicht fassen? Wahrscheinlich hat sie nur wenige Erfahrungen im Zeigen und Besprechen ihrer eigenen Arbeiten.

BILD Die Darstellung des Cellos (B1s) beispielsweise bekommt durch die wiederholte Konturierung harte, spitze Kanten und einen voluminösen Körper. Die maximalen Richtungskontraste, betont durch Bogen, Hals, Stachel und das bauchige Volumen des Korpus, beherrschen die Gesamtkomposition des Bildes [vgl. Ba-M-B1s 022]. Die harten Kanten, die Spitzen und die räumliche Ausdehnung wirken beinahe wehrhaft. Die betonte Kontur zeigt Ulrike R.s Ziel, das Cello korrekt zeichnen zu wollen. [vgl. Ba-komp. 022].
TEXT Aus dem Interview wird klar, Ulrike R. hat Erfahrung, was das Instrument angeht, weiß genau, wie sich das Cello zwischen ihren Beinen und an ihren Körper gelehnt anfühlt und wie es klingt. Daher hat es einen so großen und deutlichen Resonanzkörper und nachdrücklich betonte Konturlinien. Das Cellospielen und Üben nimmt im Alltag von Ulrike R. aktuell und als die Erfüllung ihres Kindheitstraums einen hohen Stellenwert ein [vgl. Ta-M 022, (1), Ta-I 022, Z. 4–8, Z. 10–16].

Dieses Raumgreifen und vielleicht auch Verdrängen von anderen Dingen zeigt sich in der bildlichen Darstellung des Cellos für mich noch viel deutlicher als im Interview. Lässt sich diese bildliche Ausdehnung und Präsenz des Instruments als ein Indiz für die aktuell große Aufmerksamkeit gegenüber dem Cellospielen begreifen? Könnte sich dieses Vertiefen im Instrumentalspiel – ihre persönliche Freizeit, der endlich

erfüllte Traum – im bildlichen Raumgreifen zeigen?

BILD Innerhalb der vier Bilder von Ulrike R. ist eine Entwicklung der Linie auszumachen, Charakter und Beschaffenheit der Linie verändern sich. Im Bild B1s und B2v, die in dieser Bearbeitungsreihenfolge entstanden sind, sind die Linien – bis auf die stärkeren Konturen – recht homogen. Das dritte Bild (B3f) hingegen hebt sich ab. Die Linienanwendung innerhalb des Bildes ist äußerst heterogen und kontrastreich. Die Linien werden eigenwilliger und freier, losgelöster von der gegenständlichen Form. Eine neue Gestik und Bewegung wird deutlich, die aus den Fingern ins Handgelenk und den ganzen Arm übergeht [vgl. Ba-komp. 022].
TEXT Im Gespräch erwähnt sie die veränderte Linienführung nicht, aber bezeichnet den bildnerischen Prozess des *Fremd*-Bildes (B3f) als einen »anderen Entstehungsprozess«. Sie erklärt, das Bild sei »nach und nach immer mehr so geworden« und dies sei ein Unterschied zum ersten Bild (B1s), in dem es so »viele kleine Sachen« (Bildelemente) gewesen seien, aus denen sich das Bild zusammengesetzt habe. Der Bildentstehungsprozess fühlte sich für sie anders und scheinbar organischer oder zusammenhängender an, denn sie sagt, das dritte Bild sei so »nach und nach […] ein Gesamtes« geworden [vgl. Ta-I 022, Z. 529–532].

Die in der Bildanalyse beobachtete Veränderung der Linie und die daraus ableitbare Weiterentwicklung und Andersartigkeit des *Fremd*-Bildes (B3f) taucht auch im Interview auf. Allerdings beschreibt Ulrike R. nicht genau, inwiefern das dritte Bild (B3f) anders ist. Vielleicht ist für sie nur verbalisierbar, dass der »Entstehungsprozess« »anders« war. Beschreibt dieses »nach und nach« – ein Bild, welches sich im Werden, im Tun entwickelt und »ein Gesamtes« wird – den für sie bewusst wahrnehmbaren und erlebbaren Teil der Bildpraxis? Ist für sie der genaue Prozess des Anders-Machens – den variierten Linieneinsatz und die abweichende Hand- und Armbewegung, die deutlich intensiveren Hell-Dunkel-Kontraste – nicht zugänglich und daher auch im Interview nur teilweise benennbar? Bleiben diese genauen Zusammenhänge und Prozesse für sie im Bereich des Impliziten und sind damit mit Worten nicht greifbar?

Rahmende Schraffurflächen | Rasterkomposition

BILD Die abbildhaften Bildelemente – der Jungenkopf im vierten Bild (B4v), die Figuren der einzelnen Binnenszenen im *Selbst*-Bild (B1s) und das Doppelportrait im dritten Bild (B3f) – werden von dicht schraffierten Bildflächen gerahmt. Die Konturen der Köpfe oder Figuren nachempfindend, entsteht eine Fläche, die Umraum und Hintergrund der Bildelemente ist. Diese definierten Flächen umfangen die Bildelemente, nehmen zum Teil ihre Bewegung auf, wie im Bild B3f und B4v deutlich zu erkennen ist, und geben den einzelnen Elementen Halt im Bildraum [vgl. Ba-komp. 022]. Dieses Einfassen der verschiedenen Elemente oder des einzelnen Bildelements (B3f, B4v) betont eine Art episodenhaften Ausschnitt oder Einblick. Die freie Positionierung im Bildraum zeigt keinen spezifizierten Kontext der einzelnen Bildelemente. Es wird nicht klar, vor welchem Hintergrund oder in welcher Umgebung sich die Szenerie abspielt, im Fokus ist allein das einzelne Bildobjekt.

BILD Auch in der einer Panelstruktur ähnlichen Bildkomposition im ersten Bild (B1s) sind die einzelnen Binnenszenen von rahmenden Schraffurflächen umgeben. Durch die Hintergrundschraffuren werden die Binnenszenen, die in keinem gemeinsamen und einheitlichen Bildraum verortet sind, optisch voneinander getrennt, aber gleichzeitig innerhalb des heterogenen Bildraums verankert. Es fällt auf, dass einige Szenerien mit der gleichen farbigen Schraffur gefasst wurden, beispielsweise die zwei gegenüberliegenden Szenen rechts und links neben der Cellospielerin, das Kleinkind mit der Ente und das Kind vor dem Puppenhaus [vgl. Ba-M-B1s 022].

TEXT Im Gespräch über das *Selbst*-Bild (B1s) verbindet Ulrike R. jede Binnenszene mit einer eigenen Geschichte, einer biografischen Erinnerung. Die Erzählungen zu den einzelnen Binnenszenen lassen sich in verschiedene Kategorien fassen [vgl. Ta-M 022, (1)].

Die Szenerien, die Ulrike R. im Interview in die gleiche Kategorie einordnet, wurden im *Selbst*-Bild auch mit der gleichen farbigen Schraffurfläche gefasst.

Verwendete Materialien und Werkzeuge

TEXT Im Interview wird deutlich, dass Ulrike R. bis auf den Umgang mit Bleistift noch keine oder nur wenige Erfahrungen mit den von ihr verwendeten Materialien gesammelt hat. Teilweise sind ihr auch im Gespräch die korrekten Fachbezeichnungen der Materialien nicht geläufig. Sie berichtet von ihren Materialerfahrungen mit Aquarellbuntstiften und erklärt, sie habe »schon ein paar Mal« mit diesen Stiften gearbeitet. Obwohl sie schon Erfahrungen im Umgang mit diesem Material hat, schränkt sie die Häufigkeit der Verwendung ein. Deutlich wird das im Vergleich zum Bleistift, mit dem sie betont »gerne« zeichne [vgl. Ta-I 022, Z. 352–357]. Sie erklärt, die Eigenschaften des Materials würden sie ansprechen. Die vergleichbare Verwendung von Aquarell- und Buntstiften, das zarte, dünne und blasse Vorzeichnen, kommt ihrer vorsichtigen und sensiblen Vorgehensweise beim bildnerischen Gestalten entgegen. Sie erläutert weiter, das nachträgliche Hervorheben einiger Bildelemente mit kräftigeren Farbakzenten, was durch die Vermalung der Aquarellstifte mit Pinsel und Wasser erzielt werden könne, würde genau ihrer üblichen Bildpraxis entsprechen. Die im letzten Bild erstmalig verwendete Ölpastellkreide bezeichnet sie als ein ihr noch unbekanntes Material, welches sie zum Experimentieren veranlasst habe: »Diese Acrylölkreide, das hab ich einfach ausprobiert.« [vgl. Ta-I 022, Z. 332–352].
BILD Durch die Bildanalysen wird deutlich, dass die speziellen Materialeigenschaften der Ölpastellkreiden im vierten Bild (B4v) nicht ausgeschöpft sind. Die spezifischen Funktionen der Kreide kommen nicht zur Anwendung, die Pastell- oder Schabetechniken, bei denen aufgetragene Farbe wieder weggeschabt, mit dem Finger verwischt oder mit Pinsel und Terpentin vermalt werden kann. Die Möglichkeiten des Malens und Zeichnens mischen sich im Einsatz dieser Kreiden. Auch die Aquarellbuntstifte, die durch die Vermalbarkeit mit Wasser eine geschlossene Farbfläche erzeugen könnten, benutzt sie nur stellenweise und sehr vorsichtig auf diese Weise. In wenigen Bildbereichen ist die Eigenart der Aquarellstifte deutlich zu erkennen und kann beispielsweise nicht mit einfachen Buntstiften verwechselt werden. In den Bildern selbst ist aber nicht erkennbar, dass Ulrike R. mit dem ihr unbekannten Material experimentiert hat. Es wird eher deutlich, dass sie die Kreiden wie Buntstifte verwendet. Sie zeichnet dünn und blass vor, setzt ähnliche Farbtöne nebeneinander und nicht übereinander, um sie zu mischen. Die kräftigen kontrastreichen Farbergebnisse und die intensive Leuchtkraft, die mit der Ölpastellkreide erzielt werden könnten, sind nicht zu entdecken [vgl. Ba-komp. 022, Ba-M-B4v 022].

Im Sprechen über Materialien und Werkzeuge, die sie bei den entstandenen Arbeiten verwendet hat und üblicherweise beim bildnerischen Gestalten einsetzt, tauchen Analogien zu den tatsächlichen Bildern auf. In der Analyse der Arbeiten wird der mehr oder weniger geübte Umgang mit den Materialien deutlich. Auch im Sprechen selbst, also in den treffenden oder unklaren Bezeichnungen der Werkzeuge, ist die Vertrautheit oder Versiertheit im Umgang damit zu erkennen.

BILD In drei von vier Arbeiten, die Ulrike R. im Versuchssetting erstellt hat, sind keine intensiven starken Farbkontraste festzustellen. Im Selbstbild (B1s) finden sich wenige Farbkontraste, die Farbtöne entsprechen einer identischen Helligkeit und nur wenige kräftige Farbakzente sind gesetzt. Es ist eher ein bunter, aber harmonischer Gleichklang

festzustellen. Auch im letzten Bild (B4v) ist ein eher dezenter Hell-Dunkel-Kontrast der verschiedenen Ocker- und Brauntöne erkennbar. Im zweiten Bild (B2v) finden sich zwar deutliche, aber weniger starke Farbkontraste, die eher durch die Dichte des Farbauftrages verstärkt werden. Ein Komplementärkontrast zwischen dem grünen Zelt und dem roten Kanu bestimmt das Bild. Der stärkste Kontrast, ein Hell-Dunkel-Kontrast zwischen intensivem Schwarz, Violett und klarem Weiß, findet sich im *Fremd*-Bild (B3f) [vgl. Ba-komp. 022]. Anhand der Bildanalyse ergibt sich die Frage, woher diese farbliche Ausgewogenheit und Harmonie kommt, ob sie eine reine Geschmacksfrage ist, Bestandteil der Bildpraxis der Probandin oder ob sie auf den Charakter der Aquarellstifte zurückzuführen ist.

TEXT Im Interview meint Ulrike R., dass ihre Bilder »eher blass« seien und sie immer wieder feststelle, dass sie »sehr vorsichtig anfängt« und über das fertige Bild denke, es habe »eigentlich ruhig ein bisschen kräftiger« sein können. Das Thema Stärke der Farbkontraste und Farbigkeit des Bildes überhaupt beschäftigt sie und sie setzt sich im Gespräch kritisch damit auseinander. Sie teilt eine gewisse Unzufriedenheit mit den »eher blassen« Bildern mit, verweist dann aber auf ihren Charakter und ihre persönliche Eigenart, um das Phänomen zu erklären [vgl. Ta-M 022, (4), Ta-I 022, Z. 250–261].

Im Interview gibt es Aussagen von Ulrike R., die sich auf die in den Bildern durchgängig auffallende Farbigkeit und den Einsatz von Kontrasten beziehen lassen. Kann das bedeuten, dass diese zurückhaltende und eher gleichmäßige Farbigkeit in ihrer Bildpraxis, in ihrer Herangehensweise an bildnerische Gestaltungen begründet liegt? Ist der Charakter der Bilder von ihrem bildnerischen Vorgehen bestimmt – das zarte und vorsichtige Vorzeichnen der exakten Form, das schrittweise Verfestigen und Verstärken der Konturen, das Ergänzen von Schraffuren und das erst am Ende stattfindende Hinzufügen einiger weniger farblicher Akzente?

Umgang mit den thematischen Impulsen

TEXT Die thematischen Impulse entsprächen mit ihrer Formulierung »Ein Bild einer […] Person« dem bevorzugten Motivbereich von Ulrike R. – Gesichter, Portraits, Figuren. Sie erklärt, sie habe die thematischen Impulse als gut empfunden, da sie ihrer üblichen Arbeitsweise entgegenkämen, ihr also vertraut seien. Aus dem Gedächtnis, also der Imagination heraus zu malen und zu zeichnen, falle ihr nicht schwer, sie meint, es seien ihr auch früher zu erzählten Geschichten oder definierten Themen »immer Bilder eingefallen« [Transkript 022, Z. 692, Ta-M 022, (8)].

Sie geht also bezüglich der bildnerischen Herangehensweise an die drei Themenstellungen von ihren eigenen bildpraktischen Erfahrungen aus. Ihr erster Impuls, auf die thematischen Vorgaben bildnerisch zu antworten, ist, auf Gewohntes zurückzugreifen, auf ihre Zeichenfertigkeiten von Gesichtern und menschlichen Figuren und auf einen bewährten Bildaufbau. Im Zeichnen von Figuren und Köpfen hat sie Übung und kann auf bildpraktische Erfahrung zurückgreifen. Auch der nahezu selbstverständliche Umgang mit der klar benannten thematischen Vorgabe, die im Setting gesetzt wurde, führt sie auf Erfahrungen und die dadurch entstandenen eigenen Vorlieben zurück. Der thematische Impuls irritiert sie nicht, wie das bei anderen Teilnehmenden der Fall ist, sondern fügt sich ein in die bekannten Erfahrungen der eigenen Bildpraxis. Die Erinnerung an konkrete frühere, selbst angefertigte oder nur konzipierte bildnerische Arbeiten lässt diese zur Bildidee, Vorlage und zum Ausgangspunkt der angefertigten Bilder werden.

Veränderungen der Bildpraktiken

Durch die vorangegangenen Analyseschritte – Einzelbildanalysen, komparative Bild-

analyse und Interviewanalysen – zeichnet sich ab, dass die Bildpraxis des dritten von Ulrike R. erstellten Bildes (B3f) gegenüber den anderen bildnerischen Arbeiten Veränderungen aufweist. Ist im bildnerischen Prozess etwas geschehen, das eine gewisse Notwendigkeit erzeugte, die vorherigen Schritte und bildnerischen Strategien zu intensivieren und zu variieren? Welche Hinweise auf eine veränderte Bildpraxis sind zu verzeichnen?

BILD Schon beim Betrachten der vierteiligen Bildreihe fällt das dritte Bild (B3f), das *Fremd*-Bild auf. Sowohl die Einzelbildanalysen als auch die komparative Bildanalyse zeigen eine veränderte Bildgestik: Ein lockerer expressiver Strich, starke Kontraste, sowohl zwischen Innen und Außen als auch zwischen Hell und Dunkel sind festzustellen. Auch die Form ist als ovale Gesamtform deutlich definiert und vom unbearbeiteten Umraum stark abgegrenzt, im Gegensatz zu den dezent auslaufenden Schraffurflächen, die sie in den anderen Bildern einsetzt. Der ganze Duktus, die Kontrast- und Farbintensität und die Komposition des *Fremd*-Bildes sind neuartig im Vergleich zu den vorausgegangenen Bildern [vgl. Ba-komp. 022, Ba-M-B3f 022].
TEXT Im Interview spricht sie bezogen auf das *Fremd*-Bild (B3f) von einem »anderen Entstehungsprozesses« [vgl. Ta-M 022, (3)] und von Problemen, die währenddessen aufgetreten seien. Zum einen benennt sie ein zeichnerisches Problem, die Unklarheit über das Verbinden zweier Köpfe, und zum anderen beschreibt sie ein materielles Problem. Die zur Verfügung stehenden Bleistifte seien nicht weich genug gewesen, sodass sie nicht den gewünschten Schwärzegrad erzielt hätten, was sie wiederum dazu veranlasste, den Bleistift mit Aquarellstiften kombiniert einzusetzen [vgl. Ta-M 022, (9)].

Im Sprechen über das bildnerische Vorgehen des dritten Bildes (B3f) werden die deutlichen Veränderungen nicht so stark sichtbar wie in den Bildanalysen. An dieser Stelle ist eine deutliche Differenz zwischen Text und Bild zu verzeichnen. In der Bildbetrachtung sind viel ausdrücklichere und umfassendere Veränderungen bemerkbar. Vor allem in der komparativen Analyse der Bilder B3f und B4v zeigen sich vielfach Veränderungen des bildnerischen Vorgehens. Im Text hingegen sind diese bildlichen Veränderungen nur angedeutet zu erkennen. Symptome wie der »andere Entstehungsprozess« oder Herausforderungen wie unpassendes Material und bildnerische Probleme deuten auf Variation und Veränderung hin. Ungeklärt bleibt, auch nachdem ich die Bildinterpretationen und Interview-analysen aufeinander bezogen habe, ob diese Veränderungen der Bildpraxis mit dem thematischen Impuls des Fremden und der eventuell damit verbundenen Schwierigkeit der Darstellung zusammenhängen [vgl. Ta-M 022, (8)] oder ob sich die Veränderung auf den Zeitdruck im Versuchssetting beziehen lässt [vgl. Ta-M 022, (3)]. Vielleicht ist dieses dritte Bild auch unter dem Eindruck des zweiten Bildes (B2v) entstanden, welches viele ungelöste Probleme, Unzufriedenheit, Scheitern im bildnerischen Arbei-ten aufgeworfen hat [vgl. Ta-I 022, Z. 430–442]. Im Interview lassen sich keine ausschließlichen oder konkreten Kausalitäten ausmachen. Am wahrscheinlichsten ist, dass das Zusammenwirken der aufgeführten Aspekte zur veränderten bildnerischen Praxis geführt hat.

Verknüpfung der Bildmotivik mit biografischen Erlebnissen und Erfahrungen

TEXT Im Interview stellt Ulrike R. viele inhaltliche Beziehungen her zwischen der Motivik der Bilder und persönlichen aktuellen oder vergangenen Erlebnissen. Sie spricht über Erfahrungen und Erlebnisse, die sie mit den abgebildeten Szenen oder Personen verbindet. Formale Aspekte ihrer Bilder erwähnt sie hingegen nicht. Sie berichtet weder von Gedanken zum Konzeptions- und Umsetzungsprozess während des bildnerischen Gestaltens, noch vom Bildergebnis oder der beabsichtigten Wirkung der Bilder. Im Interview wird allein die Bildmotivik zum Anlass des Nachdenkens und Redens [vgl. Ta-M 022, (2)].

BILD In ihren Bildern sind die biografischen Bezüge weniger stark erkennbar. Allein im *Selbst*-Bild (B1s) ist durch die Darstellung verschiedener Lebensalter ein gewisser Bezug zu Zeitlichkeit und Biografie feststellbar, auch die Ähnlichkeit der abgebildeten Frauenfiguren zu ihrer eigenen Erscheinung und die Ähnlichkeit der Kinderfiguren zur abgebildeten Frauenfigur können auf ihre eigene Biografie verweisen [vgl. Ba-M-B1s 022]. Andere Projektteilnehmer*innen* integrierten im Vergleich dazu zum Beispiel konkrete Lebensdaten und Symbole in ihre bildnerische Gestaltung, um auf biografische Bezüge zu verweisen. Diese konkrete Datierung, die ein ausdrücklicher Hinweis für die Betrachtenden ist, schien für Ulrike R. nicht erforderlich zu sein. Womöglich liegt es an der Art der mit den Bildern verknüpften Gedanken und Erinnerungen. Diese liegen vielleicht auf einer emotionalen Ebene, sodass die Lesbarkeit und Entschlüsselung durch die Betrachtenden nicht unbedingt gewünscht ist.

Das Gespräch über ihre Bilder wird beherrscht von biografischen Erzählungen und Argumentationen, die assoziativ mit dem jeweiligen Bildsujet verbunden werden. Die Bilder und im Selbst-Bild (B1s) die einzelnen Binnenszenen sind eng an ihre persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen gebunden und verdichten sich zu Sinnbildern von Erinnerungen und Gedanken. Sie stehen als bildliche Darstellung für etwas anderes, für einen eher abstrakten Sachverhalt wie eine Phase ihrer Kindheit oder die innige Beziehung zu ihrem Bruder. Die bildlichen Darstellungen werden zu Symbolen von »früheren Dingen«, »traurigen Zeiten« oder »schönen Dingen«, die sie im Gespräch ansatzweise erläutert [vgl. Ta-I 022, Z. 537–542].

TEXT Die Bildmotivik regt Ulrike R. nicht nur zum Erzählen von biografischen Episoden und Erfahrungen an, sondern veranlasst sie vor allem im ersten Bild (B1s) dazu, im Interview eine Art Wertung der Szenerien und damit verknüpften Erfahrungen vorzunehmen [vgl. Ta-I 022, Z. 537–542].
BILD Im *Selbst*-Bild (B1s) ist dieses Wechselspiel der unterschiedlich gefärbten Erinnerungen und Szenerien auch visuell markiert. Positive und eher negative Binnenszenen sind farblich und durch Richtung und Lage der sie umgebenden Hintergrundschraffuren gekennzeichnet [vgl. Ba-M-B1s 022].

Der gestalterische Prozess mit seinen Abläufen und Bedingungen rückt für Ulrike R. im Interview in den Hintergrund. Der Bedeutung des Bildreferenten und die Veranschaulichung oder Übertragung der Erinnerungen in ein (Sinn-)Bild scheint für sie vordergründig zu sein. Ist es für sie primär wichtig und bedeutend, ihre Gedanken und Erfahrungen durch Symbole zu visualisieren und rückt daher im Sprechen über ihre Bilder die gestalterische und grafische Umsetzung in den Hintergrund? Denn der formale Aspekt rückt erst dann in ihren Fokus, als sie mit dem *Vertraut*-Bild (B2v) nicht zufrieden ist. Das Bild zeigt wahrscheinlich nicht das, was es soll – die idyllische norwegische Landschaft, die als Erinnerung und Sinnbild für die harmonische Urlaubszeit und Beziehung zu ihrem Bruder steht. Erst an dieser Stelle tauchen Aussagen zu formalen Aspekten und Unzulänglichkeiten ihrer Gestaltung und der beabsichtigten Bildwirkungen auf.

In Bezug auf diese enge Verknüpfung der Bildmotivik ihrer angefertigten Arbeiten mit biografischen Erlebnissen und Erfahrungen stellt das Sprechen über das *Fremd*-Bild (B3f) eine Ausnahme dar. Denn zu Beginn beschreibt sie lediglich, was auf dem Bild zu sehen ist, ohne dies gleich zu deuten. Sie nähert sich dem Bild also zunächst über das Anschauliche des Bildes, ohne die ›Be-Deutung‹ oder einen Transfer hin zu kontextualisierenden Gedanken und Erfahrungen zu liefern [vgl. Ta-M 022, (1)]. Außerdem spricht sie über ihre Darstellungs- und Zeichenfertigkeit und wie diese das Bildobjekt beeinflusst habe. Im beschreibenden Gespräch fallen ihr erst nach und nach verschiedene Bedeutungen und Verknüpfungen mit Erlebnissen und Erfahrungen ein. Dieses andere Sprechen über das dritte Bild (B3f) liegt darin begründet, dass

Ulrike R. im Vergleich zu den anderen Bildern keine so eindeutige und klare konzeptionelle Vorstellung über das *Fremd*-Bild zu Beginn des Schaffensprozesses hatte. Nach einer Anfangsidee – ihre Erinnerung an eine ehemals konzipierte Sandsteinskulptur – zeigte sich die zeichnerische Umsetzung als herausfordernd und schwierig. Suchende und tastende Bewegungen sind zu erkennen, die sich nach und nach verdichten, stabilisieren und zu einer Form werden. In der Gegenüberstellung zu den drei anderen Bildern ist zu vermuten, dass Ulrike R. das *Fremd*-Bild (B3f) weniger stark geplant hatte, die Umsetzung war für sie konturlos und unbestimmt. Vielleicht war daher der Gestaltungsprozess schwieriger, musste sich – bezogen auf ihre übliche Vorgehensweise – transformieren und enthielt somit den nötigen Freiraum für etwas Neues. Diese suchende Bewegung zeigt sich auch im Sprechen anhand der vielfältigen Verknüpfungsmöglichkeiten zu unterschiedlichen Assoziationen, Erinnerungen und Erfahrungen. In den anderen Bildern bestanden wahrscheinlich schon in der Entwurfs- und Ideenfindungsphase neben bestimmten Verknüpfungen mit Referenzerlebnissen oder -erfahrungen konkrete Umsetzungsvorstellungen.

Herausforderungen und Hürden beim bildnerischen Gestalten

Im Interview verweist Ulrike R. auf Hürden im bildnerischen Arbeitsprozess. Vor allem scheinen die beiden *Vertraut*-Bilder (B2v und B4v) und das *Fremd*-Bild (B3f) herausfordernd für sie gewesen zu sein. Sowohl im Landschaftsbild (B2v) als auch im Portrait ihres Sohnes (B4v) lassen sich gestalterische Veränderungen im Gegensatz zu den anderen Bildern erkennen.

TEXT Aus dem Gespräch mit Ulrike R. geht hervor, dass sie mit ihrem zweiten Bild (B2v) nicht zufrieden ist. Die Grenzen ihrer Darstellung und ihr eigener Anspruch an eine »schöne Landschaft« sind ihr bewusst, deutlich benennt sie, die Landschaftsdarstellung beherrsche sie nicht – »das kann ich aber nicht« [vgl. Ta-I 022, Z. 659–664]. Im Gespräch sucht sie nach weiteren Ursachen und nennt Zeitmangel, fehlende Erfahrung und Übung mit dem Landschaftsmotiv, da ihre Interessen eher bei der Darstellung von Figuren und Gesichtern liegen würden [vgl. Ta-M 022, (9)].
BILD Auch im Bild sind Unterschiede in der Darstellungsweise der verschiedenen Bilder feststellbar. Das zweite Bild (B2v) ist im Vergleich zum ersten (B1s) beispielsweise eher flüchtig und andeutungsweise ausgestaltet, erkennbar an der gesamten linken Bildhälfte mit den Bergen im Hintergrund und der großen Wasserfläche. Im Gegensatz zu den Bildelementen Zelt, Figur und Kanu sind die Landschaftselemente weniger präzise und plastisch ausgearbeitet. Bei genauerem Betrachten des Hintergrunds gibt es zwischen Bergpanorama, Uferrand und Bewaldung des Landstreifens eine perspektivische Unklarheit. Der Wasserverlauf umspielt den Uferstreifen und setzt sich scheinbar dahinter fort, dies passt aber nicht mit der parallel zum Bildrand aufziehenden Bergkette zusammen [vgl. Ba-komp. 022, Ba-M-B2v 022].

TEXT Zum zweiten *Vertraut*-Bild (B4v) benennt sie Schwierigkeiten beim Umgang mit dem für sie unbekannten Material – den Ölpastellkreiden – und außerdem die Herausforderung, die richtige Form beim Zeichnen zu finden. Die Verwendung der für sie neuartigen Kreiden schränkte sie beim bildnerischen Gestalten ein und veranlasste sie dazu, »eher auszuprobieren«. Sie betont in dem Abschnitt, sie wisse nicht genau »wie das gut wäre« und wie sie die Kreide »von der Technik her« benutzen solle [vgl. Ta-I 022, Z. 284–307]. Die »Technik« oder Handhabung der Kreiden ist ihr nicht geläufig und daher ist sie gezwungen, zu probieren und mit dem Material zu experimentieren. Die Passage ist von längeren Pausen, also einem sehr zögerlichen Sprechen und unsicherem Lachen geprägt. Es scheint so, als würde sie überlegen und nach den passenden Worten suchen. Sie spricht zudem extrem leise und noch zurückhaltender als gewöhnlich. Wahrscheinlich kann sie die Herausforderungen im Umgang mit dem neuen Material nicht genau

verbalisieren. Vielleicht hat sie auch das Gefühl, sich gegenüber der Interviewerin und sich selbst verteidigen oder rechtfertigen zu wollen, dass ihr das Bild Schwierigkeiten gemacht hat und es offenbar nicht so gelungen ist. An diesem Ausschnitt des Interviews wird noch etwas anderes deutlich: Ulrike R. geht stark davon aus, sie müsste die Handhabung zunächst erlernen, um mit einem bestimmten Material, wie der Farbe oder den Ölpastellkreiden, arbeiten zu können. Mit dem Begriff »Techniken« meint sie wahrscheinlich Verfahren, Fertigkeit oder Methoden zum Umgang mit bestimmten Materialien und Werkzeugen [vgl. Ta-M 022, (7)].
BILD Im entstandenen Portrait ihres Sohnes (B4v) ist der für sie ungewohnte Umgang mit dem Material erkennbar. Sie verwendet die Ölpastellkreiden wie normale Buntstifte und nutzt ihre spezifischen Eigenschaften nicht. Auch das Bemühen, die richtige Form des Kopfes und des Gesichtes zu finden, sind an dem suchenden und vorsichtig sich herantastenden Strich zu erkennen [vgl. Ba-komp. 022].

In den *Vertraut*-Bildern (B2v und B4v) zeigen sich teilweise die wahrgenommenen Herausforderungen der Bildpraxis. In der Darstellung des *Fremd*-Bildes (B3f) lassen sich die Schwierigkeiten, die Ulrike R. im Interview benennt, jedoch nicht rekonstruieren. Eine Differenz zwischen dem Gesagten und dem Gezeigten im Bild wird deutlich. Für beide berichteten Herausforderungen – die Unklarheit des Verbindens der Köpfe des Doppelportraits und die Materialeinschränkung durch wenig geeignete Bleistifte – hat sie im Gestaltungsprozess adäquate Lösungen gefunden [vgl. Ta-M 022, (9)].

Formulierungen im Interview und Beschreibung der Bildpraxis

In der Art und Weise, wie Ulrike R. im Interview spricht, fallen Besonderheiten auf. Finden sich entsprechende oder ähnliche Merkmale auch im Modus Operandi ihres bildnerischen Gestaltens? Gibt es Muster, die ihrer Art zu erzählen und ihrer Weise ein Bild zu gestalten gleichen?

TEXT Viele Pausen und stille Momente, in denen keine der Gesprächspartnerinnen spricht, bestimmen das Interview. Es ist nahezu immer Ulrike R., die diese Leerstellen oder Räume zum Nachdenken und Innehalten entstehen lässt. Als Interviewerin lasse ich diese Räume zu, was dazu führt, dass Ulrike R. teilweise nach längerer Pause einfach weiterspricht und weitere Gedanken zum zuvor angesprochenen Thema ausbreitet. Innerhalb einiger Erzählpassagen spricht sie sehr stockend und mit vielen Pausen, mehrfaches Aussetzen im Sprechen durchbricht den Redefluss. Könnte dieses Innehalten auf ein Überlegen und in der Situation des Sprechens gegenwärtiges und teilweise vielleicht erstmaliges Bedenken des jeweiligen Zusammenhangs hindeuten? Oder obliegt ihrem zögerlichen Formulierungsprozess ein Kontrollmechanismus, der sie immer wieder innehalten und überprüfen lässt, was sie gesagt hat, ob das zutreffend ist und wie sie den Sachverhalt eventuell ergänzen oder anders erklären könnte? Diese Unterbrechungen und dieses Innehalten im Erzählfluss könnten darauf schließen lassen, dass vieles auch unausgesprochen bleibt [vgl. Ta-M 022, (12)].
BILD Die bildnerischen Arbeiten von Ulrike R. sind von einer Dualität und Spannung zwischen unbearbeiteten und bearbeiteten (Linie, Schraffur, Farbe) Bildflächen gekennzeichnet. Den verdichteten Stellen im Bild sind offene und teilweise unbearbeitete Stellen entgegengesetzt, an denen der Bildträger sichtbar ist. Neben dem, was anschaulich gezeigt wird, gibt es Raum im Bild, der unbezeichnet und unausgedeutet bleibt. Die dunkle und geschlossene ovale Form im *Fremd*-Bild (B3f) ist von einem leeren weißen Raum gefasst, der sie schweben und ›atmen‹ lässt, der leere Umraum lässt viel Platz für Imaginationen [vgl. Ba-M-B3f 022]. Im vierten Bild (B4v) ist dem dicht mit stark farbigen Formlinien modellierten Gesicht und Hintergrund eine blasse und fast unbearbeitete Haarfrisur und Brust entgegengesetzt [vgl. Ba-M-B4v 022]. Auch im *Selbst*-Bild (B1s), in welchem der Bildraum am dichtesten bezeichnet ist, gibt es diese unbearbeiteten leeren

Stellen, sodass die Binnenszenen nicht aneinanderstoßen oder sich überschneiden. Die freigelassenen Bildzonen zwischen den einzelnen Szenerien sind vielleicht Räume, die die Erfahrungen und Erzählungen hinter oder zwischen den Binnenszenen ermöglichen [vgl. Ba-M-B1s 022].

Ist dieses Spiel zwischen Spannung und Ausgeglichenheit oder Dichte und Leere in den Bildern ähnlich der Weise ihres Sprechens im Interview? Durch ihr Innehalten im Redefluss wird Raum geschaffen für weiterführende Gedanken und Assoziationen, ohne diese zu benennen. Lässt sich dieses Raum-Lassen für Unbezeichnetes und Ungesagtes im Bild und im Interview als analog verstehen?

TEXT Das ganze Interview über spricht Ulrike R. sehr leise, zurückhaltend und behutsam. Sie gestaltet das Gespräch durch ihre ganz vorsichtige Art und Weise zu erzählen und zu sprechen. Nach vielen Aussagen folgt ein unsicheres und verlegenes Lachen. So als wäre sie befangen oder müsste über ihre Ansichten, Feststellungen und Aussagen schmunzeln [vgl. Ta-M 022]. Es finden sich viele Äußerungen, die die vorausgegangene Aussage abschwächen, den Geltungsbereich einschränken oder die Aussage nur auf sie und ihre Bewertung und Sichtweise begrenzen. Mit nachgeschobenen Erläuterungen relativiert sie das zuvor Gesagte. In vielen Interviewpassagen finden sich beispielsweise nachgeschobene Phrasen wie »denk ich« und »glaub ich« [vgl. Ta-I 022, Z. 497–507, Z. 619–632, Z. 529–532]. Will sie damit vielleicht einen allgemeingültigen Anspruch an ihre Aussage vermeiden? Spiegelt das ihre persönliche Unsicherheit wider? Oder verdeutlicht das einfach ihre behutsame Art zu sprechen, indem sie keine Aussage als absolut und geltend stehen lassen will?
BILD In ihren bildnerischen Arbeiten scheint ein ähnlich vorsichtiges und bedachtes Vorgehen auf. In allen vier Bildern geht sie von einer blassen und dünnen Unter- oder Vorzeichnung aus. In diese Art Bildgerüst setzt sie zarte farbliche Akzente [vgl. Ba-komp. 022]. Die verschiedenen Farbtöne der Bilder sind Ton in Ton gemischt, ähnliche Farben werden kombiniert. Daher harmonisieren die aneinandergrenzenden Farbtöne miteinander und klare, starke Farbkontraste sind weniger vorhanden [vgl. Ba-komp. 022]. Sie koloriert ihre (Vor-)Zeichnung mit Schraffuren oder in Form nachgezogenen Konturen. Einige der Schraffuren verwischt sie anschließend mit Wasser und einem Pinsel ganz akkurat und vorsichtig, sodass eine Lasur über der Zeichnung entsteht und die Konturen der Bildelemente erhalten bleiben [vgl. Ba-komp. 022]. Ein Aspekt ihrer Bildpraxis – also ihre durch Bild- und Interviewanalyse rekonstruierte Orientierung im bildnerischen Gestaltungsprozess – lässt sich zusammenfassen als bedachte und behutsame schrittweise Entwicklung eines Bildes. Erst gegen Ende des Bildbearbeitungsprozesses, nachdem schon alle Bildelemente die richtige Form haben und im Bildraum positioniert sind, fügt sie deutlichere farbliche Akzente ein, die das Bild kontrastreicher machen. In der komparativen Bildanalyse aller von ihr angefertigten Bilder, im Verlauf des gesamten Arbeitsprozesses also, ist diese Art des vorsichtigen Vortastens und einer behutsamen Steigerung ebenfalls zu erkennen. Das erste Bild (B1s) ist noch sehr verhalten, sowohl im gleichmäßigen Strich als auch in der Farbigkeit, im zweiten Bild (B2v) ist schon ein lockerer und freierer Strich erkennbar, der im dritten Bild (B3f) aufbricht und in expressiven, gestenhaften Umfahrungen und starken Hell-Dunkel-Kontrasten kulminiert. Das vierte Bild (B4v) ist in der Intensität wieder etwas zurückgenommen. Anteile des entwickelten lockeren Strichs sind noch auffindbar, aber die Suche nach der Linie und die Ton-in-Ton-Farbigkeit orientiert sich eher wieder an den ersten Bildern [vgl. Ba-komp. 022].

Im Interview fällt ihre Art und Weise des vorsichtigen Sprechens auf und die Tendenz, Aussagen abzuschwächen und nachträglich zu relativieren, um sie weniger drastisch und eindeutig stehen lassen. In ihrer bildnerischen Arbeitsweise zeigen sich ein sehr behutsamer Aufbau des Bildes und eine vorsichtige und dosierte Steigerung

von Form, Farbigkeit und Kontrasten. Lassen sich in dieser gemeinsamen Betrachtung Ähnlichkeiten feststellen? Vielleicht in der Art, dass sie sowohl im Sprechen als auch im bildnerischen Gestalten zu starke Konturen und Kontraste vermeidet? Die Zielrichtung in der Art zu Sprechen und in der Weise Bilder zu gestalten ist ähnlich, es geht um bedachtes ausformulieren. Die Wege, die Herangehensweisen, um zu dieser Art Weichzeichnung zu gelangen, sind allerdings konträr. Während sie sich im Bild durch Hinzufügen von bildnerischen Mitteln behutsam vortastet und langsam steigert, schwächt sie im Interview das einmal Gesagte ab und nimmt es zurück oder relativiert es, um eine zu gewagte und kontrastreiche Aussage zu vermeiden.

TEXT Es gibt mehrere Stellen im Interview, an denen Ulrike R. sehr distanziert von Erinnerungen und Erlebnissen spricht, die sie mit der Motivik ihrer Bilder verbindet. So verwendet sie etwa das Wörtchen »man«, obwohl sie von sich selbst spricht, oder sie trifft Aussagen bewusst unpersonalisiert. Oder sie verallgemeinert konkrete Sachverhalte, Erlebnisse oder Erfahrungen und fasst diese zu distanzierteren Oberbegriffen zusammen. Bei genauerer Analyse dieser Passagen wird aber klar, dass diese im Grunde für sie emotional äußerst bedeutsame Gesprächsinhalte betreffen. Etwa wenn sie von der Beziehung zu ihrem Bruder spricht, von »Dingen« berichtet, die ihr Leben geprägt hätten oder den Umgang mit Fremden bzw. mit dem Thema *fremd* beschreibt [vgl. Ta-M 022, (12)]. Es gibt eine Stelle im Interview, die markiert eine Ausnahme. Im Sprechen korrigiert sie sich selbst und formuliert das Allgemeine »möchte man« in ein »also ich möchte die dann auch gar nicht kennenlernen« um. Allerdings folgt sie mit dieser sprachlichen Markierung der ebenfalls rekonstruierten Tendenz, eine Aussage zu relativieren. Sie schränkt den Geltungsbereich der Äußerung – ihre Kritik am Verhalten anderer Personen – ein und bezieht sie nur auf sich selbst.
BILD In ihrem *Selbst*-Bild (B1s) stellt sie sich mehrmals als Figur in unterschiedlichen Situationen und Lebensaltern dar. Sie zeigt sich so, wie eine außenstehende Person sie in einer bestimmten Situation sehen würde – aus einer Betrachterperspektive heraus. Sie stellt sich in einer Art Außenperspektive dar, so als wäre sie aus ihrem Körper herausgetreten und würde sich selbst in der dargestellten Situation sehen. Es ist zum Beispiel vorstellbar, dass es eine Fotografie von den gezeichneten Szenerien gibt. Vielleicht erinnert sie sich an ein Abbild der Erinnerung und dies wird dann zum Bildobjekt. Sie stellt sich selbst und andere als Figuren in bestimmten Situationen dar – fast dokumentarisch [vgl. Ba-komp. 022, Ba-M-B1s 022].

Bei der Betrachtung ihres Modus Operandi im Text und im Bild scheinen strukturelle Ähnlichkeiten auf. Sie spricht über sich selbst, indem sie bedeutungsvolle emotionale und persönliche Inhalte neutralisiert und distanziert formuliert. Im Bild stellt sie sich selbst aus einer Art Betrachterperspektive dar, von außen – sie in einer bestimmten Situation oder Konstellation. Mir fällt der dokumentarische Ansatz dieser Orientierung auf. So als würde sie einen Umweg wählen, um sich selbst darzustellen bzw. um über bedeutende Inhalte zu sprechen. Einen Umweg, um distanzierter und fast dokumentarisch – belegbar, vielleicht auch objektiv – zu erzählen und zu zeigen.

Thematisch Implizites im Bild und im Text

Wie werden die inhaltlichen Dimensionen – Selbst, Vertraut und Fremd – im Bild und im Interview thematisiert? Welche Aspekte der thematischen Impulse kommen zur textlichen und zur bildlichen Darstellung? Gibt es Unterschiede? Auf welche Art und Weise werden die Themen ins Bild gesetzt und angesprochen?

BILD Implizit enthalten ist, dass das von ihr angefertigte *Selbst*-Bild etwas mit verschiedenen Bildern zu tun hat, aus denen ein Gesamtbild besteht. Das *Selbst*-Bild setzt sich aus unterschiedlichen Teilen zusammen. Diese Bilder sind zeitlich determiniert, haben also

einen biografischen Bezug und könnten damit sinnbildlich für Erinnerungen stehen. Die verschiedenen Situationen sind aus ganz unterschiedlichen Perspektiven dargestellt. Zum Selbstbild gehören auch andere Personen, signifikante Andere. Außerdem gehören für sie bestimmte Tätigkeiten und Dinge zu einem Bild von ihr, wie Modellieren, Musizieren oder das Puppenhaus und die Spielzeugente. Weiter ist herauskristallisierbar, dass Erinnerungen bildlich als eher positiv oder negativ gekennzeichnet werden können, etwa durch Farbigkeit, Schatten, Hintergrundschraffuren sowie Mimik und Haltung der Figuren [vgl. Ba-M-B1s 022].

TEXT Die Erzählung zum *Selbst*-Bild nimmt im Alltag von Ulrike R. ihren Anfang und setzt sich weitgreifender auf ihr Leben blickend fort. Die Formulierung »weiter durch mein Leben gegangen« legt eine Art Zusammenschau oder Draufsicht auf das Leben nahe, ein Metablick, der resümiert und reflektiert, was wesentlich und charakteristisch für ihr eigenes Leben ist. Wahrscheinlich geht sie dabei gedanklich von sich selbst und ihrer Innensicht aus, spricht dies im Gespräch aber eher benennend als erklärend an. Sie benennt die dargestellten Situationen, spricht aber nicht aus, welche Gefühle sie persönlich hat oder wie sie dazu steht, wertet die Szenerien also nicht. Die kurzen Erzählungen tauchen ganz plötzlich auf, werden aber von Ulrike R. nicht weiterführend kontextualisiert. Im Gespräch wird deutlich, dass andere Personen, wie ihre Söhne und der Bruder, sowie positive und negative Erlebnisse in der Kindheit ihr Leben stark geprägt haben. Neben diesen bedeutenden Personen sind es außerdem bestimmte Tätigkeiten – sie nennt sie »kreative Tätigkeiten« – wie das Cellospielen und Modellieren mit Ton, welche für ihr Leben bestimmend sind [vgl. Ta-M 022, (1), (2)].

Sowohl im Bild als auch im Text kommen verschiedene Episoden zur Darstellung. Ihre Art, im Interview wie mit einem Metablick zu resümieren und zu reflektieren, taucht im Bild in ähnlicher Form auf. Unterschiedliche Szenerien, die keinen gemeinsamen Bildraum haben, also aus ihrem Kontext herausgehoben sind, werden in einer Art Zusammenschau nebeneinandergestellt und verortet. Die Tatsache, dass die Szenerien, die an den Bildrändern positioniert sind, verkleinert dargestellt sind, verstärkt den Eindruck eines Überblickbildes, das einem Kontaktabzug gleicht.

BILD Zum thematischen Impuls »Ein Bild einer vertrauten Person« gestaltet Ulrike R. ein Portrait (B4v), ein Brustbild. Eine nahe, zwar nicht frontale, aber auch nicht ausweichende Perspektive auf eine Person. Diese Nähe lässt auch eine Nähe der Beziehung zwischen der Zeichnerin und der abgebildeten Person vermuten. Die Person wirkt durch die nahe Perspektive eines Close-ups vertraut, sowohl für die Zeichnerin als auch für die Betrachtenden. Im Bild B2v wird aber noch eine andere Seite von Vertrautheit deutlich. Die dargestellte Person ist perspektivisch gesehen weiter entfernt dargestellt, im Mittelgrund des Bildes, aber in einen ganz spezifischen Kontext eingebunden. Die Outdoor-Szenerie ist mit der dargestellten Person verbunden. Die Vertrautheit ergibt sich weniger über die perspektivische Darstellung als über typische Aktivitäten, mit der die Person verbunden zu sein scheint [vgl. Ba-M-B2v 022, Ba-M-B4v 022].
TEXT Im Gespräch wird deutlich, die vertraute Person kommt aus dem nahen Familienkreis. Es handelt sich um ihren Bruder, der mit ihr aufgewachsen ist und mit dem sie ihre Kindheitserinnerungen teilt. Mit dieser vertrauten Person und ihren beiden Söhnen verbindet sie sehr gute und harmonische Urlaubserinnerungen [vgl. Ta-I 022, Z. 200–206]. Im Gespräch stellt sie ihren Bruder als wichtige Bezugsperson dar. Er sei »einfach, eigentlich derjenige, der am nächsten mir steht«. Sie betont, bei allem, was sie selbst oder ihre Biografie betreffe, stehe ihr Bruder ihr am nächsten. Sie hätten Verständnis füreinander und eine echte Verbindung sei aus der langjährigen geteilten Vergangenheit erwachsen [vgl. Ta-I 022, Z. 53–62]. Diese nahe und vertraute Bindung scheint eine andere Qualität als eine Paarbeziehung für sie zu haben. Hat sie womöglich Paarbeziehungen erlebt, die nicht diese Art vertraute Bindung hatten? Oder stilisiert sie die Erin-

nerungen an die vertraute Geschwisterbeziehung zu einer Art perfekten Beziehung [vgl. Ta-M 022, (2)]?

Die vertraute Person wird im Bild B4v durch eine nahe Perspektive, eine Nahaufnahme gezeigt. Ulrike R. tastet sich im Bild mit dem Strich nah und genau an die Form des Kopfes heran. Im Gespräch über ihren Sohn stellt sich die Vertrautheit über Insiderwissen heraus. Sie hat detaillierte Kenntnis und nimmt eine erfahrene Einschätzung des Werdegangs und Wesens ihres Sohnes vor [vgl. Ta-M 022, (1)]. Die vertraute Person Bruder wird im Bild als zentral markiert und auch als bedeutend für einen ganz bestimmten Zusammenhang gezeigt – eine Outdoor-Szene. Im Interview spricht sie die enorme Bedeutung des Bruders als Vertrauensperson, die ihr am nächsten steht, direkt aus [vgl. Ta-M 022, (1)]. Sie benennt zudem den Grund für das Vertrauensverhältnis, sie argumentiert richtig. Im Bild wird dieser Bedeutungszusammenhang nicht deutlich. Mit der Outdoor-Szene greift sie lediglich eine schöne Erinnerung auf, einen Urlaub, den ihr Bruder stark geprägt hat. Denkbar wäre beispielsweise auch eine symbolische Darstellung gewesen, bei der beide Personen eng verbunden sind, aus einer Wurzel entstehen oder in einer bestimmten Form gefasst sind.

BILD Das Thema *Fremd* wird im Bild einerseits als abgekapselt und freischwebend, also unverbunden dargestellt, aber andererseits eingrenzbar und fassbar – mittels definierter, dunkler Umrisslinien. Die zwei verwachsenen Köpfe erinnern an den Gott Janus. Die Gesichter sind einander entgegengesetzt. Sie können sich nie anschauen und bleiben daher einander fremd. Vielleicht assoziiert Ulrike R. damit auch das Gefühl, sich selbst fremd zu sein oder zu bleiben. Auch zwei Seiten einer Medaille könnten hier aufgegriffen sein und darauf verweisen, dass es Personen gibt, die man nie richtig kennenlernen kann, sondern die immer in gewisser Weise fremd bleiben. Auf bildnerischer Ebene hat sie im Vergleich zu den anderen Bildern der Reihe mit dem Gestalten des *Fremd*-Bildes etwas Neues und Unbekanntes ausprobiert. Der Duktus, die Kontrast- und Farbintensität, die Komposition sowie die bildnerische Herangehensweise sind neuartig [vgl. Bakomp. 022, Ba-M-B3f 022].
TEXT Im Interview betont sie zum *Fremd*-Bild zum einen das Einander-fremd-Bleiben, wenn zwei Personen sich nicht anschauen, sprich: sich nicht bewusst wahrnehmen und verstehen wollen. Zudem assoziiert sie beim Betrachten des Bildes (B3f) eine Maske, da die Gesichter starr und maskenhaft wirken würden. Eine Maske bezeichnet sie als etwas Fremdes und impliziert damit, eine Maske verschleiere oder verberge das Gesicht einer Person und mache sie fremd und unbekannt. Sie erklärt, eine fremde Person habe Gesichtszüge, die »so'n bisschen kühl oder kalt (P) unnahbar wirken« würden [vgl. Ta-I 022, Z. 213–217]. Fremdheit habe für sie also etwas zu tun mit Kühle, Strenge und Unnahbar- oder Unerreichbarkeit. Außerdem erzählt sie von einem Phänomen, dass sie hin und wieder Menschen als Person mit zwei Gesichtern erlebe. Sie verknüpft das im Bild Dargestellte – als eine Art Sinnbild – mit ihrer Wahrnehmung des »doppelten« Charakters von bestimmten Menschen und kommentiert impulsiv, mit dieser Art habe sie ein »ganz schönes Problem« [vgl. Ta-I 022, Z. 230–235]. Zusätzlich erinnert sie sich an eine Lehrerin aus ihrer Schulzeit, die ihr beim Sprechen nie in die Augen geschaut habe, sondern immer nur auf ihre Schulter. Anhand dieser Erinnerung erklärt sie, sie empfinde es als unangenehm – »mich stört das sehr« –, wenn andere ihr kühl und fremd begegneten und sie nicht anblicken würden. Wenn dem so sei, dann bleibe ihr diese Personen fremd und sie wolle sie nicht kennenlernen [vgl. Ta-I 022, Z. 619–632]. Sie bezieht das Thema Fremd also auch auf ihren eigenen Umgang mit Menschen, die ihr fremd sind oder fremd bleiben [vgl. Ta-M 022 (2)].

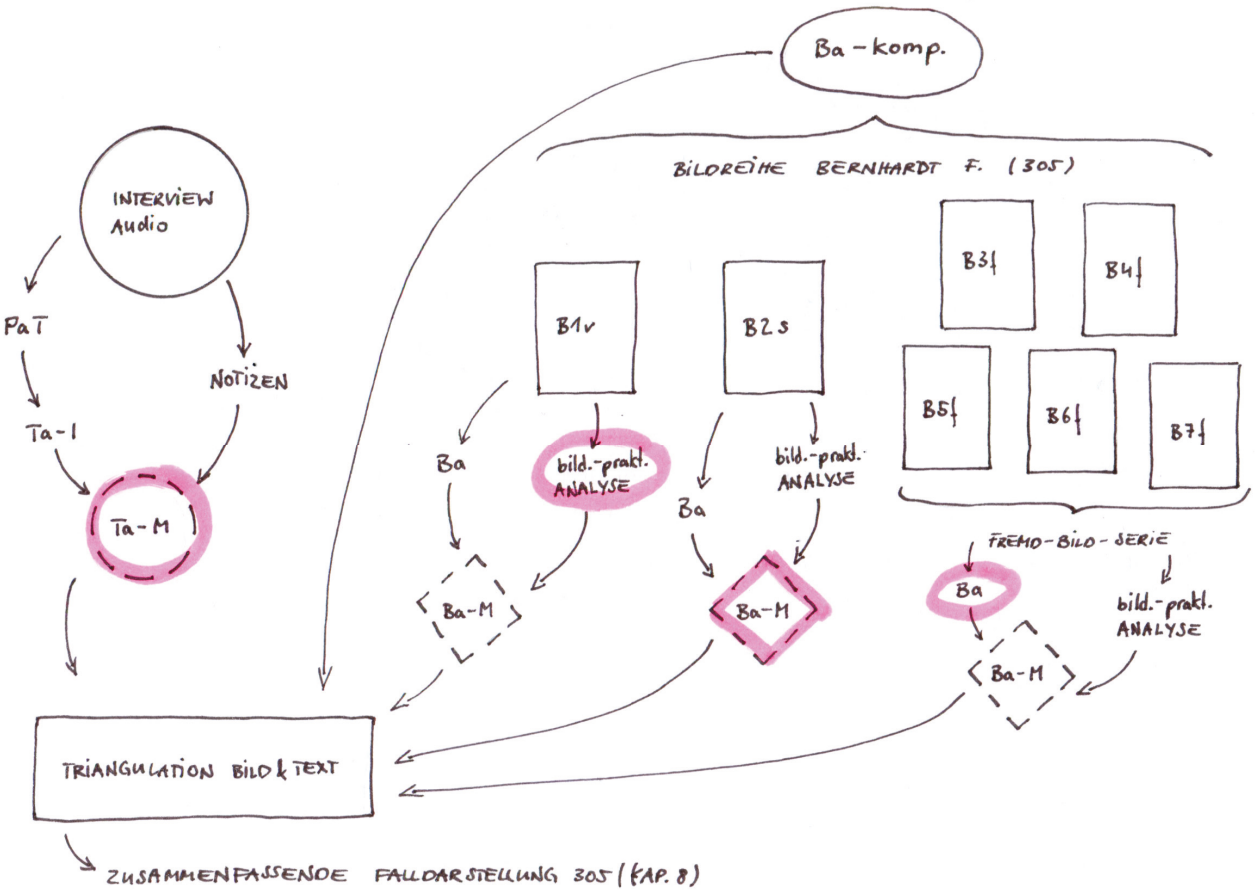
Das Fremd-Bild bietet ihr im Betrachten und Sprechen verschiedene Anknüpfungspunkte. Sie formuliert fünf Gedanken zum Thema. Einige betreffen eher die Entwurfsphase und die intendierte Bildaussage, andere im Prozess wachgerufene Erleb-

nisse oder Erkenntnisse und Wertungen, wieder andere beziehen sich auf das Ende des Prozesses und die erst festgestellten erzielten Bildwirkungen. Spiegeln diese offenen und vielfältigen Gedankengänge – die scheinbar teilweise erst nach der Gestaltungsphase entwickelt wurden – den sich im Tun entwickelnden Gestaltungsprozess wider? Gibt es eine Analogie zwischen dem bildnerischen Prozess, der ohne festes Konzept, konkrete Erlebnisreferenz und durch verschiedene Hürden im Zeichenprozess gekennzeichnet ist, und dem Sprechen über Bild und Bildpraxis? Finden sich Ähnlichkeiten zwischen dem bildnerischen Prozess, in dem etwas ganz Neues und zuvor nicht Konzipiertes entstand und ihren verbalisierten Gedanken zum Bild, die vielfältig und differenziert sind und sich erst nach und nach entwickeln?

Neben den hier exemplarisch vorgestellten Auswertungsschritten, werden im Kapitel 8.1.1 alle Bild- und Textanalysen zu Ulrike R. gebündelt und zu sich herauskristallisierenden Bildpraktiken konzentriert. In der Zusammenfassung und Verdichtung zeigen sich handlungsleitende Orientierungen, die die jeweiligen Bildpraktiken prägen. Die zusammenfassende Falldarstellung enthält verschiedenartige Aspekte, die anhand meiner vorausgegangenen Analysen evident geworden sind.



7.2 Falldarstellung Bernhardt F.



Übersicht 6: Datenauswertung Text und Bild

Bernhardt F. hat im Versuchssetting sieben Arbeiten erstellt. Zum thematischen Impuls »Ein Bild von mir« (Abb. 61, S. 242) hat er eine Malerei mit Gouache- und Acrylfarbe und verschiedenfarbigen Wachsmalkreiden angefertigt. Auch die Malerei zum Impuls »Ein Bild einer vertrauten Person« (Abb. 60, S. 242) ist mit diesen Materialien entstanden, denn Bernhardt F. hat gleichzeitig an beiden Bildern gearbeitet. Zum thematischen Impuls »Ein Bild eines/einer Fremden« ist eine Bildserie bestehend aus fünf Arbeiten entstanden (Abb. 62–66, S. 243).

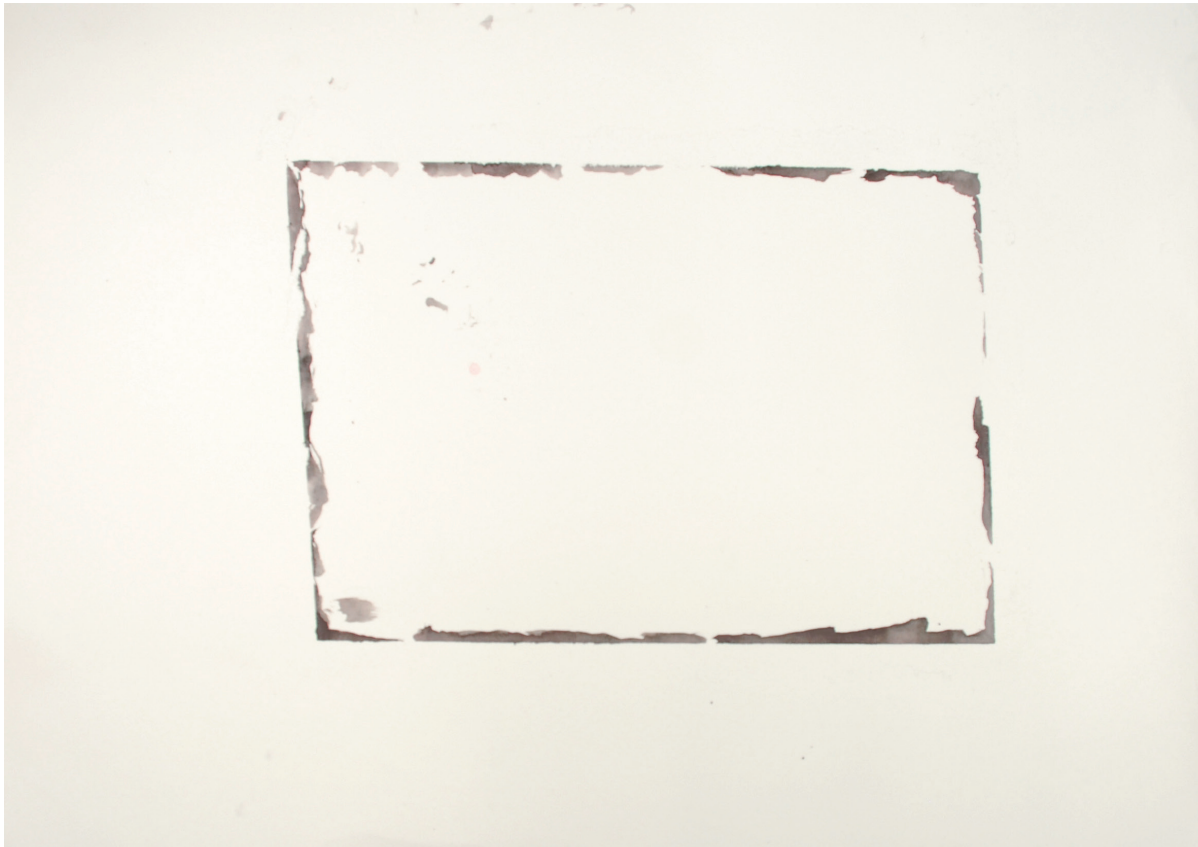
Anhand der *Fremdbild*-Serie (B3-7f) von Bernhardt F. zeige ich exemplarisch die Analyse der Bildserie. Um meine bildnerisch-praktischen Annäherungen, also die grafischen Exzerpte, perzeptiven Skizzen und Bildzusammenstellungen, an die untersuchten Arbeiten darzustellen, zeige ich beispielhaft meine Auseinandersetzung mit dem *Vertraut*-Bild (B1v) von Bernhardt F. Den Auswertungsschritt der Musterbildung aus der Bildanalyse lege ich anhand des *Selbst*-Bildes (B2s) dar. Abschließend wird in der Falldarstellung von Bernhardt F. die Muster*bildung* (Ta-M) anhand der Analysen des Interviewtextes vorgestellt. Diesem Auswertungsschritt sind Textanalysen der formulierenden und reflektierenden Interpretation (Ta-I) vorausgegangen. Die vergleichende Betrachtung aller Bild- und Textanalysen von Bernhardt F. ist in diesem Kapitel nicht wiedergegeben.



(60)



(61)



(62)



(63) ...



(64)



(65)



(66)

7.2.1 Einzelbildanalyse zur *Fremd*-Bildserie (B3–7f)

Bildbeschreibung

Die Bildserie (Abb. 62–66, S. 243) von Bernhardt F. ist zum Thema *fremd* entstanden. Sie umfasst fünf von sieben Bildern, die der Proband angefertigt hat. Es gibt keine Skizzen zu den Bildern. Folgende Bildträger wurden bei den einzelnen Blättern der Serie verwendet: Bild B3f Aquarellpapier 60 × 42 cm; B4f leicht getöntes Schreibpapier 21 × 29,5 cm; B5f Schreibpapier 21 × 29,5 cm; B6f Skizzenpapier 21 × 29,5 cm; B7f Aquarellpapier 24 × 30 cm. Das Format der Bilder ist nicht ganz klar. Wahrscheinlich ist das erste Bild der Serie (B3f) als Querformat angelegt und die folgenden A4-Bilder im Hochformat. Als Material hat Bernhardt F. eine Mischung aus Gouache- und Acrylfarbe verwendet.

Bei der Bearbeitung des Themas »Ein Fremder/eine Fremde« entstand eine Serie von fünf Einzelblättern. Auf jedem der Einzelblätter ist ein mit wässriger Gouache- und Acrylfarbe gemalter Rahmen abgebildet. Annähernd alle Winkel sind rechtwinklig. Die Abweichungen sind konstruktionstechnisch handwerklicher Natur und somit ist von einer Anlehnung an einen Bilderrahmen und nicht an ein Trapez oder einen Drachen auszugehen.

Die dünnen und teilweise ausgesparten Rahmungen sind in fünf Farbigkeiten entstanden: Bild B3f in Schwarz/Dunkelgrau (Abb. 62); Bild B4f in blassem Hellgrau (Abb. 63); Bild B5f in rosigem Braun (Abb. 64); Bild B6f in blassem Aquamarin oder hellem Seegrün (Abb. 65); Bild B7f in Hellrosa oder hellem Korallenrot (Abb. 66).

Die einzelnen Arbeiten sind als Serie zum thematischen Impuls *fremd* zu werten. Die Serie ist dem Genre Pinselzeichnung zuordenbar. Der grafische Aspekt steht höchstwahrscheinlich im Vordergrund, da es um die Form geht und weniger um die malerische Fläche, vor allem im Vergleich zu den anderen beiden Bildern (B1v, B2s). Die Bilder haben sogar eine gewisse Anmutung eines Hochdrucks oder einfachen Abdrucks. Paradoxerweise ist dennoch ein gewisser malerischer Aspekt in den Bildern zu erkennen. Die wenigen farbigen Flächen sind mit Bedacht gestaltet, die Farbe ist unterschiedlich aufgetragen, sie läuft und kleckst und Farbtöne sind ungewöhnlich gemischt.

Das Format der Einzelblätter ist nicht eindeutig. Bearbeitet hat Bernhardt F. die Bilder im Quer- und Hochformat, denn er hat sie gedreht, um die Farbe jeweils nach unten oder in die Mitte des Bildes laufen zu lassen. Das erste und vom Format her größte Blatt (B3f) ist wahrscheinlich ein Querformat. Die weiteren Bilder der Serie, die nahezu A4-Format haben, sind als Hochformat angelegt. Das Bild B3f sticht in der Serie heraus, da es auf einem größeren Format und in schwarzer und dunkelgrauer Farbigkeit gemalt ist. Innerhalb der Umrahmungen, im Zentrum des Bildes, sind in jeweils den gleichen Farbtönen wie die Umrandung wässrige Farbspritzer oder -kleckse zu sehen. Bis auf diese vereinzelten Spritzer ist das Bildzentrum leer und der unbearbeitete Bildträger ist zu sehen. Bernhardt F. hat sich zur Bearbeitung des Themas für eine Serie von fünf Bildern entschieden. Die Bilder zeigen immer wieder das gleiche Bildsujet – ein leerer (Bilder-)Rahmen – und variieren hinsichtlich des Farbtones des Rahmens und der Bildgröße. Das erste Bild der Serie (B3f) ist größer als die folgenden Bilder. Bernhardt F. gibt an, alle fünf Bilder seien als Serie und nicht als Skizze oder Vorstudie zu betrachten.

Paradox ist, dass die Rahmungen auf der Außenseite zum Bildrand hin einen glatten und definierten Abschluss aufweisen und nach innen, in die Bildmitte ausfransen oder auslaufen. Im Vergleich mit einem Bilderrahmen ist dies genau anders herum, nach innen – zum Bild hin – ist die glatte Kante und nach außen beult sich der Rahmen je nach Modell aus.

Bildanalyse

In der Bildmitte aller Blätter der Serie ist nichts, die Bildmitte bleibt weitestgehend unbearbeitet und der jeweilige Bildträger ist zu sehen. Ein paar dünne und unregelmäßig

positionierte Farbspritzer oder Kleckse, die beim Abspritzen des Pinsels, nicht einer Zahnbürste entstehen, füllen die leere Fläche. Zentral im Bildraum ist jeweils ein rechteckiger quaderförmiger dünner (Bilder-)Rahmen abgebildet. Die linearen Farbflächen sind am Rand einer Begrenzung angebracht. Die Begrenzung wurde wahrscheinlich mit einem Kreppband abgeklebt. Das suggerieren die Abrissspuren eines Klebebandes auf dem Papier des Bildes B6f.

Von der klar definierten, äußeren Kante erstrecken sich unterschiedlich weite Ausdehnungen in die Mitte des Bildes. Die wässrige Farbe läuft mal mehr, mal weniger weit in das unbearbeitete Innere des Bildes. Die Farbfläche, also der Rahmen, ist sehr schmal (dünn und dezent) im Verhältnis zur Fläche des unbearbeiteten Innen- und Außenraums. Im Verlauf der Bildserie nehmen die Farbspritzer quantitativ zu. Im Bild B3f und B4f sind sie kaum im Innenraum der Umrandung zu finden und im Bild B7f, welches am Ende der Bearbeitungsreihenfolge steht, sind sehr viele Farbspritzer auf dem gesamten Innenraum zu erkennen. Außerdem werden die Maße der einzelnen Farbflächen in Richtung Bildmittelpunkt breiter. In Bild B3f und B4f sind die Ausdehnungen der Farbflächen eher linear und über das gesamte Rechteck ähnlich breit, das heißt die Farbflächenabgrenzungen nach innen sind eher parallel zu den klar definierten Außenkanten. Im Gegensatz dazu sind die Farbflächen in B6f und B7f sehr unterschiedlich, ausfransend und wellenförmig.

Der Umraum um den rechteckigen Rahmen ist weitgehend unbearbeitet. Auf einigen Bildern der Serie sind Abrissspuren von Klebeband zu erkennen. Im Verlauf der Bildabfolge und Bearbeitungsreihenfolge sind auch Farbspritzer zu erkennen, die wohl eher unbeabsichtigt in diesem Umraum sind. Es handelt sich eher um ein Kleckern und ist nicht so gerichtet ausgeführt. Außerdem wurde der Umraum nicht abgedeckt, was wiederum heißen könnte, es ist nicht so wichtig, dass der Umraum unbearbeitet bleibt oder es entsteht eine neue Ebene der Interpretation, denn somit weiß man nicht mehr, was innen und außen ist. Die Farbspritzer im Inneren des Rahmens sind nicht überall – kein All-Over –, sondern auf das Zentrum des Bildes oder Rahmens beschränkt. Das Aufsprenkeln der Farbe schafft einen improvisierten und leichten Eindruck und wurde für die Textur der Fläche verwendet.

Auf den Bildern ist kein Pinselduktus zu erkennen. Die Farbe ist sehr wässrig und typisch für Aquarellmalerei aufgetragen. Dabei ›frisst‹ sich eine Farblache ins Papier. In kleinen Versenkungen des Papiers sammelt sich mehr Farbe als auf den Erhöhungen der feinen Papiertextur, die Farbe trocknet ungleichmäßig und der typische Aquarelleindruck entsteht. Die entstandenen Farbflächen haben sehr dünne Konturen am Rand und ein helles, transparentes Zentrum.

Die Rahmen der Bildserie sind nicht zentralperspektivisch dargestellt, sondern seltsam flach und flächig, weisen also keine Plastizität auf. Räumlichkeit ist nur im Sinne eines Innen und Außen, innerhalb und außerhalb der rechteckigen Rahmen vorhanden. Die leichte Verzerrung des rechteckigen Rahmens ist wohl eher als eine Konstruktionsabweichung handwerklicher Natur, weniger als eine perspektivische Darstellung zu werten.

Ein Schwerpunkt der Bilder ist das Übergewicht des großen weißen und unbearbeiteten Raums, sowohl des Innenraums, der abgegrenzt wird, als auch des Um- oder Außenraums, der vom Innen abgegrenzt wird. Die Rahmen oder Umrandung sind im Verhältnis zur Fläche des unbearbeiteten Bildraums sehr klein. Dieser Quantitätskontrast betont die zart transparenten Rahmen umso mehr. Durch die dünnen zarten Rahmen wird der Blick auf den leeren und unbestimmten Raum, in die abgegrenzte leere und freie, zum Teil bespritzte und besprenkelte Fläche gelenkt. Da die Einzelblätter zu einer Serie gehören, ist die Blickführung dementsprechend speziell. Der Blick wandert zwischen den einzelnen Blättern hin und her und versucht, die Serie als Gesamtheit wahrzunehmen, anstatt nur auf das Einzelbild zu fokussieren. Der Gesamteindruck der Serie ist trotz der unterschiedlichen Farbigkeit sehr homogen, erst bei genauerem Betrachten sind die Unterschiede der Einzelblätter zu erkennen. Erst in der Wahrnehmung der

Gesamtheit der Serie, wie in der Abfolge einer Szenerie, wird der Sinn der Arbeit erkenntlich. Der Blick wird also bewusst zwischen den Bildern, im Abgleichen und Suchen nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden dynamisiert. Die Logik der Serie, dass kein Einzelbild allein die Aussage oder Bedeutung der Gesamtheit wiedergeben kann, wird hier deutlich.

Die verwendeten Materialien im Bild sind eine Mischung aus Acryl- und Gouache-Farben. Die Farben sind sehr wässrig aufgetragen und schaffen daher eher den Eindruck von Aquarellfarbe. Bernhardt F. hat die Farbe ganz lasierend aufgetragen. Der Bildgrund schimmert durch die Farbflächen hindurch, sie wirken transparent. Farblich schöpft er wahrscheinlich aus der Palette der zuvor entstandenen Bilder. Die Einzelblätter der Serie sind jeweils monochrom gestaltet, sowohl der Rahmen als auch die Farbspritzer und -klekse sind in einem Farbton gehalten. Die Farbtöne sind differenzierte Mischfarben (Schwarz/Dunkelgrau; blasses Hellgrau; Rot-Braun/rosiges Braun; blasses Aquamarin/helles Seegrün; Hellrosa/helles Korallenrot). Das Bild B3f sticht farblich in der Serie heraus, da es auf einem größeren Format und in schwarzer und dunkelgrauer Farbigkeit gemalt ist. Dies ergibt einen deutlichen Hell-Dunkel-Kontrast, demgegenüber ist die Farbigkeit der anderen Blätter der Serien äußerst blass und zurückgenommen. Im Verlauf der Serie findet also eher ein Verblassen des Kontrastes statt als eine Steigerung.

Die Merkmale der Aquarellmalerei sind wiederzuerkennen. Der unbearbeitete Bildgrund wurde mit in die Komposition einbezogen und deshalb als Teil des Malgrunds abgeklebt und ausgespart. Außerdem sind die typischen Umrandungen der Farbflächen erkennbar. Die Serie zeigt eine abstrahierte Darstellung eines (Bilder-)Rahmens, eine lineare Darstellung ohne Plastizitätselemente.

7.2.2 Bildnerisch-praktische Annäherungen an das *Vertraut*-Bild (B1v)

Perzeptive Skizzen | Grafische Exzerpte | Bildzusammenstellungen

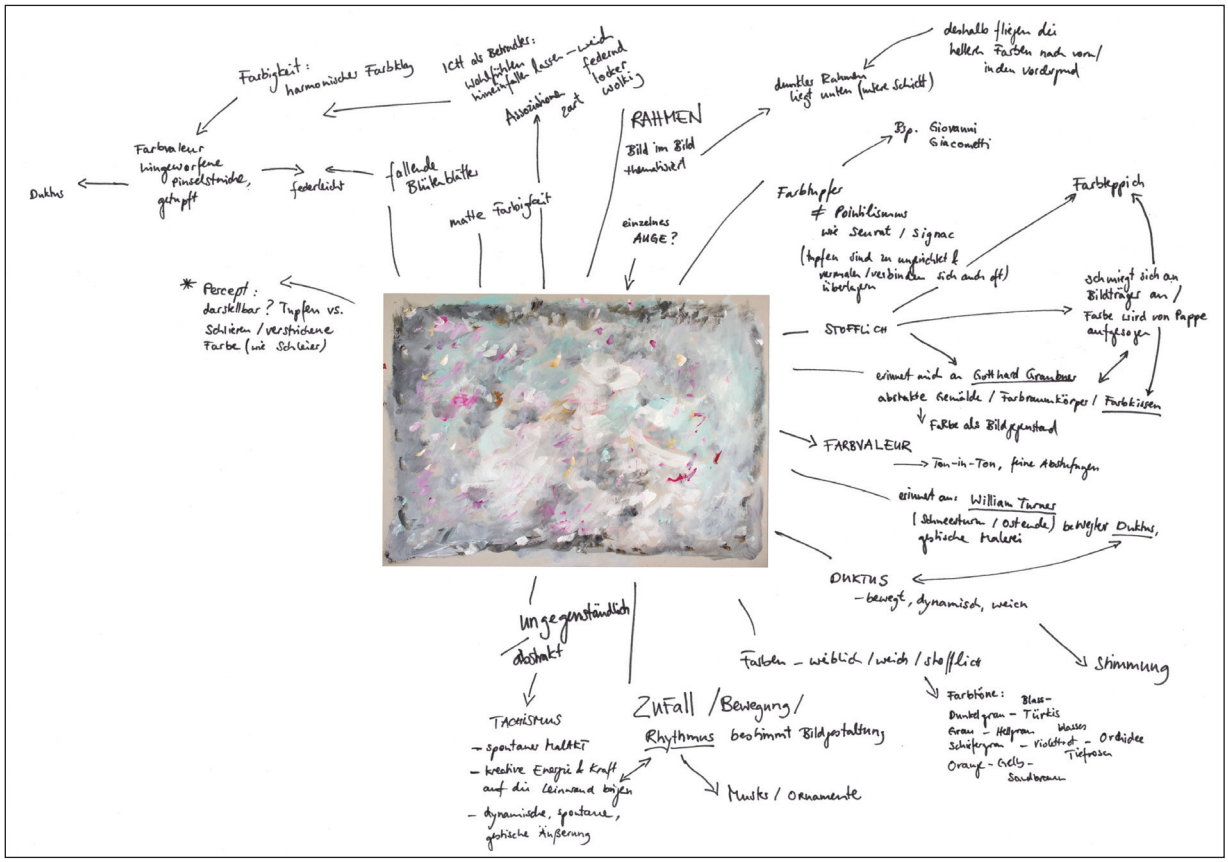
Das *Vertraut*-Bild (Abb. 60, S. 242) ist das erste von sieben Bildern, die Bernhardt F. angefertigt hat. Es gibt keine Skizzen dazu. Der Bildträger ist wie im *Selbst*-Bild eine Graupappe im Querformat, 70 × 50 cm. Auch hier verwendet Bernhardt F. eine Mischung aus Gouache- und Acrylfarbe und rosafarbige Wachsmalkreide. Der Bildgegenstand ist eine nahezu geschlossene rechteckige abstrakte Farbfläche, die aus verschiedenen Farbtönen zusammengesetzt ist. Die bestimmenden Farbtöne sind jeweils in verschiedenen Abstufungen grau und weiß, außerdem gibt es gelbe, magenta- und türkisfarbene Akzente. Die rechteckige Farbfläche reicht nicht bis zum Bildrand, sondern ist im Abstand von ca. 2 bis 5 cm vom Bildrand von einer Art Rahmen, einer unbearbeiteten Fläche entlang der Bildkante umgeben. An einigen Stellen, etwa an der rechten Bildkante entlang und an der linken unteren Bildecke, reicht die aufgetragene Farbe näher an die Bildkante heran. Die Farbtöne sind mit lockerem Duktus auf die Graupappe aufgetragen, getupft oder in kurzen Schwüngen verstrichen. Durch diesen deutlich sichtbaren, bewegten und unterschiedlich gelagerten Pinselduktus entsteht eine dynamische Bildwirkung. Die Komposition wird durch Verdichtungen und Auflösungen von Farbtupfen bestimmt. Die einzelnen Farbtupfen lassen aber keine Zerrissenheit des Bildes entstehen, sondern eher eine Sammlung, Häufung von unterschiedlich großen Pinseltupfen, die immer wieder stark miteinander vermalt und verbunden sind. Es wurde keine geschlossene Farbschicht erzeugt, an einigen Stellen tritt das Grau des Bildträgers hervor.

Die farbige rechteckige Fläche ist in sich wiederum durch eine farblich dunklere Zone gerahmt. Dadurch entsteht eine Abgrenzung zum unbearbeiteten Bildraum bzw. Bildträger. Das farbige Bildzentrum ist durch eine Art Rahmen gefasst. Diese dunkle Rahmung tritt zum Teil deutlich hervor, wie in der linken oberen Ecke oder in der Mitte der unteren Kante, zum Teil jedoch nur schemenhaft schwach, weil mit helleren Farben

übermalt. Dies ist in der linken unteren Ecke oder an der rechten Bildkante entlang zu sehen. Die Farben des Bildes entsprechen einem Farbvaleur, bei dem feine Abstufungen, also Tonwerte oder Valeurs von einer oder mehrerer verwandter Farben innerhalb des Bildes auftauchen. Sie gehen ineinander über und vermischen sich auf dem Bildträger. Alle Farbtöne sind Mischfarben, bis auf das Weiß, welches an einzelnen Stellen als reiner Weißton eingesetzt ist. Wenige kräftige Akzente brechen aus der pastellfarbigen grau-weißen Farbfamilie aus. Die tiefrosa, magentafarbenen Akzente wirken frech, munter und knallig. Die Farbtöne bewegen sich eher im kühlen Farbspektrum. Durch die orangen und gelben Tupfen kommt noch ein leichter Kalt-Warm-Kontrast ins Bild. Die einzelnen Farbflächen sind tupfen- und fleckenförmig, sie entsprechen keinen klaren geometrischen Formen und sind nicht mit Formlinien umrandet. Die Abmessungen der Tupfen entsprechen teilweise sogar exakt den verwendeten Pinselbreiten. Die Komposition ist ausgewogen und gleichmäßig, wobei die hellen Weiß-, Grau- und blassen Türkistöne dominieren. Der dunklere Rahmen fasst die losen Farbflecken, gibt Halt und zentriert auf das Zentrum der Bildfläche hin. Der ungleiche Duktus bestimmt das Bild in seiner Gesamtwirkung. So entsteht eine sehr bewegte und lockere Bildfläche, die die verwobene und dadurch haptische Bildwirkung unterstützt.

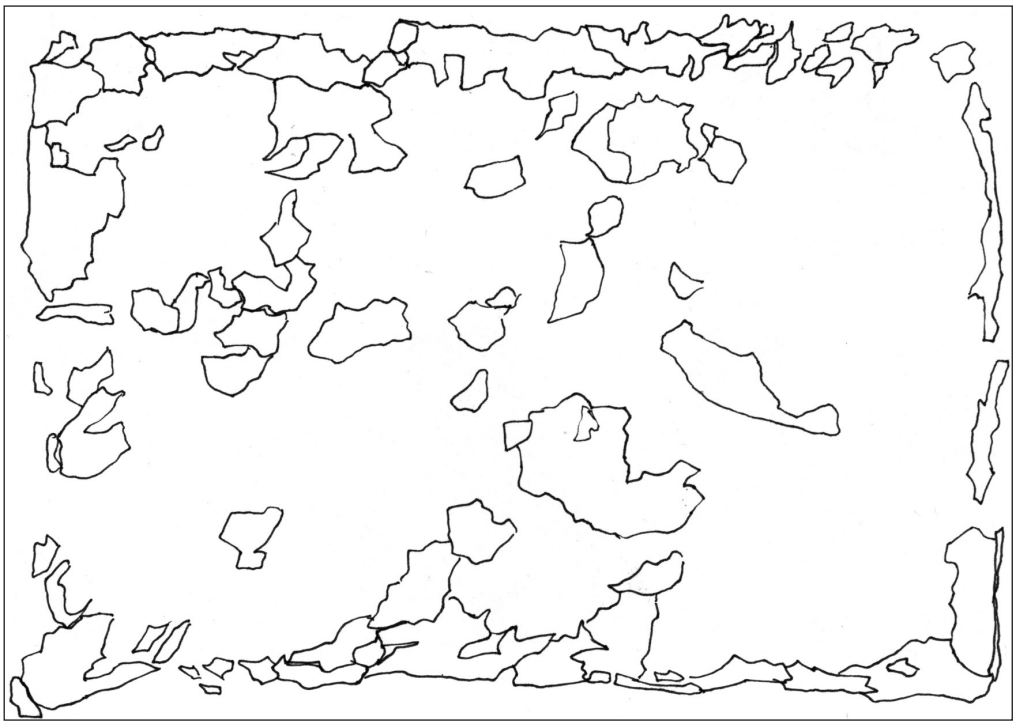
Die nicht eindeutige Form eines einzelnen Auges scheint im Bildzentrum hervor. Die weiße mandelförmige Fläche hinter einer schwarzen runden Form ist nach rechts oben aus dem Bildmittelpunkt verschoben. Die augenförmige Fläche ist jedoch nicht weiter bearbeitet oder hervorgehoben, auch ist kein Augenpaar zu erkennen.

Auf den folgenden Seiten sind meine eigenen bildnerisch-praktischen Annäherungen, das heißt grafische Exzerpte, perzeptive Skizzen und verschiedene Bildzusammenstellungen (Kapitel 6.4) an das *Vertraut*-Bild von Bernhardt F. dargestellt.



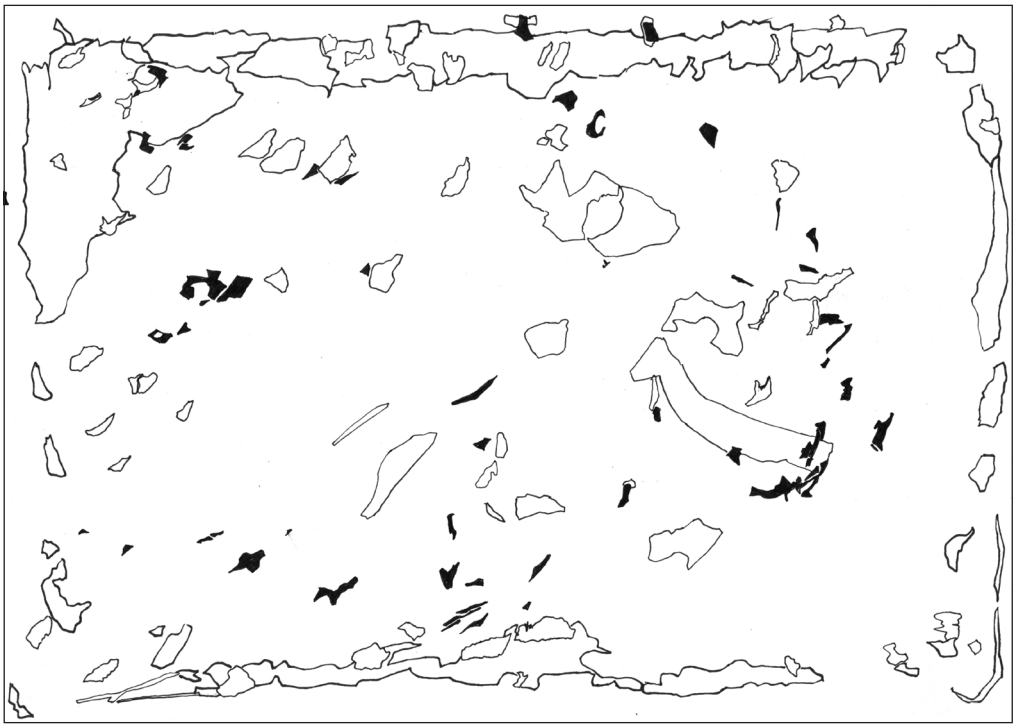
(156)

305-M-42-m-B1v-P1 Diese perzeptive Skizze 1 entstand als erste Annäherung an das *Vertraut*-Bild (B1v) von Bernhardt F. Alle ersten Assoziationen, Eindrücke und Blicke sind festgehalten.



(157)

305-M-42-m-B1v-P2 In der perzeptiven Skizze 2 sind mir die ganz hellen und ganz dunklen Flächen aufgefallen. Deren Form ist teilweise noch gut zu erkennen, daher habe ich die Formen mit einer Umrisslinie gefasst.



(158)

305-M-42-m-B1v-P3 In der perzeptiven Skizze 3 sind alle Farbflächen umrandet und hervorgehoben, die aus der grau-weiß-türkisfarbenen Grundfarbigkeit herausstechen: Die magentafarbenen Elemente, die dunklen Rahmenzonen sowie die rein weiß und gelb abgegrenzten Farbflächen. Kompositorisch lässt sich eine Art Umrahmung erkennen, die sich unregelmäßig, aber parallel zum Bildrand erstreckt. Besonders deutlich wird dies an der oberen und unteren Bildkante, da sich die Flächen verdichten. Im Zentrum des Bildes sind die auffälligsten Farbflächen locker und nahezu über die gesamte Fläche verteilt.



(159)

305-M-42-m-B1v-gE1 Im grafischen Exzerpt 1 sind nur die Rot- und Magentatöne hervorgehoben, alle anderen Farbtöne sind herausgezogen. Die magentafarbenen Farbtupfen rieseln wie Blütenblätter von der linken Bildecke ausgehend über die farbige Fläche. Sie erstrecken sich über die Bilddiagonale bis in die rechte Bildhälfte und nehmen in ihrer Anzahl ab. Ihre Farbintensivität nimmt im rechten unteren Bildviertel zu. Die Farbtupfen sind vorwiegend Bilddiagonal ausgerichtet und meist nach oben rechts hin verwischt. Das Farbspektrum reicht von blassem Violettrot bis zu magentafarbenem Tiefrosa.



(160)

305-M-42-m-B1v-gE2 Nur die Türkistöne sind im grafischen Exzerpt 2 hervorgehoben, alle anderen Farbtöne sind herausgezogen. Auf der rechten Bildseite ist eine auffällige Passage, die sich parallel zur rechten Bildkante erstreckt und dicht vermalte Farbtöne in blassen Türkis-, Weiß- und Grautönen zeigt. Beinahe alle türkisfarbenen Farbflächen sind verstrichen, es sind also keine Kleckse zu finden, wie etwa bei der Magentafarbe. Die Türkisfarbtöne sind überwiegend auf der oberen rechten Seite der Bilddiagonalen zu finden.



(161)

305-M-42-m-B1v-gE3 Im grafischen Exzerpt 3 sind die Gelb- und Orangetöne hervorgehoben, während alle anderen Farbtöne herausgezogen sind. Leicht links, neben dem Bildmittelpunkt ist der größte orange-/gelbfarbige Farbtupfen. Fast alle Farben sind eher kühle Farben. Es ist nahezu kein Kalt-Warm-Kontrast im Bild vorhanden, bis auf die vereinzelten Akzente in Gelb, Orange und Sandbraun. Annähernd alle gelben Farbflächen befinden sich in der oberen Bildhälfte, viele davon sogar am oberen Bildrand.



(162)

305-M-42-m-B1v-gE4 Die Weißtöne sind im grafischen Exzerpt 4 hervorgehoben und alle anderen Farbtöne sind herausgezogen. Die weißen Farbtöne sind zu fließenden und verstrichenen Flächen aufgetragen. Sie befinden sich überwiegend im Bildzentrum und im rechten unteren Bildviertel. Im Bildzentrum verdichten sich die weißen Farbflächen zu Diagonalen, die das Bild dynamisieren.



(75)



(164)

Bildzusammenstellungen Gegenhorizont im Untersuchungsfeld

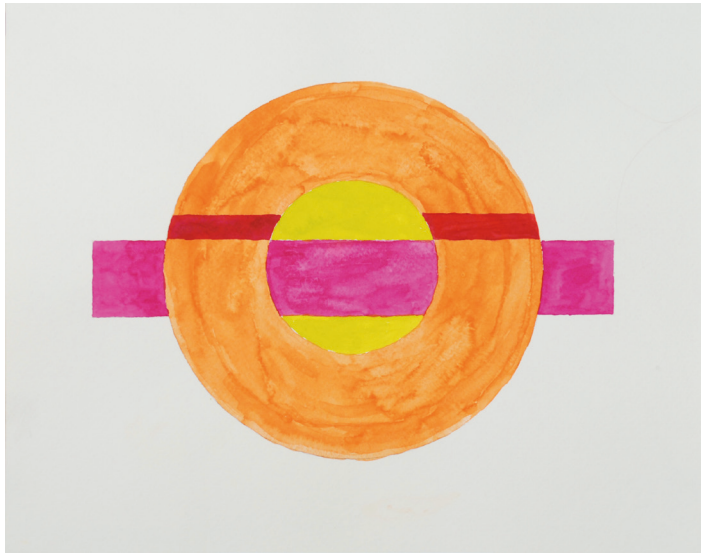
Zum Themenimpuls vertraut sind überwiegend figürliche und gegenständliche Darstellungen entstanden. Sie bilden einen Gegenhorizont zu Bernhardt F.s ungegenständlicher Arbeit.



(163)



(165)



(166)



(167)



(168)

Bildzusammenstellungen Vergleichshorizonte im Untersuchungsfeld

Zum Themenimpuls vertraut sind auch einige Arbeiten entstanden, die ähnlich ungegenständlich und abstrakt sind oder mit geometrischen Formen arbeiten.



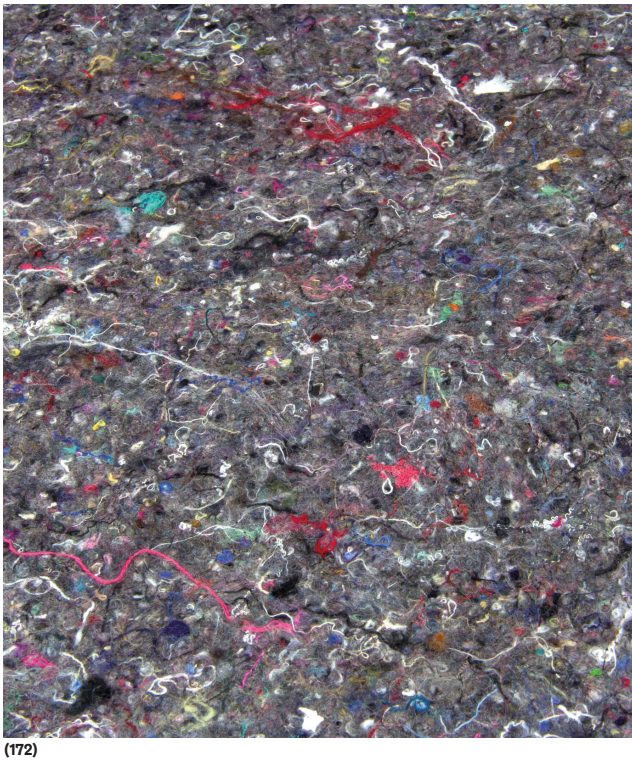
(169)



(170)



(171)



(172)



(173)



(174)



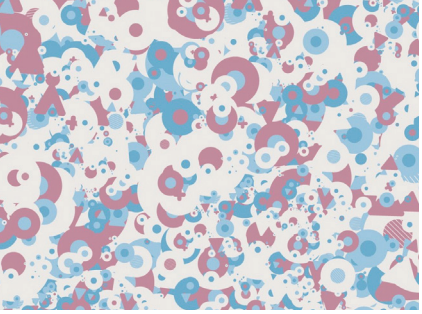
(175)



(176)

(177)





(178)





(179)



(180)



(170) Kissenbild von Gotthard Graubner
Ohne Titel, 1970, Bemaltes Schaumstoffkissen mit Perlon überspannt auf Leinwand. Assoziationen: Farbigkeit, räumliche Wirkung, haptische Anmutung, dunkle Umrandung

(171) Farbraumkörper von Gotthard Graubner
Gegenfeuer, 1984–1986, Triptychon, Öl und Acryl auf Leinwand und Synthetik, Watte auf Nessel. Assoziationen: Duktus und Bewegung in den Bildern, Farbschlieren, plastische Wirkung der Farbraumkörper

(172) Malervlies
Assoziationen: Struktur und Farbigkeit des Malervlies, einzelne farbige Fäden auf grauweißem Grund, verwebte Stoffstrukturen

(173) Stoffbeutel
Assoziationen: textile Anmutung, Stoffbeutel mit feminin anmutender Farbigkeit und Motivdruck, weiche Stoffoptik

(174) Stoffmuster
Assoziationen: textile Anmutung, Stoff mit ähnlicher Maserung und Farbigkeit

(175) Kissen
Assoziationen: Formaler Bildaufbau ähnelt sich, Farbigkeit, Rahmung am Kissenrand, räumliche und weiche Wirkung

(176) Daunenfedern
Assoziationen: Textur ist ähnlich, weiche Anmutung, Geformtheit der Daunen erinnert an einige der Farbflächen auf dem *Vertraut*-Bild

(177) Wolken
Assoziationen: Flüchtigkeit, Bewegung, weißgraue Farbigkeit, stellenweise durchscheinend, transparent (im *Vertraut*-Bild ist an einigen Stellen der unbearbeitete Bildträger zu sehen, Farbauftrag partiell lasierend)

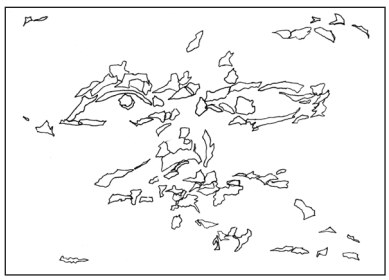
(178) Anime Cartoon Wallpaper
Assoziationen: Farbigkeit, Flächigkeit und Struktur (kleine, unterschiedlich geformte Elemente, die vollflächig und ohne wiederkehrendes Muster im Bildraum angeordnet sind)

(179) Nagellack
Die magentafarbenen Farbtupfen erinnern an Nagellack oder an Nagellackproben.

(180) Taube
Assoziationen: Farbigkeit des Gefieders



(61)



(181) Perzeptive Skizze 3



(182) Detail 05

7.2.3 Muster*bildung* aus der Bildanalyse

Selbst-Bild (B2s)

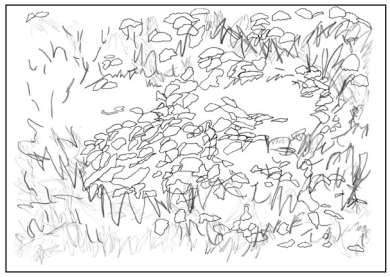
Das *Selbst*-Bild (Abb. 61, S. 242) ist das zweite von sieben Bildern, die Bernhardt F. angefertigt hat. Der Bildgegenstand ist vergleichbar mit dem *Vertraut*-Bild (Abb. 60, S. 242). Es ist ebenfalls eine abstrakte Farbfläche, die lose und teilweise unverbunden aus verschiedenen Farbtönen zusammengesetzt ist. Die Farben sind mit lockerem Duktus auf die Graupappe getupft. Es wurde keine geschlossene Farbschicht erzeugt, an einigen Stellen scheint das Grau des Bildgrundes hervor. Im Zentrum des Bildes, im Goldenen Schnitt, oberhalb der Bildwaa gerechten sticht ein Augenpaar aus den Farbtupfen heraus. Bei genauerer Betrachtung lassen sich weitere Gesichtszüge erahnen, ein Augenbrauenbogen, Nasenrücken und eine Oberlippe, eventuell ein Oberlippenbart. Die Augen und angedeuteten Gesichtszüge sind in grau dargestellt. Die Augen sind stark vereinfacht und abstrahiert. Die Darstellung beschränkt sich auf die dunklen braunschwarzen Pupillen und die mandelförmigen Augenumrandungen, es fehlen Augenlider und Wimpern. Die Augeninnenfläche ist unbearbeitet, die graue Pappe des Bildgrundes sticht hervor. Da dieses zweite Bild zum thematischen Impuls »Ein Bild von mir« entstanden ist, darf davon ausgegangen werden, dass das im Bild angedeutete Gesicht ihm selbst zuzuordnen ist. Die Gesamtfarbfläche reicht nicht bis zum Bildrand, sondern ist wieder von einer Art Rahmen, einer unbearbeiteten Fläche entlang der Bildkante umgeben. Die farbig-abstrakte Fläche ist rechteckig bis ca. 5 cm in den Bildträgerrand aufgetragen. An einigen Stellen, etwa an der linken und rechten unteren Bildkante, reicht die aufgetragene Farbe näher an die Bildkante heran. Die hellen und wässrigen Grau-, Rot- und Blautöne dominieren die Komposition. Die Gesamtkomposition wirkt sehr kleinteilig durch die lose aneinander gesetzten Farbtupfen. Es gibt wenige geschlossene und sich ausdehnende Pinselstriche oder Flächen.

Muster*bildung* zum *Selbst*-Bild

Verdichtung | Figur-Grund-Verhältnis

Im Laufe des Bearbeitungsprozesses findet eine Verdichtung der einzelnen und nicht zusammenhängenden Farbtupfen statt, ein immer fester werdendes Geflecht an kleinen getupften Flächen entsteht. Dunkle und strukturell geschlossene Stellen entstehen im Bild durch schrittweises Überarbeiten und Übermalen. Erkennbar ist dies im fertigen Bild an den unterschiedlichen Graden der Verdichtung und den Farbtonwerten. Die einzelnen Farbtupfen verdichten sich zu einem schemenhaft erkennbaren Gesicht. Hier wirkt das Prägnanz-Gesetz: Aus Punkt, Punkt, Komma, Strich wird ein Gesicht erkennbar. Aus dem Bildgrund schälen sich Geschichtszüge heraus. Augenpartie, Brauen, Nasenrücken und das Philtrum (die Nasenrinne) [perzeptive Skizze 3].Das Figur-Grund-Verhältnis oder die Positiv- und Negativformen sind im Bild nicht deutlich voneinander kontrastiert, sie gehen ineinander über. Die Darstellung des Gesichts tritt hervor und zurück. Im Perzept 3 habe ich die Umrisslinien der bildzentral angeordneten Farbflächen mit ähnlich dunkelgrauem Tonwert nachgezeichnet. Mit

den Umrisslinien zur Darstellung der einzelnen Farbflächen wirken die erscheinenden Gesichtszüge im Perzept transparenter. Die Kontrastverhältnisse von den umrandeten ungefüllten Formen zum weißen Bildgrund sind ähnlich wie die dunkelgrauen Farbflächen inmitten der andersfarbigen Farbflächen im Ausgangsbild von Bernhardt F. Durch das Separieren und Hervorheben dieser Flächen wird die Anlage des Gesichts deutlicher sichtbar.



(155) Grafisches Exzerpt 5

Lineare Überzeichnung

Der letzte Bearbeitungsschritt, die gestische Überzeichnung mit Wachsmalkreide kommt besonders zur Geltung. Die Überzeichnung ist mit dynamisch schwungvollem Strich deutlich sichtbar aufgetragen. Bernhardt F. hat nicht versucht, sie spurenlos oder vorsichtig akzentuiert in das Bild zu integrieren. Der Duktus ist deutlich zu erkennen [Detail 05]. Die Linien sind ganz unterschiedlich gelagert und breiten sich in alle Richtungen aus, wie ein Netz überspannen sie die Bildfläche. Durch die Strichführung und die vom Untergrund abweichende Materialität der Kreide entsteht ein perspektivisches Darüber. Diese Art sichtbarer Überzeichnung verweist auf eine Prozessorientierung. Die Überarbeitung erfolgt mit Abstand, nach einem vorherigen Bearbeitungsschritt und wahrscheinlicher eingehender Betrachtung und verstrichener Zeit. Mit der Überarbeitung kann eine vorherige Bildaussage abgeschwächt oder verstärkt werden. Indem etwas überzeichnet wird, kann etwas verdeutlicht werden, die Erkennbarkeit wird also vergrößert, oder die entgegengesetzte Richtung ist möglich, die Erkennbarkeit wird verringert, zum Beispiel indem etwas unkenntlich gemacht wird. Im *Selbst*-Bild (B2s) sind beide Intentionen erkennbar. Zum einen wird das Bildzentrum verdeutlicht. Die mit Ölkreide überzeichneten Linien geben dem Bild Festigkeit und Struktur. Sie befinden sich vor allem an den Rändern der rechten Bildseite und akzentuieren ein Bildzentrum [grafisches Exzerpt 5]. Zum anderen wird ein Einebnen oder Unkenntlichmachen von zu stark vereinzelten Bildelementen sichtbar. Bernhardt F. schichtet und zieht also die Fläche mit einer Art Grauschleier zusammen: Die knäuelartige Form der Linien liegt über den Farbflächen wie ein Schleier in hellem Grau, welches die Leuchtkraft der darunterliegenden Farben dämpft [Detail 06]. Dass er die Farbflecken nicht überzeichnet hat, unterstützt die Hervorhebung des Bildzentrums inmitten eines sehr wenig strukturierten Bildes. Im nichtüberzeichneten Bereich sind das Augenpaar und der zu erahnende Nasenrücken positioniert.



(183) Detail 06



(184) Detail 07

Heterogener Pinselduktus

Der Pinselduktus ist unterschiedlich, zum einen erkennbar sind einzelne Farbtupfen, die nebeneinander mit Zwischenraum aufgetragen sind. Die Farbtupfen entsprechen der Größe des verwendeten Pinsels und sind auf den Bildträger ausgetupft. Im Gegensatz dazu sind einige Farbflächen verstrichen und gehen ineinander über [Detail 07]. Es entsteht ein quallenähnlicher Pinselduktus [Detail 08].



(185) Detail 08



(186) Detail 09



(187) Detail 04



(188) Detail 03

Materialkontrast

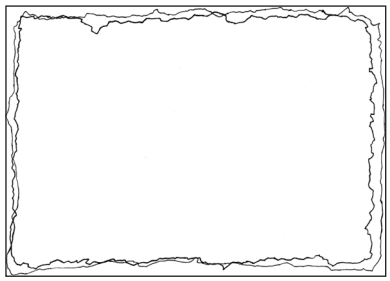
Der Bildträger bzw. die Bildfläche ist nur teilweise bearbeitet, es gibt zahlreiche unbearbeitete Stellen, an denen der Bildträger, die Graupappe, zu sehen ist. Die Pappe ist nicht grundiert, auch findet sich hier eine Vorzeichnung mit Wachsmalkreide wie im ersten Bild (B1v). Die Pappe hat demnach unverschlossene Poren und saugt extrem viel Feuchtigkeit auf. Somit wird viel Farbintensität verschluckt, die Flächen werden stumpf und müssen mehrmals überarbeitet werden, um ein kräftiges und deckendes Farbergebnis zu erzielen. Das heißt, die einzelnen Farbflächen variieren hinsichtlich ihrer Transparenz und Deckkraft stark. Dies lässt das Bild sehr lebendig und locker wirken. Einige Farbflächen treten angesichts ihrer Transparenz leicht zurück, andere aufgrund ihrer Leuchtkraft hervor [Detail 09]. Es gibt einen weiteren starken Materialkontrast zwischen der teilweise wässrigen, fast durchscheinenden oder deckend, stumpf aufgetragenen Gouache-Farbe im Gegensatz zur eher fettigen, dichten, porösen Wachskreide, bei der Abriebspuren zu erkennen sind. Die Wachsmalkreide ist die oberste Schicht des Bildes; die graue Kreide ist nochmals über die blaue gelegt. Die Abriebspuren der Wachsmalkreide sind zu erkennen und bilden einen deutlichen Kontrast zur darunterliegenden wässrig aufgetragenen Gouache- und Acrylfarbe [Detail 04]. Der starke Materialkontrast verdeutlicht die Prozesshaftigkeit der Bildentstehung. Die einzelnen Schritte der Bearbeitung sind an den unterschiedlichen Materialschichten zu erkennen. Der letzte Bearbeitungsschritt, die gestische Überzeichnung mit Ölkreide, kommt dabei besonders deutlich zur Geltung, da die ölhaltige Kreide auf dem Bilduntergrund steht und nicht so stark in die Oberfläche eindringt.

Rahmung

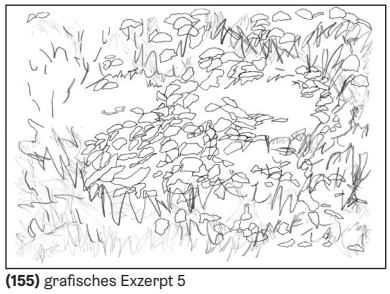
Die Farbfläche ist von einer Art Rahmen, einer unbearbeiteten Fläche entlang der Bildkante umgeben. Durch die unbearbeitete Randzone wirkt es, als ob die Farbfläche vor der Bildträgerfläche steht. Die Fläche des Bildvehikels und des Bildträgers sind nicht identisch. Zudem entsteht der Eindruck eines Platzhalters für ein Passepartout, welches im Anschluss an den Bildbearbeitungsprozess aufgebracht werden könnte. Außerdem ist die farbige rechteckige Fläche in sich wiederum durch eine verstärkt geschlossene Farbfläche am Rand des bearbeiteten Farbrechtecks begrenzt und somit gerahmt. Diese dichte Randzone ist an einigen Stellen in einem dunkleren Farbton gehalten, der sich durch die Schichtung der Farbflächen ergibt. Der Pinselduktus kann als geschoben oder gezogen beschrieben werden. Außerdem ist der unbearbeitete Rand im Kontrast zu diesem verdichteten Rand zu erkennen, kein Auslaufen, sondern eine bewusste Abgrenzung [Detail 03]. Eine doppelte Rahmung entsteht. Bernhardt F. definiert eine Fläche, in der er agiert. Er überschreitet die gesetzte Fläche während des Bearbeitungsprozesses nicht und malt beispielsweise nicht plötzlich bis zum Rand des Bildträgers. Durch die Rahmung entsteht der Fokus auf das Bildzentrum, welches vom Bildträger abgegrenzt wird. Dies ist eine Herangehensweise, die auch in seinem *Vertraut*-Bild (B1v) zu erkennen ist.

Beziehung zwischen B2s und B1v

Das *Selbst*-Bild und das *Vertraut*-Bild sind als Diptychon angelegt. Sie lassen sich als komplementär beschreiben, da sie sich gegenseitig erklären. B2s ist in Bezug und Abgrenzung zum ersten Bild konzipiert. Es gibt formale Ähnlichkeiten wie Grundkomposition, Rahmung, stellenweise sehr ähnlicher Pinselduktus, gleiche Materialien und Bildträger. Im grafischen Exzerpt 3 ist der Vergleich der Rahmungen der zwei sehr ähnlich angelegten Bilder zu sehen. In beiden Fällen sind die Bildränder unbearbeitet [grafisches Exzerpt gE3]. Unterschiede treten hinsichtlich der Farbigkeit auf. Das *Vertraut*-Bild (B1v) ist mit helleren Farben gestaltet, die das Bild leichter und fröhlicher wirken lassen. Das *Selbst*-Bild (B2s) hingegen ist in dunkleren Farbtönen gehalten und im Vergleich zum ersten Bild wirkt es schwerer, düsterer und unharmonischer. Auch hinsichtlich der Bewegtheit und der Übermalungen gibt es deutliche Unterschiede. Das erste Bild ist sehr dezent und eher Ton-in-Ton überzeichnet. Das Motiv des Augenpaares ist nur im zweiten Bild zu finden.



(189) grafischen Exzerpt 3



(155) grafisches Exzerpt 5

Komposition | Verhältnis zwischen Einzelelement und Ganzem

Die Komposition wird von Verdichtungen und Auflösungen der Farbtupfen bestimmt. Durch die schrittweise Verdichtung der sich überlagernden Farbflächen und die nachträgliche Überzeichnung ziehen sich die Flächen stellenweise zusammen, aber ohne dass eine starre, ebenmäßige und glatte Fläche entsteht. Dennoch wirkt das Bild durch den bewegten und vereinzelten, unzusammenhängenden Duktus aufgeregt und dynamisch. Es gibt keine großen Bewegungslinien, die das Bild strukturieren. Weder der Anfang einer Bearbeitung noch eine Richtung der Bildbearbeitung ist zu erkennen. Die einzelnen Farbflächen sind an ganz unterschiedlichen Stellen auf das Bild aufgetragen. Die Pinseltupfen und der Duktus sind unterschiedlich ausgerichteten, was eine Bearbeitung von verschiedenen Seiten wahrscheinlich werden lässt. Größere Flächen entstehen durch eine ähnliche Ausrichtung und Häufung von einzelnen kleineren Farbtupfen. Überzeichnete Ölkreidelinien geben dem Bild Zusammenhalt und Struktur. Sie befinden sich vor allem an den Rändern der rechten Bildseite und schaffen durch ihre Anordnung ein Bildzentrum [grafisches Exzerpt gE5].



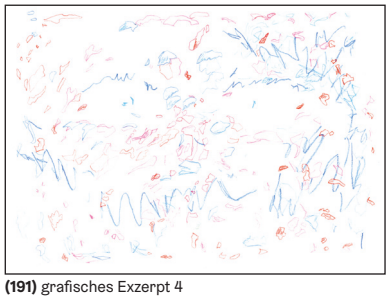
(182) Detail 05

Bildwirkung

Das Bild ist von Bewegung, Rhythmus, Dynamik, von Distanz und Nähe bestimmt. Insgesamt ist ein dichter und verwobener Pinselduktus zu sehen, der aus vielen Einzelelementen eine zusammenhängende, ausdrucksstarke Bildwirkung erzielt [Detail 05]. Auf der einen Seite verdichten sich Formen im Bild, scheinbar lose Flecken werden zu Teilen eines Gesichts und eindeutige Formen wie Augen sind zu erkennen. Auf der anderen Seite entziehen sich diese Formen wieder, lösen sich auf und sind plötzlich nur noch vernetzte Farbspuren. Das Bild changiert zwischen Formoffenheit und ungreifbarer Distanz sowie bestechend klarer Nähe des Blickes der übergroßen Augen.



(190) Detail 02



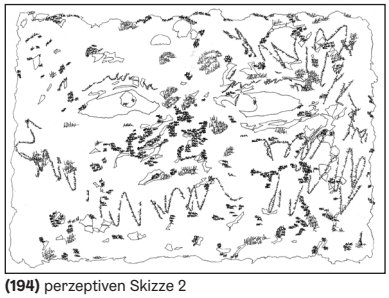
(191) grafisches Exzerpt 4



(192) grafisches Exzerpt 1



(193) grafisches Exzerpt 2



(194) perzeptiven Skizze 2

Augenmotiv

Bernhardt F. stellt kein komplettes Portrait, keine Figur dar, sondern nur die Augenpartie. Dennoch ist dies ein bedeutender Teil des menschlichen Körpers. Es heißt, der Mensch sei ein Augentier, denn 80 Prozent aller Informationen werden visuell wahrgenommen. Im Bild von Bernhardt F. sind die Augen durch eine Andeutung von weiteren Gesichtszügen verortet und gehalten. Damit werden sie hervorgehoben und könnten motivisch als Metapher für die dargestellte Person oder das Selbst stehen. Im Verhältnis zum Format (50 × 70 cm) wirken die Augen, die Gesichtspartie vergrößert oder wie nah herangezoomt. Im Verhältnis zu den menschlichen Größenverhältnissen sind die Gesichtszüge übergroß dargestellt [Detail 02]. Die Gesichtszüge lösen sich im farbig bewegten Umraum auf oder aus der Verdichtung der einzelnen Flecken erwachsen die Gesichtszüge allmählich. Beide Betrachtungsweisen scheinen logisch. Der Blick sticht aus dem bewegten, vielteiligen Umraum heraus und wird im Bild fokussiert. Der Blick kann sowohl Individualität als auch Sozialität, also Intersubjektivität durch den Blickwechsel bedeuten. Mit Letzterem entsteht ein kommunikativer Charakter.

Farbe und Form

Bewegung im Bild und größere Flächen entstehen durch die Häufung der gleich ausgerichteten und ähnlich farbigen Pinselspuren. Vergleichbare Formen sind in ähnlichen Farbtönen aufgetragen. In dunklem Blau der Wachsmalkreide sind die krakeligen, schriftähnlichen Linien eingearbeitet, hellblau sind die quallenartigen Formen und in rötlichen Tönen die pinselförmigen Flächen [grafisches Exzerpt gE4].

Farbigkeit

Insgesamt entsteht durch die Kombination der Farben ein wenig homogener und ruhiger, freundlicher oder sicherer Eindruck. Die rötlichen Farbtöne stehen im Kontrast zu den bläulichen. Es entsteht eher eine Disharmonie. Die Farbigkeit unterstützt den bewegten Eindruck des Bildes. Es wirkt fleckig, da sich die Farbigkeit der einzelnen Flächen kontrastiert und keine verschmelzende oder harmonische Farbkombination bildet. In den grafischen Exzerpten sind jeweils die Blau- und Rottöne hervorgehoben [grafische Exzerpte gE1 und gE2]. In der perzeptiven Skizze 2 habe ich die Farbtöne an der jeweiligen Position im Bild notiert. So entsteht ein Farbnotat.

Fremd-Bildserie (B3-7f)

Die technische Umsetzung

Zunächst ist die technische Entstehung des Bildes unklar und gibt Rätsel auf. Es sieht aus wie ein Abfallprodukt, welches beim Malen entsteht, wie Ränder, die übrigbleiben, wenn man das eigentliche Bild vom Untergrund löst. Diese Bildserie wirkt vermeintlich wie eine Art Abfallproduktion. Der Rand und Abfall vom Malprozess ist inszeniert und extra hergestellt. Es könnte sich um einen Abdruck handeln, vielleicht ein Lineal, welches in Farbe getunkt und über das Papier gestreift wurde. Auf Bild B6f sind Abrissspuren von Kreppbändern zu sehen. Bernhardt F. hat damit einen Rahmen abgeklebt und entlang des Bandes gemalt. Die Machart erschließt sich erst bei eingehenderer Betrachtung [Detail 01].



(195) Detail 01



(196) Detail 03

Grafischer oder malerischer Aspekt

Welcher Aspekt ist bei der Serie im Vordergrund? Zeichnung, lineare Malerei oder eine Pinselzeichnung? Für den grafischen Aspekt des Bildes spricht zum einen die Anmutung einer Druckgrafik und zum andern, dass es wahrscheinlich eher um die Form der Rahmens geht und wenige malerische Flächen vorhanden sind. Im Vergleich zu den anderen beiden Bildern sind weder Pinselduktus, Materialität, Materialabrieb noch Überlagerungen der Flächen zu erkennen. Dennoch ist auch ein malerischer Aspekt vorhanden, da die wenigen farbigen Flächen doch sehr bedacht gestaltet sind. Farbe läuft, kleckst und spritzt. Die Farbtöne sind ungewöhnlich präzise gemischt. Bernhardt F. setzt Farbigkeit bewusst ein, verwendet keine reine Farben, sondern feine Farbnuancen. Allerdings ist es fraglich, ob der Farbton nicht vielleicht zufällig aus den vorhandenen Farbtönen entstanden ist, da er wahrscheinlich die Palette der zuvor entstandenen Bilder benutzt hat. Im Detailausschnitt ist der typische Aquarelleindruck zu sehen, der wiederum für einen eher malerischen Aspekt spricht. Die Farbe wurde mit viel Flüssigkeit auf das Papier gebracht und verteilt sich gleichmäßig, wobei sich in den kleinen Versenkungen mehr Farbe sammeln kann als auf den Erhöhungen der feinen Papiertextur. So entsteht der typische Aquarelleindruck [Detail 03].

Der Rahmen

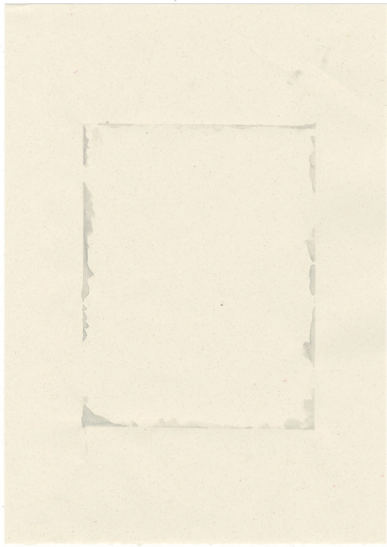
Der Rahmen ist auf der einen Seite ein vertrautes Objekt, welches wiedererkennbar ist, auf der anderen Seite ist er ein befremdlicher Gegenstand. Neben Merkmalen, die ihn als Rahmen erkennbar machen – leerer Innen- und Umraum, dünne gleichmäßige und rechteckige Form – gibt es andere Eigenheiten, die dieser Erkennbarkeit entgegenwirken. So franst die Form der Fläche nach innen aus und erstrecken sich die im Farbton des Rahmens gehaltenen Spritzer über die gesamte Bildoberfläche. Der Rahmen wird sich selbst fremd, indem er das Objekt einerseits selbst ist und andererseits den Erwartungen, dem inneren Vorstellungsbild oder dem inszenierten äußeren Bildvergleich, nicht entspricht. Die Darstellung des Rahmens führt den Betrachtenden eine Differenz vor Augen: das vertraute Objekt Rahmen und der tatsächliche Bildgegenstand des dargestellten Rahmens.



(197) Typischer Rahmen



(198) Detail 02



(63) 305 B4f



(62) 305 B3f

Die Rahmung gibt dem Undefinierten und (noch) Leeren eine Wertigkeit und Form. Dieses Bildsujet des leeren Rahmens macht eine gewisse Kennerschaft der modernen und zeitgenössischen Kunst seitens Bernhardt F.s deutlich. Vor dem leeren Bild ist der oder die Betrachter*in* auf sich zurückgeworfen; der Anteil der Rezeptionsleistung steigt .Was bedeutet der unbearbeitete Rand des Bildträgers? Ein Rahmen, der exakt am Rand des Bildträgers verläuft, wäre auch möglich gewesen und hätte den Innenraum betont, wie das bei der Verwendung eines Rahmens üblich ist. Im Bildzentrum steht also die Betonung des leeren Rahmens.

Die Form der Rahmung

Paradox und entgegen der tatsächlichen Form eines Rahmens ist, dass die Rahmungen außen, zum Bildrand hin einen glatten und definierten Abschluss aufweisen und nach innen ausfransen. Detail 2 zeigt die zum Bildzentrum, nach innen gerichtete Ausdehnung der Farbflächen [Detail 02]. Das Auslaufen der Farbe scheint unbeabsichtigt und zufällig – diese Farbverlaufstechnik ist ein aleatorisches Verfahren – aber gleichzeitig gesteuert und in Grenzen gehalten. Durch Schräghalten der Papiere hat Bernhardt F. die Ausdehnung befördert und so die Farbmenge dosiert. Das wird daran ersichtlich, dass es keine ›Farbnasen‹ gibt. Ein Deutungsansatz könnte sein, dass das Bekannte und Bezeichnete (das definierte Element im Bild – der Rahmen) Raum greifen will, ins Bildzentrum hinein. Der bekannte Teil will sich ausbreiten, nach innen, in sich selbst. Nach außen hin, vom Betrachter und von der Außenwelt, ist es klar abgegrenzt, hat es eine definierte Form – die den Blick auf das Innen nicht zulässt.

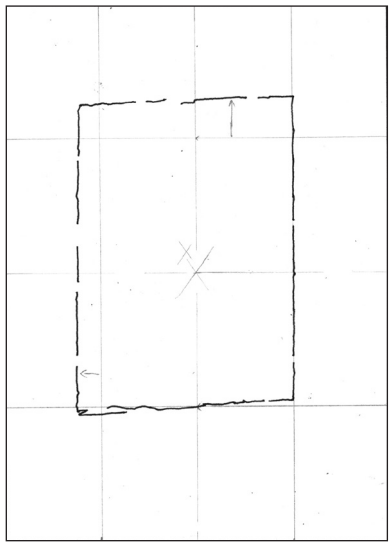
Ein Innen und ein Außen

Gibt es ein Innen und Außen oder ist der Rahmen das einzig Feste und das Innen ist durchsichtig? Anscheinend umrandet der Rahmen ein Bildinneres, einen Bildträger, einen Bildgrund. Ein Indiz dafür könnten die Spritzer und die Ausbreitung der Rahmung sein, die ins Innere laufen und Raum greifen. Bei dem vierten Bild der *Fremd*-Bildserie (B4f) ist dies unklarer, denn im Inneren befinden sich keine Spuren oder Spritzer. Im Verlauf der Bildserie nehmen die Farbspritzer allerdings quantitativ zu.

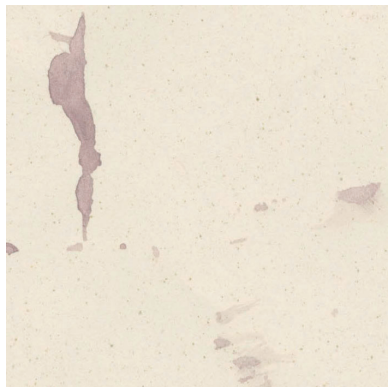
Konstruiert versus zufällig

Auf der einen Seite sind die abgebildeten Rahmen klar definierte, lineare, konstruierte rechteckige Rahmen, bei denen alle Winkel rechte Winkel sind. Es sind keine schiefen Rechtecke (Trapezes oder Drachen). Im Perzept 3 sind die Konstruktionslinien eingezeichnet [perzeptive Skizze 3]. Danach ist B3f eher ein (nach links) verschobenes Parallelogramm und in der Hochformatansicht ist der Mittelpunkt des Passepartout-Innenrahmens nach links oben verschoben. Die rechte Kante des Innenrahmens liegt exakt auf der vertikalen Viertellinie und die untere Kontur liegt leicht schräg, aber dennoch auf der unteren waagerechten Viertellinie. Auf der anderen Seite findet sich das Aufsprenkeln von Farbe, welches einen improvisierten leichten Eindruck macht und für die Textur der Fläche verwendet wurde.

Dieses Aufsprenkeln und die Farbverlaufstechnik sind beide aleatorische Verfahren, die gegen eine Planung sprechen. Im Detail 04 sind die ungerichteten Farbspritzer außerhalb des Rahmens zu erkennen. Im Verlauf der Bildabfolge nehmen auch die Farbspritzer im Umraum (Außenraum) des Rahmens zu, wohl eher unbeabsichtigt, weil diese im Vergleich zu den Spritzern im Innenraum des Rahmens ungerichteter und teilweise verwischt sind .



(199) Perzept 03



(200) Detail 04



(64) 305 B5f

Abgrenzung und Eingrenzung

Die Fokussierung im Bild B5f ist auf den großen weißen, unbearbeiteten Raum gerichtet, sowohl im Innenraum, der abgegrenzt wird, als auch im Umraum oder Außenraum. Der Fokus liegt gar nicht so sehr auf dem Rahmen, da dieser sehr dünn und dezent, in der Farbigkeit blass und in der Form teilweise zufällig wirkt. Es entsteht der Eindruck von einem Bild im Bild. Ein leeres, freies Bild formt sich. Durch die Rahmung wird der Blick der Betrachter*innen* in den Innenraum, die abgegrenzte, überwiegend leere, freie und teilweise besprenkelte Fläche gelenkt. Die Rahmung gibt den Bildern außerdem eine Wertigkeit und die bewusste Setzung eines Bildes auf einem Träger.

Die Entstehung der Farbflächen, Farbbeziehung innerhalb der Serie

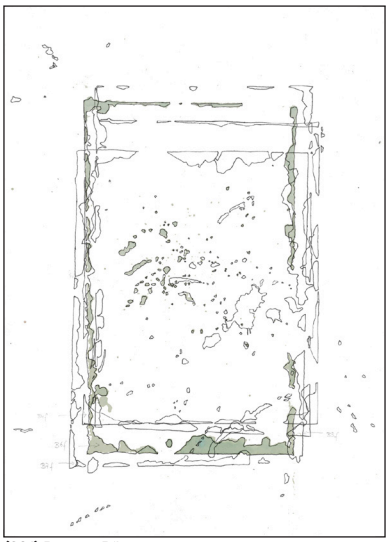
Im Laufe der Serie nimmt die Ausdehnung der Farbflächen in Richtung Bildmittelpunkt zu. In Bild B3f und B4f sind die Ausdehnungen eher linear und über das gesamte Rechteck ähnlich breit, das heißt die Farbflächenabgrenzungen nach innen sind eher parallel zu den klar definierten Außenkanten. Später nehmen die Farbspritzer quantitativ zu. Sind sie im Bild B3f und B4f kaum im Innenraum der Umrandung zu finden, so sind es im Bild B7f sehr viele Farbspritzer im gesamten Innenraum. Vielleicht traut sich Bernhardt F. mehr oder will einen größeren Effekt erzielen. Ob dies beabsichtig ist, lässt sich jedoch nicht erkennen. Es scheint nicht von Bedeutung zu sein, ob der Umraum unbearbeitet bleibt oder Farbspritzer zu sehen sind. Bernhardt F. hätte den Umraum auch abdecken können, um ungewollte Farbspritzer zu vermeiden. Durch die Farbspritzer außerhalb des Rahmens könnte aber auch eine Interpretationsebene entstehen. Denn somit ist nicht mehr klar, was Innen und was Außen ist.

Das Bildsujet zum thematischen Impuls *fremd*

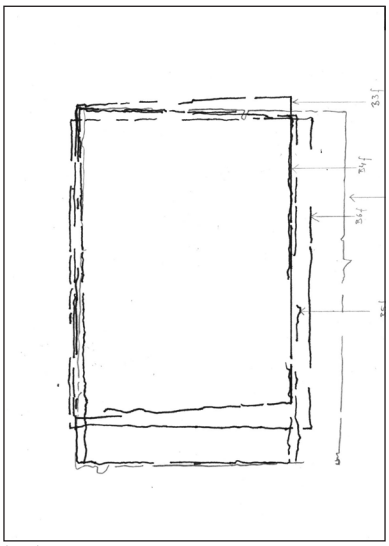
Bernhardt F. entscheidet sich für eine sinnbildliche Darstellung eines leeren Rahmens für eine Person, die unbekannt ist. Der leere Rahmen wird zum Platzhalter für eine Person, die zwar existiert, die man aber (noch) nicht kennt, deren Gesicht also nicht dargestellt werden kann. Fremd wird als nichtdarstellbar und unbekannt gezeigt. Durch den Rahmen, der per Definition etwas Bestimmtes fasst und definiert, der hier jedoch leer ist, wird die bildliche Darstellung negiert.

Serielles Arbeiten

Interessant ist die Bearbeitung des Themas als Bildserie (im Vergleich zum Diptychon B1v/B2s) und die Wiederholung des immer gleichen



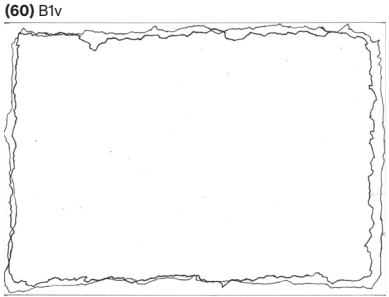
(201) Perzept P4



(202) Perzept P2



(60) B1v



(189) grafisches Excerpt 3

Bildgegenstandes – leerer Rahmen – in unterschiedlichen Farbtönen und in leichter Varianz der Rahmenformen und -ausmaße. Im Perzept 4 sind alle Bilder der Serie übereinander gelegt. Die starke Ähnlichkeit wird deutlich. Farblich hervorgehoben ist nur Bild B6f [perzeptive Skizze P4]. Durch die Wiederholung erschießt sich der Sinn. Deutungsansätze könnten sein: Beliebigkeit, Austauschbarkeit und Vielzahl der Unbekannten ohne Gesicht. Im Gegensatz dazu steht die differenzierte und nuancierte Farbigkeit, die auf feine Unterschiede in einem Feld verweist. Dennoch wählt Bernhardt F. nicht etwa die stereotypen Eckpunkte eines Felds, etwa rote, blaue, gelbe, schwarze, sondern fein gemischte Farbtöne, die sich nicht so deutlich voneinander unterscheiden. Unklar ist, warum er nicht auf verschiedene Nuancen von grau zurückgreift, um feine Unterschiede im Feld zu zeigen. Die Variationen in der Farbigkeit der Serie sind nicht kategorisierbar, sie folgen keinem Schema und könnten in beliebig viele andere Nuancen und damit auch Blätter ausgeweitet werden. Die Serie spiegelt den Gestaltungsprozess wieder. Ein schrittweises Suchen, Herantasten, Intensivieren, Greifbarmachen. Dies wird durch die allmähliche, von Bild zu Bild erkennbare Ausweitung der Farbflächen im Innenraum der Rahmen und das Füllen der Fläche mit zunehmenden Kleksen und Spritzern deutlich. Die Abgrenzungen der Rahmen aller fünf Bilder der Serie sind aufeinandergelegt. Die Ähnlichkeit der Abmessung ist erkennbar, auch die Verschiebung nach rechts unten. Die linke obere Ecke scheint ein Fixpunkt zu sein. Dies könnte belegen, dass Bernhardt F. Rechtshänder ist und beim Abkleben der Rahmen mit Kreppband an der oberen linken Ecke beginnt [perzeptive Skizze P2].

Muster*bildung* zum *Vertraut*-Bild (B1v)

Doppelte Rahmung

Die Farbfläche ist von einer Art Rahmen, einer unbearbeiteten Fläche entlang der Bildkante umgeben. Mittels der unbearbeiteten Rand zone wirkt es, als ob die Farbfläche vor der Bildträgerfläche steht (als liege sie auf dem unbearbeiteten Bildhintergrund) und nicht identisch ist mit dem Bildträger. Außerdem ist die farbige rechteckige Fläche in sich wiederum durch eine verstärkt geschlossene Farbfläche am Rand des bearbeiteten Farbrechtecks begrenzt. Diese dichte Randzone ist an einigen Stellen in einem dunkleren Farbton gehalten, der sich auch durch die Schichtung der Farbflächen ergibt. Diese dunkle Rahmung tritt zum Teil deutlich hervor (wie in der linken oberen Ecke oder in der Mitte der unteren Kante) oder nur schemenhaft schwach, weil mit helleren Farben übermalt (wie in der linken unteren Ecke oder an der rechten Bildkante entlang). Durch die dunkleren Farben, die unter den Helleren liegen, entsteht Räumlichkeit. Die hellen Farben wirken leicht und der Eindruck entsteht, sie würden schweben und wären erhaben. Durch die dunkle Rahmung wird die Wirkung eines Inneren und hellen Bildzentrums verstärkt. Die Rahmung schafft ein Bild mit Rahmen im Bild. Bernhardt F. definiert eine Aktionsfläche, deren Begrenzung er nicht überschreitet. Durch die Rahmung entsteht der Fokus auf das Bildzentrum, welches vom Bildträger abgegrenzt wird. Dies ist eine Herangehensweise, die auch im Bild B2s zu erkennen ist [grafisches Excerpt 3].

Materialkontrast

Die Bildfläche ist nur teilweise bearbeitet, es gibt viele unbearbeitete Stellen, an denen die Graupappe zu sehen ist. Dadurch ist die Ursprünglichkeit und Materialität des Bildträgers sichtbar. Aufgrund der fehlenden Grundierung saugt sie viel Feuchtigkeit auf. Somit wird Farbintensität verschluckt, die Flächen werden stumpf und müssen für ein kräftiges Farbergebnis mehrmals überarbeitet werden. Die Farbflächen variieren daher hinsichtlich ihrer Transparenz und Deckkraft [Detail 01]. Unter und über der teilweise deckenden und teilweise lasierend und transparent wirkenden Gouache-Farbschicht sind Spuren von Wachsmalkreiden zu entdecken. Neben einer sehr skizzenhaften Vorzeichnung mit rosafarbener Wachsmalkreide, die lediglich gestenhaft gesetzte Linien zeigt, wurde in einem Überarbeitungsschritt Wachsmalkreide auf die Farbschicht aufgetragen. Der Einsatz der rosafarbenen Wachsmalkreide ist im B1v sehr zurückgenommen, fast Ton-in-Ton passt sich die Überzeichnung farblich in das Bild ein. Die Unterzeichnung wird anhand des fertigen Bildes nahezu nicht sichtbar, allein die teilnehmende Beobachtung und eine Fotografie vom Versuchssetting macht diesen Schritt deutlich. Der Kontrast zwischen den beiden Materialien und Stricharten ist nicht so deutlich wie im Bild B2s, in dem dies durch die dunkle Farbigkeit viel offensiver und deutlicher klar wird [Detail 08]. Durch den vorhandenen Materialkontrast wird die Prozesshaftigkeit der Bildentstehung verdeutlicht. Die verschiedenen Stufen sind an den unterschiedlichen Materialschichten ablesbar. Der letzte Bearbeitungsschritt, die gestische Überzeichnung mit Wachsmalkreiden, kommt dabei deutlich zur Geltung, da die ölhaltige Kreide auf dem Bilduntergrund steht und nicht so stark in die Oberfläche eindringt.



(203) Detail 01



(204) Detail 08

Wechsel der illusionistischen Bildräumlichkeit

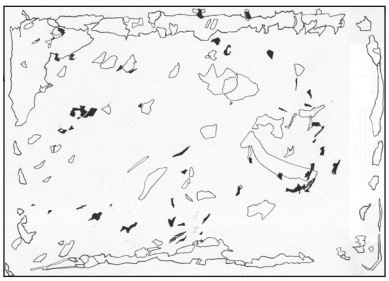
Die räumliche Wirkung, die durch Farbperspektivität erzeugt wird, ist nicht einheitlich im Bild. An einigen Stellen innerhalb des Bildraums scheint sich die helle Farbe vom dunklen Untergrund abzuheben, zu schweben und sich nach vorn zu wölben. Die dunklen Farben schieben sich in den Hintergrund und die Helleren stehen im Vordergrund. Eine stoffkissenähnliche Anmutung entsteht, beispielsweise in der rechten unteren Ecke. Dort ist ein Verlauf von dunklen Tönen außen zu heller werdenden Farbtönen nach innen zu sehen. An anderen Stellen im Bild entsteht durch die helle Farbigkeit der Graupappe, die den Außenraum und einige Stellen im Bild definiert, ein Sog nach Innen in die Tiefe des Bildes, was gut in der linken oberen Bildecke zu erkennen ist.

Komposition

Durch die schrittweise Verdichtung der sich überlagernden, frei entwickelten Farbflächen entsteht ein dichtes Farbvaleur, ein Ton-in-Ton-Farbgeflecht. Aufgrund der Verschiedenfarbigkeit und dem sehr unterschiedlichen Duktus entsteht eine bewegte und lockere Fläche. Die Komposition wird von Verdichtungen und Auflösungen von Farbtupfen bestimmt, die immer wieder stark miteinander vermalt und verbunden sind. Auffallend im rechten Bildteil ist eine Passage,



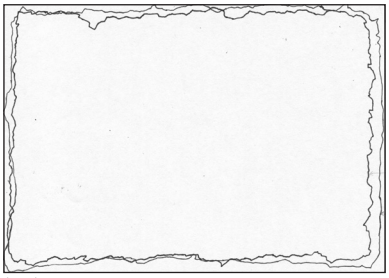
(205) Detail 03



(158) Perzept P3



(206) Detail 02



(189) grafisches Excerpt 3

die sich parallel zur rechten Bildkante erstreckt und dicht vermalte Farbtöne in blassen Türkis-, Weiß- und Grautönen zeigt. Im gesamten Bild sind sehr unterschiedliche Weisen des Farbauftrags zu erkennen. Neben stark verdichteten Stellen gibt es sehr transparente oder getupfte Farbflächen, Farbspritzer sind auch vorhanden [Detail 03]. Es gibt keine großen Bewegungslinien, die das Bild strukturieren. Bernhardt F. trägt die Farbe mal hier, mal da aufs Papier auf und bearbeitet den Bildträger von verschiedenen Seiten. Diese Art der Bearbeitung lässt sich an den unterschiedlich ausgerichteten Pinseltupfen und dem Duktus erkennen. Die Bildorganisation kann als All-Over bezeichnet werden. Im Perzept 3 sind alle Farbflächen umrandet und hervorgehoben, die aus dem grau-weiß-türkisfarbenen Grundton herausstechen, die magentafarbenen Elemente, die dunklen Rahmenzonen sowie die rein weiß und gelb abgegrenzten Farbflächen [perzeptive Skizze P3]. Kompositorisch ist eine Art Rahmen erkennbar, die sich unregelmäßig, aber parallel zum Bildrand erstreckt, vor allem an der oberen und unteren Bildkante. Im Zentrum des Bildes sind die auffälligsten Farbflächen locker über die gesamte Fläche verteilt. Eine annähernd ovale oder kreisförmige Anordnung lässt sich erahnen.

Haptische Anmutung

Das *Vertraut*-Bild hat eine stark haptische Wirkung. Dies kommt zum einem von der rauen und grob strukturierten Materialität der Pappe und die so in den Bildgrund einsickernde Farbe. Zum anderen wird der Eindruck durch die Farbperspektivität unterstützt, die helleren Farben treten stellenweise in den Vordergrund und schweben, wie aufgebauscht, über den dunkleren Farben im Hintergrund. Außerdem wird die Wirkung durch den verwobenen Duktus verstärkt, der an einigen Stellen fast schon eine stoffliche Textur aufweist und mit den feinen Abstufungen des Valeurs (Ton-in-Ton) eine weiche und stoffliche Anmutung entstehen lässt. Bernhardt F.s Bild ist auf der körperlichen Ebene lesbar. Weibliche, runde Formen sind assoziierbar, die der oder die Betrachtende im Bild berühren oder in die er oder sie eintauchen kann.

Beziehung zwischen B1v und B2s

Bild B1v und Bild B2s sind als Diptychon geplant. Mit B1v hat Bernhardt F. begonnen. Das zweite Bild (B2s) stellt einen Bezug zum ersten Bild her und grenzt sich gleichzeitig davon ab. Es gibt zahlreiche formale Ähnlichkeiten, etwa in der Grundkomposition, der Rahmung, der Pinselduktus ist teilweise gleich, ebenso ähneln sich die Materialien und das Format des Bildträgers. Die Farbigkeit unterscheidet sich jedoch. Bild B1v ist mit helleren Farben gestaltet, die das Bild leichter und fröhlicher wirken lassen. Bild B2s hingegen ist in dunkleren Farbtönen gehalten und im Vergleich zum ersten Bild wirkt es schwerer, düsterer und unharmonischer. Auch hinsichtlich der Bewegtheit und der Übermalungen gibt es deutliche Unterschiede. Das erste Bild ist sehr dezent und eher Ton-in-Ton überzeichnet. Das deutlich herausgearbeitete Motiv des Augenpaares ist nur im zweiten Bild zu finden. Im ersten Bild (B1v) scheint zwar die Form eines einzelnen Auges hervor, eine weiße mandelförmige Fläche hinter einer schwarzen runden Pupille. Das Auge ist aber nicht weiter bearbeitet oder

hervorgehoben. Zudem ist kein Augenpaar zu erkennen, nur diese einzelne Form. Dies könnte darauf hindeuten, dass dies nur eine zufällige Form ist oder Bernhardt F. die Augen-Idee im Verlauf des Prozesses verworfen hat [Detail 02]. In der Abbuldung 189 ist die Ähnlichkeit der Rahmungen zu sehen [grafisches Excerpt 3].

Heterogener Pinselduktus

Der äußerst verschiedenartige Duktus bestimmt das Bild in seiner Anlage und Gesamtwirkung. Durch die Variation entsteht eine bewegte und lockere Bildfläche und die haptische Bildwirkung wird unterstützt. Es gibt Farbflächen, die die Abmessung und Form eines kleinen Pinselabdrucks haben [Detail 04]. Andere Formen erzeugt Bernhardt F. durch ein Ausstreichen des Pinsels [Detail 05]. An einigen Stellen im Bild sind die Pinselstriche, die Farbe ganz vermalt, sodass eine geschlossene Fläche entsteht [Detail 06]. Wellenförmige Pinselstriche, die einen hohen Anteil an Wasser und daher eine Transparenz der Farbigkeit aufweisen, sind auch vorhanden. Diese Wellenform entsteht, wenn der Pinsel auf dem Bildträger auf und ab bewegt, aber nicht abgesetzt wird [Detail 07].

Ablösung vom Gegenständlichen

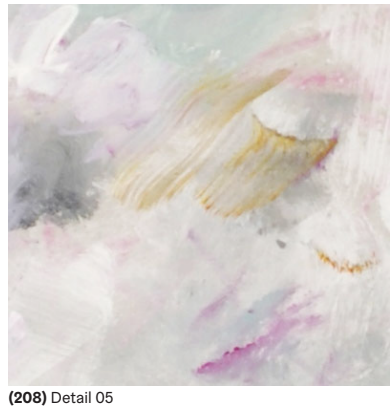
Da es keinen direkten Bezug zu Gegenständlichem gibt, treten die Farbe, Form, Struktur, Dynamik und Komposition der Fläche in den Vordergrund. Eine Farbstimmung wird erzeugt und Emotionen können so transportiert werden. Für die Darstellung des »Bildes einer vertrauten Person« könnte das heißen, die Emotionen der Dargestellten (Gemüt, Wesen, Stimmung) oder die Affekte des Bildproduzenten werden im Bild verarbeitet.

Farbwirkung und -bedeutung

Das Bild wird von einer gedeckten und harmonischen Grundfarbigkeit getragen. Es gibt keine größeren Farbkontraste. Das Bild besteht überwiegend aus Grau, Weiß und blassem Türkis. Dies könnte für Unberührtheit, Reinheit, aber auch für vornehmes Alter, Weisheit und Gesetztheit stehen. Diese vielfach eingesetzte Farbigkeit steht im Gegensatz zu den vereinzelten, beinahe frechen magentafarbenen Akzenten. Insgesamt entsteht durch die Kombination der Farben ein weicher und heller, freundlicher und weiblicher Eindruck. Die magentafarbenen Farbtupfen rieseln wie Blütenblätter von der linken Bildecke ausgehend über die farbige Fläche. Sie erstrecken sich bis über die Bilddiagonale in die rechte Bildhälfte und werden von der Anzahl her weniger. Ihre Farbintensivität nimmt allerdings im rechten unteren Bildviertel wieder zu, ein tiefes Rosa ist dort zu erkennen. Die Farbtupfen sind vorwiegend bilddiagonal ausgerichtet und meist nach oben rechts hin verwischt. Das Farbspektrum reicht von blassem Violettrot bis Tiefrosa und Magenta [grafisches Exzerpt gE1]. Auffallend ist im rechten Bildteil eine Passage, die sich parallel zur rechten Bildkante erstreckt und dicht vermalte Farbtöne in blassen Türkis-, Weiß- und Grautönen zeigt. Beinahe alle türkisfarbenen Flächen sind verstrichen, es sind also keine Kleckse zu finden, wie etwa beim Magenta [grafisches Exzerpt gE2]. Leicht links, neben dem



(207) Detail 04



(208) Detail 05



(209) Detail 06



(210) Detail 07



(159) gE1



(160) gE2



(161) gE3



(162) gE4



(204) Detail 08

Bildmittelpunkt, ist der größte orangefarbige oder gelbe Farbtupfen. Fast alle verwendeten Farben sind eher kühle Farben. Es ist nahezu kein Kalt-Warm-Kontrast vorhanden, bis auf die vereinzelten Akzente in Gelb, Orange und Sandbraun. Annähernd alle gelben Farbflächen befinden sind in der oberen Bildhälfte, viele davon sogar am oberen Bildrand [grafisches Exzerpt gE3]. Die weißen Farbtöne sind in fließendem und verstrichenem Pinselduktus aufgetragen. Sie befinden sich überwiegend im Bildzentrum und im rechten unteren Bildviertel. Im Bildzentrum verdichten sich die weißen Farbflächen zu Diagonalen, die das Bild dynamisieren [grafisches Exzerpt gE4].

Mischtechnik – Materialkontrast

Auf die teilweise deckende, teilweise lasierende, transparente Gouache-Farbe hat Bernhardt F. in einem zweiten Überarbeitungsschritt Wachsmalkreide aufgetragen. Der Einsatz der rosafarbenen Wachsmalkreide ist im Bild B1v sehr zurückgenommen, fast Ton-in-Ton passt sich die Überzeichnung in das Bild ein. Der Kontrast zwischen den beiden Materialien und Stricharten ist nicht so deutlich wie im Bild B2s, wo dies durch die dunkle Farbigkeit viel offensiver und deutlicher zur Geltung kommt [Detail 08].

7.2.4 Muster*bildung* anhand der Textanalysen

Ähnlich wie die Muster*bildung* im Anschluss an die Bildanalysen habe ich auch Muster anhand ausgewählten Interviewausschnitte und der vorangegangenen Analyseschritte des thematischen Verlaufs sowie der formulierenden und reflektierenden Interpretation herausbilden können. Besonders dichte Stellen im Interview kristallisieren sich zu Fokussierungsmetaphern heraus. Dies können angesprochene Themen von Bernhardt F. und deren Verortung sein oder die Fokussierungen entstehen durch die Art und Weise, wie über die Bildpraxis gesprochen wird. Im folgenden Kapitel wird die Musterbildung anhand des analysierten Interviewtextes von Bernhardt F. dargestellt.

Kategorien der Muster*bildung* auf den Textanalysen

- **Bildbeschreibung | Bildbezeichnung (Gattung – Portrait)**
- **Bildsujet | Augenmotiv**
- **Umdeuten der Bildergebnisse beim nachträglichen Betrachten**
- **Vorgehensweise im konkreten Bildentstehungsprozess (Bildpraktiken)**
- **»Rumfuhrwerken«**
- **Ende des Bearbeitungsprozesses**
- **Material: Farbe und Kreide (Grenzen und Möglichkeiten des Materials)**
- **Übliche Bildpraxis | »Zufall«**
- **Umgang mit der Themenstellung**
- **Umgang mit dem Setting | Bedingungen**
- **Serien | Relationen von Bildern**
- **Rahmung | Kunstverständnis**
- **Vorstellungen von professionellen Künstler*innen***
- **Verweis auf künstlerische Positionen**
- **Erzählungen von entstandenen Arbeiten**
- **Auffällige Formulierungen und Argumentationen**

Bildbeschreibung | Bildbezeichnung (Gattung – Portrait)

Bernhardt F. beschreibt die Bilder B1v und B2s und spricht über die Farbigkeit und die Stimmung der Farbigkeit in Relation zueinander. Er betrachtet seine Bilder in der Situation des Zeigens und Kommunizierens: »[…] die ersten Farben, die einem so reinschlüpfen, äh, auffallend ist, dass dieses Bild viel heller ist« [Transkr. 305, Z. 16–17].
Nach dem abgebrochenen Versuch, die Farbtöne treffend zu benennen, beschreibt er die Wirkung der Farben. Dadurch wird sein eigenes Empfinden der Farbwirkungen deutlich. »Das hier so Farben wie rosa und wie nennt man denn diese Farbe da? […] Also jedenfalls hellere Farben, freundlicher […]« [vgl. Transkr. 305, Z. 17–19, 27].

Für die Beschreibung der Bilder verwendet Bernhardt F. den Komparativ der Adjektive und verdeutlicht damit ein Verhältnis, einen Vergleich. Beispielsweise spricht er davon, dass die Farben des *Vertraut*-Bildes (B1v) »frühlingshafter« und »freundlicher« seien als die des *Selbst*-Bildes (B2s) [vgl. Ta-I 305, Z. 27, 41–42]. Frühlingshaft könnte frisch, aber auch lebendig und jung heißen und deutet somit auch auf einen zeitlichen Aspekt hin – eine Jahreszeit, das Alter einer Person – und nicht nur auf einen Farbton.

Mit der Beschreibung der Formen als »zerstückelt«, »chaotisch« und »zerrissen« schildert er den Pinselduktus und auch die Bewegungen seiner Hand und seines Arms, die die Formen hervorgebracht haben: »[…] also mit hier so einem dunklen chaotischen zerstückelten, das ist jetzt mehr so ein bisschen ein Selbstportrait« [vgl. Transkr. 305, Z. 33–35]. Er beschreibt nicht etwa die Geformtheit (unregelmäßig, fleckenförmig) oder die Verhältnisse der Einzelformen zueinander (unverbunden nebeneinander, teilweise überlagernd), sondern eher den Gesamteindruck der Komposition.

Bernhardt F. bezeichnet die Bildgattung aller sieben entstandenen Bilder als Portrait oder Selbstportrait, verneint aber die Portraitdarstellung im herkömmlichen Sinn. Er verortet seine Bilderzeugnisse in bekannten Klassifikationen, betont aber seine individuelle Auslegung des Genres. Diese Art von Portrait ließe sich vielleicht als Stimmungsportrait bezeichnen. »[…] also das Portrait hier, äh, also ich wollte vermeiden, dass ich jetzt so wirklich so ein Gesicht male, so ein realistisches, sondern mehr so der Eindruck von einer Person« [vgl. Transkr. 305, Z. 27–29]. Durch die Bekräftigung, etwas »vermeiden« zu wollen, »so wirklich so ein Gesicht […] so ein realistisches«, setzt er sich und seine bildnerische Gestaltung in Relation zu anderen (normativen) Möglichkeiten, ein Portrait darzustellen. Für Bernhardt F. ist ein Portrait »der« Eindruck einer Person. Er verwendet nicht die abgeschwächte Form »einen« oder »mein«. Diese Formulierung verleiht dem Eindruck einen universellen Anspruch. Mit dem »Eindruck einer Person« könnte er meinen, er übertrage das Atmosphärische einer Person auf das Papier – als Eindruck. »[…] das ist jetzt mehr so ein bisschen ein Selbstportrait« [vgl. Transkr. 305, Z. 34–35]. »Und das ist jetzt das dritte Portrait sozusagen. Kann man sich wieder jetzt fragen, ist das überhaupt ein Portrait?« [vgl. Transkr. 305, Z. 67–68].

> *»Das hier wäre vielleicht eine Person, die, die noch gar nicht so ein, so festgelegt ist, kein so Profil hat, aber das wiederum war jetzt wieder das Reizvolle dieser dritten Aufgabe, sozusagen kein Portrait zu malen und doch eines« [vgl. Transkr. 305, Z. 137–139].*

Die Bildserie B3–7f benennt Bernhardt F. als besondere Herausforderung, da es schwierig sei, ein Portrait zu malen, welches keines ist, da die Person, die dargestellt werden soll, nicht bekannt ist. Bernhardt F. hat also eine bestimmte Vorstellung vom Genre Portrait. Demnach ist ein Portrait ein Bildnis einer Person, die bildliche Umsetzung aber ist offen und sehr vielseitig möglich, sowohl als Farbstimmungsmoment als auch als bildliche Negation eines Bildes, als leeres Bild.

Über die deutlich in den Blick tretende Rahmung der ersten beiden Bilder (B1v und B2s) spricht er nur indirekt. Er behandelt das für ihn durchaus entscheidende Thema Rahmung anhand der Bildserie B3–7f, mit Bezug auf Bilder im Allgemeinen und seine eigenen, früher entstandenen Arbeiten, jedoch nicht anhand der zwei ersten Bilder.

Bernhardt F. personifiziert seine Bilder, wenn er über sie spricht. Im Zeigen auf die vorliegenden Bilder (B1v, B2s) sagt Bernhardt F., dass »man« sich mit einer Person, die dieses Bild verkörpert, lieber abgeben würde, als mit der Person, die wie das zweite düstere Bild erscheint. Er bezeichnet das zweite Bild (B2s) tatsächlich als Selbstportrait und blickt somit von einer Art Außenperspektive (»man«) auf die entstandenen Bilder und Personen, die für sie stehen könnten. Zudem bewertet er sie hinsichtlich eines möglichen Sozialkontaktes. Die Bezeichnung des zweiten Bildes als Selbstportrait ist zurückgeholt und abgeschwächt als »jetzt mehr so ein bisschen ein Selbstportrait« [vgl. Transkr. 305, Z. 33]. Anders als bei den vorangegangenen Bildern, spricht Bernhardt F. bei Bild B7f verallgemeinernd über das männliche Geschlecht, nicht über eine bestimmte Person (»das ist sicher kein Mann«). Die Personifikation des Bildes differenziert er im nächsten Satz, indem er seine Vorstellungen zu Farbigkeit und deren Zuordenbarkeit zu bestimmten Geschlechtern ausführt. Er sagt nicht, dies sei eine Frau, er konstatiert, dies sei kein Mann. Die Formulierung relativiert er durch die nachgeschobene Erläuterung, die Farbigkeit passe als Bild nicht zu einem Mann und er vermute dies auch nur. Ich nehme an, er hat eine Art Bildlogik, von der aus er spricht, wenn er über die Repräsentation von Wirklichkeit und Bild oder Farbe spricht. Er spricht vermutlich vom Standpunkt der bildlichen Repräsentationen her, ein Bild als Inbegriff von Geschlechtlichkeit oder ein Bild als Inbegriff seiner Frau (die für ihn eine wichtige vertraute Person ist) oder seiner Selbst.

Bildobjekt | Augenmotiv

Bernhardt F. spricht zwar über die Augen im Selbstportrait (B2s), nicht aber über die Bedeutung des Motivs oder seine Intention, anders als Ulrike R., die detailliert die

Motivik ihrer Bilder erläutert. Bernhardt F. bezeichnet die Augen im Interview nicht als *»seine«* Augen, sondern spricht neutral von *»den«* Augen, so als ob das für die Rezipient*inn*en klar oder unerheblich wäre und keinen Kommentar seinerseits verlange.

Bei der Erläuterung der Vorgehensweise, der Charakteristik seiner Bildpraktiken betont er, dass das Bild aus der Bewegung und seinem Körper komme. Er sei vom Zufall bestimmt und abhängig von den Werkzeugen und seiner Stimmung. Auf das Zustandekommen des Bildinhalts bezogen, lässt sich die Aussage *»So viel denke ich mir dabei nicht« 186-87* dahingehend verstehen, dass er keine bestimmte Vorstellung des Motivs zu Beginn des Malprozesses hat, sondern sich dies situativ ergibt. Er definiert seinen bildnerischen Prozess somit als Prozess, der sich durch eine gewisse Eigendynamik auszeichnet, oft unvorhersehbar ist und bei dem sich Motive wie die Augen »einschleichen« würden. Einzelne Aspekte müssten nicht zuvor konzipiert sein, manches bleibe, anderes könne übermalt werden. »Und wie es ja oft so ist beim Malen, das kommt halt immer ganz von alleine, also dass dann plötzlich sich Augen eingeschlichen haben. Das war jetzt nicht unbedingt die Absicht, sondern das passiert meistens« [vgl. Transkr. 305, Z. 33–36]. Zunächst meint er, das Motiv des Augenpaares sei ungeplant gewesen, um anschließend diese Beschreibung ein wenig zurückzunehmen, indem er einräumt, das Augenmotiv sei »nicht unbedingt« geplant gewesen. Das könnte heißen, es sei nicht in jeder Hinsicht geplant, aber zum Teil schon.

Zum einen zeigt er auf die Augenpartie und formuliert: »also das ist jedenfalls dunkler« [vgl. Transkr. 305, Z. 40], was nach einer Feststellung des Ist-Zustands klingt. Denkbar wäre auch eine Formulierung wie »das habe ich dunkler gemacht«, die seine Tätigkeit, seine Intention und Steuerung des bildnerischen Gestaltungsprozesses betonen würde. Zum anderen konstatiert er mit der resigniert klingenden Formulierung »warum jetzt da zwei Augen geblieben sind, weiß ich nicht« [vgl. Transkr. 305, Z. 570], er sei wirklich ratlos darüber und wisse nicht, wie das Augenmotiv zustande gekommen sei.

Mit der Art, wie er über das Bild und die Stimmung des Bildes spricht, »also das ist jedenfalls dunkler, bisschen unangenehmer, bisschen abweisender« [vgl. Transkr. 305, Z. 40], deutet er sich selbst und seine Gemütsverfassung im Vergleich und in Relation zur Darstellung der vertrauten Person, die er als seine Frau definiert hat.
Es gibt noch einen weiteren interessanten Aspekt des oben ausgeführten Zitates. Denn mit den Formulierungen wie »oft« verweist er auf der einen Seite auf Erfahrungen, die er mit Bildpraktiken hat. Auf der anderen Seite markiert die Kombination aus »oft«, »meistens« und »immer« auch gegenteilige Erfahrungen im Malprozess.

Umdeuten der Bildergebnisse beim nachträglichen Betrachten

Beim gemeinsamen Betrachten der Bilder denkt Bernhardt F. darüber nach, in welchem Format – senkrecht oder waagerecht – er die einzelnen Bilder (B3–7f) angelegt hatte. In der Situation des Betrachtens fällt ihm auf, wie es besser aussehen könnte:

> *»Was ich mir noch überlegt habe, ob ich die Bilder eigentlich so meine oder ob ich sie so meine. Da bin ich mir unschlüssig. Jetzt seh ich gerad, wenn's das ist, das würde vielleicht aufrecht, senkrecht gar nicht so schlecht sein« [vgl. Transkr. 305, Z. 237–239].*

Demnach scheinen Bildentstehung und -betrachtung für Bernhardt F. zwei voneinander getrennte und nicht vollständig voneinander abhängige Prozesse zu sein. Ein Umdeuten des Formats kann auch nach dem Entstehungsprozess noch stattfinden. Eine weitere Passage unterstützt diese Vermutung. Bernhardt F. bezeichnet die auf den *Fremd*-Bildern (B3–7f) zu sehenden Formen als Zufallserscheinung: »[…] das ist vielleicht auch eine Landschaft, kein Portrait, sondern eine Landschaft […]« [vgl. Transkr. 305, Z. 262–263]. Im nachträglichen Betrachten der entstandenen Bilder erkennt er eher eine Landschaft als ein Portrait, welches er laut eigener Aussage eigentlich konzipiert hatte. Er entdeckt Formen, die in ihm vermutlich Assoziationen auslösen. Er erwähnt in diesem Zusammenhang eine Wanderung auf einen Berg. Ich nehme an, diese Erinnerung lässt ihn in den zufälligen Formen der Bilder eine Landschaft erkennen.

Vorgehensweise im konkreten Bildentstehungsprozess (Bildpraktiken)

Den Beginn des Bildentstehungsprozesses beschreibt Bernhardt F. als ohne bildliche oder kompositorische Vorüberlegungen: »Ich habe einfach angefangen« [vgl. Transkr. 305, Z. 46]. Diese Formulierung könnte bezogen auf den zu beschreibenden bildnerischen Prozess heißen, ohne vorher Konzepte, Skizzen oder eine Ideensammlung anzulegen, ohne nachzudenken, aber auch ohne Scheu oder Angst (vor dem weißen Blatt). Es könnte aber auch heißen ohne große Erwartungen oder sogar anspruchslos gegenüber dem Bildentstehungsprozess.

> *»Und habe eigentlich mehr oder weniger die Aufgabe erst mal beiseitegelassen (hustet), hab das dem Pinsel überlassen. Und das ging mir dann eher erst darum welche Farben nehme ich mir, welchen Pinsel, äh, da war mir klar ich möchte bisschen einen größeren« [vgl. Transkr. 305, Z. 50–52].*

Er erklärt, er habe sich auf einen Prozess eingelassen, welcher nur von Farbwahl und Pinsel bestimmt gewesen sei, den thematischen Impuls habe er zunächst bewusst beiseitegeschoben. Dies könnte bedeuten, er hat sich kein Konzept oder keine kognitive Aufgabenlösung zurechtgelegt. Die Wahl der Farbe, also das Material und das Werkzeug Pinsel, ist von Bedeutung, denn es steht im kausalen Zusammenhang mit dem Gestus, der Bewegung und dem Duktus beim Malen.

Sein Konzept ist laut eigener Aussage situativ und vom Zufall bestimmt, also am Prozess orientiert, bei der die wesentlichen Determinanten die Farbe und die Bewegung, die über den Pinsel übertragen wird, sind. Zu beobachten war im Versuchssetting, dass er weder Ideen- noch Kompositionsskizzen anfertigt, sich keine Begriffe notiert und sich scheinbar auch keine symbolischen Chiffren für das Thema festhält. Bernhardt F. entwickelt unmittelbar auf dem Bildträger und im Bearbeitungsprozess selbst die Gestalt des Bildes. Er hat keine Scheu und arbeitet von Beginn an mit einem großen Pinsel und ohne Vorzeichnungen. In der Farbigkeit kann man eine gewisse Vorsichtigkeit und Entwicklung ableiten. Farblich (und strukturell) findet eine Verdichtung und Steigerung der Intensität statt, auch durch dunkler werdende Farben.

Außerdem betont er, er habe eigentlich einen viel größeren Pinsel als vorhanden benutzen wollen, um seinem Wunsch nach Bewegung, einem Sich-Ausbreiten, Vergrößern, Das-Bild-Einnehmen nachkommen zu können. Der Wille zur Gestaltung und ein mutiges Ausprobieren lassen sich aus den Aussagen ableiten:

> *»[…] welchen Pinsel, äh, da war mir klar, ich möchte bisschen einen größeren. In Wirklichkeit hätte ich ja noch einen viiel größeren gern gehabt, nä, wo ich so richtig hätte mal fuhrwerken können, beim Malen, so (zeigt mit Gesten)« [vgl. Transkr. 305, Z. 53–56].*

Die beiden ersten Bilder (B1v und B2s), das Diptychon, sind nur zusammen vollständig, weil als Einheit gedacht. Für die Bildentstehung bedeutet dies, die Bilder sind wechselseitig aufeinander bezogen und im Blick aufeinander entstanden. Nachdem zunächst die Farbtöne für das erste Bild passend zur vertrauten Person gefunden wurden, stimmte er die Farben für das zweite Bild darauf ab und mischte dunklere Töne.

Er wählte Farbtöne, die »dazu passen«, die dem Bildthema, der darzustellenden Person zugeordnet werden können. Hier wird wieder sein relationales Bildverständnis sichtbar, die Farbwahl entstand vermutlich im Kontrast zur Farbigkeit des ersten Bildes. Bernhardt F. hatte also eine bestimmte Idee von der Farbigkeit.

Bernhardt F. schreibt dem Bildentstehungsprozess (B1v/B2s) eine Eigendynamik zu. Er definiert Malen für sich als einen Prozess, der im spielerischen Umgang mit den Mitteln in Gang gesetzt wird, in dessen Verlauf etwas Ungeplantes oder Irrationales passieren kann und er sich »hinterher« fragt, wie dieses oder jenes zustande gekommen sei. Mit Formulierungen wie »das passiert meistens« beschreibt und erlebt er seinen bildnerischen Arbeitsprozess als Vorgang, in dem etwas geschieht oder sich ergibt. Er überlässt sich dem bildnerischen Prozess und verzichtet auf Kontrolle und Steuerung. Die Orientierung auf dieses Sich-Überlassen wird auch deutlich an seiner Argumentation zum ›übriggebliebenen‹ Augenmotiv:

> *»Ich meine, es ist halt manchmal so, so Kleinigkeiten, die dann s-, vielleicht ganz hübsch ausschauen. Oder hier, dass das da so läuft, nä? Aber das ist, das ist dann auch Zufall. Nicht so, dass ich jetzt sag, jetzt muss ich mit dem Pinsel mal so halten, dass es das gibt, sondern es ist halt dann so und dann denke ich mir, das könntest du so lassen« [vgl. Transkr. 305, Z. 209–212].*

Die Formulierung »da braucht man nicht viel gucken« [vgl. Transkr. 305, Z. 566] meint wahrscheinlich, dass das Bild aus der Bewegung heraus entsteht und nicht mit einem kompositorischen Auge konzipiert wurde. Die Äußerung »das muss man einfach die Energie da vom Arm auf diese, diesen Pappkarton bringen« [vgl. Transkr. 305, Z. 566–567] macht den starken Betätigungsdrang und die Dynamik dieses bildnerischen Ausdrucks deutlich.

Der bildnerische Prozess ist zweigeteilt, er beschreibt eine weitere Phase seines Bildentstehungsprozesses: die Reflexion. Zunächst bringt er in einem situativen dynamischen und körperlichen Schwung Farbe auf den Bildträger. Im nachgeordneten Schritt betrachtet und reflektiert er, um an Stellen nachzubessern oder korrigierend einzugreifen.

> *»Mit so einem Material und, da kann man ganz schön so, ja, rumfuhrwerken, nä. Ähm, da braucht man nicht viel gucken, sondern das, das muss man einfach die Energie da vom Arm auf diese, diesen Pappkarton bringen. Und dann überlegt man natürlich schon, dass man sich sagt: ›Naja, da könnte ich jetzt noch ein bisschen Grau brauchen oder das Schwarz kam jetzt zu deutlich, das tust du jetzt mit hellem Blau oder mit Grau wieder entkräften, sozusagen.‹ Warum jetzt da zwei Augen geblieben sind, weiß ich nicht. Das hat dieses Bild ja nicht« [vgl. Transkr. 305, Z. 619–625].*

Er relativiert seine Aussage, alles komme nur aus der Armbewegung, indem er sagt, er denke darüber nach, wie die einzelnen Farbtöne auf dem Bild verteilt sein sollten und wie Spannung (Komposition) entstehe. In den Formulierungen »mit Grau wieder entkräften« und »zu deutlich« zeigt sich sein fachspezifisches Material- und Gestaltungswissen und die Intention, ein in gewisser Weise schon harmonisches, ausgewogenes Bild zu erzeugen.

Dieser Verlauf steht im Kontrast zur Bearbeitung des dritten Themenimpulses. Bei dem Thema *fremde Person* hat er seine Vorgehensweise geändert. Er beginnt die Erläuterungen zur Bildserie B3–7f mit einer Erklärung seiner Gedanken zum thematischen Impuls. Im Kontrast zu den vorherigen zwei Bildern hat er, wie sich an dieser Aussage ableiten ließe, nicht einfach unbedacht und spontan begonnen, die Farben und den Pinsel über den Karton zu bewegen, sondern hat darüber nachgedacht, was eine fremde Person ausmacht. Er geht hier also eher von einem kognitiven Erfassen der propositionalen Themenstellung aus. Jemand Fremdes ist jemand, den er nicht kennt, der also kein Gesicht hat, und so entwirft er gedanklich das Bild eines leeren Bilderrahmens. Außerdem fließt eine bildliche Anregung mit in die Bildidee ein, farbige Ränder auf der Tischunterlage. Allerdings formuliert er im Interview, die Ränder hätten ihn »vielleicht ein bisschen beeinflusst«, so als würde er sich ertappt fühlen oder als hätte er etwas Unerlaubtes getan.

Die bunten Abdrücke auf den Maltischen erkennt er als interessant und reizvoll, sodass er sie als Bildidee benutzt. Ich sehe in der Schilderung dieses Vorgehens eine Ähnlichkeit der Vorgehensweise bei Bernhardt F.s Objektbildern. So ähnlich, wie er verrostete Schrauben oder Getränkebehälter zu Bildern gestaltet, werden die farbigen Ränder auf der Tischunterlage zur Bildidee. Er benutzt aber nicht direkt die Abdrücke und schneidet dazu die Tischdecke auseinander, sondern stellt die Abdrücke analog dazu selbst her – diese werden dann zum Bild, indem er sie zu einem rechteckigen Bilderrahmen arrangiert. Dies ist wahrscheinlich dem Setting geschuldet und seiner Vermutung, er könne die Tischunterlagen nicht zerschneiden. Nach der Ideenentwicklung folgt die schrittweise Erarbeitungsphase anhand mehrerer Bilder der Serie. Das Optimieren der Parameter erfolgt unmittelbar und als *vollwertige Bilder* . Es wäre demgegenüber auch denkbar, zunächst Studienblätter zu Materialerprobungen wie Fließrichtung und

Farbkonsistenz und -intensität anzulegen, um ein optimales Bildergebnis umzusetzen.

> *»Da wusste ich dann, dass ich es mal so mach und dann hat sich das so bisschen zusammengerei-gereimt, dass ich also die, die Farbe relativ flüssig nehme, damit die so ein bisschen zerrinnen kann. […] Das die Passepartout, dann läuft's da rüber, ich hab's auch so verteilt, dass es so, die Feuchtigkeit da ins Bild reinfließen musste. Und das hab ich dann relativ spät gemacht, so bisschen, dass es spritzt, nä? Und, ja, viel mehr habe ich mir eigentlich nicht gedacht« [vgl. Transkr. 305, Z. 246–254].*

Seine Erkenntnisse über die Farbkonsistenz und Fließrichtung, Ausdehnung und das Auftragen (Spritzen) der Farbflächen erklärt er und fügt relativierend am Ende ein, mehr habe er sich beim Prozess nicht gedacht. Er beteuert, er habe nicht mehr als die Farbkonsistenz, den Auftrag und die Fließrichtung gesteuert oder gelenkt. Der Antrieb des Bildentstehungsprozesses sei beispielsweise nicht das gelingende Motiv gewesen, sondern allein die Materialität und der Umgang mit der Farbe. Die entstandene Bildserie unterstützt seine Argumentation, da er die schrittweise Materialerprobung nicht als Vorstudien sieht, die er anfertigen muss, um seine Bildidee (Motiv) umzusetzen, sondern er sie als nebeneinanderstehende und vollständige Bildergebnisse versteht. Die unterschiedlichen Ausprägungen sind Teil der Serie und laufen nicht auf ein optimales Bild hin.

Insgesamt argumentiert er zur Erklärung des Bildentstehungsprozesses immer wieder mit Erfahrungen im Arbeitsprozess: »Ich male eigentlich immer«. Bernhardt F. benennt den Zufall und die Stimmung als Aspekte, die seinen Malprozess bestimmen. Im Vergleich dazu nennen andere Versuchspersonen zwar auch ihre übliche Handlungspraxis, aber erwähnen als bestimmende Aspekte beispielsweise eine technische Herausforderung, etwa Grisaille-Malerei zu beherrschen oder eine gewisse Ähnlichkeit mit der im Bild dargestellten Person zu erreichen. Bernhardt F. hingegen erklärt, er tue etwas so, *wie* er es immer oder üblicherweise tue. Hier scheint eine Art Prozessorientierung vorzuliegen, die situativ auf das Widerfahrnis im Moment, im Agieren hofft und vertraut.

Auch bei anderen Teilnehmenden liegt eine Prozessorientierung vor, die aber ganz anders gelagert ist, denn bei ihm geht es um eine einzuübende Art und Weise des handwerklichen Tuns.

Über die konkreten Abläufe und Parameter, wie Konsistenz und das Auftragen der Farbe auf die Bildträger, spricht Bernhardt F. brüchig und abgehackt. Er bildet keine vollständigen Sätze mehr im Vergleich zu anderen Interviewpassagen. Er zeigt auf die Stellen in den Bildern, aber findet nicht die passenden Worte. Viele Auslassungen sind in den Passagen zu finden. Es scheinen ihm die richtigen Worte zu fehlen, um den Vorgang genauer zu beschreiben.

In den Schilderungen des bildnerischen Prozesses kommt gehäuft das Wort »immer« vor. Dies soll vermutlich auf eine gewisse Erfahrung verweisen und eine erlebte Regelhaftigkeit und Ordnung des Prozesses anzeigen. Aus diesen gewohnten Abläufen und ähnlichen Verfahren zieht er möglicherweise sein Zutrauen und seinen Mut, ein Bild »einfach anzufangen«.

»Rumfuhrwerken«

»Rumfuhrwerken« ist ein zentraler Ausdruck in den Beschreibungen des bildnerischen Prozesses von Bernhardt F. Er beschreibt es nicht als Prozess, in dem man sich *»verlieren kann«* oder man sich *»auf jede einzelne Linie konzentrieren muss«*, wie es andere Teilnehmende formulieren. In dem Begriff steckt eine sehr tätige Orientierung in Richtung hantieren, werkeln, arbeiten, wirtschaften, sich betätigen. »Rumfuhrwerken« steht als Ausdruck, um eine direkte Übertragung von großen Körperbewegungen und Gesten auf den Bildträger zu beschreiben.

> *»In Wirklichkeit hätte ich ja noch einen viiel größeren gern gehabt, nä, wo ich so richtig hätte mal fuhrwerken können, beim Malen, so (zeigt mit Gesten).« [vgl. Transkr. 305, Z. 54–56] »Zu Hause, kann ich da nicht so rumfuhrwerken« [vgl. Transkr. 305, Z. 60–*

61]; »Mit so einem Material und, da kann man ganz schön so, ja, rumfuhrwerken, nä. Ähm, da braucht man nicht viel gucken, sondern das, das muss man einfach die Energie da vom Arm auf diese, diesen Pappkarton bringen.« [vgl. Transkr. 305, Z. 619–622]

Er spezifiziert »rumfuhrwerken« als Bewegung der direkten Übertragung der Energie und des Schwungs aus dem Arm oder ganzen Körper auf den Bildträger, ohne dabei steuernd eingreifen zu müssen.

Seiner Unzufriedenheit mit der Farbigkeit (Dunkelheit) des Bildes entgegnete er, indem er das Bild mit einem anderen Material, der Wachsmalkreide überarbeitete. Die Formulierung »drin rumgefuhrwerkt« betont zum einen den nachträglichen Überarbeitungsprozess (drin, im bereits bestehenden Bild) und zum anderen eine gewisse Dynamik und Brutalität, mit der er im Bild arbeitet, bereits Bestehendes überformt. Er hätte an dieser Stelle auch sagen können, er habe an einzelnen Stellen noch an der Dunkelheit nachbessern müssen. Außerdem betont »fuhrwerken« wieder das Leitenlassen von der Bewegung, die aus seinem Körper kommt und in das Bild einwirkt (vielleicht entsteht zufällig etwas Neues).

Das Werkzeug Pinsel und dessen Größe ist von Bedeutung, denn es steht im kausalen Zusammenhang mit dem Gestus, der Bewegung und dem Duktus beim Malen. Bernhardt F. betont, er habe einen viel größeren Pinsel als vorhanden benutzen wollen, um seinem Wunsch nach Bewegung, einem Sich-Ausbreiten, Vergrößern, das Bild-Einnehmen nachkommen zu können. Je nach Bildträgerformat lassen sich mit einem großen, breiten Pinsel eher flächige Formen als feine Linien erzeugen und es ist weniger ein Arbeiten am Detail möglich.

Die Formulierung »fuhrwerken« bezeichnet im Zusammenhang mit einem bildnerischen Prozess ein intensives Hantieren, Gestikulieren und Herumfuchteln mit dem Pinsel auf dem Bildträger. Es steckt viel Dynamik in diesem Wort, sich mit großen Gesten und Bewegungen auf Bildgrund austoben, geschäftig sein. Der Wille zur Gestaltung und ein mutiges Ausprobieren lassen sich aus der Formulierung ableiten.

Diese Formulierung taucht gehäuft im Zusammenhang mit dem Überarbeiten des Bildes auf, mit dem Material oder den Werkzeugen, die Bernhardt F. benutzt. Ein technisch handwerklicher Prozess wird damit beschrieben, der weder Präzision noch vorsichtiges Annähern beschreibt, sondern dynamisch bewegtes Hantieren betont.

Ende des Bearbeitungsprozesses

Auf die Frage im Leitfadeninterview, ob er mit der Bearbeitung der Bilder fertig geworden sei, antwortet er, der Prozess sei so *»ausgelaufen«*. Außerdem habe sein Rücken geschmerzt und daraufhin bezweifelte er, dass noch etwas »Besonderes« passieren würde.

»Jaa, also es ist dann so ausgelaufen« [vgl. Transkr. 305, Z. 696].

»Und der Rippen tat mir immer mehr weh und dann dachte ich mir naja, jetzt, jetzt kommt wohl nichts mehr Besonderes« [vgl. Transkr. 305, Z. 700–701].

Interessant ist der Ausdruck »auslaufen«. Auf der einen Seite könnte man ihn auf eine Abfahrt hin auslegen, ein Auslaufen, Abreisen, Abfahren eines Schiffes. Auf der anderen Seite kann beispielsweise eine Flüssigkeit (aus einem Behältnis) auslaufen. Dies ist auf seinen Bearbeitungsfluss übertragbar. Der dynamische Fluss der Bewegungen und Gesten neigt sich dem Ende und ebbt ab.

Seiner Aussage ist außerdem zu entnehmen, dass zunehmende Rückenschmerzen ihn dazu veranlassten, darüber nachzudenken, was er noch von dem Bearbeitungsprozess erwarten könne. Durch den starken Zusammenhang zwischen seinen körperlichen Gesten und dem Malakt ist sein körperliches Befinden, seine Verfasstheit gewissermaßen in einem Abhängigkeitsverhältnis zum Bearbeitungsprozess zu sehen. Das Beenden der Bildbearbeitung beantwortet er also mit den ernüchterten, beinahe desillusionierenden oder enttäuschenden Erwartungen an den Bearbeitungsprozess. Er habe nichts Besonderes, Erstaunliches oder Außergewöhnliches mehr erwarten können und deshalb beschlossen, am Ende angekommen zu sein. Umgekehrt hieße das, der

bildnerische Prozess ist spannend für ihn, wenn er etwas erwarten kann, er überrascht wird, etwas Unvorhergesehenes, Spannendes, Originelles oder Bemerkenswertes passiert und es ihm körperlich gut geht.

Interessant ist an dieser Interviewpassage, dass Bernhardt F. nicht wie andere Proband*inn*en über das fertige Bild spricht, sondern vom bildnerischen Bearbeitungsprozess, welcher nichts Außergewöhnliches mehr für ihn bereithält. Im Vergleich zu anderen Versuchsteilnehmer*inn*en ist dies auffällig, denn fast alle begründen das Ende des Bearbeitungsprozesses mit dem entstandenen und nun vollendeten Produkt. Daraus lässt sich die These ableiten, dass der prozesshafte und dynamische Malakt für Bernhardt F. wichtiger ist als das fertige Bild.

Material: Farbe und Kreide (Grenzen und Möglichkeiten des Materials)

Mit unvorhergesehenen Problemen oder Einschränkungen (wie die ungenaue Farbmischung durch schlechte Handhabbarkeit der großen Farbflaschen) im Bildentstehungsprozess kann Bernhardt F. recht unbeschwert umgehen. Obwohl er feststellt, er habe die Flaschen besser handhaben müssen, um eine ausreichend nuancierte Farbigkeit mischen zu können, bedauert er dies nicht, sondern sieht es als Ergebnis des Prozesses an.

> *»Wobei das mit diesen Farben in diesen. […] Flaschen, ähm, d-, das fand ich jetzt ein bisschen hinderlich. Das muss, dass man das so mühsam rausquetschen muss. […] Wenn man jetzt was mischen, zum Beispiel beim Mischen der Farben habe ich da immer Schwierigkeiten gehabt, weil das dann sich doch ganz anders ergeben hat, als ich wollte« [vgl. Transkr. 305, Z. 338–353].*

Die großen Farbflaschen (à 500 ml) erlaubten ihm wahrscheinlich keine präzise Dosierung und so konnte er das Mischungsverhältnis der Farben nicht genau steuern. Die Verwendung der Formulierung »weil das dann sich doch ganz anders ergeben hat, als ich wollte« deutet jedoch kein schwerwiegendes Problem an, sondern macht eher die Prozesshaftigkeit und Unvorhersehbarkeit deutlich. Er sagt zwar, dass die Farbtöne anders geworden seien, als er es angestrebt habe, benutzt an dieser Stelle aber »sich ergeben hat« und scheint dies nicht sehr zu bedauern. Sonst hätte er vielleicht ein »leider« oder »unglücklicherweise« eingefügt. Die verwendete Farbe ist eine Mischung aus Acryl- und Gouache-Farben. Er hat anhand des vermeintlich passenderen Farbtons ausgewählt. Der Farbton hat also einen höheren Stellenwert als die Zuordnung und die damit verbundenen Eigenschaften von Acryl- oder Gouache-Farbe.

An einer anderen Stelle des Interviews erzählt Bernhardt F., er mische sich spezifische Farbtöne an und arbeite nicht mit vorgefertigten Farbtönen. Er erklärt, er mische die Farbtöne so, dass ein Grau entsteht, welches seinen Vorstellungen von einem Grau entspricht. Er relativiert diesen Anspruch mit dem Hinweis, dass er nur vereinzelt die Farbtöne wirklich aufspüre, sondern eher im erprobenden Mischen definiere.

> *»Aber da hätte ich jetzt sozusagen, diese Farben, die hätte ich ja erst suchen und finden müssen […] Da hätte ich wahrscheinlich so aus der Tube was gebraucht, wenn ich mir das so zurechtrühren kann, dass ich sag, das ist jetzt das Grau, was mir vorschwebt […]« [vgl. Transkr. 305, Z. 760–767].*

Die Grenzen des gewählten Materials kompensiert er, indem er auf ein anderes Material zurückgreift und die Bilder entsprechend überarbeitet. Er reagiert flexibel und aktiv auf eine Schwierigkeit im bildnerischen Prozess. Er wird als Bildproduzent aktiv und nimmt die Einschränkung durch das Material nicht hin. Seiner Unzufriedenheit mit der noch zu hellen Farbigkeit des Bildes entgegnete er, indem er das Bild mit einem anderen Material, der Wachsmalkreide überarbeitete.

Übliche bildnerische Praxis | »Zufall«

Bernhardt F. erläutert seine allgemeine Vorgehensweise und die Charakteristik des bildnerischen Arbeitsprozesses anhand seiner erfahrungsbasierten Handlungspraxis. Er

verwendet häufig das Wort »immer«, was auf eine gewisse Erfahrung verweist. Bernhardt F. erklärt, das Bild entstehe aus der Bewegung und aus seinem Körper [vgl. Transkr. 305, Z. 196]. Er bindet die Handlungen sehr nah an seinen eigenen Körper. Dies deutet eine Haltung an, in der er selbst gar nicht vorkommt, es ist, als würde er selbst zum Medium werden. Er beschreibt eine regelhafte erfahrungsbasierte Handlungspraxis:

> *»Also, mir geht's immer so, wenn ich was mache, das ist eigentlich beim Malen, so aus der Bewegung heraus, aus dem Körper kommt das und ich spüre da diese Dinge, das ist ja alles Zufall. Ich male immer gerne, dass eigentlich, der Zufall oder der Pinsel oder die Stimmung bestimmt, was sie jetzt machen will. So viel denke ich mir dabei nicht und entweder gefällt es mir dann oder man kann es wieder wegschmeißen« [vgl. Transkr. 305, Z. 196–200].*

Auffällig ist, dass er in dieser Passage nicht nach Worten sucht oder um Formulierungen ringt. Er spricht ganz entschlossen vom bildnerischen Prozess, der aus der Bewegung, aus seinem Leib und von Einzelheiten, die er wahrnimmt (»spürt da diese Dinge«), gespeist wird. Dennoch nimmt er seine Aussagen in der Intentionalität durch die nachgeschobene Bemerkung »das ist ja alles [nur, cj] Zufall« wieder zurück.

Er entwirft einen für ihn idealen (fließenden, vielleicht gültigen) bildnerischen Prozess, indem der Gestaltungsprozess eines Bildes vom Nichtbestimmbaren, von äußeren Faktoren wie Werkzeugen oder von der eigenen situativen Verfassung determiniert ist. Dies untermauert er mit der Aussage »viel denke ich mir dabei nicht«, das heißt der Arbeitsprozess ist weniger kognitiv oder reflexiv bestimmt. Es könnte als ein situatives Sich-dem-eigenen-Körper-, -dem-Zufall-Überlassen gedeutet werden. Der Zufall wirkt ein und beeinflusst oder dominiert sogar den Prozess und somit das entstehende Bild.

Die Wendung »entweder gefällt es mir dann oder man kann es wieder wegschmeißen« weist auf eine nachträgliche Begutachtung des Bildes hin. Es wäre auch denkbar, »dabei« etwas zu denken und Elemente des Bildes während des Prozesses zu verändern oder zu korrigieren, anstatt sie wegzuwerfen. Die Formulierung »wieder wegschmeißen« ist absolut und drastisch formuliert und bezeichnet eine eindeutige, grobe und nachdrückliche Bewegung. Das Wort »wieder« fällt in der Konstellation besonders auf. Es betont ein Erneutes, eine Wiederholung eines Vorgangs. Im Wort »wieder« ist auch eine Art Vorannahme der Vergeblichkeit impliziert, eine Sisyphusarbeit. Der ganze Satz hat vermutlich etwas mit Regelhaftigkeit und Ausnahme zu tun – etwas wird wieder weggeschmissen oder gefällt.

Interessant ist auch der Wechsel innerhalb eines Satzes zwischen »mir gefällt es« hin zu »man kann es wegschmeißen«. Es ließe sich von einer Umkehrung sprechen, von einer persönlichen und intimen Äußerung zur Bewertung des Bildes hin zu einer verallgemeinerten und auf Distanz gesprochenen Äußerung. Insgesamt argumentiert Bernhardt F. hier wahrscheinlich aus seinem üblichen Arbeitsprozess heraus, um den bildnerischen Prozess im Versuchssetting zu erklären, da er sich sehr allgemein ausdrückt, sich weder auf die vorliegenden Bilder bezieht, noch Beispiele aus seinen früheren Arbeiten ausführt.

Der Gestaltungsprozess von Bernhardt F. lässt sich mit Kathkes Orientierung *Vom Material zum Motiv* beschreiben. Verschiedene Materialien, auch Farben können Ausgangspunkt von bildnerischen Prozessen sein. »Sondern ich gehe entweder von den Materialien aus oder von der Farbe, also zu Hause hätte ich wahrscheinlich irgendwas mit Schwarz und Weiß gemacht« [vgl. Transkr. 305, Z. 145–146]. Die Formulierung »irgendetwas mit Schwarz und Weiß« ist offen und unkonkret gehalten. Es wäre an dieser Stelle auch möglich gewesen, genauer zu werden und beispielsweise mögliche Bildideen zu formulieren (vgl. Ulrike R.). Dies verdeutlicht seine Haltung gegenüber dem bildnerischen Prozess als offenem Prozess, bei dem nur der Ausgangspunkt schwarz/weiß gesetzt ist. Verschiedene Materialien oder Fertigkeiten als Ausgangspunkt von künstlerischen Arbeiten zu machen, gründet stark auf einem ästhetischen Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsprozess, ein offener Prozess, der nicht vom Bildmotiv und Ergebnis her gedacht ist. Bernhardt F.s Orientierung ließe sich definieren als vom Material

zum Motiv und nicht von der Bildidee zum Bild über das Material. Bilder entstehen aus Nebenprodukten. Er bewahrt Fehlversuche und Zwischenergebnisse auf, um diese eventuell später als Bild wiederzuentdecken und zu präsentieren. Anders als etwa ein anderer Proband, der alle entstandenen Bilder aufhebt, diese aber »hinstellt«, um sie zu betrachten und stetig weiterzuentwickeln und zu optimieren.

Im Interview erzählt Bernhardt F. von einer beispielhaften Entstehung eines Bildes aus einem Nebenprodukt. Nach einem halben Jahr entdeckte er einen alten Pinselabtropfkarton wieder und erkannte dessen Wert. Er ergänzte lediglich einen passenden Rahmen. Er bearbeitete den wiederentdeckten Karton nicht, sondern wertete ihr nur durch Rahmung auf und ließ ihn so zum Bild werden.

> *»Ich hab ein, ein Bild mal gemacht, da hab ich ganz andere gemacht und dann hatte ich aber meinen Pinsel immer so ein bisschen abgestoßen auf so einem Karton und hab das dann weggelegt, dachte naja, das ist jetzt nichts geworden, aber vielleicht kannst du ja den Karton ja nochmal für was anderes gebrauchen uund nach einem halben Jahr hatte ich plötzlich die Idee, wenn da jetzt ein weißer so, das Bild war weiß, ich hab mal eine Zeit lang nur gemalt weiß auf weiß. Ähhm, und dann dachte ich mir, ein weißer Rahmen, leg mal einen weißen Rahmen rum, einen dünnen weißen Rahmen, dass er nicht viel hermacht. Und dann fand ich's plötzlich ganz gut (lacht)« [vgl. Trans-kr. 305, Z. 223–234].*

Eine Zweiteilung des bildnerischen Prozesses ist bei Bernhardt F. erkennbar: Bildentstehung und nachträgliches Begutachten mit eventuellen Nachbesserungen. Dieses nachträgliche Begutachten ist ein Blicken mit Abstand, ohne körperlich involviert zu sein. Die entstandenen Arbeiten werden ausgebreitet und mit Abstand (zum Entstehungsprozess) im mehrmaligen Betrachten reflektiert, um dann eventuelle weitere Überarbeitungsschritte einzuleiten. Die Überarbeitung scheint sehr zurückhaltend auszufallen (»zwei Strichlein«), dies könnte bedeuten, Bernhardt F. vertraut dem Entstehen der Bilder und muss nur noch Kleinigkeiten nachbessern. Das Gewicht liegt also auf dem vom Zufall und dem durch Experiment (obwohl er dieses Wort nicht verwendet, was vielleicht an der unterschiedlichen Färbung der Wörter liegt) gesteuerten Entstehungsprozess und dem Effekt, dass er darin nachträglich etwas erkennt (mehrmaliges Betrachten).

Sein typisches Genre bezeichnet Bernhardt F. als Objektbild [vgl. Transkr. 305, Z. 388]. Beim *objet trouvé* wird gefundenes Material der Ausgangspunkt für künstlerisches Arbeiten, so auch bei ihm [vgl. Transkr. 305, Z. 392]. Hier wird ein Bildverständnis sichtbar, welches angelehnt ist an die Objektkunst und erstmals im Dadaismus und Surrealismus auftaucht.

> *»Ähm, das Fundstück muss schon so sein, dass es eigentlich für sich steht, äh, und, ich sag dann immer: Das Entscheidende ist, dass Kunst draus wird, der Rahmen (lacht). Und das, das ist eigentlich oft so. Das, durch den Rahmen gewinnt es. Erstens bekommt es dann etwas Absichtsvolles. Uuund als wenn es nur daläge. Da würde jemand sagen: Was soll das? Und durch den Rahmen und den richtigen Rahmen eben, dann entstehen da manchmal doch Bilder draus« [vgl. Transkr. 305, Z. 371–379].*

In diesem Vorgehen gibt es eine Ähnlichkeit der Vorgehensweise bei der *Fremd*-Serie (B3–7f). Bernhardt F. findet irgendwas, im Fall der *Fremd*-Serie die farbigen Ränder auf der Tischunterlage. Er benutzt aber nicht direkt die Abdrücke und schneidet dazu die Tischdecke auseinander, sondern er stellt diese Abdrücke analog dazu selbst her – diese werden dann zum Bild, indem er sie zu einem rechteckigen Bilderrahmen arrangiert. Die Aussage »irgendwas finden« klingt nach einer unbewussten oder ungesteuerten Art und Weise des Findens von Gegenständen. Er scheint in der Auswahl der Gegenstände nicht festgelegt zu sein, da er beispielsweise nicht formuliert, etwas Altes oder Schönes zu finden. Er sagt, er finde »irgendetwas«. Die Formulierung »und daraus entsteht dann ein Bild« klingt unbeteiligt, so als würde er nicht viel eingreifen – das Bild entsteht von allein daraus. Er sagt zum Beispiel nicht, er verarbeite oder arrangiere das Gefundene zu einem Bild oder er arbeite mit dem Material. Am bildnerischen Gestaltungsprozess interessiert und motiviert Bernhardt F. das Material und die Situation, die er in seinen

Bildern einzufangen versucht. Der Zufall ist eine bestimmende Größe in diesem Prozess. Einmaligkeit und Leichtigkeit zeichnen diese Herangehensweise aus. Der Zufall sprießt aus dem Material, dem Finden und der Situation. Im Nomen steckt das Verb zufallen oder zuteilwerden, das was jemandem zufällt, zuteil wird, zustößt – ein äußerlich Hinzukommendes. Der Zufall ist etwas, was nicht vorauszusehen war, was unerwartet geschieht. Ein Bild entsteht aus bloßem Zufall, es wird von äußeren unvorhersehbaren Parametern bestimmt. Der bildnerische Prozess ist für Bernhardt F. einmalig (situativ), unwiederholbar, weil unsteuerbar, da sonst die Leichtigkeit und Unintentionaliät (etwas nicht zu wollen) nicht wirken kann.

Dies erklärt auch die Zweiteilung seines Gestaltungsprozesses. Er versucht also, möglichst ungesteuert (unbewusst und unreflektiert) zu arbeiten, zunächst nicht einzugreifen, um den Zufall wirken zu lassen und dann erst im nachgeordneten Schritt der Betrachtung etwas wahrzunehmen und zu bewerten, was als Bild bestehen kann. Er versucht, Produktion von reflexiver Betrachtung und Bewertung zu trennen. Wenn er ein Bild wiederholen wollte und somit etwas Bestimmtes im Prozess wollen würde, sähe das Bild völlig anders aus. Auch die Rezeption von Bildern ist situativ und von äußeren Umständen beeinflusst, ein Bild ist beispielweise je nach Beleuchtungssituation ein anderes Bild. Sogar die Beleuchtung beeinflusst die Bild(-wirkung).

Bernhardt F. geht es um das Gestalten aus der Bewegung des Körpers heraus, ohne bewusstes Motiv. Das Gelingen eines Bildes kann nicht gewollt und intendiert werden. Die Bildpraxis vom Zufall bestimmen zu lassen, könnte in diesem Zusammenhang bedeuten, den bildnerischen Prozess von unvorhergesehenen, äußeren Faktoren bestimmen zu lassen. Er nennt dazu die Bewegung des Arms, den Pinselduktus, oder die Stimmung, also eine Gemütsbewegung:

> *»[…] das ist eigentlich beim Malen, so aus der Bewegung heraus, aus dem Körper kommt das und ich spüre da diese Dinge, das ist ja alles Zufall. Ich male immer gerne, das eigentlich, der Zufall oder der Pinsel oder die Stimmung bestimmt, was sie jetzt machen will. So viel denke ich mir dabei nicht […]« [vgl. Transkr. 305, Z. 196–200].*

Auf der Suche nach Beschreibungen, die dieses von ihm als »Zufall« bezeichnete Phänomen besser beschreiben, meint er, dass eine kognitive Herangehensweise dem Zufall konträr gegenüberstehe: »Also, da kann man es sich noch so überlegen, da war es so und so, das, das übernimmst du jetzt noch mal. Das gelingt einem nicht mehr. Man muss es wirklich im Grunde dem Zufall überlassen [vgl. Transkr. 305, Z. 423–424]. »Oder (…) der, der, die Dynamik, man spürt (…) des Bogens oder« [vgl. Transkr. 305, Z. 428]. Weiter formuliert er, der Zufall sei die »Dynamik« (mit der Bedeutung Macht, Schwung, Energie) der Hand, der Bewegung, »des Bogens«. Mit »der Dynamik des Bogens« könnte er den Schwung des Arms – einer Geste meinen.

Er konstatiert, etwas, das aus purem Zufall passiere, wie solche bildnerischen Prozesse, könnten nicht noch einmal wiederholt werden. Dies hätte dann eine andere Gestalt. Außerdem gehe die Leichtigkeit des Zufalls verloren. Innerhalb von zwei Minuten des Interviews wiederholt Bernhardt F. eine Grundüberzeugung, was seine Bildpraxis angeht – man müsse den bildnerischen Prozess dem Zufall überlassen – in fast identischer Wortwahl. Ein Bild entstehe aus bloßem Zufall, es werde von unvorhersehbaren Größen bestimmt. Zufall bedeute Leichtigkeit und Einmaligkeit. Deutlich wird an dieser Stelle, dass der bildnerische Prozess für Bernhardt F. situativ, unwiederholbar – weil unsteuerbar – ist. Etwas geschieht im Prozess und er erkennt es nachgeordnet (im Betrachten), er greift nicht ein und zerstört diese Zufälligkeit nicht.

Umgang mit der Themenstellung

Bernhardt F. erläutert im Interview seine Herangehensweise an die Themenstellung (B1v, B2s): Er habe ohne große Vorüberlegungen, Konzepte oder Bedenken mit dem ersten Bild begonnen. Die Themenstellung mit implizierten Motiverwartungen und Herausforderungen habe er zugunsten des situativen Malprozesses außer Acht gelassen. Er habe

sich auf die Farbtöne, den Pinselduktus und das im Prozess Entstehende konzentriert. Dieses Widersetzen der Themenstellung betont er durch Räuspern und Hüsteln. Rechtfertigend erklärt er, seine übliche Arbeitsweise funktioniere anders und daher habe er die Themenstellung umgehen oder umdeuten müssen.

> *»Wobei, also wenn ich zuhause was mach, ähm, das läuft eigentlich ganz anders. Ich würde mir nie so ein Thema stellen. Sondern ich gehe entweder von den Materialien aus oder von der Farbe« [vgl. Transkr. 305, Z. 133–138].*

Bernhardt F. ist der Themenstellung ausgewichen, weil ihm der zufällige und unkonzipierte Umgang mit dem Werkzeug und Material, also ein situatives Reagieren auf Materialität und Gestus für ihn wichtiger war als die Aufgabe und das Motiv des Bildes. Vergleichend dazu beginnen andere Projektteilnehmende wie Ulrike R. mit der Formulierung: »Ähm ja, da sollte ich ein Bild von einer mir vertrauten Person zeichnen« [vgl. Transkr. 022, Z. 44]. Beide verweisen auf die Themenstellung als *von außen gegeben*, aber beziehen sie unterschiedlich auf den in Gang gekommenen Prozess oder auf das entstandene Bild. Mit den in der Bildanalyse und den ästhetisch-praktischen Analysen herausgearbeiteten Parallelitäten der Bilder B1v und B2s und dem Motiv der Augen lässt sich aber zeigen, dass er in gewisser Weise schon grundlegend ein Konzept verfolgt. Das Konzept formt sich aber wahrscheinlich erst im Prozess.

Zur Bezeichnung der Themenstellung benutzt er das Wort Aufgabe. Vermutlich fasst er die Themenstellung also eher als Anforderung, Herausforderung oder Pflicht auf, weniger als Frage, Sujet oder Leitgedanken. »Ich habe einfach angefangen. (räuspert sich) Und habe eigentlich mehr oder weniger die Aufgabe erst mal beiseitegelassen (hustet), hab das dem Pinsel überlassen [vgl. Transkr. 305, Z. 46–51]. Die Formulierung »einfach angefangen« heißt verglichen mit Antworten anderer Proband*inn*en bezogen auf den bildnerischen Prozess, er hat angefangen, ohne vorher Konzepte, Skizzen oder eine Ideensammlung anzulegen. Ohne nachzudenken, ohne Scheu. Es könnte aber auch ohne große Erwartungen oder sogar anspruchslos gegenüber dem Bildentstehungsprozess heißen.

Bernhardt F. räumt ein, er habe die vorgegebene Themenstellung sozusagen außen vorgelassen, ausgeblendet oder umgangen. Er rahmt dieses Geständnis durch ein Räuspern und Hüsteln und erklärt rechtfertigend, warum er dies tat und worum es ihm beim Malen geht. Er erklärt, er habe sich auf einen Prozess eingelassen, welcher nur von Farbwahl und Pinsel bestimmt sei. Dies könnte bedeuten, er hat sich kein Konzept oder keine kognitive Aufgabenlösung zurechtgelegt.

Dies steht im Gegensatz zum Anfang der dritten Themenstellung (B3–7f). Dabei hat er sich Gedanken über die Bedeutung und Herausforderung der Themenstellung gemacht. Er hat die Themenstellung wie eine Art Frage aufgefasst und nach einer bildlichen Lösung gesucht (Wie ist es möglich, ein Portrait einer fremden und unbekannten Person zu malen?).

> *»Ja, uund da dachte ich mir jetzt: Die fremde Person, die hat ja erst mal für mich gar kein Gesicht, weil ich kenn sie ja noch gar nicht, nä? Äh, man kann vielleicht so ein bisschen es schon erahnen oder wasss, so sag ich, hinter dieser Person für ein, ähm, wie sagt man denn da, vom, vom Geschmack her, in welche Richtung das so geht, nä? Deswegen die unterschiedlichen, ich habe eigentlich praktisch nur den Rahmen gemalt, nä? Also eine fremde Person, die für mich jetzt noch kein Gesicht hat, aber die man schon so ein bisschen einschätzen kann, ähm, welche, welche Farbe würde dazu passen [vgl. Transkr. 305, Z. 77–83].*

Bernhardt F. beginnt die Erläuterungen zu der Bildserie B3–7f mit einer Erklärung seiner Gedanken zu dieser Themenstellung. Im Kontrast zu den vorherigen zwei Bildern hat er, wie sich an dieser Aussage ableiten lässt, nicht einfach unbedacht und spontan begonnen, die Farben und den Pinsel über den Karton zu bewegen, sondern hat darüber nachgedacht, was eine fremde Person ausmacht. Er geht hier also von einem kognitiven Erfassen der propositionalen Themenstellung aus.

Die Inspiration zu einer motivischen Bildgestaltung hat er durch einen bildlichen Impuls, eine Anregung bekommen. Er hat den Gestaltungsprozess also mit einer Bildidee begonnen. Die bunten Abdrücke auf den Maltischen erkennt er als interessant und reizvoll, sie werden seine Bildidee. Ich sehe in der Schilderung dieses Vorgehens eine Ähnlichkeit der Vorgehensweise bei Bernhardt F.s Objektbildern. So ähnlich, wie er verrostete Schrauben oder Getränkebehälter findet und diese zu Bildern werden, werden die farbigen Ränder auf der Tischunterlage zur Bildidee. Die Formulierung, die Abdrücke hätten ihn »vielleicht ein bisschen beeinflusst« klingt so, als würde er sich ertappt fühlen oder als hätte er etwas Unerlaubtes gemacht.

Für Bernhardt F. ist die Art der Themenstellung unüblich, selbst würde er sich ein solches Thema nicht stellen. Mit dieser Aussage möchte er wahrscheinlich die große Differenz zu seinem sonstigen Arbeitsstil und dem widerfahrenen Setting deutlich machen, daher spricht er auch in intensivierten Formulierungen – er arbeite eigentlich »ganz anders« und würde sich »nie« so ein Thema stellen. Seiner üblichen Arbeitsweise folgend wäre er von gefundenem Material oder von Farbe ausgegangen. Obwohl er erklärt, er arbeite ganz anders, vom Material aus und nicht vom Thema, lässt sich in seinem Vorgehen seine übliche Herangehensweise erkennen. Ähnlich, wie er sonst Material sucht und zu Bildern arrangiert, sucht und findet er hier Bilder (Abdrücke), die zu seinem Bildmotiv werden.

Umgang mit dem Setting | Bedingungen

Bernhardt F. äußert seine Enttäuschung über die Bedingungen, Werkzeuge und Materialien, die im Setting zur Verfügung gestellt wurden. Er habe sich vorgestellt, groß und intensiv »rumfuhrwerken« zu können, da ihm dies zu Hause nicht möglich sei.

Auch bedauert Bernhardt F. die kleine Anzahl von Teilnehmer*innen*. Er habe sich eine Gruppensituation mit mehr gegenseitiger Inspiration, Austausch und Begeisterung gewünscht, die anregt und motiviert.

> *»Ich war jetzt gar nicht festgelegt, aber das war alles ein wenig umständlich für mich. (P) Und dann war es natürlich auch ein bisschen schade, dass so wenig Leute da waren. Ich glaube, wenn mehr gewesen wäre, dann kommt eine andere Stimmung auf« [vgl. Transkr. 305, Z. 647–649].*

Er beschreibt die Atmosphäre des Settings als eine Prüfungssituation, in der er und die anderen Teilnehmer*innen* isoliert voneinander gearbeitet hätten. Gegenseitige Inspiration und Motiva-tion hätten ihm gefallen. Er nimmt das Setting und die Anforderungen ernst und versucht, dem gerecht zu werden. Ihm sei eingefallen, eigentlich »sollte ich ja noch ein drittes Bild machen« [vgl. Transkr. 305, Z. 170]. Die Aussage zeigt, dass ihm die Situation des Versuchssettings und die Anforderungen an ihn als Teilnehmer bewusst sind. Obwohl die Bildergebnisse laut Aussage im Interview nicht seinen Ansprüchen genügen würden und er sie »auch wegschmeißen« hätte können, muss er »etwas vorweisen«. Die entstandenen Produkte scheinen ihm nicht so wichtig zu sein. Ich vermute, dies liegt in der Anlage des Versuchssettings begründet. Diese Art von thematischen Impulsen entspricht nicht seiner Art, bildnerisch tätig zu sein.

Wie er die Proposition ausagiert hat, bleibt unklar. Er scheint zum vorgegebenen Thema gemalt zu haben, aber nicht direkt, eher abstrahiert, das heißt er hat die Proposition *Selbst*-Bild und *Bild einer vertrauten Person* in der Weise angenommen, dass er sie übersetzt hat in Nähe oder Ähnlichkeit und doch nicht Gleichheit, sondern Unterschiedlichkeit oder Differenzierung. Diese Annahme wird etwa davon unterstützt, dass er beide Bilder sehr ähnlich angelegt hat (Konzept, Material, Vorgehen, Abstraktionsebene, Rahmung) und doch gibt es Differenzen (Augenmotiv, Farbigkeit, Duktus). Im Interview bezeichnet er B1v und B2s als Einheit vom Herstellungsprozess her und beschreibt sie in Relation zueinander (Farbigkeit).

Serien | Relationen von Bildern

Die ersten beiden Bilder (B1v, B2s) sind als Einheit gedacht. Das belegt die Formulierung »[…] hab die beiden Bilder fast fertig gehabt […]«[vgl. Transkr. 305, Z. 168]. Zum dritten Impuls hat Bernhardt F. eine Serie von fünf Bildern angelegt. Dieses serielle Arbeiten ergab sich aus der Themenstellung, denn er habe viele solcher fremden Personen malen können, da es so viele gebe. Üblicherweise arbeite er »immer« in »ganzen Serien«, da ihn Bilderserien »reizen«, herausfordern und anspornen würden.

> *»Also fremde Personen gibt's ja viele, nä? Da könnte man jetzt dutzendweise solche fremden Personen malen, ähm, und, ich finde immer so serielle Bilder sind sowieso, die haben schon einen Reiz. Wenn ich dann also zu Hause, wenn ich was mache, dann sind das immer ganze Serien« [vgl. Transkr. 305, Z. 153–155].*

Der letzte Teil der Aussage macht deutlich, dass das seri-elle Arbeiten wahrscheinlich einer üblichen Bildpraktik in seinem Gestaltungsprozess entspricht. Die Formulierung, »ganze Serien« zu produzieren, legt eine hohe Anzahl an Bildern in einer Serie nahe. Vielleicht interessieren ihn an der Bildserie die feinen Unterschiede in der Gemeinsamkeit oder die Ähnlichkeiten in der Unterschiedlichkeit zwischen den Einzelbildern.

Bernhardt F. erklärt, dass die Bilder in Serie eine andere Wertigkeit bekämen. Dazu erzählt er von einer Ausstellung, bei der er mehrere hundert eigene Fotografien präsentiert hat. Im Unterschied zu einem Einzelbild, über das man sagen könne, es sei »nett, schön, schwer«, habe eine Bildreihung eine bessere Wirkung. Erst in Reihenfolge kämen die Bilder zur richtigen Wirkung und erklärten sich gegenseitig.

> *»Und durch die Rahmung und wenn dann auch seriell, sagen wir mal sechs solche Bilder nebeneinander hängen, dann schaut's ganz gut aus. (P) Und da das Licht das Bild immer ständig verändert, das ist ja auch irgendwie kurios« [vgl. Transkr. 305, Z. 404–406].*

Er denkt in diesem Abschnitt auch die impliziten Rezipient*inn*en und deren mögliche Reaktionen mit. Einzelne Bilder würden sie vielleicht als »nett, schön, schwer« bezeichnen, aber von einer ganzen Serie seien sie wahrscheinlich überzeugt und beeindruckt, da in dieser Anzahl und Gesamtheit die eigentliche Wirkung erst deutlich werde.

Rahmung | Kunstverständnis

Bernhardt F. spricht sehr viel über die »richtige« Rahmung und Präsentation von Bildern. Durch einen »schönen« Rahmen sei es möglich, die Wertigkeit der Bilder zu steigern. Das Objekt oder Bild bekomme dadurch etwas Bewusstes, Gewolltes, Überzeugendes und »Absichtsvolles« [vgl. Transkr. 305, Z. 402–404]. Anhand seiner Objektbilder erklärt Bernhardt F. seinen Kunstbegriff. Ein Fundstück sei als Objekt mit einem ästhetischen Eigenwert definiert. Erst wenn das gefundene Objekt auch für sich stehe (etwas an sich hat, was seine Aufmerksamkeit erregt), könne es zum Fundstück werden. Denn er bearbeite es »eigentlich nicht«. Im Gegensatz dazu wäre es an dieser Stelle auch möglich, die verschiedenen Phasen oder Stufen des Bearbeitungsprozesses zu benennen und so eine Art Eigenleistung herauszustellen. Dies tut er nicht. Er wird erst an der Stelle des Rahmens aktiv, arrangiert Fundstücke zu und präsentiert sie als Kunst.

Hieran kann eine Art von Kunstverständnis oder Bildbegriff sichtbar gemacht werden. Durch einen Rahmen (»ist das Entscheidende«) wird Kunst aus einem unbedeutenden, banalen Objekt oder Fundstück. Erst »dann« bekommt es etwas Absichtsvolles. Dies scheint ein Paradox zu sein. Zum einen sagt Bernhardt F., ein Objekt habe einen Eigenwert, zum anderen müsse es jedoch gerahmt werden, um Kunst daraus zu machen. Die gezielte Rahmung des vorher für gut Befundenen könnte als eine Art Rückversicherung gedeutet werden. Erst durch ein bewusstes Herstellen (durch die Rahmung) eines definierten Figur-Grund-Verhältnisses wird es zur Kunst. Die geeignete Rahmung, das In-Szene-Setzen fokussiert die Aufmerksamkeit und so kann »Kunst draus werden«. In dieser Passage wird deutlich, dass Bernhardt F. eine genaue Vorstellung von

der geeigneten Rahmung von Bildern zu haben scheint. Ein gewisses Überraschungsmoment ist beim Suchen und Finden von Materialien entscheidend – ein überraschender ästhetischer Moment, ein Aspekt einer ästhetischen Erfahrung. Die Formulierung, »da entstehen manchmal doch Bilder draus« [vgl. Transkr. 305, Z. 379] lässt es vermuten. Aus nur gefundenen Dingen können ungeahnterweise »doch« Bilder entstehen.

Vorstellungen von professionellen Künstler*innen*

Ein Motiv für Bernhardt F.s bildnerisches Arbeiten und eine Unterscheidung zu einem Maler oder Künstler ist die (nur) situative Beschäftigung, ein gelegentliches Malen, »wenn es sich so ergibt« [vgl. Transkr. 305, Z. 684]. Er betont die Betätigung und die Freude, die ihm dieser Prozess bereite »schön, so was zu machen« [vgl. Transkr. 305, Z. 510]. Er spricht nicht darüber, schöne Bilder zu produzieren oder eine bestimmte bildnerische Technik einzuüben und zu perfektionieren (anders als andere Proband*inn*en).

Die Formulierung, »Wobei ich ja kein Maler bin und auch kein Künstler« [vgl. Transkr. 305, Z. 509], lässt vermuten, dass er bemerkt, an dieser Stelle (der Arbeit mit Fundstücken) könnte die Bezeichnung Maler nicht zutreffen. Vielleicht schiebt er deshalb die Bezeichnung Künstler nach, die in seiner Vorstellung eventuell ein freieres Tätigkeitskonzept erfasst.

Bernhardt F. berichtet von einem Anlass für bildnerisches Gestalten. Dabei habe er verschiedene verrostete und verformte Schrauben aufgehoben. Er betont, es sei kein üblicher Vorgang, dass er herumgehe und sich vornehme, mal etwas mit Nägeln zu machen. Zunächst ergebe sich die Aufmerksamkeit für und die Entdeckung der Nägel und daraus entstehe etwas. Bei der Schilderung seines Vorgehens betont er bewusst, dass zuerst die Nägel da seien, die seine Aufmerksamkeit plötzlich erregten, und sich daraus situativ etwas (Undefiniertes) ergeben könne. Er betont sein unkonzeptionelles und unintendiertes Finden, welches kein Suchen sei. In dieser Interviewpassage lässt sich ein Motiv für das bildnerische Arbeiten ableiten. Die Prozessorientierung steht für ihn im Vordergrund, keine Produktorientierung.

Verweis auf künstlerische Positionen und Kulturgeschichte

Bernhardt F. erzählt im Interview von einer Baustelle in seinem Stadtviertel, die er fotografisch begleitete. Die besonderen Formen der Steine auf der Baustelle nimmt er wahr und assoziiert sie mit den Skulpturen des deutschen Bildhauers Ullrich Rückriem, der dem Minimalismus oder der Konzeptkunst zugeordnet werden kann. »Der bearbeitet die Steine eigentlich gar nicht. Der haut die aus dem Steinbruch raus […]« [vgl. Transkr. 305, Z. 533–534]. Er verweist damit auf seine Kenntnis von Kunstwerken und künstlerischen Strategien.

Bernhardt F. erzählt von seinen Funden – große schwere verrostete Nägel und Schrauben – und fügt hinzu, »naja, auch ohne Uecker zu kennen« [vgl. Transkr. 305, Z. 502], wisse man, dass darin Potential stecke und sich daraus etwas machen lasse. Jede*r*, auch Menschen, die nicht seine kunsthistorische Bildung hätten, würden die Besonderheit und das Potential dieser rostigen Gegenstände erkennen können. Bernhardt F. verweist hier einerseits auf seine Kenntnis von einer bestimmten Strömung der Gegenwartskunst, die auf Fundstücke zurückgreift, andererseits auf die künstlerische Position und Arbeitsweise von Günther Uecker. Dieser ist ein zeitgenössischer deutscher Maler und Objektkünster, der vor allem mit seinen reliefartigen Nagelbildern internationale Bekanntheit erlangte. Im Zusammenhang mit einer vorangegangenen Arbeit von ihm, in der es um die Innenseiten von Getränkekartons geht, meint er, eine Verbindung herstellen zu können zum *Schweißtuch der Veronika*. Er äußert: »so ähnlich wirkt das auch« [vgl. Transkr. 305, Z. 402] und verweist damit wieder auf sein Wissen im kulturgeschichtlichen und kunsthistorischen Bereich.

Erzählungen von entstandenen Arbeiten

Bernhardt F.s Bildpraktik lässt sich verdichten zu einer Art Fokussierung der Aufmerksamkeit, durch gute Präsentation und richtige Rahmung vermeintlich unscheinbarer, trivialer Dinge, wie Abfall am Strand, Steinanordnungen, Schrauben. Die Phänomene, die ihm auffallen, zeichnen sich durch eine bestimmte Ordnung – »Symmetrie oder Rhythmus« [vgl. Transkr. 305, Z. 518] – oder Farbigkeit aus. Die Merkmale sind also eher reduziert, etwa auf Farbe oder Anordnung und Form. Er als Aufmerker und Fotograf erweitert den Blick der Betrachter*innen* und lenkt ihn auf Unscheinbares und nie Erwartetes. An den entdeckten Phänomenen, wie »irgendwelche Markierungen« oder »Steine«, sind ihm die Verwendungen nicht so wichtig, der ästhetische Eigenwert aber umso mehr. Als Anlass für bildnerische Arbeiten kann also seine ästhetische Wahrnehmung im Alltag gelten. Um reizvolle Dinge zu finden, ändert er seinen Weg, dreht um und sucht danach. Die Voraussetzung für künstlerisches Gestalten ist für ihn, das bewusste Unterwegssein, laufen, in der Umgebung richtig hinschauen, aufmerksam sein, um die alltäglichen und unscheinbaren Gegenstände wahrnehmen zu können.

Das Erscheinungsbild dieser unscheinbaren Gegenstände wird von äußeren Bedingungen (Sand, Wasser, Dreck) bearbeitet und weist dann eine Patina auf, die Bernhardt F. aufmerksam macht und ihm gefällt. Er schildert seine Umgangsweise mit diesen durch Verwitterung zufällig entstandenen Dingen anhand der TetraPack-Arbeiten. Er beschreibt, wie er vorsichtig den Sand herausschüttelt, Faltungen bemerkt, Linien entdeckt, Farbigkeit aufspürt, und tolle Formen erblickt [vgl. Transkr. 305, Z. 383–393].

Seine Vorgehensweisen lassen sich als aufmerksam Sein, Schauen, Suchen, Finden und etwas als etwas Besonderes oder Interessantes erkennen, beschreiben. Die Beurteilung der gefundenen Exponate, die Betitelung und damit Be-Deutung der Dinge und schließlich die Rahmung sowie Präsentation als letzter Schritt der Bearbeitung sind künstlerische Strategien von Bernhardt F. Alle diese Tätigkeiten beschreiben ein sehr vorsichtiges Vorgehen, das mit seiner eigenen Aufmerksamkeit, dem geschulten Sehen und einer sensiblen Offenheit für Phänomene zu tun hat. Er spricht nicht von Erfassen, Durcharbeiten oder Transformieren. Für Bernhardt F. ist Natur Kunst. Die Phänomene der Natur (und Kultur) sind für ihn Kunst. Sein Anteil liegt im Erkennen und Fördern dieser Phänomene. Er leistet unterstützende und rahmende Arbeit. Denn sein Anteil im Prozess des bildnerischen Gestaltens sei gering, er habe fast gar nicht eingegriffen, habe also die zufälligen Phänomene der Natur, der Welt nicht manipuliert. Er habe dem Zufall ein wenig auf die Sprünge geholfen und ein abstehendes Stückchen so gelegt, dass etwa die Assoziation wie ein Haaransatz in einem Portrait verstärkt werden, so berichtete er über die TetraPack-Arbeiten [vgl. Transkr. 305, Z. 402–404].

Auffällige Formulierungen und Argumentationen

Einerseits trifft Bernhardt F. absolute oder definitive Aussagen, etwa »der Eindruck von einer Person« [vgl. Transkr. 305, Z. 27–28], statt der abgeschwächten Form *ein* Eindruck oder *mein* Eindruck. Dadurch verleiht er dem Eindruck einen universellen Anspruch. Andererseits benutzt er an vielen Stellen Wendungen wie »bisschen«, »bisschen unangenehmer, bisschen abweisender« [vgl. Transkr. 305, Z. 40], »nicht unbedingt« [vgl. Trans-kr. 305, Z. 35] oder »das ist ja alles Zufall« [vgl. Transkr. 305, Z. 185], um eine vorherige Aussage abzuschwächen oder zurückzunehmen. Bernhardt F. benutzt die Wörter »malen« und »zeichnen« entsprechend der fachlichen Definitionen. Dies verweist auf ein Verständnis der Unterschiede der beiden Formen und deren Bezeichnung. Im Vergleich dazu verwenden die meisten anderen Teilnehmenden der Studie die Begriffe malen und zeichnen synonym.

In seinen Sätzen taucht oft das Wort »immer« auf. Dies verdeutlicht seine Erfahrungen im bildnerischen Bereich und eine gewisse Regelhaftigkeit und Gewohnheit in den Abläufen. Diese sprachliche Konstruktion mit »immer« könnte allerdings auch

auf das Gegenteil, also keine umfangreichen Erfahrungen in dem Bereich hindeuten. »Immer« steht in keiner Relation zu detaillierten Erlebnissen, demzufolge hat es auch den Charakter eines Füllwortes. »Also, mir geht's immer so« [vgl. Transkr. 305, Z. 184]; »wenn ich was mache, dann sind das immer ganze Serien« [vgl. Transkr. 305, Z. 155]; »Und wie es ja oft so ist beim Malen, das kommt halt immer ganz von alleine« [vgl. Transkr. 305, Z. 33–34]; »Ich male immer gerne« [vgl. Transkr. 305, Z. 185–186]. Ähnlich verhält es sich mit der Verwendung der Worte »oft« oder »meistens«. Damit verweist Bernhardt F. auf eine gewisse Quantität an Erfahrungen in diesem Bereich. Wie genau der Umfang an Erfahrungen aussieht, wird anhand dieser verallgemeinernden Aussagen nicht deutlich. »Wobei, also, so richtig malen tue ich oft gar nicht, sondern ich mach dann oft so (P) Objektbilder« [vgl. Ta-I 305, Z. 358–359]; »sondern das passiert meistens« [vgl. Ta-I 305, Z. 35]. Die Konstruktionen mit »immer«, »oft« und »meistens« erwecken neben dem Verweis auf umfangreiche bildnerische Erfahrungen einen gewissen pauschalisierenden Eindruck. Durch diese abstrahierenden und verallgemeinernden Wendungen entsteht eine Distanz und Abgeklärtheit. Die Unmittelbarkeit von (ästhetischen) Erfahrungen geht verloren. Da Bernhardt F. im Interview aber generell anhand seines gewohnten und üblichen Arbeitsprozess argumentiert und auch über eine Vielzahl an eigenen Arbeiten spricht, nehme ich an, seine Rede von seiner Bildpraxis fußt auf umfangreichen Erfahrungen. Vielleicht hat die Distanz und Abgeklärtheit einiger Interviewpassagen etwas mit der Struktur des Versuchssettings und der Befragung als Experte auf seinem Gebiet zu tun. Seine Aussagen enthalten zahlreiche Vergleiche. Er beschreibt vieles in Relation – zu einem anderen Bild oder zu normativen Vorstellungen vom Genre Portraitmalerei oder von impliziten Rezipient*inn*en: »Also das ist jedenfalls dunkler, bisschen unangenehmer, bisschen abweisender. Das hier ist freundlicher, frühlingshafter.« [vgl. Transkr. 305, Z. 40–41]. Die Komparative, die er für die Beschreibung des Bildes B2s verwendet, setzen es ins Verhältnis zum anderen Bild (B1v).

Im folgenden Abschnitt geht es um die möglichen Reaktionen von Rezipient*inn*en auf Werke einer Ausstellung. Einzelne Bilder würden deutlich weniger wirken als eine Serie:

> *»[…] eins neben dem anderen und dann wirkt das, (P) für sich, sagt man vielleicht: ›Ach, das ist ja nett, schön, schwer.‹ Aber in der, in der Reihenfolge kommen die eigentlich erst so zur Wirkung« [vgl. Transkr. 305, Z. 160–162].*

Zudem weist Bernhardt F. häufig auf den Zufall im Prozess hin, etwa »man muss es dem Zufall überlassen« [vgl. Transkr. 305, Z. 407]. Er sagt nicht »ich überlasse es dem Zufall«. Damit will er wahrscheinlich eine gewisse Verallgemeinerbarkeit und Gültigkeit unterstreichen. Er kennzeichnet den Zufall damit als etwas, was er nicht bewusst als künstlerische Strategie einsetzen würde.

Indem er sagt »Also das ist jedenfalls dunkler. […] Das hier ist freundlicher, frühlingshafter.« [vgl. Ta-I 305, Z. 41–42], markiert er eine Feststellung des Ist-Zustands. Denkbar wäre auch eine Formulierung wie »das habe ich dunkler gemacht«, die seine Tätigkeit, seine Intention und Steuerung des bildnerischen Gestaltungsprozesses betonen würde. Er formuliert so, als wäre er gar nicht bewusst bei der Bildentstehung beteiligt gewesen. Zum anderen konstatiert er mit einer resigniert klingenden Formulierung: »Warum jetzt da zwei Augen geblieben sind, weiß ich nicht. Das hat dieses Bild ja nicht.« [vgl. Transkr. 305, Z. 570] Es scheint, als würde er wirklich ratlos darüber sein und nicht wissen, wie das Augenmotiv zustande gekommen ist. Mit Formulierungen wie »das passiert meistens« [vgl. Transkr. 305, Z. 35] beschreibt er seinen bildnerischen Arbeitsprozess als Vorgang, in dem etwas geschieht oder sich ergibt, so als könnte und würde er nicht eingreifen. Er überlässt sich dem bildnerischen Prozess und verzichtet auf Kontrolle und Steuerung. Im Sprechen über die Rahmung der Bilder und sein Kunstverständnis benutzt er die Formulierung »und, ich sag dann immer das Entscheidende ist, dass Kunst draus wird, der Rahmen« [vgl. Transkr. 305, Z. 372]. Darin schwingt etwas Vermittelndes und Kommunikatives mit. Dies gleicht beinahe einer lehrer- oder dozententypischen Formulierung, so als würde Bernhardt F. öfter diesen Umstand erklären.

WALL

8 Ergebnisse | Anschlüsse

Im ersten Ergebniskapitel (8.1) fasse ich die Beobachtungen und Analysen der beiden Fallstudien zusammen und verdichte diese. Dabei verzichte ich weitgehend auf theoretische Bezüge, um die Relevanz und Aussagekraft der Fallbeispiele darzulegen. Diese Herangehensweise soll zudem mein Bestreben verdeutlichen, die Theoretisierung möglichst konsequent aus der Empirie herzuleiten. Erst im darauffolgenden Schritt stelle ich verschiedene theoretische Überlegungen zu den empirischen Ergebnissen an und entwickle Fragen für theoretische Anschlüsse (Kapitel 8.2). Abschließend erarbeite ich aus vier Perspektiven abschließende Verknüpfungen und Anschlüsse für weitere Forschungen (Kapitel 9).

8.1 Re-konstruierte Bildpraktiken und Orientierungen | Zusammenfassende Falldarstellungen

Im folgenden Kapitel bündele ich die vorherigen Auswertungsschritte, also die Bild- und Textanalysen meiner zwei Hauptfälle Ulrike R. und Bernhardt F., und erarbeite die sich herauskristallisierenden Bildpraktiken. In der Zusammenfassung und Verdichtung zeigen sich handlungsleitende Orientierungen, die die jeweiligen Bildpraktiken prägen. Durch die mehrperspektivische Analyse der zudem unterschiedlichen medialen Artikulationen (Text, Bild) zeigen sich die Fälle als facettenreich. Deshalb kann und soll deren Interpretation hier nicht auf ›einen Punkt‹ reduziert werden. Die Zusammenfassung enthält verschiedenartige Aspekte, die anhand meiner Analysen evident geworden sind.

Die re-konstruierten Orientierungen liegen demnach auch auf unterschiedlichen Ebenen und sind entsprechend der Blickrichtung meiner Analyse sortiert. Im Text finden sich diese Perspektivwechsel wieder. Zunächst gehe ich vom Bild aus und fasse die re-konstruierbaren Bildpraktiken der Befragten zusammen. Im zweiten Schritt gehe ich vom Text aus und betrachte sowohl die Weisen des Sprechens an sich als auch das Sprechen über die visuelle Darstellung und die Bildpraktiken. Im dritten Abschnitt frage ich ausgehend vom Versuchssetting, ob und wie die Bedingungen und Rahmungen Niederschlag in der Bildpraxis sowie in Text und Bild finden.

Mit der Re-konstruktion der innerhalb des Versuchssettings dokumentierten Bildpraxis kann ich zeigen, welche Orientierungen oder impliziten Wissensbestände die je individuelle Bildpraxis handlungsleitend prägen. Die Orientierungen sind nicht direkt zugänglich; sie basieren auf visuellen und sprachlichen Mustern, die sich aus den Text- und Bildanalysen rekonstruieren ließen. Mit der Triangulation der Text- und Bildmuster zeigen sich Analogien und Differenzen, die ich als Spuren des impliziten Erfahrungswissens verstehe, welches die Bildpraxis strukturiert.

Beide Fall*bildungen* lassen sich zu ›Gegenpositionen‹ eines Kontinuums der Bildpraxis von Laienkünstler*inne*n zuspitzen. Auf der einen Seite stehen Proband*inn*en, welche die Referentialität im Prozess der Bildverfertigung und Bildrezeption betonen und bestrebt sind, etwas aufzuzeigen und dadurch zu erkennen zu geben – wenn auch nur für sich selbst. Auf der anderen Seite stehen Laienkünstler*innen*, für die der Akzent auf einer prozesshaften und wahrnehmungsgeleiteten Bildpraxis liegt, die reflexive Züge trägt und das Bild als Bild thematisiert.

Zur besseren Lesbarkeit verzichte ich in den zusammenfassenden Falldarstellungen auf Quellen- oder Zeilenangaben. Die in Anführungszeichen gesetzten Begriffe sind wörtliche Zitate der Beforschten.

8.1.1 Ulrike R. | Zusammenfassende Falldarstellung

Vom Bild ausgehend

Ausgehend von den analysierten bildnerischen Prozessen und den entstandenen Bildern konnte ich Muster re-konstruieren, die ich nun zu Orientierungen der visuellen Darstellungsweise von Ulrike R. zusammenfasse. Einzelne Bildpraktiken, also »typisierte Formen des Sich-Verhaltens« (Reckwitz 2003) im Prozess des bildnerischen Gestaltens sind dabei evident geworden. In Ulrike R.s Bildern ist zunächst eine topografische Arbeitsweise zu erkennen. Die Dualität von verdichtender und transparenter Vorgehensweise wird deutlich. Der Bearbeitungsprozess des Bildes erfolgt schrittweise, ist aber auch durch Unterbrechungen gekennzeichnet. Anschließend nutzt sie die Praktik des Nachzeichnens und Einkreisens, um dem Bild Prägnanz und Betonung zu verleihen.

Topografisches Arbeiten | Verortung und Sammlung

Eine Bildpraktik, die sich anhand der entstandenen Bilder von Ulrike R. re-konstruieren lässt, möchte ich als *topografisches Arbeiten* bezeichnen. Ganz unterschiedliche Binnenszenen werden in einem Bild versammelt (B1s). Die Szenen werden wie auf einer Karte oder Mindmap vernetzt und innerhalb des Bildraums verortet – wie eine visuelle Darstellung eines Themenfeldes. Unterschiedlich farbige Hintergrundschraffuren grenzen räumlich ab und markieren die Szenen oder ordnen sie verschiedenen inhaltlichen Kategorien zu. Eine Art kartografischer Legende entsteht. Auch die Anordnung der Szenerien innerhalb des Bildraums hängt mit der Zuordnung zu bestimmten inhaltlichen Kategorien zusammen. Durch diese Verortungen werden den Binnenszenen verschiedene Bezüge, Bedeutungen und Verknüpfungen zugewiesen.

Im Sprechen über das Bild greift Ulrike R. diese Markierungen auf. Die Reihenfolge der Bildbeschreibung im Interview folgt nicht der Komposition des Bildes, sondern den Verortungen und inhaltlichen Kategorisierungen. Bildnerische Mittel, wie Farbigkeit und Linienführung der Hintergrundschraffur oder Positionierung im Bildraum, sind so eingesetzt, dass die einzelnen Bildobjekte eine bestimmte Strukturiertheit und Betonung aufweisen.

In den anderen Bildern (B3f, B4v) findet ebenfalls eine Art Verortung über Hintergrundschraffuren statt. Die Schraffuren rahmen, halten und umschließen das Portrait (B4v) und das Doppelportrait (B3f) und verorten diese so im unbearbeiteten Bildraum. Die freischwebenden Bildelemente erhalten durch die Hintergrundschraffuren Halt und Grundierung. Eine Art situativer Kontext entsteht durch die schattierenden Rahmungen, der allerdings nur angedeutet wird und keine wirkliche Situation darstellt.

Dualität von Verdichten und Transparenz

Als eine weitere Bildpraktik von Ulrike R. ist die *Verdichtung* in Form eines additiven Vorgehens zu nennen. Die vorsichtige Verstetigung der Formen durch ergänzende und nah beieinander liegende Linien bietet die Sicherheit, korrigieren zu können und erlaubt ein kontrolliertes und überlegtes bildnerisches Arbeiten. Im Gegensatz zu dieser Bildpraktik stehen beispielsweise ein rein impulsgesteuerter Duktus oder situative bildnerische Setzungen, die im performativen Gestaltungsprozess erhalten bleiben oder teilweise bis gänzlich überarbeitet werden. Die Entwicklung der Bilder von Ulrike R. folgt einem additiven Vorgehen. Die Verdichtung erfolgt schrittweise, dabei werden die dünnen und blassen Entwurfslinien ausgearbeitet, erweitert, verstetigt und verstärkt. Die Umrisslinien füllt sie teilweise mit Schraffuren – verdichteten Linien – und die Konturen hebt sie partiell hervor, sodass eine Betonung bestimmter Bildelemente entsteht. Im *Fremd*-Bild (B3f) wird das Doppelportrait mit langsam dichter werdenden Linien umkreist, umschlossen und somit stabilisiert und verfestigt. Im letzten Bild (B4v) sind die

sich verdichtenden Linien durch die Ölpastellkreiden besonders gut zu erkennen. In der zweiten Arbeit (B2v) gibt es Momente im Bild, wo diese Bildpraktik der additiven Verdichtung durch Schraffuren und hinzugefügten Linien nicht greift. Die großen Flächen im Bild (Festland und Wasser) wirken seltsam flach, undefiniert und eindimensional. Gerade diese Stellen des Nichtfunktionierens bilden einen Gegenhorizont und heben die Orientierung hervor. Zur für sie neuen Herausforderung, große Flächen zu gestalten, die den gesamten Bildraum ausfüllen sollen, passt die erprobte und etablierte Bildpraktik nicht.

Beleuchtet man die Art und Weise der Farbmischung in ihren Bildern, so ist diese Verdichtung in additiver Form auch deutlich zu erkennen. Die verschiedenen Farbtöne sind Ton in Ton gemischt, das heißt sie kombiniert ähnliche Farben. Dennoch bleiben die Farben additiv nebeneinander stehen. Es findet keine vollständige Vermischung der einzelnen Farbtöne statt und so unterbleibt die Definition neuer Farbtöne.

Auffällig ist, dass die Verdichtung von Duktus und Farbigkeit nur an äußerst wenigen Stellen in den Bildern zu einer vollständigen Überlagerung und Vermischung führt. Ihre Arbeitsweise lässt sich daher entgegengesetzt zur Verdichtung auch als *transparent* beschreiben. Obwohl sich die Bilder im Verlauf des Bearbeitungsprozesses verdichten, kommt es nur zu sehr wenigen deckenden Überlagerungen – von Farbschichten, von Flächen oder Bildelementen. Die einzelnen Striche, Formlinien und Vorzeichnungen sind im Bildergebnis noch immer nachzuvollziehen. Die einzelnen Farbtöne und der Strich der Aquarellstifte sind sogar noch dann sichtbar, wenn sie mit Wasser flächig vermalt werden, wie im zweiten Bild (B2v). Die vorangegangenen Schritte des bildnerischen Prozesses sind am Ende noch im Bild erkennbar, sie scheinen durch die darüberliegenden Schichten hindurch. Die Vorgehensweise wird dadurch transparent gemacht.

Die Gegensätzlichkeit von *Verdichtung* und *Transparenz* scheint in Ulrike R.s Bildern ausgeglichen zu sein, beide Arbeitsmodi existieren nebeneinander und bedingen sich wechselseitig.

Prägnanz und Betonung | Nachzeichnen und Einkreisen, um visuell Bedeutung zu verleihen

Durch eine Steigerung der Farbintensität und des Kontrasts werden einzelne Bildelemente markiert und betont. Sie erhalten eine hervorgehobene Position innerhalb des Bildes und weisen auf bedeutende Stellen für Ulrike R. hin. Außerdem werden mit wiederholtem *Nachzeichnen* von Linien die Konturen wichtiger Bildelemente gesichert und hervorgehoben (*Selbst*-Bild B1s, verstärkte Konturen des Cellos) oder Bildelemente werden eingekreist und gefasst. Sachverhalte erhalten auf Bildebene Geltung dadurch, dass Ulrike R. sie wiederholt nachfährt. Die Annahme der Form eines Bildelements wird überprüft, gegebenenfalls korrigiert und überarbeitet, um schließlich bestätigt zu werden. Auch der mehr oder weniger ausgearbeitete Detaillierungsgrad der Bildelemente verweist auf die Bedeutung der jeweiligen Elemente im Bild. Durch spezifische Farbgebung und Hintergrundschraffuren findet im *Selbst*-Bild (B1s) zudem eine symbolische Kennzeichnung von Bildelementen statt. Bis auf das zweite Bild (B2v) weisen alle drei Bilder eine Art Umrahmung und Schattierung der Bildobjekte auf. Die Figuren und Portraits sind von einer schraffierten Schattierung gefasst. So entsteht eine fast situative Wirkung, ohne allerdings eine Einbettung in eine konkrete Situation zu schaffen. Es bleibt bei unkonkreten Andeutungen.

Schrittweise Erarbeitung des Bildes und Unterbrechung des Bearbeitungsprozesses

Das bildnerische Vorgehen respektive die Entwicklung des Bildes vollzieht sich anhand von aufeinanderfolgenden Stufen, die sich durch die Analyse des fertigen Bildes sowie die teilnehmende Beobachtung des Arbeitsprozesses re-konstruieren ließen: Bildidee, Entwurf, Korrektur, Verstetigung und Akzentsetzung. Nachdem *Einfallen* der Bildidee,

wie Ulrike R. den Ausgangspunkt ihres bildnerischen Prozesses im Interview benennt, folgt die vorsichtige und blasse Bleistiftvorzeichnung, die durch suchende, korrigierende und wiederholende Linien die passende Form der Bildelemente findet. Schrittweise verstärkt und verfestigt sie die Konturen mit Aquarellstiften und ergänzt dezente Schraffuren. Nach einer Unterbrechung des Bearbeitungsprozesses und dem neuerlichen Betrachten des Bildes folgt eine Akzentsetzung durch stärker farbige Hervorhebungen bestimmter Objekte oder Formen. Diese Vorgehensweise bietet stetige Kontrolle und Korrekturmöglichkeit, ist gleichzeitig aber geprägt von Zweifel, Unsicherheit und Gehemmtheit die Bildsprache betreffend. Sowohl der Arbeitsprozess als auch das Bild sind geprägt von einer Art Grundständigkeit (geordnetes und schrittweises Vorgehen), Vergewisserung (stetige Kontrolle und wiederholtes Nachfahren der Formen) sowie Stabilität (ausgewogene Proportionen und Formensprache, gleichwertige Bearbeitung der Bildelemente).

Die Unterbrechung des Bearbeitungsprozesses und das neuerliche Betrachten der Arbeit ist eine äußerst gebräuchliche Praktik des bildnerischen Gestaltens und ist nicht nur bei Ulrike R. zu finden. Diese Vorgehensweise verhilft zu einer Distanzierung vom Bild sowie dem bildnerischen Prozess.

Ausgehend vom Text auf das Bild schauend

Ausgehend von der sprachlichen Darstellung im Interview blicke ich nun auf die Bilder und die re-konstruierten Bildpraktiken. Die Situation des Zeigens und Kommunizierens über Ulrike R.s Bilder beleuchte ich hinsichtlich zweier Aspekte: Zum einen geht es um das *Wie* des Sprechens, also Praktiken des Bilderbesprechens, und zum anderen geht es um die inhaltliche Ebene, das *Was*. Auf die Frage nach der Art und Weise der sprachlichen Äußerungen von Ulrike R. fällt auf, dass sie beim Sprechen über den bildnerischen Prozess einsilbig wird. Sie hat die Tendenz, Gesagtes zu relativieren. Weiterhin wird deutlich, dass durch Innehalten im Redefluss viele Pausen im Interview entstehen und sie aus einer Art Betrachterperspektive heraus spricht. Auf der Inhaltsebene der sprachlichen Darstellung des Bildes und des bildnerischen Prozesses geht es im Interview um die Relationen zwischen Bildvehikel, Bildobjekt und Bildreferent (vgl. Pichler und Ubl 2018). Zudem wird die Orientierung *Techniken erlernen und beherrschen* für die Bildpraxis von Ulrike R. deutlich. Außerdem wird anhand der sprachlichen Darstellung eine ausgeprägte Bewertungstendenz (»versucht zu zeichnen«) und die damit verbundene starke Wahrnehmung von eigenen Grenzen und Nichtgelingendem offenkundig und der *Bildeinfall* (»das Bild war noch im Kopf«) wird thematisiert.

Praktiken des Bilderbesprechens | Das Wie des Sprechens im Interview

Einsilbig | Ungeübt im Sprechen über den bildnerischen Prozess
Im Leitfadeninterview fällt auf, dass Ulrike R. teilweise sehr leise und mit unsicher wirkender Stimme spricht. Viele deutliche, auch längere Pausen unterbrechen den Redefluss, teilweise mitten im Satz. Dieses Sprechverhalten ist in Momenten zu vernehmen, in denen sie allgemein über den bildnerischen Prozessverlauf redet und im Besonderen über Schwierigkeiten und Hürden beim bildnerischen Arbeiten. Ihr Sprechen wird einsilbig und sie bringt keine persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen ein – was sie zum Beispiel im Vergleich zum Sprechen über das Bildobjekt und den dahinterstehenden Referenten vielfach tut. Diese Einsilbigkeit kann einerseits mit der im Moment des Sprechens parallel ablaufenden Reflexion des erlebten Geschehens und den dadurch verzögerten und suchenden Formulierungen zusammenhängen. Andererseits zeigt es die Verknüpfung der impliziten Wissens- und Könnensstrukturen, die zwar die Praktiken organisieren, sich aber dem expliziten Zugriff und einer Verbalisierung entziehen. Es kann jedoch auch der geringen Erfahrung im Sprechen über die eigene Bildpraxis geschuldet sein. Da Ulrike R. vornehmlich allein zu Hause arbeitet, laut Aussage keinen

Austausch mit anderen Laienkünstler*innen* pflegt und nur wenige (VHS-)Kurse besucht hat, gehe ich davon aus, dass sie in der Verbalisierung von bildnerischen Prozessen keine Übung hat, was das auffällige Sprechverhalten bedingt. Sie sucht erst im Gespräch und auf Nachfrage passende Ausdrücke für das Erlebte und hat keine ihr geläufigen oder konventionellen Formulierungen für die genutzten Bildpraktiken, ablaufenden Praxen und Erfahrungen.

Zwischenzeiten und Zwischenräume
Durch ihr häufiges Innehalten im Redefluss entstehen Pausen. Diese Zwischenzeiten bieten Möglichkeiten für weiterführende Gedanken und Assoziationen, ohne dass sie diese benennt oder ausspricht. Die Pausen werden zum ›Denk-Raum‹ für beide am Interview beteiligten Personen. Die Zwischenzeiten für Ungesagtes im Interview und die Zwischenräume, das Unbezeichnete, Unbearbeitete im Bild, stellen eine Analogie dar. Die großen Weißflächen der Bilder, der unbearbeitete Bildraum, in dem die definierten Bildelemente fast schweben (B3f), oder die Räume zwischen den einzelnen Binnenszenen (B1s) korrespondieren mit den langen stillen Passagen im Interview. Zwischenräume und Zwischenzeiten fungieren als Möglichkeitsraum für un-sichtbare oder un-gestaltete Bildgründe und be-zeichnete Verbindungen. Sie bieten Möglichkeitsräume für Imaginationen – sowohl aufseiten der Zeichnerin als auch aufseiten der Betrachterin.

Relativieren
In der Interviewanalyse ist auffällig geworden, dass Ulrike R. sehr vorsichtig spricht und dazu tendiert, einmal getroffene Aussagen im nächsten Moment zu relativieren. Dadurch werden sie weniger drastisch und eindeutig. Die Bedeutung der Bemerkung wird abgeschwächt, indem sie diese zu einer anderen Sache, zu eigenen Vermutungen oder Zweifeln in Beziehung setzt. Hier sehe ich eine Analogie zur visuellen Darstellung. Auch im bildnerischen Gestalten vermeidet sie zu starke Konturen und Kontraste, ihre bildnerische Arbeitsweise – mit dem behutsamen Aufbau des Bildes und der vorsichtigen Steigerung von Form, Farbigkeit und Kontrasten – zeigt dies eindrucksvoll. Die Zielrichtung in der Art zu sprechen und in der Weise, Bilder zu gestalten, ist ähnlich, es geht um bedachtes Ausformulieren. Die Wege dahin sind allerdings konträr. Während sie sich im Bild durch Hinzufügen (additives Vorgehen) mit bildnerischen Mitteln behutsam vortastet und dosiert steigert, schwächt sie im Interview das einmal Gesagte ab und nimmt es zurück oder relativiert es, um eine zu gewagte oder kontrastreiche Aussage zu vermeiden.

Betrachterperspektive
Die Art und Weise, wie sie Aussagen über sich selbst trifft, entspricht einer Art Betrachterperspektive. Indem sie bedeutungsvolle, emotionale und persönliche Inhalte neutralisiert und distanziert formuliert, grenzt sie sich davon ab und spricht von einem ›erhöhten‹ Standpunkt aus, auf ihre Erinnerung und Erfahrung blickend. Es scheint, als würde sie den Inhalt ihrer Aussage moderieren und von außen betrachten. Anstelle von sich selbst als »ich« zu sprechen, spricht sie unpersonalisiert und verallgemeinernd von »man«. Es gibt allerdings eine Stelle im Interview, die besonders interessant ist, da sie eine Ausnahme dieser Orientierung markiert. Im Sprechen korrigiert sie sich selbst und formuliert das allgemeine »möchte man« in ein »also ich möchte die dann auch gar nicht kennenlernen« um (die Betonung liegt auf »ich«). Damit formuliert sie die allgemeine und eher distanziert gefärbte Aussage bewusst um. Gleichwohl folgt sie mit dieser sprachlichen Markierung als rein individuelles Bestreben der Tendenz, einmal getroffene Aussagen zu relativieren. Sie schränkt den Geltungsbereich der allgemeinen Aussage ein und bezieht es ausschließlich auf ihr individuelles Empfinden. Auf Ebene der visuellen Darstellung sehe ich eine Analogie dazu. Wie durch eine Art Teleskop blickend stellt sie im *Selbst*-Bild (B1s) verschiedene Szenerien ihres Lebens unmittelbar dar, anders als andere Studienteilnehmer*innen*, die beispielsweise mit Metaphern und

Symbolen oder abstrakten Farbstimmungsbildern arbeiten. Sie richtet ihren Blick auf unterschiedliche Momente (Darstellung im Tätigkeitsvollzug) und Stadien (Alterskennzeichnung der Figuren) ihrer Biografie und gewährt sich selbst und den Betrachtenden einen Blick auf diese Momente, Zusammenhänge und Pluralität der Bilder. Wie anhand der Orientierung topografisches Arbeiten erläutert, verortet sie die Binnenszenen wie in einer Mindmap innerhalb des Bildraums und zeigt damit auch das Nebeneinander der Bilder. Sie erarbeitet sich, als Bildproduzentin und damit schon im Prozess immer auch Rezipientin, eine Art Überblick – einen distanzierten Blick.

Hier wird ein Spannungsfeld sichtbar zwischen dem Inhalt, also den persönlich bedeutsamen Erfahrungen aus der eigenen Biografie, und der Form der sprachlichen Darstellung, mit der sie ihre individuellen Empfindungen verallgemeinert, sowie der visuellen Darstellung, über die sie einen Überblick und eine reflektierende Perspektive auf einzelne Episoden ihres Lebens erzeugt. Die Art und Weise, im Interview in verallgemeinernder Form über persönliche Inhalte von großer Bedeutung zu sprechen, kann analog zu der Distanz schaffenden Weise gedeutet werden, persönliche Momente ihres Lebens im *Selbst*-Bild (B1s) aus einer überblicksartigen Perspektive heraus darzustellen, die auch die Kontingenz ihrer (Erinnerungs-)Bilder zeigt. Ich frage mich, ob es bei der Wahl der Perspektive um eine vorsichtige Distanzierung geht, eine Betrachtung aus einem leicht entfernten Blickwinkel. Oder geht es um weit zurückliegende und ›entfernte‹ Erinnerungen?

Relationen zwischen Bildvehikel, Bildobjekt und Bildreferent

Die Situation des Zeigens und Kommunizierens über die entstandenen Bilder – also *wie* sie über die Bilder spricht – wird beherrscht von biografischen Erzählungen und Argumentationen, die Ulrike R. assoziativ mit den jeweiligen Bildobjekten verbindet. Sie beschreibt ihre Bilder anhand der Bildobjekte und Bildreferenten. Sie spricht über biografische Erlebnisse mit ihrer Familie, Erinnerungen an ihre Kindheit und persönliche Erfahrungen. Weder über die formalen Aspekte der konkreten Bildvehikel, also über die *bildgebende Schicht* des Bildes (Pichler und Ubl 2018, S. 23), das heißt die Form, Komposition und Farbigkeit, noch über den jeweiligen Entstehungsprozess spricht sie. Erst im Verlauf des Gespräches und auf Nachfrage gibt sie Auskunft darüber. Interessant ist an dieser Stelle erneut, wie sie über die Bildmotive und die einzelnen Bildelemente spricht. Ohne große Einführung und Erklärung der Zusammenhänge erzählt sie Erinnerungen episodenhaft und aus einer Art Betrachterperspektive – analog zu den Bildelementen, die im Bildraum zu schweben scheinen. Obwohl sie über Persönliches spricht, wird, wie beschrieben, eine Vermeidung des Personalpronomens »ich« und somit eine nur mittelbar persönliche Bezugnahme evident. Vielleicht versucht sie, das Erzählte – in der Situation des Interviews – objektiver und weniger intim und persönlich erscheinen zu lassen.

Die inhaltlichen Aspekte des Bildes, also das Verhältnis von Bildobjekt und Bildreferent, sind ihr wichtig, dazu kann und möchte sie etwas sagen. Die einzelnen Binnenszenen im ersten Bild (B1s) sind eng an ihre persönlichen Erlebnisse und Erfahrungen gebunden und verdichten sich zu Sinnbildern von Erinnerungen und Gedanken. Sie stehen als bildliche Darstellung für etwas anderes, für einen eher abstrakten Sachverhalt wie eine Phase ihrer Kindheit oder die innige Beziehung zu ihrem Bruder. Die bildlichen Darstellungen werden zu Sinnbildern von »früheren Dingen«, »traurigen Zeiten« oder »schönen Dingen«, die im Gespräch ansatzweise erläutert werden. Die Bildobjekte regen Ulrike R. allerdings nicht nur zum Erzählen von biografischen Episoden und Erfahrungen an, sondern veranlassen sie, im Interview eine Art Evaluation der dargestellten Szenerien und damit verknüpften Erfahrungen vorzunehmen.

Insgesamt beschreibt sie alle ihre Bilder deutend und verweisend auf Kontexte, die sich der bloßen Beschreibung im Sinne einer Versprachlichung des Sichtbaren entziehen und mir als Betrachterin nicht deutlich werden. Ich vermute, dass zwischen Bildobjekt und Bildreferent für Ulrike R. eine ganz enge Relation besteht. Das Dargestellte,

das Bildobjekt ist wie ein Platzhalter für die Referenz des Bildes. Es scheint fast so, als wäre das Bildobjekt mit der ganz bestimmten Referenz einer Erinnerung und/oder einer Person wichtiger als die formalen Aspekte des Bildes und als das, was im Bild während des Prozesses entsteht. Diese Annahme würde zudem erklären, warum Ulrike R. im Interview nicht (bzw. nur auf Nachfrage) über die formalen und performativen Aspekte der Bilder spricht. Sie sagt nichts zur Komposition ihrer Bilder, den Formen der Figuren und Gegenständen oder der Farbigkeit. Das Bild wird zu einer Art Sinnbild. Die Lesbarkeit und Entschlüsselung durch andere Betrachtende scheint für Ulrike R. nicht unbedingt entscheidend zu sein. Diesem Argumentationsstrang lässt sich auch die Äußerung aus dem Interview hinzufügen, dass das Bild »jetzt meins ist«. Der Frage des Anspruchs oder Maßstabs an die eigene Arbeit begegnet sie damit, dass sie sich zuspreche, es sei ihre eigene Arbeit – »dass es jetzt meins ist« –, die nur ihren eigenen Ansprüchen genügen müsse. Sie versetzt ihr bildnerisches Tun in einen individuellen und persönlichen Kontext und bewertet ihre Arbeit als zufriedenstellend oder »dann war das für mich in Ordnung«. Interessant an dem Wie dieser Äußerung ist, dass Ulrike R. diesen Satz wortwörtlich wiederholt, so als würde sie sich dessen im Moment des Sprechens noch einmal vergewissern.

»Techniken« erlernen und beherrschen – eine Orientierung für die Bildpraxis

Die Auffassung, »Techniken« beherrschen und erlernen zu müssen, um bildnerisch gestalten zu können, prägt die Bildpraxis von Ulrike R. Sie äußert die Überzeugung, es gebe eine *richtige* und damit sachgerechte Handhabung – sie nennt es »Technik« –, ein jegliches Material und Medium zu benutzen und einzusetzen. Der Umgang mit einem bestimmten Material oder Werkzeug müsse erst erlernt werden, um es fachgerecht einsetzen zu können. Deutlich wird diese Orientierung auch anhand ihrer re-konstruierten Bildpraxis – dem wiederholten Anwenden vertrauter bildnerischer Praktiken, Materialien oder Motive (Vertrautes und Gewohntes als Ausgangspunkt, s. u.). Dies gibt ihr Sicherheit und eine gewisse Versiertheit im Agieren. Zu dieser Orientierung gehört jedoch gleichermaßen das Gegenteil, das Nichtbeherrschen der »Technik«, welches Ulrike R. situativ im Moment der Datenerhebung zum »Ausprobieren« im bildnerischen Arbeiten zwingt.

Diese Orientierung hat noch eine weitere Facette. Die (fachgerechten) »Techniken« im Umgang mit Werkzeugen und Materialien sind erlernbar – und nicht etwa allein Genialität oder Talent. Das bildnerische Gestalten hat für sie den Charakter einer greifbaren Praktik, die sie einüben kann. Im Unterschied zu anderen Laienkünstler*innen*, die sich als Autodidakt*innen* verstehen, geht sie davon aus, einen Kurs in einer Kunstschule besuchen zu müssen, in dem sie von professionellen Könner*innen* lernt. Sie äußert in diesem Zusammenhang auch den Wunsch, »alle Techniken« ausprobieren zu können. Das Erproben, Erlernen und Verbessern ihrer bildnerischen Fertigkeiten ist für Ulrike R. ein wichtiger Aspekt ihrer Bildpraxis.

Bewertungstendenz »versucht zu zeichnen« | Grenzen und Nichtgelingen

In der Situation des Zeigens und Sprechens über ihre Bilder reflektiert Ulrike R. nicht nur (Betrachterperspektive), sie bewertet und beurteilt ihre Arbeiten gleichzeitig in besonderem Maße. Der Ausdruck »versucht zu zeichnen« verweist auf die Erfahrung von Unsicherheit und ungewissem Erfolg gegenüber dem Zeichenprozess und vielleicht auch den eigenen Zeichenfertigkeiten. Nachdem sie im Interview ihre Absicht und ihr Bewusstsein für die Ungewissheit des Ergebnisses erklärt, evaluiert sie das vorliegende Bildergebnis (B2v) und stellt fest, dass ihr die Darstellung ihres Bruders, entgegen ihrer Hoffnung, nicht gelungen sei. Fraglich ist, ob sie dabei Verunsicherung gegenüber ihrer Bildpraxis verspürt oder ob diese Ungewissheit eher andeutet, dass es für sie nur eine gelungene Zeichnung wäre, wenn die abgebildete Person ihrem Bruder mehr ähneln

würde. Durch die anschließende Bewertung »der mir aber doch nicht ganz so gelungen ist« wird die zweite Vermutung wahrscheinlicher. Sie hat ihren Bruder nicht ›getroffen‹, ist ihm in der Zeichnung nicht gerecht geworden. Möglicherweise sind es aber auch beide Aspekte – die unsichere Bildpraxis und die scheinbar nicht geglückte Anschaulichkeit der Bruderfigur.

Bildeinfall | »das Bild war noch im Kopf«

Ulrike R. beschreibt im Interview als Ausgangspunkt ihrer bildnerischen Arbeiten jeweils eine klare Bildidee, die ihr eingefallen sei. Bilder also, die ihr plötzlich in den Sinn kommen, eine Bildidee, die sie schlagartig und unvermutet hatte. Pazzini schreibt: »Einfallende Bilder werden zunächst einmal zu nichts anderem als zu inneren Bildern, Vorstellungen, Phantasien, sie mobilisieren Assoziationen, regen das Denken an« (Pazzini 2015, S. 227). Sind sie einmal *innere Bilder*, können sie als wieder-einfallende Bilder in gestaltenden Tätigkeiten – in der Bildpraxis – auftauchen. Um über andere Organe wieder in die Umwelt versetzt oder umgesetzt zu werden, müssen diese *eingefallenen Bilder* allerdings erst organisiert werden (vgl. ebd.). »Es geht vielmehr um die Stellungnahme zu eingefallenen Bildern, die zu Bildungen des oder im Unterbewussten geworden sind, zu jenen Bildungen, die einem direkten, willkürlichen Zugriff nicht verfügbar sind, die in einer gestaltenden Tätigkeit wieder auftauchen können« (ebd., S. 231). Die *eingefallenen Bilder* von Ulrike R. entstammen Erinnerungen aus ihrer bisherigen Bildpraxis. In zwei Fällen sind es konkrete eigene bildnerische Arbeiten, genauer eine Zeichnung (B4v) und eine Idee für eine bildhauerische Arbeit (B3f), die ihr einfallen. Bei dem *Vertraut*-Bild (B2v) wird nicht klar, ob es sich um ein inneres Bild im Sinne einer erinnerten Situation handelt, oder um ein Foto, welches ihr einfällt. Denn sie meint: »da ist mir eigentlich dieses, dieses Bild eingefallen«. Zum vierten Bild (B4v) erklärt sie, es sei »noch im Kopf« gewesen und ihr »wieder eingefallen«. Im Gegensatz zu den drei *Bildeinfällen* ist es im ersten Bild (B1s) der ihr geläufige Bildaufbau, die Panelstruktur – in der Art einer gezeichneten ›Bildergalerie‹ – die aus verschiedenen Binnenszenen besteht und zum Ausgangspunkt für die Arbeit wird. Für Ulrike R. sind also ihre jeweiligen Bildeinfälle konstitutiv für das entstehende Werk.

Ausgehend vom Versuchssetting auf Bild und Text blickend

Ich nehme nun einen zweiten Perspektivwechsel vor und blicke vom Versuchssetting der Studie aus auf die Bilder und den bildnerischen Prozess sowie auf das Sprechen über die Bilder. Die Impulse von außen – die Bedingungen des Versuchssettings, das Materialangebot, der zeitliche Rahmen, die thematischen Impulse – motivieren und beeinflussen sowohl das bildnerische Arbeiten als auch das Zeigen und Sprechen über die entstandenen Bilder. Im folgenden Abschnitt befrage ich die re-konstruierte Bildpraxis von Ulrike R. daraufhin, inwieweit und auf welche Weise die Bildpraktiken auf diese externen Impulse *antworten* und in welcher Relation sie zueinander stehen.

Vertrautes und Gewohntes als Ausgangspunkt

Auf verschiedene Weise bilden Vertrautes und Gewohntes für Ulrike R. einen Anhaltspunkt im Versuchssetting. Zu Beginn, als Startpunkt ihrer Bildreihe greift Ulrike R. auf bekannte Motive und Medien zurück. Sowohl die Motivik als auch die Vorgehensweise des schrittweisen Erarbeitungsprozesses im ersten Bild (B1s) lassen sich laut Aussage von Ulrike R. und meinen Bildanalysen als analog zu ihren bisherigen bildpraktischen Erprobungen und Erfahrungen beschreiben.

Die Bildideen für ihre anderen Arbeiten – ihre *Bildeinfälle* – entstammen früheren Arbeiten (B4v) und erdachten Konzeptionen (B3f). Sie orientiert sich demnach zunächst an bekannten und von ihr selbst bereits erstellten Bildern. Dieser Rückgriff

könnte einerseits auf das Versuchssetting als unbekanntes und verunsicherndes Arrangement verweisen und andererseits auf den expliziten Adressatenbezug der Bilder als Forschungsmaterial, einhergehend mit der sozialen Anerkennung durch das Team der Forschenden (siehe Kapitel 5.7). Die Situation regt Ulrike R. zunächst erst einmal nicht dazu an, Neues zu probieren, sondern veranlasst sie dazu, Erprobtes und Funktionierendes anzuwenden. Sie orientiert sich hinsichtlich ihrer Bildpraktiken also an Bewährtem, auf das sie zurückgreifen kann.

Lediglich im zweiten Bild (B2v) wagt sie ein neues Bildmotiv – eine ihr vertraute Person in einer Landschaft. Die Darstellung einer Landschaft, die den ganzen Bildraum ausspannt, ist – wie meine Bildanalysen zeigen und wie sie auch selbst im Interview vorbringt – ihr nicht geläufig. Sie verlässt ihr ›vertrautes Terrain‹ der Figuren- und Portraitdarstellung und versucht sich an einer Landschaft. Die Erfahrungen des Nichtgelingens und ihre Unzufriedenheit mit dem zweiten Bild (B2v) veranlasst sie zu einer zweiten bildnerischen Arbeit zum Themenimpuls *Vertraut* (B4v) und zum motivischen Rückgriff auf eine Portraitdarstellung. Allerdings nicht auf die Darstellung eines Portraits ihres Bruders, sondern sie greift auf das Bleistiftportrait ihres Sohnes zurück, welches sie selbst vor Jahren gezeichnet hatte.

Anhand der Materialien, die Ulrike R. verwendet hat, wird ebenfalls deutlich, dass sie vom Erprobten und Vertrauten ausgeht. Sie arbeitet mit Blei- und Aquarellstiften und experimentiert lediglich beim letzten Bild der Reihe (B4v) mit für sie neuartigen Materialien.

Ausprobieren – Inspiration durch das Versuchssetting

Die Anlage des Versuchssettings, ähnlich einer Ateliergemeinschaft mit Werkstattcharakter, inspirierte Ulrike R. Die parallel und in einem großen Raum arbeitenden Laienkünstler*innen* und das reichhaltige Materialangebot regte sie an, Neues »auszuprobieren«. Ulrike R. berichtet im Interview, die Arbeit ihres Tischnachbarn (der ihr gegenüber am Doppeltisch saß) habe sie zum Experimentieren und zum *Ausprobieren* eines ihr bisher unbekannten Materials, Ölpastellkreiden, angeregt. Diese verwendete sie für das letzte Bild der Reihe (B4v). Im Vergleich zu ihren Arbeiten zeichnen sich die Werke ihres Tischnachbarn (siehe Abb. 80) unter anderem durch eine kontrastreiche und intensivere Farbigkeit aus. Bei einem seiner Bilder verwendet er ebenfalls Ölpastellkreiden.



(80)

Relationen zwischen den Themenimpulsen und der re-konstruierten Bildpraxis

Zum Themenimpuls »Ein Bild von mir« entstand das erste Bild der Bildreihe von Ulrike R. Dieses *Selbst*-Bild (B1s) verstehe ich als eine Art Referenzbild. Es stellt den Referenz- und Ausgangspunkt dar, da es in vielerlei Hinsicht die übliche Bildpraxis von Ulrike R. widerspiegelt und spezifische Bildpraktiken verdeutlicht. Ihm folgen drei weitere Bilder und es weist die mit großem Abstand längste Bearbeitungszeit auf. Die Vorgehensweise im bildnerischen Prozess entspricht ihrem typischen Verlauf (schrittweise Erarbeitung des Bildes) und orientiert sich – laut eigener Aussage – auch auf der motivischen Ebene und in Bezug auf den Materialeinsatz am Spektrum ihrer üblichen Bildpraxis. Sowohl das Bild als auch der Arbeitsprozess sind von Grundständigkeit, Vergewisserung und Stabilität geprägt. Durch die topografische Arbeitsweise im Bild wird nahezu der gesamte Bildraum ausgespannt, alle Bildelemente verorten sich um die zentrale und im Musizieren versunkene weibliche Figur – ein Selbstbildnis. Sie selbst bildet den Bezugs- und Mittelpunkt der verschiedenen Bildelemente und Bildobjekte. Sie entwirft ein Selbstbild von sich als künstlerisch-kreativ tätiger Person, die sich im Raum ihrer Erinnerungen und in ihrer Biografie verortet. Wie durch ein Teleskop blickend oder wie mit einem Scheinwerfer wirft sie Spots auf verschiedene Szenerien ihres Lebens. Sie beleuchtet unterschiedliche Momente und Phasen ihrer Biografie und gewährt sich selbst und mir als Betrachterin einen Blick darauf. »Ein Bild einer vertrauten Person« – dieser Themenimpuls wurde Anlass für gleich zwei von Ulrike R.s Bildern (B2v und B4v). Das *Vertraut*-Bild (B2v) mit der Darstellung ihres Bruders inmitten einer idyllischen Landschaft ist im Vergleich zum ersten Bild durch Instabilität und »Nichtgelingen« gekennzeichnet. Ihre übliche Vorgehensweise scheitert an Momenten der perspektivischen Darstellung, der vollständigen Erschließung des Bildraums, am Umgang und an der Definition von Flächigkeit im Bild und laut Aussage von ihr auch an der Darstellung der männlichen Figur.
Reflektieren diese ›Unzulänglichkeiten‹, die Ulrike R. im Arbeitsprozess erfährt und die dem fertigen Bild innewohnen, die Beziehung zu dieser vertrauten Person? Die im Interview idealisiert dargestellten Erinnerungen an das vergangene geteilte Leben mit ihrem Bruder spiegeln sich im Bild und im Arbeitsprozess scheinbar nicht wider. Durch diese Diskrepanz ergeben sich ihre starke Unzufriedenheit und die Erfahrung des Scheiterns an diesem Bild, was sie schließlich zu einem neuerlichen Versuch eines *Vertraut*-Bildes (B4v) veranlasst.

Mit dem zweiten Versuch, eine *vertraute Person* (B4v) darzustellen, möchte Ulrike R. wieder sicherer werden und eine Art Ausgleich zu dem nicht gelungenen Bild (B2v) schaffen. Die Erinnerung an ein von ihr selbst gezeichnetes Bild ihres Sohnes dient ihr als Vorlage. Auch das Portraitmotiv als solches ist ihr, laut eigener Aussage, vertraut. In ihrer Beurteilung des Bildes im Interview wird allerdings deutlich, dass sie mit diesem zweiten Versuch abermals nicht zufrieden ist, da sie mit dem Material »nicht so richtig zurechtgekommen« ist. An dieser Stelle möchte ich erneut die Vermutung aufstellen, dass nicht nur das neuartige und noch unbekannte Material und Werkzeug ursächlich für ihre Unzufriedenheit sein könnte, sondern auch der thematische Impuls des Bildes – des *vertrauten Sohnes* – in Zusammenhang damit stehen könnte. Vielleicht gelingt es ihr auch im zweiten Versuch des *Vertraut*-Bildes nicht, eine ausreichend starke Relation zwischen Bildobjekt und Bildreferent herzustellen. Wobei nicht deutlich wird, ob es um die Ähnlichkeit mit ihrem Sohn als Person geht oder aber um die imaginierte Zeichnung, welche zur Vorlage des Bildes wurde, oder aber die erinnerte Situation, in der die Zeichnung entstanden ist.

Der Themenimpuls »Ein Bild eines/einer Fremden« ist Anlass für das dritte Bild der Reihe. Mit dem *Fremd*-Bild (B3f) beginnt sie zunächst auf bewährtem Terrain – die Bildidee, die Vorgehensweise, die Materialien und das Motiv des Portraits. Im Verlauf des Arbeitens jedoch bricht eine gewisse Unsicherheit in den bildnerischen Prozess ein. Löst dies Potenzial für *kreatives Antworten* im Differenzierungsgeschehen aus? In der sich anschließenden Reflexion zur Empirie (Kapitel 8.2) gehe ich dieser Frage ausführlicher

nach. Auf die Frage, warum diese Umwandlung und Verschiebung der Bildpraktiken an dieser Stelle gelingt und sie nicht wie im zweiten Bild (B2v) scheitert und ein Gefühl des Nichtgelingens bei ihr zurück bleibt, gerät unter anderem das Thema des Bildes in mein Blickfeld. Vielleicht wirkt der thematische Impuls entlastend, weil im Gegensatz zum Bildreferenten *vertrauter Bruder* das Thema *fremd* nicht den gleichen Ansprüchen und Vorstellungsbildern unterliegt. Durch die verhältnismäßig große Unbestimmtheit und Offenheit des thematischen Impulses entsteht ein Möglichkeitsraum für diverse Bildantworten.

Nachdem ich aus drei verschiedenen Blickrichtungen Ulrike R.s Orientierungen re-konstruieren konnte, wende ich diese Perspektivwechsel – vom Bild ausgehend, vom Text auf das Bild schauend sowie ausgehend vom Versuchssetting auf Bild und Text blickend – auch in meiner zweiten Falldarstellung an.

8.1.2 Bernhardt F. | Zusammenfassende Falldarstellung

Vom Bild ausgehend

Um die Orientierungen der visuellen Darstellungsweise von Bernhardt F. herauszuarbeiten, blicke ich auf die re-konstruierten Muster, die aus den Analysen der bildnerischen Prozesse und der entstandenen Bilder resultieren. Evident geworden sind dabei folgende Bildpraktiken und Orientierungen: die Rahmung und das bildnerische Gestalten im Modus Bild, die Spaltung des bildnerischen Prozesses, die Geste, die Heterogenität der Bildreihe, das serielle Arbeiten, die Materialität in seiner ambivalenten Bedeutung in der Bildpraxis und die Bildpraktik »Vom Material zum Motiv«.

Serielles Arbeiten | In Relation stellen

Das serielle Arbeiten ist eine Bildpraktik, die in gewisser Weise allen im Versuchssetting entstandenen Bildern gemeinsam ist. Zum dritten Themenimpuls hat Bernhardt F. eine Bildserie von fünf Blättern angelegt (B3–7f). Ebenso sind die ersten beiden Bilder (B1v, B2s) nicht als Einzelarbeiten entstanden. Konzeptionell und zudem auf bildlicher Ebene zeigte sich in den vorangegangenen Analysen, dass sie als eine Art Diptychon angelegt sind. Zahlreiche Ähnlichkeiten und wechselseitige Kommentierungen hinsichtlich Komposition, Farbpalette, Duktus und Bildkonzept verweisen darauf. Hier wird deutlich, dass Bernhardt F. seine Bilder weniger als Einzelbilder denkt, die dann als solches auch Form und Inhalt auf den Punkt bringen, sondern er konzipiert und gestaltet seine Arbeiten in Serie, also in Relation zueinander. Durch die Bildpraktik des *In-Relation-Stellens* treten die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Bilder deutlicher hervor. Erst in Reihe oder in Gegenüberstellung zueinander erschließen sich die Bilder aus der gegenseitigen Kommentierung und dem Zwischenraum heraus. In der Bildserie (B3–7f) verliert das Einzelbild zwar an Präsenz und Individualität, aber es erhält eine andere Wertigkeit und Wirkung durch die Wiederholung und gleichzeitige Variation desselben Gegenstandes.

Das Arbeiten in Serie strukturiert auch den Arbeitsprozess an sich. Durch die Kontinuität beispielsweise des Bildobjekts – Rahmen – können andere formale Qualitäten hervortreten und an Bedeutung gewinnen. Die Unterschiede zwischen den Bildern und die prozessualen Aspekte der einzelnen Bilder stehen im Fokus. Mit seinem seriellen Arbeiten experimentiert Bernhardt F. mit dem sich entwickelnden Verfahren im Prozess, dabei spielen die Prinzipien Wiederholung und Variation sowie deren Verschränkung eine Rolle.

Die sprachliche Darstellung in der Bildbesprechung weist Analogien auf. Bernhardt F. benutzt Formulierung wie »die beiden Bilder« und markiert so auch sprachlich die Relation der beiden ersten Bilder (B1v, B2s). Die Art und Weise des Sprechens über

die Bilder geschieht als Korrelation zueinander. Er beschreibt das in dem einen Bild Sichtbargemachte oft im Bezug zu einem anderen. Dazu benutzt er Relativ- und Vergleichssätze sowie Formulierungen wie »heller als«, »chaotischer«, »mehr als«. Zudem unterstützt er dies im Interview durch Zeigegesten, mit denen er auf die konkreten Vergleichsstellen in den Bildern hindeutet.

Zur fünfteiligen Serie (B3–7f) konstatiert er im Interview, dass sich seine serielle Arbeit aus der Themenstellung ergeben habe. Bezogen auf die Bildreferenz erklärt er, er hätte viele solcher »fremden Personen« malen können, da es so viele gebe. Er verbleibt aber nicht bei der Schilderung seiner Bildidee, sondern führt als wesentlicheren Fakt seine übliche und etablierte Bildpraxis des seriellen Arbeitens an. Er erklärt, er arbeite »immer« in »ganzen Serien«, da ihn Bilderserien als solche »reizen«. Um diese Aussage zu belegen, führt er Referenzarbeiten seiner jüngsten Ausstellung – mit »ein paar hundert Fotografien« – an. In seinen Ausführungen betont er die verstärkte Wirkung durch eine Bildserie. In dem beschriebenen Fall scheint er dem einzelnen Bild nicht allzu viel zuzutrauen, da es ihm um feine und zarte Unterschiede in Struktur und Farbigkeit der einzelnen Arbeiten ging und dies durch das Prinzip der Wiederholung bei gleichzeitiger Variation hervortritt. Auch andere Proband*inn*en arbeiten in Serien, dies zeigen die Bildzusammenstellungen auf Seite 300.

Rahmung | ›Modus Bild‹

Die Praktik der Bildrahmung ist ein begleitendes Thema im fortlaufenden Bildbearbeitungsprozess von Bernhardt F. Aus einem *doppelten Rahmen*, der den Bildraum ab- und eingrenzt (B1v, B2s), wird der Rahmen zum unmittelbaren Bildgegenstand (B3–7f). Für den oder die Bildbetrachter*in* isoliert und integriert der Rahmen zugleich. Huber (1989) nennt diese Doppelfunktion *Schließung und Öffnung*. Das Thema Rahmung verweist auf die Frage nach dem Bild und dessen Bedingungen. In den ersten beiden Bildern (B1v, B2s) nimmt er direkt auf der Oberfläche des Bildes selbst eine Abgrenzung vor. Der Rahmen, der sich durch die unbearbeitete Fläche entlang der Bildkante ergibt, wirkt wie eine Eingrenzung eines Spiel- oder Ereignisfeldes. Innerhalb dieses abgegrenzten Bereiches kann und soll etwas passieren. Bernhardt F. definiert für das Bild eine Fläche durch die Rahmung, in der er agiert, ohne diese gesetzte Fläche während des Bearbeitungsprozesses wesentlich zu überschreiten. Wie ich anhand der Bildannäherungen und -analysen zeigen konnte, stehen die beiden ersten Bilder in enger Relation. Ich bezeichne sie als Diptychon. Den Ausschlag hierzu gibt unter anderem die Rahmung. Beide Bilder (B1v, B2s) weisen eine ganz ähnliche Rahmung auf, nicht nur im Abstand zum Bildrand, sondern auch in der Art und Weise, wie sie geformt sind. Diese analoge Gestaltung verweist auf einen übergreifenden Rahmen im Sinne eines gemeinsamen Kontextes, Zusammenhangs und Ausgangspunktes der Bilder.

Die gegenständliche Darstellung der Rahmen in der *Fremd*-Serie (B3–7f) ist demgegenüber ganz anders gelagert. Die Rahmung, die innerhalb Bernhardt F.s Bildauffassung eine komplettierende und konstituierende Funktion hat, fasst und definiert das noch nicht vorhandene Bild, das leere und unbekannte Bild respektive sein »Portrait«. Außerdem zeigt die Darstellung der Rahmen bei genauem Betrachten eine Diskrepanz zwischen dem vertrauten Objekt des Rahmens und dem tatsächlichen Bildobjekt. Neben Kennzeichen, die den dargestellten Gegenstand als Rahmen erkennbar machen – Umrahmung und damit Definition einer Fläche, leerer Innen- und Umraum, dünne gleichmäßige und rechteckige Form – gibt es andere Merkmale, die dieser Erkennbarkeit entgegenwirken. Merkmale wie die nach innen ausfransende Form der Fläche oder die Spritzer, die sich, im Farbton des Rahmens, über die gesamte Bildoberfläche erstrecken, arbeiten gegen diese Erfassbarkeit. Warum nutzt er diese verfremdete Darstellung des Bildobjekts Rahmen?

Gemeinsam ist allen im Untersuchungssetting entstandenen Bildern, dass Bernhardt F. die Themenstellungen im ›Modus Bild‹ bearbeitet. Das heißt, in der Art der

Durchführung bearbeitet er nicht nur auf einer gestalterischen, sondern auch auf einer inhaltlichen Ebene die Frage nach dem Bild. Er wendet sich dem Bild und dessen Gegebenheit und Medialität zu. Könnte man behaupten, dass er seine Bildauffassung bearbeitet? Durch die Rahmung, die in allen Bildern eine Rolle spielt, verweist er wiederholt auf eine Art absichtsvolle bewusste Bildsetzung. Es scheint, als denke er die Bildpräsentation voraus – ein Passepartout. Durch einen Rahmen erlangt das Bild Bestimmtheit, das Bildinnere wird durch einen Rahmen oder eine Bildfassung definiert.

Innerhalb der sprachlichen Darstellung wird analog dazu deutlich, dass für Bernhardt F. das Thema der Rahmung wesentlich ist. In der Situation des Zeigens und Sprechens über die entstandenen Bilder wirft er die Frage auf, wann etwas »zum Bild«, »zur Kunst«, »zu etwas Absichtsvollem« wird und beantwortet diese sogleich mit der Wahl des »richtigen Rahmens«. Anhand der Bild- und Textanalysen wurde deutlich, dass die Rahmung von Bildern sowohl für die produktive Seite als auch für die rezeptive Seite konstitutiv wird. Seiner Ansicht nach kann durch die Bildpraktik der Rahmung fast alles zum Bild werden. »Bilder und visuelle Erscheinungen unterhalten keine eindeutige Beziehung zueinander, weil z. B. durch entsprechende Rahmung nahezu jedes Ding zum Bild werden kann, so dass der Bildbegriff eine universelle Note erhält« (Günzel und Mersch 2014, S. 1). Dass die Rahmung auch für andere Proband*inn*en relevant ist, zeigen die Bildzusammenstellungen auf Seite 301.

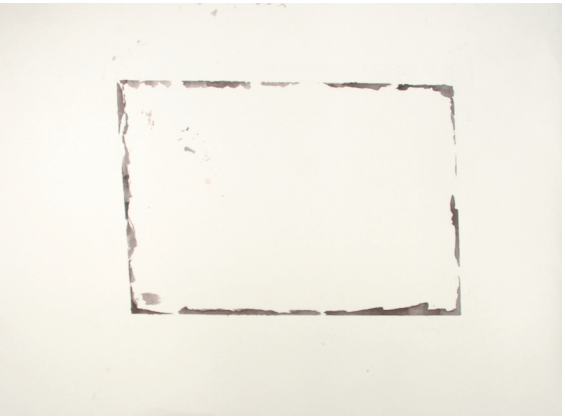
Geste | Bewegung | Körperlichkeit

Eine weitere Orientierung innerhalb der Bildpraxis von Bernhardt F. zeichnet sich anhand der Determination des bildnerischen Gestaltungsprozesses durch seine Körperlichkeit und seine Körperbewegung ab.

Im Verlauf des Versuchssettings haben sich die Art und das Ausmaß der Körperbewegung sehr verändert. Ausgehend von einer im Bild deutlich sichtbaren Gestik und einem dynamisch bewegten Pinselduktus in den zwei ersten Bildern (B1v, B2s) veränderte sich der Duktus hin zu einer sehr reduzierten, statischen und minutiösen Pinselführung in der *Fremd*-Serie (B3–7f). Anhand der Beobachtung im Versuchssetting wird seine unterschiedliche körperliche Positionierung gegenüber den Bildträgern deutlich. Die ersten Bilder fertigt er im Stehen an. Während der Bearbeitung verändert er seine Position, sodass er teilweise am seitlichen oder oberen Rand des Bildes steht. Die *Fremd*-Serie bearbeitet er im Gegensatz dazu sitzend am Tisch. Damit einhergehend verändert sich der Abstand zum Bildträger und auch der Duktus deutlich. Der bewegte, fast schwungvolle Pinselduktus aus dem ersten Bild (B1v) verliert im zweiten Bild (B2s) schon leicht an Energie und großem gestenhaftem Schwung. Die Formen sind weniger zusammenhängend und haben eher einen fleckigen Charakter. In der Bildserie (B3–7f) ist kein Pinselduktus mehr zu erkennen, der Farbauftrag wirkt nahezu mechanisch, fast wie gedruckt.

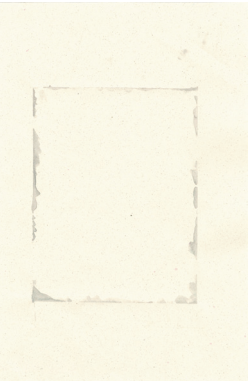
In dieser Bildpraktik, die anhand der ersten beiden Bilder (B1v, B2s) deutlich wird, zeigt sich auch seine eigene Blickweise. Die Körperlichkeit seinerseits und die Ereignishaftigkeit des Moments sind determinierende Größen im bildnerischen Prozess. In seiner schwungvoll bewegten oder bedächtigen Geste sowie seiner Strich- und Pinselführung wird die Körperlichkeit von ihm als agierende Person mitgezeigt. In der von Mersch ausgeführten Zeigefunktion des Bildes ist dies angelegt: »denn soweit jemand *auf etwas zeigt*, ist unvermeidbar, dass die Zeigenden *sich im Zeigen mitzeigen*, d. h. sich und ihre eigene Körperlichkeit dabei aufführen und preisgeben« (Günzel und Mersch 2014, S. 316). Die Körperlichkeit und bewegte Gestik wird auch in der Situation des Zeigens und Kommunizierens über die bildnerischen Arbeiten im Interview deutlich. In den Passagen zu den konkreten Abläufen und Parametern des bildnerischen Prozesses tauchen viele sprachliche Auslassungen auf. Die Stellen, an denen ihm die Worte fehlen oder die verbalen Beschreibungen der bildlichen Darstellung und des dazugehörigen Prozesses unpräzise werden, unterstützt Bernhardt F. oft mit Gesten. Beispielsweise

Bildzusammenstellung Serie
Andere Studienteilnehmer*innen* haben auch seriell gearbeitet


(62)


(15)


(85)


(63)

(65)

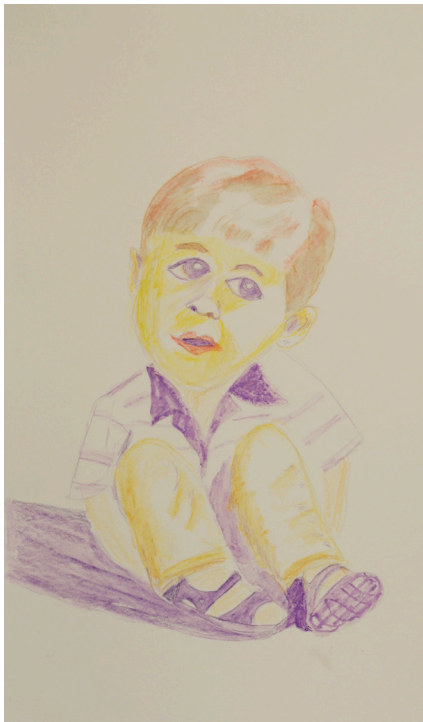

(66)

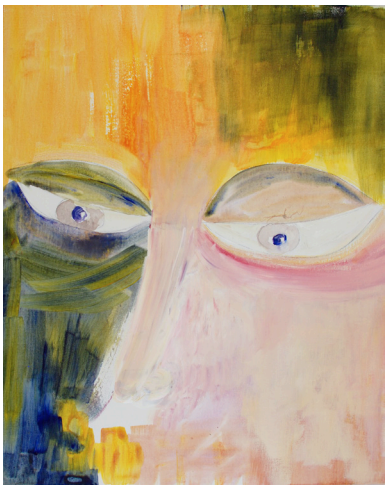

(64)



(212)

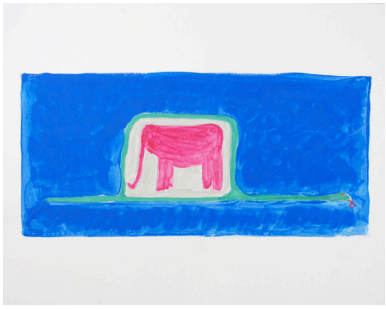

(213)

(214)




(88)

Bildzusammenstellung Rahmung
Auch für andere Studienteilnehmer*innen* spielt die Rahmung der Bildfläche eine Rolle



(119)



(215)



(165)



(216)

spricht er über den speziellen Pinselduktus und ahmt die Handbewegung des impulsiven Tupfens nach. Seine Sprache wird körperlich und der Pinselduktus taucht in der Sprache auf.

Auch die Fokussierungsmetapher »rumfuhrwerken« steht für Körperlichkeit und Bewegung. Im Interview begleiten Gesten diesen Begriff – ein deutliches und impulsives Hantieren, teils mit dem ganzen Arm. Inhaltlich zeigt der Begriff den bildnerischen Arbeitsprozess als Vorgang auf, in dem etwas geschieht oder sich ergibt, so als könne und würde er nicht eingreifen. Im Interview stellt er seine Bildpraktiken im Zusammenhang des »Rumfuhrwerkens« als absichtslos dar. Er beschreibt einen Verzicht auf Kontrolle und Steuerung und eine vermeintliche Hingabe in die Bewegung, Dynamik und Körperlichkeit im bildnerischen Prozess. Der Einfluss der Körperlichkeit zeigt sich auch an anderer Stelle als stärker werdende Rückenschmerzen, die das bildliche Agieren von Bernhardt F., laut eigener Aussage, einschränken. Die veränderte Positionierung gegenüber den Bildträgern der *Fremd*-Serie (B3–7f) – sitzend am Tisch – bezeugt dies zusätzlich.

Verknüpfung von Setzung und Überlagerung | Spaltung des bildnerischen Prozesses

Darauf aufbauend wird eine weitere wesentliche Bildpraktik von Bernhardt F. ersichtlich: die Verknüpfung von situativen bildnerischen Setzungen und reflektierten visuellen Entgegnungen. Den aus dem Impuls der Körperlichkeit und Bewegung heraus gesteuerten bildnerischen Setzungen, die zunächst keinem erkennbaren Muster oder Motiv folgen, werden in der darauffolgenden Reaktion über das Hinzufügen von Linien und Flächen oder mit einer Überlagerung von bereits gesetzten Einzelformen, überlagernden Formen etwas entgegengesetzt. Durch das Hinzufügen und Überlagern dehnen sich die Einzelformen zu größeren unregelmäßigen Flächen aus. Vor allem im ersten Bild (B1v) wird die impulsgesteuerte Setzung von unregelmäßigen Einzelformen deutlich, denn auch die räumliche Lagerung der Einzelformen ist unterschiedlich. Dazu veränderte Bernhardt F. seine Position. Im *Selbst*-Bild (B2s) ordnet er die willkürlich wirkenden Einzelformen um das ganz zu Beginn angelegte Augenpaar herum an. Durch die überlagernde Anordnung der Einzelformen – im *Vertraut*-Bild (B1v) und im *Selbst*-Bild (B2s) – erschließt und verdichtet er im Laufe des bildnerischen Prozesses nahezu den gesamten Bildraum. Nur wenige Flächen bleiben unbearbeitet, sodass der Bildträger hindurchscheint. Auch auf Ebene der Materialität wird die zweigeteilte Bildpraktik der Aktion und Reaktion offensichtlich. Auf eine Materialität, die durch wässrigen und teilweise stumpf wirkenden flächigen Farbauftrag geprägt ist, folgt eine gestische lineare Überzeichnung mit satten und sich deutlich abhebenden Wachsmalkreiden. Das Prinzip der aktiven Setzung und reaktiven Überlagerung wird auch anhand der Farbmischung deutlich. Durch die wiederholte und überlagernde Bearbeitung vermischt er auch die unterschiedlichen Farbtöne der Einzelflächen unmittelbar auf dem Bildträger. So kristallisiert sich die Bildspannung, Komposition und Farbigkeit im Verlauf des Prozesses heraus. Diese Form der Überlagerung und Schichtung ist nicht nur anhand der zwei ersten Bilder (B1v, B2s) nachvollziehbar. Betrachtet man die *Fremd*-Bildserie (B3–7f) als ein Ganzes, wird deutlich, dass sich die Farbflächen und Farbspritzer im Laufe der seriellen Gestaltung ebenso ausbreiten und vervielfachen.

Anhand der sprachlichen Darstellung wird diese Spaltung des bildnerischen Bearbeitungsprozesses ebenso ersichtlich. Im Interview verbalisiert er exemplarische Gedanken zum Bild in der zweiten Phase. Die starke Reflexivität der Reaktionsphase auf die vorangegangenen bildnerischen Setzungen wird erst anhand des Interviews deutlich. Die Spaltung des bildnerischen Prozesses von Bernhardt F. wird also auf ganz unterschiedlichen Ebenen deutlich. Bildliche Setzungen, die aus dem körperlichen Schwung und der Geste entspringen, werden in einem zweiten Schritt begutachtet und gegebenenfalls überarbeitet. Diese Bildpraktik entsteht aus einer Pendelbewegung zwischen intuitiven und gestenhaften bildlichen Setzungen sowie darauf reagierenden

bildlichen Manipulationen und Korrekturen, um das Bild ›auszubalancieren‹. Diese intuitiven Setzungen verstehe ich mit Waldenfels nicht als »Ausgeburten höherer Mächte […], sondern als Einsprengsel, die in unsere Erfahrung eingelassen sind« (Waldenfels 2010, S. 24).

Materialität | Ambivalente Bedeutung der Materialität

Der Materialität kommt in der Bildpraxis von Bernhardt F. eine besondere und ambivalente Bedeutung zu. Anhand der visuellen Darstellung wird deutlich, dass er der Wertigkeit des Trägermaterials keine große Bedeutung beimisst. Diese Besonderheit ist bei allen verwendeten Bildträgern ersichtlich. Für die *Fremd*-Serie (B3–7f) wählt er beispielsweise sehr unterschiedliche Papiere hinsichtlich der Farbigkeit, Qualität und Grammatur aus. Sogar die Abmessungen unterscheiden sich leicht. Die Auswahl scheint beliebig und ich kann keine entscheidenden Kriterien dahinter erkennen. Die Variation der Bildträger irritiert vielmehr, da die *Fremd*-Serie durch die Wiederholung des Rahmenmotivs deutlich als Serie angelegt zu sein scheint und sich mir als Betrachterin als solche präsentiert. Die Wahl der Graupappe als Bildträger für die ersten beiden Bilder (B1v, B2s) ist ebenfalls bemerkenswert und zudem an sich widersprüchlich. Denn gegenüber der bewussten Wahl des größten im Setting vorhandenen Formats steht die geringe Wertigkeit der Pappe, die lediglich als Mal- oder Zeichenunterlage hätte dienen können. Auf der anderen Seite zeugt seine Auswahl von einer souveränen Entscheidung, da die Pappe einen starken experimentellen Charakter hat und hinsichtlich des Farbauftrages nicht ganz einfach zu handhaben ist. Zudem hat Bernhardt F. durch die Farbigkeit des Materials in gestalterischer Hinsicht kein ›weißes Blatt‹ vor sich, sondern eine schon ›vorstrukturierte‹ Oberfläche, die als eine feststehende Größe in den bildnerischen Prozess einbezogen werden will.

In Differenz dazu stellt er im Interview das Material und den Blick auf die Materialität als ein für ihn zentrales Moment seiner Bildpraxis dar. Er definiert das Material als solches als einen möglichen Ausgangspunkt für sein bildnerisches Arbeiten. Dabei kann es um Materialien wie bestimmte Farbtöne gehen oder um Materialien, die er an ausgewählten Orten findet. Im Interview beschreibt er ausführlich verschiedene seiner Arbeiten, die auf diese Weise entstanden sind.

Die Diskrepanz zwischen der Herausstellung einer immensen Bedeutung des Materials für die Bildpraxis im Interview und die als scheinbar beliebig zu beschreibende Materialauswahl im Versuchssetting ist interessant, bleibt jedoch rätselhaft. Irritiert ihn vielleicht das Versuchssetting mit der angebotenen Materialauswahl, da die von ihm gesuchten Bildträger, Farben und Pinsel nicht vorhanden waren? Hemmt die Situation des Versuchssettings seine üblichen Abläufe und Bildpraxen? Stören die zur Verfügung gestellten Materialien seine bildnerischen Praktiken? Im Interview thematisiert er den Aspekt der für ihn ungewohnten Materialien als Hürde im bildnerischen Prozess, mit der er sich jedoch arrangiert habe.

Materialität | Vom Material zum Motiv

Anhand der *Fremd*-Serie (B3–7f) und der beobachteten Vorgehensweise im Versuchssetting werden Ähnlichkeiten zur Bildpraktik »Vom Material zum Motiv« (übliche Bildpraktiken, s. u.) deutlich. In der Situation des Versuchssettings ›entdeckt‹ er die farbigen Ränder auf den Malunterlagen der Tische an seinem Arbeitsplatz (siehe Abb . 217, S. 304). Diese Farbabdrücke werden zur Bildidee für die *Fremd*-Serie. Der bildliche Zusammenhang erschließt sich mir als teilnehmende Beobachterin durch die Kenntnis seines Arbeitsplatzes im konkreten Setting. So wie er für seine Objektbilder verrostete Schrauben oder Getränkebehälter findet, sammelt und zu Bildern werden lässt, werden auch die farbigen Abdrücke auf der Tischunterlage zu Bildern seiner *Fremd*-Serie. Abweichend zu seiner im Interview beschriebenen Bildpraktik vom Material zum Motiv benutzt er im

Versuchssetting nicht direkt die Abdrücke auf den Tischunterlagen und schneidet diese auseinander, sondern er stellt diese Art von Abdrücken und Farbrändern analog dazu selbst her. Die Farbränder komponiert er im Bild zu rechteckigen Bilderrahmen. Seiner im Interview beschriebenen Bildpraxis folgend, würde er üblicherweise die Tischunterlagen selbst benutzen und sie neu arrangieren. Ich vermute, dass diesem Vorgehen die Tatsache des Versuchssettings an einem für ihn unbekannten und institutionalisierten Ort entgegenstand. Letztlich kam es sicherlich nicht für ihn infrage, die Unterlage mit einem Eingriff zu beschädigen, da es sich weder um seine eigenen Materialien noch um als formal wertlos und öffentlich zugänglich anmutende Fundstücke handelte.

Die farbigen Abdrücke auf den Maltischen erkennt er als interessant und »reizvoll«, sodass sie für ihn als Anregung dienen und ihn »ein bisschen beeinflussen«. Diese Passage klingt so, als würde er sich ein wenig ertappt fühlen oder als hätte er etwas Unerlaubtes getan. Warum? Meint er, dieses Vorgehen sei im Zusammenhang mit dem Forschungssetting nicht erwünscht? Bedeutungsvoll ist auch die Tatsache, dass er die Abdrücke auf den Tischen als »solche Bilder« bezeichnet. Er verleiht den Farbrändern, die durch Übermalungen eines Bildträgers entstanden sind und von der Abwesenheit desselben zeugen, den Status eines Bildes. Seine Formulierung könnte sogar den Schluss nahelegen, dass diese zufällig entstandenen Abdrücke, die nur als Spur die vormals anwesenden Bilder bezeugen, für ihn einen vergleichbaren Stellenwert haben wie die Arbeiten seiner *Fremd*-Serie (B3–7f). Was bedeutet das für den ›Status‹ seiner entstandenen Arbeiten? Hat er tatsächlich eine Reproduktion dieser Bilder mit seiner Serie angestrebt?



(217) Versuchssetting, Bernhardt F.

Im Interview berichtet er zudem, er habe darüber nachgedacht, was eine *fremde Person* charakterisieren würde. Er erklärt, jemand Fremdes sei jemand, den er nicht kenne, der also kein Gesicht habe. So entwirft er das Bild eines leeren Bilderrahmens. Unklar bleibt für mich, ob sich diese geschilderten thematischen Überlegungen zur *Fremd*-Serie (B3–7f) erst nach der visuellen Inspiration der Abdrücke auf der Tischunterlage ergeben

haben oder ob diese im Vorfeld und von dem thematischen Impuls ausgelöst wurden. Vielleicht konnte er durch die inhaltlichen Überlegungen zum Thema die Abdrücke in einem anderen Kontext sehen und so erst bewusst wahrnehmen? Oder er hat die Abdrücke als ästhetisches Phänomen wahrgenommen und der Themenimpuls »Ein Bild eines/einer Fremden« oder seine thematischen Überlegungen dazu sind in dem Moment zusammengekommen und haben ineinandergewirkt?

Vom abstrakten zum gegenständlichen Bild | Heterogenität der Bildreihe

Anhand der Bilderreihe von Bernhardt F., die im Verlauf des bildnerischen Prozesses im Versuchssetting entstanden ist, zeigt sich eine Entwicklung: angefangen von einem abstrakten Bild (B1v) über ein abstraktes Bild mit implementiertem Augenmotiv (B2s) bis hin zu einer gegenständlichen Bildserie (B3–7f).

Das erste und abstrakte Gemälde (B1v) weist eine sichtbar strukturierte Oberfläche – ein *Netzwerk aus Relationen*, wie Wiesing es nennt – auf, die »mehr als nur ein Ornament ist, weil es durch eine Reduktion des gegenständlichen Bildes entstanden ist« (Wiesing 2008, S. 231). Dass das *Vertraut*-Bild (B1v) nicht nur ein Muster im Sinne eines Ornaments zeigt, sondern ein *Netzwerk aus Relationen* ist, wird beispielsweise durch die Heterogenität des Pinselduktus deutlich. Die differenzierten und frei entwickelten Flächenformen, die sich an einigen Stellen verdichten und an anderen auflösen und fluider werden, unterstreichen den Eindruck eines Netzwerkes. Das abstrakte *Vertraut*-Bild (B1v) zeigt die *Syntax einer Bildsprache*, also ein Handlungsmuster, ohne ein bloßes Ornament zu sein. Es zeigt, wie ein gegenständliches Bild aufgebaut und arrangiert sein könnte. Im Vergleich zu einem gegenständlichen Bild wird die Eigenheit deutlich. »Anstatt eine gegenständliche Wirklichkeit zu beschreiben, die auch fiktiv sein kann, aber dennoch eine Wirklichkeit ist, beschreibt das abstrakte Bild Möglichkeiten, wie die Wirklichkeit dargestellt und erfahren werden kann« (ebd., S. 234). Die Abstraktion ist demzufolge eine bildlich vollzogene Abkehr vom Gegenständlichen, die von einer Hinwendung des Bildes *zu sich selber* – also zu den bildnerischen Methoden, die zur Verfügung stehen – begleitet wird. Die Abstraktion kann als eine Form von bildnerischer Selbstreflexion gelten, die den Vorgang einschließt, sich vom Gegenstand abzuwenden.

Entgegen meiner Einordnung der ersten zwei Gemälde (B1v, B2s) von Bernhardt F. als abstrakte Bilder bezeichnet er sowohl das erste als auch das zweite Bild nicht als abstrakt, sondern als Portraits. Dementgegen wird im Interview deutlich, dass die Einordnungen in die Kategorien der Kunstgeschichte für ihn bedeutend sind. Er scheint für sich die Gattung des abstrakten Portraits, welches zumindest im *Vertraut*-Bild (B1v) keinen Gegenstandsbezug zu einem Portrait herstellt, bestimmt zu haben.

Die Bildreihe von Bernhardt F. ist im Verhältnis zu Bildreihen anderer Versuchsteilnehmer*innen* auffällig heterogen in den Darstellungsformen. Neben abstrakten Darstellungen (B1v, B2s) entstanden auch gegenständliche Arbeiten (B3–7f). In anderen Bildreihen ist die Verharrung innerhalb einer Form augenfällig (siehe Seite 306, 307).

Bildzusammenstellungen homogene Bildreihe

Bildreihe von Heinrich M. (708) Auch wenn die Materialien und Werkzeuge sich in den drei Bildern unterscheiden, ist die Bildreihe konzeptionell sehr ähnlich und hat einen einheitlichen Zeichenstil.



(81)


(55)


(43)

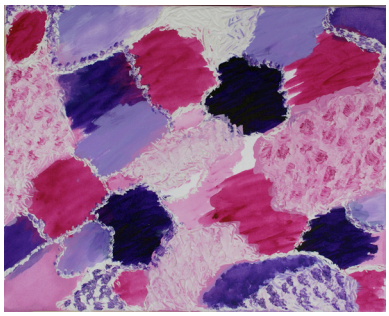
Bildreihe von Annegret S. (120) Homogene Aquarellreihe mit figürlichen Darstellungen.


(71)

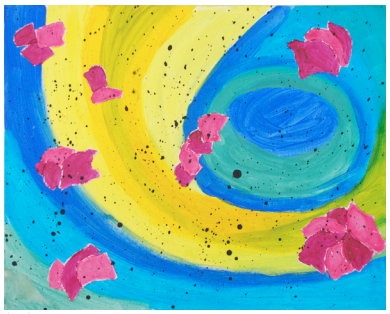

(72)


(73)

Bildreihe von Astrid J. (018) Homogene abstrakte Bildreihe.


(218)


(168)


(35)

Bildreihe von Richard N. (024) Zum thematischen Impuls fremd fertigt Richard N. wie Bernhardt F. ebenfalls eine Fremd-Bildserie an.


(19)


(219)


(220)


(221)


(222)


(223)


(224)


(120)

Ausgehend vom Text auf das Bild schauend

Im nächsten Abschnitt schaue ich mit der sprachlichen Darstellung im Interview auf die Bilder und die rekonstruierten Bildpraktiken. Die Situation des Zeigens und Kommunizierens über Bernhardt F.s Bilder beleuchte ich von zwei Seiten aus. Einerseits frage ich nach dem *Wie* des Sprechens, nach den Praktiken des Bilderbesprechens, andererseits nach dem Inhalt, dem *Was*. Für die sprachlichen Äußerungen fällt auf, dass Bernhardt F. stellenweise keine vollständigen Sätze mehr spricht und fehlende Worte durch Gesten ersetzt. Im Interview tauchen viele Vergleiche auf und Satzkonstruktionen mit den Worten »immer«, »oft« und »meistens«. Auf der Inhaltsebene der sprachlichen Darstellung des Bildes und des bildnerischen Prozesses ist charakteristisch, dass er immer wieder vor dem Hintergrund seiner üblichen Bildpraktiken argumentiert. Es wird überdies deutlich, dass die Situation der Bildrezeption eine Art Neuausrichtung bezogen auf die angefertigten Arbeiten darstellt. Ferner wird seine markante Prozessorientierung offensichtlich.

Praktiken des Bilderbesprechens | Das *Wie* des Sprechens im Interview

Brüchig | zerstückelt | keine vollständigen Sätze
In Interviewpassagen, in denen Bernhardt F. über den bildnerischen Prozess im Versuchssetting spricht, also über konkrete Abläufe, Handlungsfolgen und Parameter, wie die Konsistenz und das Auftragen der Farbe auf die Bildträger, redet er brüchig und zerstückelt. Pausen und lediglich Wortanfänge oder Wortabbrüche treten hervor. Er bildet stellenweise keine vollständigen Sätze mehr, sondern führt Wortsammlungen an. Er beschreibt mit mehreren ähnlichen Worten einen Sachverhalt, der auf keines der angeführten Worte allein passt, sondern im entstehenden Raum zwischen den Worten entsteht, die ein Bedeutungsfeld aufspannen. Auch in Momenten der Bildbeschreibung, also der Benennung und Verbalisierung von Sichtbargemachtem im Bild, treten Abbrüche und eben diese Wortfelder auf. Er zeigt auf konkrete Stellen in den Bildern, findet aber nicht die entsprechenden Worte. Dennoch versucht er, den visuell wahrgenommenen Phänomenen im Bild sprachlich näherzukommen. Er befragt beispielsweise mich als Interviewerin, wie ich eine bestimmte Farbigkeit bezeichnen würde. Im Vergleich zu Ulrike R. und vielen anderen Versuchsteilnehmer*innen*, die in der Bildbesprechung Feststellungen machen und Formulierungen setzen wie »Das Rote ist …«, ringt er um passende Ausdrücke. Neben den bildlichen Darstellungen mit ihren feinen Nuancen in der Farbigkeit und im Duktus steht die Suche nach adäquaten Begriffe im Interview. Versucht er so, sich dem Bild und dem jeweils Sichtbargemachten begrifflich zu nähern und im Modus der Sprache ein Äquivalent zu finden? Er findet keine passenden beschreibenden Worte für die erzeugten Bewegungen und Bildspannungen im *Vertraut*-Bild (B1v), »äh« und »ähm« tauchen vermehrt auf. Er zeigt im vorliegenden Bild darauf, gestikuliert und weicht aus, indem er über die Wirkung der Bilder spricht, etwa darüber, dass das eine Bild (B1v) viel fröhlicher und »frühlingshafter« anmute als das zweite (B2s). Fehlende oder unpräzise verbale Beschreibungen unterstützt Bernhardt F. oft mit körperlichen Gesten. Anhand seiner Bemühung werden die Spaltung und der Unterschied des Bildproduktions- und Bildrezeptionsprozesses sowie die Verschiedenheit der Bildlichkeit und Sprachlichkeit deutlich. Hinzu kommt, dass sich die Bildpraktiken als sinnhafte und gekonnte Körperbewegungen, als *skillful performance*, vollziehen und so die körperlichen Wissens- und Könnensformen entscheidend sind. Diese schweigenden, impliziten Wissensformen organisieren jegliche Praxis, entziehen sich aber einem direkten und verbalen Zugang.

Gesten
Bernhardt F. nutzt oft Zeige- oder Bewegungsgesten, um ungenaue oder fehlende Begriffe für seine Handlungsfolgen zu unterstützen oder zu ersetzen. Beispielsweise spricht er über den speziellen Pinselduktus im *Selbst*-Bild (B2s) und ahmt die Handbewegung des impulsiven Tupfens dabei nach. Oder er bewegt seinen Arm schwungvoll und in großer Geste von der einen zur anderen Seite, um die Bewegung, die »aus dem Körper kommt«, zu zeigen. Oder aber er zeigt auf die entsprechenden Stellen in den vorliegenden Bildern. Seine Sprache wird körperlich und der Duktus taucht in der Sprache auf. An dieser Stelle muss ich nochmals auf die Situation der Datenerhebung zu sprechen kommen. Das Interview, worauf ich mich beziehe, wurde nicht videografiert. Ich selbst habe das Interview mit ihm geführt und mir seine Gesten und Bewegungen im Protokoll zum Interview notiert. Meine Analysen stützen sich an dieser Stelle also auf das Transkript, welches sprachliche Verzögerungen wie »ähm«, »äh« und Pausen im Redefluss dokumentiert, sowie auf meine handschriftlichen Notizen zu meinen Beobachtungen im Gespräch mit Bernhardt F.

Vergleiche | Relativ- und Vergleichssätze
Bernhardt F. stellt im Modus Sprache vieles in Relation zueinander. Er beschreibt die Beziehung zu einem anderen Bild oder zu normativen Vorstellungen vom Genre

Portraitmalerei oder von impliziten Rezipient*inn*en. Seine Aussagen selbst sind teilweise als Vergleiche konstruiert. Die das Bild (B2s) beschreibenden Adjektive werden im Komparativ verwendet (heller, lockerer, feiner, …) und sind damit ins Verhältnis gesetzt bzw. im Vergleich zu dem anderen Bild (B1v) definiert. Analog zur sprachlichen Darstellung lassen sich anhand der Bilder Relationen untereinander erkennen. Das *Vertraut*-Bild (B1v) und das *Selbst*-Bild (B2s) bilden eine Art Diptychon mit ihren großen Ähnlichkeiten bezogen auf die Anlage und Art der Arbeiten und den Unterschieden bezüglich Farbigkeit und Duktus. Zum Themenimpuls *fremd* hat er eine ganze Serie (B3–7f) entwickelt, die die Relationen der Einzelbilder zueinander zeigt. Durch die Kombination und Reihung der verschiedenen Bilder kommt ein inhaltliche Erweiterung zustande, die Bilder kommentieren sich wechselseitig. Auch thematisch zeigt sich das Muster der Kontrastierung und dem gleichzeitigen In-Beziehung-Setzen. Er spricht zum Beispiel von trivialen und unbedeutenden Gegenständen – wie Getränkekartons und rostigen Nägeln – oder unscheinbaren Fotografien, die erst *als* Serie oder *in* einem passenden Rahmen zum Bild und zur Kunst werden. Er vergleicht immer wieder zwischen unbedeutenden und unscheinbaren Dingen und bedeutenden (Kunst-)Dingen.

Konstruktionen mit »immer«, »oft« und »meistens«
Bernhardt F. verwendet in seinen Sätzen sehr häufig Konstruktionen mit den Wörtern »immer«, »oft« und »meistens« in Verbindung mit Erzählungen über seine übliche Bildpraxis. Eine beispielhafte Formulierung ist: »Also, mir geht's immer so [beim Malen] …«. Diese Formulierungen sollen vermutlich auf seine Erfahrungen im bildnerischen Bereich hindeuten und eine gewisse Regelhaftigkeit, Ordnung und Etablierung in den Abläufen verdeutlichen. Die sprachliche Konstruktion mit »immer« könnte allerdings auch auf das Gegenteil, also fehlende umfangreichen Erfahrungen in dem Bereich verweisen, denn »immer« mutet in seiner Rede zeitweise wie ein Füllwort an. Anhand der detailliert beschriebenen zahlreichen Arbeiten und der Art und Weise des Sprechens über bildnerische Prozesse gehe ich allerdings von vielfältiger Erfahrung und gewisser Routine aus. Es gibt auch Formulierungen, in denen er sich betont auf »oft« oder »meistens« gemachte Erfahrungen bezieht. Dies könnte eine gewisse Diversität von Erfahrungen im Gestaltungsprozess implizieren, da Prozesse oder Dinge »oft« oder »meistens« so abgelaufen und aufgetreten sind und eben nicht »immer«. Einhergehend mit der Routine und den »immer«-, »oft«- und »meistens«-Konstruktionen entsteht eine pauschalisierende Färbung. Durch diese abstrahierenden und verallgemeinernden Wendungen ergibt sich eine Distanz und Abgeklärtheit. Die Unmittelbarkeit und die Affekte, die von (ästhetischen) Erfahrungen ausgehen können, gehen in dieser Art der Formulierungen verloren. Spuren einer routinierten Bildpraxis konnte ich auch anhand der Bilder rekonstruieren: die gezielten und reduzierten Setzungen der *Fremd*-Serie (B3–7f) beispielsweise, die keine Vorzeichnung benötigen und mittels Augenmaß arrangiert wurden, sowie das unmittelbare Mischen der Farbtöne auf dem Bildträger (B1v, B2s). Diese Tätigkeiten und Herangehensweisen im Arbeitsprozess lassen ein gewisses Vertrauen in den Prozess und eine Erfahrung mit den jeweiligen Bildpraktiken vermuten.

Bildrezeption | Neuausrichtung

Beim Kommunizieren über seine im Versuchssetting entstandenen Arbeiten wirft Bernhardt F. einen neuen Blick auf seine Bilder. Deutlich wird dies beispielsweise an jener Passage des Interviews, in der er plötzlich feststellt, dass ein gewisser Teil des Bildes, genauer die Farbtöne, die beim teilweisen Abdecken des Bildes übrig bleiben, »ganz gut« aussehen würden. Er deckt im Moment des Sprechens das Bild (B4f) mit der Hand ab, sodass nur noch eine der vier Seiten des Rahmens zu sehen ist.

In Bezug auf die *Fremd*-Serie (B3–7f) überdenkt er das Bildformat der einzelnen Arbeiten neu. Er formuliert fragend, wie die Arbeiten wohl besser aussehen würden und nimmt während des Sprechens seine Bilder in die Hand und dreht sie hin und her. Er

sagt im Interview, die sichtbar werdenden Formen sehe und deute er jetzt vielmehr als »Landschaft« und weniger als »Portraits«. Die nachgeschobene Erläuterung, dies seinen alles »Zufallserscheinungen«, klingt für mich fast wie eine Rechtfertigung. So als wolle er die ihm im Rezeptionsprozess auffallende Uneindeutigkeit mit der sich ihm entziehenden Kontrolle im Prozess der Bildentstehung entschuldigen.

Es scheint, als positioniere er sich als Betrachter gegenüber seinen Bildern neu und befragt sie als Rezipient. Er reflektiert über die entstandenen Bilder und fragt sich, wie er sie »gemeint« haben könnte. Er spricht unterschiedliche Deutungen, Perspektiven und visuelle Assoziationen angesichts seiner Bilder an. Interessant ist auch, dass er sich gegenüber seinen Bildern nicht als allwissender und souveräner Gestalter positioniert, sondern als involvierter und gleichzeitig außenstehender Rezipient. Gewissermaßen macht er sich so im Interview zum Komplizen oder Partner von mir als Betrachterin und Forscherin. Das Bild als solches rückt somit ins Zentrum und zwischen uns als Betrachtende. Es wird plötzlich von zwei Seiten her betrachtet und befragt. Es scheint, als weiche er der Rolle des Verantwortlichen für die Bildergebnisse aus, die ich ihm sozusagen als Fragende und in der Situation des Interviewsettings zugewiesen habe. Anstatt sich ›hinter‹ seine Bilder zu stellen und Rede und Antwort zu stehen, positioniert er sich neben mir und gegenüber seinen Bildern. In der Rezeptionssituation richtet er sich neu aus und steht mit mir auf der Seite der Fragenden. Die Bilder stehen auf der anderen Seite und zeigen für sich selbst. Diese Neuausrichtung im Interview ist in so ausgeprägter Form unter den Studienteilnehmer*innen* einmalig. Andere Proband*innen* befragen die eigenen Bilder zwar ähnlich, allerdings wirken die Formulierungen eher wie rhetorische Figuren. Die Position als verantwortliche*r* Bildproduzent*in* geben sie im Interview nicht auf. Vor diesem Gegenhorizont tritt das Verhalten und die Neuausrichtung in der Situation des Betrachtens und Kommunizierens von Bernhardt F. über die entstandenen Bilder deutlich hervor.

Bedenke ich nun die auffallenden Differenzen zwischen der re-konstruierten Bildpraxis, meinen Bildanalysen und seinen Beschreibungen im Interview aus der Perspektive der Neuausrichtung, wird es schlüssiger.

Eine ganz ähnliche Situation im Interview erschließt sich mir allerdings auch unter dieser Perspektive nicht. Bezugnehmend auf das Augenmotiv, welches im *Selbst*-Bild (B2s) zu erkennen ist, stellt er im Interview wiederholt fest, dass ihm unerklärlich sei, warum als Ergebnis zwei Augen zurückgeblieben sind. Die Augen hätten sich unvorhergesehen »eingeschlichen«. Diese Aussage entkräftet er mit dem Nachsatz, dies sei »nicht unbedingt« beabsichtigt gewesen, sondern während des Malens »passiert«. Bedeutet das, er hat das Augenmotiv nicht in jeder Hinsicht geplant, aber zum Teil eben schon? Oder hat er das Augenpaar angedacht (und angelegt) und sich eine mögliche Überarbeitung und Übermalung offengehalten und ist nun in der Rezeptionssituation im Interview vom Übrigbleiben des Augenmotivs selbst überrascht?

Durch die Bildanalysen, die bildnerisch-praktischen Analysen und Detailaufnahmen wird evident, dass das Augenpaar im *Selbst*-Bild (B2s) bereits zu Beginn des Bildbearbeitungsprozesses angelegt war und demzufolge während des Prozesses mitgedacht wurde. Die Möglichkeit, die Augen- und Gesichtspartie im Laufe des Prozesses beispielsweise gänzlich unkenntlich zu machen und zu übermalen, hat Bernhardt F. nicht wahrgenommen. Die Augenpartie ist während des gesamten Gestaltungsprozesses erhalten geblieben. Wie kommt diese Differenz zustande?

Übliche Bildpraktiken | »Ich male immer gerne, dass eigentlich, der Zufall …«

Insgesamt argumentiert Bernhardt F. im Interview immer wieder aus seinem gewohnten und üblichen Arbeitsprozess heraus, um den bildnerischen Gestaltungsprozess der vorliegenden Bilder zu besprechen. Er erklärt weniger die konkreten Praktiken im Versuchssetting, sondern argumentiert schnell vonseiten seiner üblichen Bildpraxis und Erfahrungen, die daraus erwachsen sind. Dabei vergleicht er allerdings nicht spezifisch,

wie sich der Prozess im Versuchssetting anders gestaltete als üblicherweise – im Sinne: Hier hat sich dieses oder jenes ergeben, zu Hause ergibt sich das anders –, sondern er spricht stattdessen über Bildpraktiken, die er für sich etabliert hat. Dieser Wechsel von Beschreibungen des Vorgehens im konkreten Versuchssetting hin zu seiner üblichen Bildpraxis wird teilweise durch die Konstruktionen mit »immer«, »oft« und »meistens« eingeleitet. Beispielsweise formuliert er »Also, mir geht's immer so, wenn ich was mache«, um zur üblichen Praxis überzuleiten und zu erklären, wie die Dynamik der Armbewegung die entstehenden Formen lenkt.

Aus Erfahrung mit dem Material und dem Werkzeug Wachsmalkreiden wählt er genau dieses aus, um einen gewünschten Effekt erzeugen zu können, Bewegung und Dynamik ausgehend vom Arm auf den Bildträger zu übertragen und damit einen variantenreichen Abrieb mit starkem oder weniger starkem Druck erzeugen zu können. Einen besonderen Stellenwert in seiner üblichen Bildpraxis haben die Determinanten Körper, Bewegung, Zufall und Materialität.

Vom Material zum Motiv

Mit seinen im Interview beschriebenen Arbeiten und den Prozessen der Entstehung charakterisiert er seine üblichen und etablierten Praktiken und Arbeitsweisen als Tätigkeiten, die auf ein aufmerksames, vorsichtiges und umsichtiges Vorgehen hinweisen. Dieses achtsame Vorgehen hat mit seiner eigenen Aufmerksamkeit, einem geschulten Sehen und sensibler Offenheit für Phänomene zu tun, was anhand verschiedener Ausführungen im Interview deutlich wird. Sehr unterschiedliche, zufällige Materialien, visuelle Phänomene – wie die Markierungen im Erdreich auf einer Baustelle –, einzelne besondere Farbtöne usw. bieten den Anlass und Ausgangspunkt für bildnerische Prozesse. Bernhardt F. entwirft mit seiner sprachlichen Darstellung das Bild eines geöffneten Prozesses, der nicht von hinten, vom Bildobjekt und Ergebnis her gedacht ist. Seine Bildpraxis orientiert sich stark an ästhetischen Aufmerksamkeits- und Wahrnehmungsprozessen, die ihn im Alltag begegnen und affizieren. Die Richtung des gestalterischen Prozesses lässt sich beschreiben als vom Material ausgehend zum Bildmotiv kommend und nicht von der Bildidee zum Bild mittels Materialien. Ich habe die Bildpraktik in Anlehnung an Kathke »Vom Material zum Motiv« genannt. In *Sinn und Eigensinn des Materials* (2007) argumentiert sie, dass verschiedene Materialien einen starken Aufforderungscharakter haben und *stimulierend* oder sogar *provozierend* wirken können. So kann das Material mit seinen spezifischen Eigenschaften wie ein Motor wirken und den Gestaltungsprozess vorantreiben. Eine solche am Eigensinn des Materials orientierte Bildpraktik kristallisiert sich in Bernhardt F.s Ausführungen heraus. Dieser Orientierung entspricht auch die Praktik, Bilder aus Neben- oder Abfallprodukten entstehen zu lassen. Bernhardt F. berichtet, er hebe Fehlversuche und Zwischenergebnisse auf, um diese eventuell später als Bild wiederzuentdecken und zu präsentieren. Als weitere Praktik, die in diesem Rahmen wirkt, ist die Herstellung von sogenannten Objektbildern, wie er sie selbst bezeichnet. Wie beim Objet trouvé wird vorgefundenes Material zum Ausgangspunkt für künstlerisches Arbeiten. Hier wird auf ein Bildverständnis verwiesen, welches sich von der Objektkunst ableiten lässt, die ihren Ursprung im Kubismus, Dadaismus und zum Teil im russischen Konstruktivismus hat. Bernhardt F. orientiert sich mit seinen Objektbildern auch an der Form der Readymades, indem er seine Fundstücke stellenweise gar nicht bearbeitet, sondern mit entsprechender Rahmung als Objekte ausstellt. Bernhardt F. ist, so kann man schlussfolgern, vor allem an Bildpraktiken interessiert, die in Resonanz zum Eigensinn von Materialien und der ästhetischen Wahrnehmung und Erfahrung einer ›Auffindungssituation‹ stehen und sich daraus entwickeln. So als würde er diese Momente in seinen Bildern einzufangen versuchen. In diesem Vorgehen sehe ich Ähnlichkeit zur Vorgehensweise bei der *Fremd*-Serie (B3–7f), auf die ich zuvor schon einmal verwiesen habe. Interessant ist, dass er bei seinen Erläuterungen im Interview nicht auf die *Fremd*-Serie verweist. Sieht er keine Parallelen zwischen dem Vorgehen im Setting und seinen üblichen Praktiken? Warum deuten sich

für mich als Rekonstrukteurin der Bildpraktiken derlei Analogien an? Ist für ihn die Entdeckung der Farbränder auf der Tischunterlage eher eine Bildidee als ein vorgefundenes Material, von dem aus er zum Motiv kommen kann?

Körper | Bewegung
Er argumentiert im Interview, dass üblicherweise das Bild aus der »Bewegung« und seinem »Körper« komme. Er bindet damit die Bildpraktiken sehr nah an seinen eigenen Körper. In einer Bewegung fließt es durch ihn durch und aus ihm heraus: »so aus der Bewegung heraus, aus dem Körper kommt das und ich spüre da diese Dinge. Das ist ja alles Zufall.« In dieser Darstellung scheint es so, als wolle er keine gestalterischen Intentionen für das Entstehen des Bildes geltend machen. Es scheint, als würde sein Körper zum Medium werden, durch das etwas (»das«) fließen kann. Auffällig an dieser Passage ist, dass er nicht nach Worten sucht oder um Formulierungen ringt, wie er dies an vielen anderen Stellen des Interviews tut. Er spricht entschlossen vom bildnerischen Prozess, der aus der Bewegung, aus seinem »Körper« und seiner Intuition, den Einfällen, die er wahrnimmt, gespeist wird. Die Formulierung »ich spüre da diese Dinge« deute ich als Intuition, als Einfälle, die im und durch den performativen Gestaltungsprozess hervortreten. Durch den Nachsatz »das ist ja alles [nur, cj] Zufall« unterstreicht er förmlich noch einmal seines eigenes Unbeteiligtsein und seine fehlende Steuerung der bildnerischen Prozesse. Weist er sich selbst dadurch die Position eines Mediums zu? Auf die Aspekte Körperlichkeit und Bewegung deutet auch der von Bernhardt F. im Interview oftmals benutzte Begriff »rumfuhrwerken« hin. Im Kontext wird eine Orientierung an einem aktiven praktischen Handeln – hantieren, werkeln, arbeiten, wirtschaften, sich betätigen – deutlich. Diese Formulierung gebraucht er in Bezug auf das Überarbeiten der Bilder (B1v, B2s) und den Gebrauch von Materialien oder Werkzeugen. »Rumfuhrwerken« beschreibt weniger ein planvolles Vorgehen im bildnerischen Prozess als vielmehr ein impulsgesteuertes Hantieren und Arbeiten mit großen Gesten und Bewegungen, ein undetailliertes grobes (Über-)Arbeiten. Ein Betätigungsdrang deutet sich an.

Zufall | Stimmung | Bildpraxis ist situativ und nicht wiederholbar
In der Darstellung im Interview entwirft Bernhardt F. das Bild eines für ihn idealen und fließenden bildnerischen Prozesses, in dem die Gestaltungs des Bildes von etwas zuvor Unbestimmbarem, von äußeren Faktoren wie Werkzeugen oder von der eigenen situativen Verfassung und »Stimmung« beeinflusst wird. Er charakterisiert die Bildpraxis als situativ und nicht wiederholbar. Er führt den Zufall als entscheidende Größe ein. Ein Bild, so Bernhardt F., gelinge nur aus dem Zufall heraus, das Gelingen einer Arbeit resultiere also nicht aus dem Wollen oder der Intention heraus. Ergänzend zu dieser Betonung des Zufalls, der Situationsgebundenheit und der Performanz als Charakteristikum seiner Bildpraktik argumentiert er im Interview, sein Arbeitsprozess sei weniger kognitiv geprägt, also durch Reflexion und Bedeutung bestimmt. So als würde die praktische Arbeit ohne besondere Absicht beginnen und ein spielerischer und experimenteller Umgang mit den Materialien und bildnerischen Mitteln setze den Gestaltungsprozess in Gang. Was bedeutet dieser Begriff des Zufalls? Mit dem Zufall meint Bernhardt F. keine aleatorischen Verfahren, wie diese in der Kunst vor allem im Dadaismus und Surrealismus oder in der Musik verstanden werden. Er scheint sich mit dem Begriff an den Praktiken einer gestenhaften und expressiven Malerei zu orientieren. Der Farbauftrag und Strich wird durch eine gewisse (Eigen-)Dynamik der Hand und des Arms erzeugt und zielt auf Formlosigkeit und Spontaneität ab. Bernhardt F. spricht im Interview davon, dass der Schwung der Geste und die jeweilige »Stimmung«, also eine Gemütsbewegung, determinierend im Prozess wirken. »Stimmung ist in der Präsenz, anwesend (räumlich) und gegenwärtig (zeitlich). Zum Teil wandert sie aus der Vergangenheit dorthin, wird aktualisiert, hat mit Haltungen und Einstellungen zu tun« (Pazzini 2015, S. 319). Anhand der re-konstruierten Bildpraxis wird deutlich, dass nicht der Zufall – verstanden als aleatorisches Verfahren –, sondern eher ein gestisches Agieren die Prozesse der

Sichtbarmachung im Bild bestimmen. Evident wird dies beispielsweise anhand der als Diptychon angelegten zwei ersten Bilder (B1v, B2s), die in Bezug zueinander konzipiert sind. Diese Darstellung, alles würde nur aus dem Zufall heraus und aufgrund von Stimmungen »passieren«, entschuldigt ihn in gewisser Weise und entbindet ihn von seiner Verantwortlichkeit. Warum bezeichnet er das als Zufall? Deutlich wird, dass Bernhardt F. seine konkrete Vorgehensweise und die Charakteristik des bildnerischen Arbeitsprozesses anhand seiner erfahrungsbasierten Handlungspraxis erläutert. Er positioniert sich damit als bildnerisch Tätiger (Laienkünstler). Er bringt seine etablierten Strategien und Praktiken vor und beschreibt sein Œuvre.

Prozessorientierung

Im Interview beschreibt Bernhardt F. seinen bildnerischen Arbeitsprozess als Vorgang, in dem etwas geschieht oder sich ergibt, so als könne und würde er nicht eingreifen. Er stellt seine Bildpraktiken als absichtslos dar. Im spielerischen Umgang mit den bildnerischen Mitteln wird der Gestaltungsprozess in Gang gesetzt und im Verlauf »passiert« etwas Ungeplantes oder Irrationales. Damit markiert er einen Verzicht auf Kontrolle und Steuerung seinerseits. Diese Orientierung am Prozesshaften und Sich-Überlassen wird auch deutlich an seiner Argumentation zum »Übrigbleiben« des Augenmotivs im *Selbst*-Bild (B2s).

Im Nachhinein fragt er sich im Interview, wie dieses oder jenes auf den Bildern Sichtbargemachte zustande gekommen sei. Durch die Art und Weise, wie er die Prozesse der Bildentstehung verhandelt, deutet sich an, dass er diesen Praktiken eine gewisse Eigenlogik und Eigendynamik zuschreibt, die innerhalb der Praktiken bleibt.

Im nachträglichen Betrachten und Sprechen über die entstandenen Bilder blickt und spricht er von einem Standpunkt außerhalb. Ersichtlich wird dies anhand der Formulierungen, die den Ist-Zustand der Arbeiten feststellen, etwa: »Also das ist jedenfalls dunkler. […] Das hier ist freundlicher, frühlingshafter.« Es klingt weniger nach einer Erklärung der zuvor erarbeiteten Bilder, denn dazu wären beispielsweise erläuternde Formulierungen wie »Das habe ich dunkler gemacht.« möglich gewesen; also Aussagen, die vielmehr seine aktive Tätigkeit, seine Intention und Steuerung des bildnerischen Gestaltungsprozesses betonen würden.

Stellenweise spricht er ratlos und verunsichert, zögerlich und mit fragendem Unterton, manchmal aber auch erstaunt und neugierig, so als seien ihm Stellen in seinen Bildern unerklärlich und er sei im Rezeptionsprozess neu überrascht. Diese Sprechweisen lassen sich unterschiedlich deuten. Zum einen scheint es so, als spreche er über die Bilder einer anderen Person – als wisse er nichts über die Prozesse der Bildentstehung. Auf der anderen Seite könnte es eine Art Gesprächstechnik sein, um die Interviewpartnerin, also mich als Forscherin, mit in die Rezeption seiner eigenen Arbeiten hineinzunehmen. Die Fragen könnten auch rhetorische Fragen sein, die einer kommunikativen Absicht entspringen.

Der Betonung des Zufalls, der Eigendynamik und des Verzichts auf Kontrolle und Steuerung steht die bildliche Darstellung gegenüber. Im Vergleich werden Differenzen sichtbar. Mit den herausgearbeiteten Parallelitäten in der Bildanalyse und den ästhetisch-praktischen Analysen der Bilder wird deutlich, dass den Bildern eine gewisse Konzeption zugrunde liegt. Anhand der ersten beiden Bilder (B1v, B2s) und der abgegrenzten Fläche, in der er agiert und die er auch nicht versehentlich überschreitet, wird deutlich, dass die Bildpraktik des Rahmens mitgedacht wurde. Im *Selbst*-Bild (B2s) sind einzelne Farbtupfen sichtbar, die sich zu einem schemenhaft erkennbaren Gesicht verdichten. Zwischen diesen Farbtupfen scheinen unbearbeitete Stellen des Bildträgers durch, was wiederum bedeutet, dass er diese bis zum Schluss berücksichtigt und ausgespart hat. Durch gezielte Farbtöne und einen mal mehr mal weniger zusammengezogenen Pinselduktus hat er Flächen organisiert und die Bildwirkung entwickelt. Ein sensibles Spüren und langsames Verdichten auf dem Weg zum stimmigen und fertigen Bild

wird hier sichtbar. Die Diskrepanz zwischen der visuellen und der sprachlichen Darstellung von Bernhardt F. wird an einer Stelle im Interview gebrochen, als er seine Aussage, alles komme nur aus der Armbewegung heraus, relativiert. Fast schon entschuldigend und als müsse er sich dies selbst eingestehen, beschreibt er, er habe während des Arbeitens darüber nachgedacht, wie die einzelnen Farbtöne auf dem Bild verteilt seien und wie eine ausgewogene Spannung entstehe. Anhand dieser Aussage wird allerdings auch deutlich, dass er ein fachspezifisches Material- und Gestaltungswissen hat, welches er einsetzt, um ein nach seinen Vorstellungen ausgewogenes und spannungsreiches Bild zu gestalten.

Die dennoch das Interview beherrschende Darstellung des zufälligen und unkontrollierten Bildentstehungsprozesses im Unterschied zur bildlichen Darstellung lässt sich eventuell anhand einer Wahrnehmungsverschiebung beleuchten. Ich vermute, er ist im Gestaltungsprozess vorrangig auf dessen Eigendynamik und dessen *treibenden Kräfte* (Fritsche 2016, S. 391) fokussiert und erlebt darum seine eigene Steuerung, sein Hantieren und korrigierendes Arbeiten weniger bewusst. Ist er stärker an der Erlebnishaftigkeit des Prozesses, des Agierens und Tuns interessiert, also an Aktions-Reaktions-Impulsen, die aus der Interaktion mit der Arbeit einhergehen, und weniger am Ergebnis? Anhand der Prozessorientierung und dem Aspekt des Zufalls scheint eine Tendenz auf, für das Ergebnis des bildnerischen Prozesses nicht verantwortlich zu sein oder sein zu wollen. Stellt dieses Nichtwissen und Nicht-Verantwortlich-Sein eine Qualität seiner Arbeit oder gar ein Ziel seiner Arbeit dar?

Ausgehend vom Versuchssetting auf Bild und Text blickend

Ich betrachte nun vom Versuchssetting der Studie aus die Bilder, den bildnerischen Prozess und das Sprechen über die Bilder. Die motivierenden oder hemmenden Einflüsse des Versuchssettings auf das bildnerische Arbeiten als auch auf das Zeigen und Sprechen über die entstandenen Bilder wird so deutlich. Ich befrage die rekonstruierte Bildpraxis von Bernhardt F., ob und wie die Bildpraktiken auf diese externen Impulse antworten und wie sie zueinander stehen.

Erwartungsdruck | »etwas vorweisen«

Verschiedene Aussagen im Interview machen deutlich, dass Bernhardt F. die Situation des Forschungssettings und die Anforderungen an ihn als Teilnehmer bewusst waren und er diesen auch nachkommen wollte. Nach Abschluss der ersten beiden Bilder und einer langen Pause bemerkte er, dass er noch einen dritten thematischen Impuls zu bearbeiten habe. Daraufhin begann er, sich mit dem Thema *fremd* auseinanderzusetzen. Resümierend formuliert er im Interview, die Bildergebnisse würden seinen Ansprüchen nicht genügen. Er hätte sie »auch wegschmeißen« können, dies könne er aber in der Situation der Mitwirkung am Forschungsprojekt nicht, da er »etwas vorweisen« müsse. Daran wird die soziale Erwünschtheit – das Abliefern von bildnerischen Arbeiten zu allen drei thematischen Impulsen – deutlich. Indem er diesen Aspekt im Interview anspricht, deutet sich eine gewisse durch das Setting ausgelöste Reaktanz an (vgl. Kapitel 5.7.2). Von einer potenziellen Beeinflussung und Wechselwirkung zwischen den gestellten Anforderungen und Erwartungen an das Verhalten und das Ergebnis der Teilnehmer*innen* und ihren bildnerischen Prozessen ist auszugehen. Wie auch Ulrike R., die im Interview an einigen Stellen einer Bewertung vom Forschungsteam – vertreten durch mich als Interviewerin – zuvorkommt und selbst ihre Unzufriedenheit kundtut, macht auch Bernhardt F. klar, dass dies nicht seine »besten Arbeiten« seien und er nicht hinter den Ergebnissen steht.

Hürden in der Bildpraxis | Umgang mit undÜberschreitung von Grenzen des Materials

Im Interview berichtet Bernhardt F. von verschiedenen Problemen und Einschränkungen, mit denen er während des bildnerischen Gestaltungsprozesses konfrontiert war. Er schildert beispielsweise das Problem der ungenauen Farbmischung durch die schlechte Handhabbarkeit der großen Farbflaschen. Er erklärt, die erschwerte Handhabbarkeit habe den Prozess dahingehend beeinflusst, dass er nicht genau die Farbtöne erzielen konnte, die er wollte. Allerdings stellt er dies im Interview nicht als sonderlich bedauernswert hin oder als nachdrückliche Einschränkung, wie dies beispielsweise Ulrike R. tut, indem sie die Einschränkungen, die durch das ungewohnte Material verursacht wurden, als ursächlich für ein Scheitern im Bildentstehungsprozess anführt. Bernhardt F. deutet die Grenzen, die durch die Materialität entstanden sind, als Ergebnis des Gestaltungsprozesses, der seiner Meinung nach eben durch Unvorhersehbarkeit und dem Annehmen von Grenzen und durch den Umgang mit Herausforderungen gekennzeichnet ist. Er unterstreicht so die Performativität und Situationsgebundenheit der Bildpraktiken.

Der Umgang mit Grenzen, aber auch die Überschreitung von Grenzen, die die Prozesse der Bildentstehung prägen, wird zudem an anderer Stelle deutlich. Seiner eigenen Unzufriedenheit mit der noch zu hellen Farbigkeit des *Selbst*-Bildes (B2s) begegnet er, indem er das Bild mit Wachsmalkreiden überarbeitet. Die Grenzen des gewählten Materials kompensiert er somit. Auf diese Weise reagiert er flexibel und aktiv auf eine auftretende Schwierigkeit im bildnerischen Prozess. Er handelt als Bildproduzent und nimmt die Einschränkung durch das Material nicht hin. Anders als Ulrike R. in ihrem *Vertraut*-Bild (B2v) bleibt er nicht mit einem missglückten Ergebnis zurück.

Enttäuschung über das Setting
Im Interview äußert Bernhardt F. seine Enttäuschung über die Bedingungen, Werkzeuge und Materialien, die im Setting zur Verfügung gestellt wurden. Er habe sich vorgestellt, richtig groß und intensiv »rumfuhrwerken« zu können – da ihm dies zu Hause nicht möglich sei. Außerdem bedauert er die kleine Anzahl von Teilnehmer*innen*. Er habe sich eine Gruppensituation mit mehr gegenseitiger Inspiration, Austausch und Begeisterung gewünscht, die ihn anregt und motiviert. Vergleichend mit seiner im Interview geschilderten üblichen Bildpraxis lässt sich insgesamt festhalten, dass das gesamte Versuchssetting mit der expliziten Themenstellung, der Zeitvorgabe und dem Materialpool für Bernhardt F. wahrscheinlich restriktiv wirkte.

Relationen zwischen den Themenimpulsen und der re-konstruierten Bildpraxis

Zum Themenimpuls »Ein Bild einer vertrauten Person« ist das erste Bild (B1v) der insgesamt siebenteiligen Bildreihe von Bernhardt F. entstanden. Nach der ersten Bearbeitungsphase des *Vertraut*-Bildes (B1v) – knappe Vorzeichnung mit Wachsmalkreide und Farbschicht aus Gouache-Farbe – beginnt er mit dem zweiten Bild, dem *Selbst*-Bild (B2s), welches in einem engen Verhältnis zum ersten Bild steht. Nachdem er das zweite Bild mit einerseits deckender und andererseits lasierender sowie transparent wirkender Gouache-Farbe bearbeitet hat, kommt in einem zweiten Schritt die Überarbeitung beider Bilder mit Wachsmalkreide hinzu.

Zu Beginn des Interviews erklärt Bernhardt F., er habe »einfach angefangen« und den thematischen Impuls ausgeklammert – »mehr oder weniger die Aufgabe erst mal beiseitegelassen«. Seine Reaktanz gegenüber der Themenstellung im Versuchssetting wird durch deutliches Räuspern und Hüsteln begleitend zu seiner Äußerung erkennbar. Fast rechtfertigend erklärt er später im Interview, seine übliche Arbeitsweise funktioniere ganz anders. Obwohl eine derartige Themenstellung also äußerst unüblich für seine Bildpraxis zu sein scheint und einen gewissen Widerstand hervorruft, lässt er sich

dennoch darauf ein. Eigentlich hat er sich sogar recht eng an die vorgegebene Themenstellungen gehalten, wenn auch nicht unmittelbar, sondern eher indirekt und abstrahiert: Er hat die Proposition *Selbstbild* und *Bild einer vertrauten Person* umgewandelt und übersetzt in Nähe und Ähnlichkeit bei gleichzeitiger Differenz und Individualität. Er hat beide Bilder sehr ähnlich angelegt – Konzept, Material, Vorgehen, Abstraktionsebene, Rahmung – und doch gibt es deutliche Differenzen – Augenmotiv, Farbigkeit, Duktus. Im Bezug aufeinander, im vergleichenden Sehen bilden sich visuelle Assoziationen heraus, die die beiden Bilder wechselseitig charakterisieren. Ohne das Gegenüber des jeweils anderen Bildes und das im Blicken entstehende Dazwischen würde eine wesentliche Bildwirkung unsichtbar bleiben.

Nachdem die Arbeiten an den ersten beiden Bildern abgeschlossen sind und Bernhardt F. eine ausgiebige Pause eingelegt hat, wendet er sich erneut seinem Arbeitsplatz zu. Der Themenimpuls »Ein Bild eines/einer Fremden« ist Anlass für eine fünfteilige Bildserie (B3–7f). Obwohl er im Interview betont, dass die im Versuchssetting entstandenen Arbeiten nicht seiner üblichen und etablierten Arbeitsweise entsprechen würden, tauchen einige seiner spezifischen Bildpraktiken und Orientierungen in seiner Vorgehensweise bei der Bearbeitung der *Fremd*-Bildserie auf. In der Art, wie er üblicherweise Fundstücke und Materialien entdeckt, die er zu Bildern arrangiert, findet er auch im Versuchssetting die farbigen Abdrücke auf den Tischunterlagen. Dieses Aufmerksam-Werden und der reagierende Umgang mit Dingen oder visuellen Phänomenen – farbige Markierungen, kleine Objekte und Materialien wie Getränkekartons, Drähte, Schrauben – ist im Versuchssetting in veränderter Form erkennbar.

Warum betont Bernhardt F. den Unterschied im Interview so nachdrücklich? Hängt die von ihm deutlich anders wahrgenommene Bildpraxis im Versuchssetting vielleicht mit der Intention und Zielgerichtetheit des Gestaltungsprozesses zusammen? Im Malsaal der Universität sah sich Bernhardt F. aufgefordert, eine bildliche Darstellung bezogen auf ein gestelltes Thema – eine »Aufgabe«, wie er es selbst bezeichnet – zu finden. Seine übliche Bildpraxis, so re-konstruiere ich es anhand des Interviews, bezieht sich demnach aber eher auf situative Momente und Aufmerksamkeiten, wie dem zufälligen Finden von ästhetischen Phänomenen, etwa wenn er durch alltäglich wiederholtes Begehen und Betrachten einer Baustelle die Gesteinsformationen, die unterschiedlichen Farbtöne der Erdschichten und die daran angebrachten farbigen Markierungen wahrnimmt, die ihn aufmerken lassen und zu einem bildnerischen Gestaltungsprozess veranlassen.

8.2 Reflexionen zur empirischen Untersuchung | Theorieanschlüsse

Im Anschluss an die empirischen Analysen, Interpretationen und Zusammenfassungen blicke ich im folgenden Kapitel theoriebasiert auf die Empirie meiner Untersuchung. Dabei ergeben sich Theorieanschlüsse auf unterschiedlichen Ebenen und aus verschiedenen Perspektiven heraus. Neben bildungs- und erfahrungstheoretischen Einbettungen und Verknüpfungen im Anschluss an Sabischs Konzeption der Bilderfahrungen (Sabisch 2018) und vor dem Hintergrund der transformatorischen Bildungsbewegungen (Koller 2012; Kokemohr 2007) sowie der responsiven Erfahrungskonzeption von Waldenfels (2013, 2002) frage ich nach Bilderfahrungen, die nur indirekt als Spuren an den Bruchstellen und in den Verschiebungen der Bildpraxis deutlich werden. Zudem entwickle ich aus meiner Empirie heraus Anschlüsse an die Dimensionen des Medialen. Ich blicke demnach auf die Bildpraktiken und die Praktiken des Bildbesprechens der Proband*inn*en, um medienspezifische Aspekte herauszuarbeiten. Schließlich betrachte ich das Versuchssetting praxeologisch mit seinen Implikationen und Auswirkungen auf die Bildpraktiken. Überdies führe ich die Falldarstellungen von Ulrike R. und Bernhardt F. nun vergleichend zusammen. Ich reflektiere die empirischen Ergebnisse also aus

unterschiedlichen theoretischen Perspektiven heraus und im Vergleich meiner beiden Hauptfälle. Mit Blick auf die Empirie wird deutlich, dass die verschiedenen theoretischen Perspektiven ineinander spielen und nicht ›einfach‹ zu trennen sind. Auch das *Antworten* an sich ist nur als prozessuales und relationales Geschehen zu fassen. Für die Darstellung in meiner Arbeit habe ich mich allerdings für eine (künstliche) Gliederung anhand der einzelnen entstandenen bildnerischen Arbeiten von Ulrike R. und Bernhardt F. entschieden, weil die Bilder immer mein Ausgangspunkt waren – sowohl im Forschungsprozess an sich als auch in den Analysen und Interpretationen – und ich durch das Sichtbarmachen der Perspektiven eine klärende Strukturierung herausarbeiten möchte.

Bei den folgenden Reflexionen muss der begrenzte Rahmen meiner Untersuchung beachtet werden. Ich kann lediglich Aussagen zu möglichen Erfahrungs- und Bildungsbewegungen formulieren, die sich innerhalb der konkreten Untersuchung, der Datenerhebung und der bildlichen und/oder sprachlichen Darstellung, manifestiert haben.

8.2.1 Erfahrungs- und Bildungsbewegungen an den Bruchstellen der Bildpraktiken

Aus der Empirie heraus sind Bruchstellen in der Bildpraxis der befragten Laienkünstler*innen* deutlich geworden. Die Bruchstellen in den Bildpraktiken veranlassen mich dazu, nach Bildungsbewegungen zu suchen. Aus erfahrungs- und bildungstheoretischer Perspektive betrachtet, kann an diesen Bruchstellen der Bilderfahrung, die sich während der Bildpraxis ereignet, Neues aufbrechen und entstehen. Ein pathisches Widerfahrnis erzeugt eine solche Stelle, in der ein Differenzierungsgeschehen zwischen dem mir Widerfahrenden und meiner Antwort, also meiner nachfolgenden Zuordnung des Etwas *als etwas* einsetzt. »Das *Wovon* des Affiziertwerdens ist weder ein sichtbares noch ein bildhaftes Etwas, das wir wie einen unbekannten Gegenstand daraufhin befragen können, *was* es ist« (Waldenfels 2010, S. 120). Nach Waldenfels handelt es sich bei einem Widerfahrnis um ein »Etwas ohne Als«, da es den »gewohnten Gang der Dinge durchbricht« und sich unseren Ordnungen entzieht. Es unterbricht das Deuten, es unterbricht das Einordnen in übliche Verhältnisse und Strukturen (vgl. ebd.). Daher kann ich in meinem empirischen Material auch nicht ergründen, was es war, was die Bildpraktik von Ulrike R. oder Bernhardt F. irritiert und gestört hat. Ich kann demnach nur indirekt auf das Material zugehen und die sich in den Bildern, Praxen und Interviewtexten zeigenden Spuren befragen.

Diese Spuren zeugen von einem veränderten Antwortgeschehen. Kann hier von einem *kreativen Antworten* im Sinne von Waldenfels gesprochen werden? Entsteht an den Bruchstellen ein Möglichkeitsraum für *kreatives Antworten* (Waldenfels 2013, S. 53) im bildnerischen Gestalten und Potenzial für Bildungsmomente? Die Bruchstellen in der Bildpraxis sind Momente der Differenzerfahrung, die die gültigen Ordnungen und Orientierungen, also die impliziten Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsmuster überschreiten und sich ihrem Zugriff entziehen. Anstelle einer Aktualisierung der gültigen Ordnungen kommt es zu Differenzen und Verschiebungen, die die Erfahrungsordnungen und Bildpraktiken infrage stellen. Die jeweils gültigen Ordnungen respektive Orientierungen werden somit angezweifelt, verflüssigt und verschoben. Ein kreatives Antworten wird möglich, da innerhalb des Differenzierungsgeschehens erst das entsteht, was unterschieden wird (vgl. Waldenfels 2002, S. 174).

Die *Umwandlungen und Verschiebungen* im Differenzierungsgeschehen, die sich anhand der beiden Fälle zeigen, verstehe ich mit Sabisch als Bilderfahrungen (vgl. Sabisch 2018, S. 66). Diese brüchigen Bilderfahrungen sind als Spur in die Bildpraxis, also in die Praktiken, die Bilder und die Interviewtexte eingeschrieben. Im Umkehrschluss heißt das: Die Modifikation der Bildpraxis, so meine These, hängt mit den Veränderungen

der Orientierungen – also dem kreativen Antworten – zusammen und dokumentiert sich anhand der Bruchstellen. Sabisch fragt nach Bildungsanlässen im »Horizont von Medialität« (Sabisch 2018, S. 46ff.). Sie beschreibt einen Bildungsanlass, »der Bildungs- und Erfahrungsprozesse mit Blick auf ihre Darstellbarkeit […] in und zwischen *spezifischen* Medien fokussiert« (ebd .). In Anlehnung daran möchte ich durch die Analyse der medialen Produkte – der bildlichen und sprachlichen Darstellungen meiner Fälle – die sich ereignenden Bilderfahrungen und Verschiebungen der Bildpraktiken als bildungsrelevante Phänomene markieren.

Im Unterschied zur transformatorischen Bildungstheorie, die allein Krisenerfahrungen als Anlässe und Herausforderungen für Bildungsprozesse versteht, die die etablierten Welt- und Selbstverhältnisse infrage stellen (vgl. Koller 2012, S. 162–163), sind es bezogen auf meine Untersuchungen wohl eher ›unbemerkte‹ und stille *Irritationen*, die Bildungen durch Bilder ›veranlassen‹. Ich knüpfe damit abermals an Sabisch an, die den Krisenbegriff – als hervorstechende und tiefgreifende, krisenhafte Einbrüche in die Erfahrung – kritisiert und vorschlägt, den Begriff der Irritation zu etablieren (vgl. Sabisch 2018, S. 48). Denn wie am empirischen Material deutlich wird, können auch weniger dramatische und sich schleichend anbahnende Brüche und Irritationen zu bildungsrelevanten Anlässen werden.

Das *fremde* Bild (B3f) von Ulrike R.

Das *Fremd*-Bild (B3f) markiert auf unterschiedlichen Ebenen einen Bruch in der Reihe der von Ulrike R. angefertigten Bilder und weist auf Verschiebungen und Umwandlungen hin. Der Duktus, die Kontrast- und Farbintensität und die Komposition des *Fremd*-Bildes sind anders im Vergleich zu den vorausgegangenen Bildern. Zudem lässt sich ein abweichender bildnerischer Prozess rekonstruieren.

Bezüglich der Strichführung von Ulrike R. stellt das dritte Bild eine Veränderung dar, denn Charakter und Beschaffenheit der Linie sind anders als in den zwei vorangegangenen Arbeiten (B1s, B2v), in denen die Linien und deren Einsatz äußerst heterogen und kontrastreich sind. Die Linien werden eigenwilliger und freier, losgelöster von der gegenständlichen Form. Eine neue Gestik und Bewegung wird deutlich, die aus den Fingern ins Handgelenk und den ganzen Arm wandert. Ein stärkerer Abrieb der Stifte ist augenscheinlich, die Bewegung wird im Duktus sichtbar. Dennoch ist im *Fremd*-Bild (B3f) auch ihr üblicher Arbeitsmodus zu erkennen – die bedachte und behutsame schrittweise Entwicklung des Bildes. Die zarte Linie, die vorsichtig die exakte Form vorzeichnet, das schrittweise Verfestigen und Verstärken der Konturen mit deutlicher werdenden Linien, das bedachte Ergänzen von Schraffuren. Und dann plötzlich umkreist ein neuer, lockerer, mutiger, fast schon expressiver Strich das Doppelportrait. Dadurch wird ein nachdrücklicher Unterschied zwischen fein gezeichnetem Inneren und ausdrucksvollem Äußeren sichtbar.

Die neue dramatische und gestische Linienführung geht einher mit einer neuen Farbgebung. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Bildern ist die Intensität der Farbigkeit deutlich gesteigert. Starke Kontraste sowohl zwischen Innen und Außen als auch zwischen Hell und Dunkel sind festzustellen. Der stärkste Kontrast, ein Hell-Dunkel-Kontrast zwischen intensivem Schwarz, Violett und klarem Weiß, findet im *Fremd*-Bild Anwendung. Auch der Quantitätskontrast ist erheblich, Schwarz wird zur eigenständigen Farbe und Farbfläche, weg von der reinen Konturierung, wie in den übrigen Bildern.

Auch die Form ist als ovale Gesamtform deutlich definiert und vom unbearbeiteten Umraum stark abgegrenzt, im Gegensatz zu den dezent auslaufenden Schraffurflächen, die sie in den anderen Bildern einsetzt. Hinzukommt eine gesteigerte Räumlichkeit, denn das Doppelportrait wirkt plastisch, fast skulptural. Wiederum im starken Kontrast dazu wirkt die Passage des Umfahrens des Doppelportraits seltsam flächig. Räumlichkeit und Plastizität spielt in den Bildern von Ulrike R. eher eine untergeordnete Rolle, neben dezenten Schattierungen und angedeuteten Schraffuren setzt sie

keine anderen perspektivischen Mittel ein. Interessant und auffällig ist, dass sie all diese Kontraste im Bild ›aushält‹ und belässt. Im Vergleich zu ihren anderen Bildern markiert dies eine deutliche Verschiebung der Orientierung an harmonischem Gleichklang der Farbigkeit, homogener Strichführung und reduziertem Kontrast zwischen Bildträger und Bildvehikel (Figur-Grund-Verhältnis).

Auch im Zeigen und Kommunizieren über das *Fremd*-Bild (B3f) lassen sich Verschiebungen und Abweichungen erkennen. Im Unterschied zu ihrem üblichen Vorgehen im Interview beginnt Ulrike R. ihre Ausführungen zum *Fremd*-Bild (B3f) mit Beschreibungen des Bildobjekts. Sie nähert sich dem Bild also zunächst über das Anschauliche des Bildes und gelangt erst im Sprechen darüber zu kontextualisierenden Gedanken und Erfahrungen und so zur Bildreferenz.

Im Sprechen über das bildnerische Vorgehen im dritten Bild werden die visuell rekonstruierbaren drastischen Veränderungen zwar nicht in entsprechender Weise deutlich, dennoch bezeichnet sie den bildnerischen Prozess des *Fremd*-Bildes in der Reflexion darüber als einen »anderen Entstehungsprozess«. Ihre Ausführungen lassen den Schluss auf einen gleichsam organischen und sich erst im Prozess selbst, im Werden entwickelnden Entstehungsprozess zu.

Des Weiteren beschreibt sie im Interview Schwierigkeiten und Herausforderungen im Bildentstehungsprozess des *Fremd*-Bildes, die zu Unsicherheit in der bildlichen Darstellung führten. Suchende und tastende Linien, die sich nach und nach verdichten, stabilisieren und zu einer Form werden, sind im Bild deutlich zu erkennen. Dennoch konnte ich die konkret benannten Probleme im fertigen Bild nicht rekonstruieren. Hat sie im performativen Tun, im Gestaltungsprozess selbst adäquate Lösungen gefunden, die die scheinbar aufgetretenen Schwierigkeiten unsichtbar machen? In meiner weiteren Argumentation werde ich darauf zurückkommen, woher diese Abweichung kommt und wofür sie stehen könnte.

Diese Differenz tritt als markanter Unterschied zum *Vertraut*-Bild (B2v) hervor. Denn dort sind die von Ulrike R. beschriebenen Problemstellen des Gestaltungsprozesses im fertigen Bild nicht nur deutlich zu erkennen – sowohl die Unsicherheit der perspektivischen Darstellung als auch die zeichnerische Beherrschung des einheitlichen Bildraums –, sondern sie reagiert auf ihre Unzufriedenheit mit ihrer Arbeit überdies mit einem zweiten Versuch zum Themenimpuls *vertraut* (B4v).

Die suchende Bewegung des Striches im *Fremd*-Bild (B3f) zeigt sich analog dazu im Betrachten und Sprechen durch die vielfältigen Assoziationen, Erinnerungen und Erfahrungen, die Ulrike R. bezogen auf das *Fremd*-Bild äußert. Dies sind Gedanken, die einerseits die Entwurfsphase und das intendierte Bildobjekt betreffen, neben im Prozess wachgerufenen biografischen Erlebnissen, persönlichen Erkenntnissen und nachträglichen Bewertungen.

Diese offenen und vielfältigen Gedankengänge – die teilweise erst nach der Gestaltungsphase entstanden sind – reflektieren den sich im Tun entwickelnden Gestaltungsprozess. Ich sehe eine Analogie zwischen der geschilderten Bildpraxis im Interview und dem bildnerischen Prozess, der durch verschiedene Hürden im Zeichenprozess gekennzeichnet ist, sich verselbstständigt und weiterentwickelt. In der Art, wie sich der bildnerische Prozess ausdifferenziert und im Differenzierungsgeschehen erst entsteht, so ordnen sich auch ihre verbalisierten Gedanken zum Bild erst nach und nach und auf vielfältige Weise.

Die Bildpraktiken von Ulrike R. verändern und verschieben sich im dritten Bild (B3f), weg von bewusster Kontrolle und genauer vorherigen Konzeption, hin zu mehr Offenheit für Strukturen und Gestaltungen, die sich erst im performativen Tun entwickeln. Ihre Orientierung an zurückhaltender, harmonischer und unaufdringlicher Bildsprache wandelt sich hin zu kontrastreicherem und affektvollerem Agieren im Bild.

Entlang der Bruchstellen der Bildpraxis werden Verschiebungen sichtbar. Sowohl in der bildlichen als auch in der sprachlichen Darstellung konnte ich Spuren veränderter Bildpraktiken re-konstruieren, die auf eine Verschiebung der handlungsleitenden

Orientierungen schließen lassen. Da sind Bildpraktiken, die nicht mehr ›greifen‹ und im Prozess einer Veränderung bedürfen, Materialien, die bestimmte Praktiken und Verhaltensweisen nicht zulassen. Überdies zeigt sich in der Situation der Bildbesprechung, in der die Bildpraktiken und das entstandene Bild reflektiert werden, nochmals eine veränderte Perspektive auf das Geschehen und die vorliegenden Bilder.

Die re-konstruierten Spuren in Bild und Interview lassen sich als ein prozessuales und relationales Antwortgeschehen beschreiben. Mit Sabisch gesprochen, lassen sich die Verschiebungen und Umwandlungen in diesem Differenzierungsgeschehen als Bilderfahrungen fassen (vgl. Sabisch 2018, S. 66). Das sind Erfahrungen, die anhand von produktiven und rezeptiven Prozessen *im* und *durch* das Bild gemacht werden. Die Verschiebungen sind Momente der Differenzerfahrung, in denen die gültigen Ordnungen und Orientierungen, also die impliziten Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsmuster nicht (mehr) greifen. Anstelle einer Aktualisierung der gültigen Orientierungen würde es, mit Waldenfels argumentiert, zu Differenzen und Verschiebungen kommen, die die Erfahrungsordnungen und Bildpraktiken infrage stellen. Folglich entsteht im Differenzierungsgeschehen Raum, in dem – neben anderen reproduktiven Antwortmöglichkeiten – auch ein produktives, kreatives Antworten möglich wird.

In der Falldarstellung von Ulrike R. wird ein solches Antwortgeschehen deutlich. Anhand der Re-konstruktion bilden sich verschiedene Spuren in der Orientierung heraus, die die bildliche Darstellung und die Bildpraktiken leiten. Da sich diese Umwandlungen – medial bedingt in anderer Form – auch auf die sprachliche Darstellung auswirken, frage ich mich, ob an dieser Stelle von einem kreativen Antworten im Sinne Waldenfels' gesprochen werden kann. Die Ausweitung und Übertragung über einen Medienwechsel hinweg könnte davon zeugen. Vermutlich treten im bildnerischen Prozess Irritationen auf, die deutlich machen, dass die etablierten und eingeübten Bildpraktiken im performativen bildnerischen Tun nicht ›genügen‹, nicht (mehr) ausreichen, sodass eine Umwandlung und Erneuerung der Bildpraxis erforderlich wird. Thielicke hat in ihrer Arbeit die Entstehung des Neuen im *kreativen Antworten* treffend mit dem »›*produktiven‹ Scheitern reproduktiver Antworten*« beschrieben (Thielicke 2016, S. 237). Dies würde bedeuten, das Neue geht aus einer misslungenen Anwendung der gültigen Orientierung hervor. Ließe sich das Antworten im Fall von Ulrike R.s *Fremd*-Bild (B3f) auch als *produktives Scheitern* beschreiben?

Interessant ist für mich die Frage, warum die Umwandlung der Bildpraktiken an dieser Stelle, in Auseinandersetzung mit dem *Fremd*-Bild (B3f), scheinbar gelingt – das heißt bei ihr als Produzentin im anschließenden Gespräch zu einer positiven Bewertung führt und bei mir als Rezipientin und Forscherin zum Übersehen der prozessualen Schwierigkeiten – und sie nicht, wie etwa im zweiten Bild (B2v), scheitert und ein Gefühl des Nichtgelingens bei ihr übrigbleibt. Eine Fährte ist das wiederholte Erleben von Momenten der Unsicherheit und des drohenden Scheiterns im bildnerischen Prozess, wie dies anhand ihrer *Bewertungstendenz* (s. o.) in der sprachlichen Darstellung im Interview sichtbar wird. Die wiederholte Erfahrung dieser Grenze könnte Potenziale für kreatives Antworten und Bilderfahrung freisetzen. Wird durch eine Wiederkehr des Erlebens dieser bestimmten gestalterischen Grenze im eigenen Tun eine Schwelle überschritten, sodass ein anderer, vielleicht kräftig gesetzter Strich einen nächsten, ›anderen‹ Strich erforderlich macht und so eine Praktik performativ transformiert wird? Könnte im Fall von Ulrike R. die Erfahrung des Scheiterns an einer den gesamten Bildraum ausspannenden perspektivischen Darstellung einer Landschaft (B2v) im darauffolgenden Bild (B3f) zu einer Umwandlung der Bildpraktiken beigetragen haben? Im Antworten beziehen wir uns immer auf Vorheriges und jeder Bilderfahrung gehen bereits andere Bilderfahrungen voraus. Somit ist eine Bilderfahrung immer eine Modifikation einer früheren und gilt demzufolge auch als *potenzielle Grundierung* für zukünftige (vgl. Sabisch 2018, S. 57).

Eine weitere Überlegung bezieht sich auf eben diesen Themenimpuls – »Ein Bild eines/einer Fremden«. Wirkt der thematische Impuls in irgendeiner Weise entlastend, weil im Gegensatz zum Bildimpuls *vertrauter Bruder* das Thema *fremd* nicht den gleichen

Ansprüchen und Vorstellungsbildern unterliegt? Entsteht durch den thematischen Impuls *fremd*, der in gewissem Sinne auch eine Unbestimmtheit anklingen lässt, ein Möglichkeitsraum? Im komparativen Vergleich zu anderen Teilnehmer*innen* der Untersuchung verfestigt sich diese Vermutung, da im überwiegenden Fall das Bild zu diesem Themenimpuls – aus je unterschiedlichen Gründen – auffällig divergent im Vergleich zu den anderen Bildern der jeweiligen Bildreihen ist.

Bildzusammenstellungen Fremd-Bild anders

Bildreihe von Annelore D. (223): Alle drei Arbeiten entstehen in Anlehnung an Fotografien, die sie zum Versuchssetting mitbringt. Zum thematischen Impuls *fremd* hat sie keine passende eigene Fotografie, sondern leiht sich einen Zeitungsausschnitt von einem anderen Teilnehmer. Die Andersartigkeit des *Fremd*-Bildes (B3f) gegenüber den zwei anderen Bildern besteht demnach nicht nur in der kulturellen Differenz des Bildreferenten, sondern auch anhand des ›fremden‹ Ausgangsbildes.



(48)

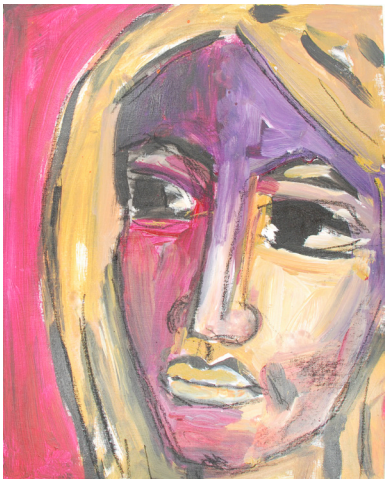


(225)



(226)

Bildreihe von Frauke G. (202): Das *Selbst*-Bild (B1s) und das *Vertraut*-Bild (B2v) bilden eine Einheit, das *Fremd*-Bild (B3f) ist auch hinsichtlich der Maltechnik und Materialität ganz anders.



(227)



(163)



(228)

Bildreihe von Gerhardt L. (218): Das *Fremd*-Bild (B1f) ist im Unterschied zu den zwei anderen Bildern abstrakt.



(229)



(230)



(116)

Ungeklärt bleibt, auch nach dem Bezug von Bildinterpretationen und Interviewanalysen aufeinander, ob diese Veränderungen der Bildpraxis mit dem thematischen Impuls des *Fremden* und der eventuell damit verbundenen Schwierigkeit der Darstellung zusammenhängen. Ist in der Selbstläufigkeit des Tuns eine gewisse Erfordernis oder sogar eine Notwendigkeit entstanden, die vorherigen Schritte oder Strategien zu intensivieren und zu variieren? Der zunächst noch verhaltene Farbauftrag wird intensiver, der Duktus bewegter und raumgreifender. Bezieht sich diese Veränderung auf die vorangeschrittene Zeit und einen Zeitdruck, der aufgrund des Versuchssetting entsteht? Oder steht dieses dritte Bild (B3f) in der Nachfolge eines Bildes (B2v), welches Probleme hinsichtlich der Gestaltung aufgeworfen hat? Vielleicht hat sich diese erforderliche Wegbewegung von der Kleinteiligkeit des ersten Bildes (B1s) hin zu einer großflächigen Bearbeitung des einheitlichen Landschaftsbildraums auf das dritte Bild (B3f) übertragen. In Gegenüberstellung zu den drei anderen Bildern ließe sich zudem fragen, ob Ulrike R. für das *Fremd*-Bild (B3f) vielleicht lediglich eine Anfangsidee hatte und keine fertige Bildidee (*Bildeinfall*), was ihrer üblichen Bildpraxis entsprechen würde. In diesem Fall wäre der bildnerische Prozess für sie vielleicht konturloser und unbestimmter gewesen und das Bild hätte sich erst während des performativen Gestaltungsprozesses entwickelt. Wirkten die im Interview geschilderten Herausforderungen und Schwierigkeiten im Prozess vielleicht tiefgreifender, da ihre etablierte Bildpraktik – konkrete Bildideen für die entstehende Arbeit zu nutzen – nicht zur Anwendung kam?

Diese Vermutung ließe sich auch auf eine andere Frage beziehen. In der komparativen Analyse von Bild und Text stolperte ich über die Differenz der von Ulrike R. im Interview geschilderten Schwierigkeiten im Bildentstehungsprozess des *Fremd*-Bildes (B3f) und dem Unvermögen, diese im Bild zu rekonstruieren. Die Vermutung eines ›geöffneten‹ Gestaltungsprozesses, der Bilderfahrungen *im Werden* ermöglicht, würde es erlauben, zur Beleuchtung dieser Differenz beizutragen. Durch den Medienwechsel und die sprachliche Artikulation des *im* und *durch* das Bild Erfahrenen – die Herausforderungen des bildnerischen Arbeitens – entsteht eine Differenz. Diese Differenz lässt die Spur der Bilderfahrung für mich als Forscherin empirisch evident werden.

Welches *pathische Widerfahrnis* dieses Antworten provoziert, warum die Antworten gerade so ausfallen, kann hier nicht ergründet werden. Weiterführende Untersuchungen und eine größere Anzahl an bildnerischen Arbeiten wären dafür vonnöten. Die Komplexität und Varianz meiner Reflexionen zeigt erstens die Dichte des Materials, zweitens das Potenzial und die Bedeutsamkeit des Themenbereiches und drittens eine sich daraus ergebende Notwendigkeit für weitere empirische Untersuchungen zur Bilderfahrung und zu den Zusammenhängen des bildnerisch-praktischen Tuns, der Bildrezeption und der Bildbesprechung unter bildungstheoretischer Perspektive.

Das ›nicht-*vertraute*‹ Bild (B2v) von Ulrike R.

Auch das zweite Bild (B2v) von Ulrike R. markiert hinsichtlich verschiedener Aspekte einen Bruch in der Reihe der entstandenen Bilder. Es zeigt eine Landschaftsdarstellung und hat im Gegensatz zu den anderen drei Bildern der Reihe einen einheitlichen, perspektivisch angelegten Bildraum, der den kompletten Bildträger ausfüllt. Es gibt keinen unbearbeiteten Umraum und keine Restflächen, die den Bildträger sichtbar werden lassen. Das Bild ist eher flüchtig und andeutungsweise ausgestaltet, erkennbar an der gesamten linken Bildhälfte mit den Bergen im Hintergrund und der großen Wasserfläche. Im Gegensatz zu den Bildelementen Zelt, Lagerfeuer, Figur und Kanu sind die Landschaftselemente weniger präzise und plastisch ausgearbeitet. Da die großen Flächen im Bildraum mit fast ausschließlich waagerecht gelagerten und wenig verdichteten Schraffuren dargestellt sind, leidet die Spannung und Räumlichkeit des Bildes. Das Hauptaugenmerk liegt auf der abgebildeten Figur. Diese ist am detailliertesten ausgearbeitet, wird von keinem anderen Bildelement über- oder angeschnitten und ist zentral im Bild positioniert. Überdies fällt die dreieckige Anordnung der Bildelemente – Lagerfeuer, Zelt und Kanu – auf (vgl. Muster*bildung* des Einzelbildes B2v, Kapitel 7). Sie erinnert an die Form des männlichen Geschlechtsteils, welches vom rechten Bildrand angeschnitten in Richtung des Bildzentrums ragt. Diese Formassoziation wird durch die phallusartige Form des Kanus und durch die Signalwirkung der roten Farbe verstärkt. Bei genauerem Betrachten des Hintergrunds gibt es zwischen Bergpanorama, Uferrand und Bewaldung des Landstreifens eine ungeklärte perspektivische Situation.

Obwohl Ulrike R. zunächst in ihrer üblichen Art im Interview über die Bildreferenz des *Vertraut*-Bildes (B2v) spricht, rückt als zweiter Gedanke sofort ein bewertender Aspekt in ihren Fokus. Sie evaluiert das vorliegende Bildergebnis und stellt fest, dass ihr die Figur – ihr Bruder – wider Erwarten oder anders als erhofft und trotz Erfahrungen im Zeichnen von Gesichtern nicht gelungen sei. Auch die Grenzen ihres Darstellungsvermögens und ihr eigener Anspruch an eine »schöne Landschaft« erklärt sie im Interview nachdrücklich. Sie scheint mit dem zweiten Bild (B2v) nicht zufrieden zu sein. Das Bild zeigt nicht das, was es sollte – die idyllische norwegische Landschaft, die als Erinnerung und Sinnbild für die harmonische Urlaubszeit und bedeutungsvolle Beziehung zu ihrem Bruder steht.

Ich nehme an, die enge Relation zwischen Bildobjekt und Bildreferent ist brüchig geworden und verlorengegangen. Dieser Umstand scheint Ulrike R. zu irritieren. Lässt sich die Äußerung des Nichtgelingens und die ›gebrochene‹ Relation zwischen Bildobjekt und Bildreferent als Fremdheitserfahrung mit Blick auf das Bildes und die Bildpraxis verstehen?

Diese Irritation zeigt sich indirekt anhand dreierlei Spuren. Zum einen veranlasst sie Ulrike R. zu einem neuerlichen Versuch einer Bildgestaltung (B4v). Zum zweiten trägt sie vielleicht zur Ermöglichung des veränderten bildnerischen Prozesses beim *Fremd*-Bild (B3f) bei. Drittens schlägt sich diese Erfahrung wiederum in der sprachlichen Darstellung nieder. Denn das Sprechen über das *Vertraut*-Bild (B2v) im Interview weist im Vergleich zu den Bildbesprechungen der anderen Bilder abermals deutliche Verschiebungen auf. Einerseits bewertet sie den Gestaltungsprozess und das Bildergebnis, sucht nach Ursachen und nennt Zeitmangel, fehlende Erfahrung und Übung mit dem Landschaftsmotiv. Zum anderen deutet sich hier eine Art ›Abwehrhaltung‹ gegenüber ihrer Gestaltung an, indem sie all das, was das Bild für sie nicht treffend widerspiegelt, thematisiert. Interessant daran ist, *wie* sie dies tut. Denn sie geht dabei weniger auf die formalen Defizite der zeichnerischen Darstellung ein, sondern eher auf die (brüchige) Referenz des Bildes. Das heißt, sie berichtet über die Bedeutung und die Art und Weise der Beziehung zu ihrem Bruder. Die Rezeption des Bildes und ihr scheinbares ›Scheitern‹ wird zum Anlass für sie, reflexiv und evaluativ über die Relation von Paar- und Geschwisterbeziehungen zu sprechen. Fraglich ist, wie diese Verknüpfung zustande gekommen ist. Diese Verbindung und der Themenwechsel im Interview trat für mich plötzlich und

abrupt ein. Meine eigene Überraschung als Forscherin deutet für mich die Brüchigkeit der Situation an. Was könnte sie derart affiziert haben, sodass sie in dieser Art und Weise antwortet? Auch wenn sich darauf keine direkte Antwort finden lässt, so lassen sich Überlegungen anstellen. Mit dem Bildobjekt und der damit verknüpften Bildreferenz – Familienurlaub – könnte beispielsweise die normative Vorstellung verknüpft sein, dass eine Familie – sprich: Vater, Mutter und Kinder – gemeinsam in den Urlaub fährt. Die von ihr erlebte und im Bild dargestellte Konstellation scheint in Differenz dazu zu stehen. Oder aber ihr wird durch den bildnerischen Prozess und die Auseinandersetzung damit die Bedeutung ihres Bruders und die Beziehung zu ihm bewusst. Die Aussagen im Interview lassen die Beziehung zu ihrem Bruder in einem äußerst wertschätzenden und fast liebevollen Licht erscheinen. Die gegenwärtige Situation, die vielleicht durch Distanz gekennzeichnet sein könnte, lässt sie einen Mangel spüren. Diese Überlegung bezieht sich auf Pazzinis Ausführung zu *einfallenden Bildern*, die zu inneren Bildern, Vorstellungen, Fantasien werden und sich einem direkten, willkürlichen Zugriff entziehen, aber im Gestalten wieder präsent werden können (vgl. Pazzini 2015, S. 231). Diese Bilder schaffen eine Differenz zu dem, was wir gerade im Moment sind. »Insofern sind solche Bilder energiehaltig«, so Pazzini, sie »bringen Körper in Gang und leiten Aktivitäten« (ebd., S. 232). Sie haben also die Kraft, Irritationen auszulösen. Ist ihr durch das bildliche Formieren und Organisieren des *Vertraut*-Bildes (B2v) in Auseinandersetzung mit dem »eingefallenen Bild« – von ihr im Interview derart bezeichnet – die Beziehung zu ihrem Bruder über sie ›hereingebrochen‹?

Vielleicht hat diese affektive Reaktion von Ulrike R. im Zusammenhang mit dem Thema *Bruder* auch etwas mit der Zeigelogik der Bildlichkeit zu tun und dem darin enthaltenen Aspekt der Präsenz. Für Mersch implizieren »Affirmation und Nichtvereinbarkeit […] das Moment einer Präsenz« im Zeigen (Günzel und Mersch et al. 2014, S. 317). Denn zum Zeigen gehört »ein genuin *affirmativer Zug* […]: Kein Angezeigtes oder Vorgeführtes bedeutet etwas außerhalb seiner selbst. Es ist in einem positiven Sinn *da* und nötigt zu seiner Anerkennung. Der Ausschluss der Negation und die Form der Affirmation verweisen wechselseitig aufeinander: Zeigen inkludiert eine Nichtverneinbarkeit, deren doppelte Negation mit Sichtbarkeit assoziiert ist: Ich kann nicht *nicht zu sehen geben,* sowenig wie ich im Zeigen nicht *nicht* zu *zeigen* vermag« (ebd.). Das, worauf gezeigt wird, oder das, wovon gezeugt wird, rückt somit in die Gegenwart und in eine unmittelbare Anwesenheit. Der Zeigevorgang macht *etwas* sichtbar und präsent.

Dies lässt mich fragen, ob das beschriebene Moment der Präsenz wie ein Movens für die Bildpraxis von Ulrike R. wirken könnte. Im bildnerischen Gestalten, im Prozess der ästhetischen Produktion rückt durch das Bild, durch den Modus des Zeigens das Bildobjekt und der Bildreferent – der ›geliebte‹ Bruder im *Vertraut*-Bild (B2v) – in die Gegenwart und in eine Art Anwesenheit. Die Liebe zu ihrem Bruder wird präsent, sie zeigt sich im Bild, obwohl sie materiell auf dem Bildträger selbst nicht vorhanden ist. »Diese Präsenz ist sinnkonstitutiv, da das Sujet des Bildes (sein ›Inhalt‹) erst auf Grundlage einer medial vermittelten Gegenwärtigkeit im Bild gesehen werden kann« (ebd., S. 305).

Wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise, so wird doch sowohl im Modus Sprache als auch im Modus Bild die Beziehung, Verbindung und Liebe zu ihrem Bruder präsent. Möglicherweise hat das schon während der Bildverfertigung zu Irritationen – zur brüchig werdenden Relation zwischen Bildobjekt und Bildreferent – geführt, sodass sie einen neuerlichen Versuch wagte, ein *Vertraut*-Bild zu gestalten. In der Rezeptionssituation im Interview führt die Präsenz der Liebe zu ihrem Bruder zu thematischen ›Abschweifungen‹, zum fast sachlichen Argumentieren über Unterschiede von Paar- und Geschwisterbeziehung, um die Situation aufzufangen und abzufedern.

Die ›*fremde*‹ Bildserie (B3–7f) von Bernhardt F.

Die Bildserie (B3–7f), die zum Themenimpuls *fremd* entstanden ist, markiert in verschiedener Hinsicht Bruchstellen in der Reihe der von Bernhardt F. angefertigten Bilder.

Formale, thematische und prozessuale Unterschiede sind im Vergleich zu den zwei vorausgegangenen Bildern (B1v, B2s) und zur als üblich geschilderten Bildpraxis zu erkennen. Es lassen sich Verschiebungen in den Orientierungen re-konstruieren, die die Bildpraktiken leiten.

Im Verlauf der Bildpraxis von Bernhardt F. im Versuchssetting zeichnet sich eine erste Unterbrechung auf zeitlicher Ebene ab. Bernhardt F. unterbricht seinen – zuvor pausenlosen – gestalterischen Prozess, bevor er das dritte Thema bearbeitet und legt eine ausgedehnte Pause ein. Formal wird der Bruch zur Bildserie (B3–7f) zunächst durch die veränderte Größe und Materialität der Bildträger deutlich – von der haptisch interessanten, stabilen und großformatigen Pappe hin zu annähernd A4-formatigen und qualitativ minderwertigen (Schreib-)Papieren. Im Vergleich zu den vorangegangenen zwei Bildern (B1v, B2s) ist der Anteil der unbearbeiteten Fläche des Bildraums auffällig. Außerdem taucht kein Materialkontrast innerhalb der Bilder auf. Der veränderte Pinselduktus markiert ebenfalls eine Verschiebung der Bildpraxis. Die Art und das Ausmaß seiner Körperbewegung haben sich im Verlauf des Gestaltungsprozesses im Versuchssetting sehr verändert: ausgehend von im Bild deutlich sichtbarer Gestik und einem dynamisch bewegten Pinselduktus in den zwei ersten Bildern (B1v, B2s) hin zu einer sehr reduzierten, statischen und minutiösen Pinselführung in der *Fremd*-Serie (B3–7f). Es ist kein Pinselduktus mehr zu erkennen, der Farbauftrag wirkt nahezu mechanisch, fast wie gedruckt. Im Gegensatz zur stehenden und wechselnden Position bei den ersten beiden Bildern, bearbeitet er die *Fremd*-Serie sitzend am Tisch. Damit verändert sich der Abstand zum Bild, aufgrund der andersartigen und zurückgefahrenen Körperhaltung und -bewegung transformiert sich auch der Pinselduktus. Die stärker werdenden Rückenschmerzen, die Bernhardt F. im Interview beschreibt, beeinflussen die Körperhaltung und -bewegung und damit das bildliche Agieren ebenfalls.

Obwohl die ersten beiden Bilder (B1v, B2s), dies konnte ich in den vorangegangenen Bildanalysen re-konstruieren, auch nicht als Einzelarbeiten angelegt waren, hat Bernhardt F. zum dritten Themenimpuls eine ganze Bildserie von fünf Blättern angelegt (B3–7f). Der Fokus liegt klar auf dem seriellen Arbeiten. Auch das dargestellte Bildobjekt ist ein anderes. Die Bilder B1v und B2s zeigen eine ungegenständliche Farbkomposition, die Bilder B3–7f jedoch einen abbildhaften Bildgegenstand, einem Rahmen. Damit steht nun auch eine andere Herangehensweise im Vordergrund. Anstelle eines sich im Prozess langsam verdichtenden und sich treiben lassenden Arbeitens und eines sich darüber entwickelnden dynamischen Bildes gibt es für die *Fremd*-Bildserie (B3–7f) eine konkrete vorherige Bildidee und einen genau konstruierten Bildraum. Farbige Ränder auf den Malunterlagen der Tische an seinem Arbeitsplatz werden zum visuellen Vorbild und Bildimpuls. Bevor er zum Pinsel greift, klebt er sogar die Abmessungen des entstehenden Rahmens mit Krepppapier ab. Dennoch ist auch in die *Fremd*-Bildserie etwas Zufälliges – das Spritzen und Laufenlassen der Farbe – in die Bilder ›hineinkonstruiert‹.

Die *Fremd*-Bildserie lässt sich im Vergleich zu den ersten beiden Arbeiten als eine eher ›intellektuelle‹ und sehr konzeptuelle Arbeit begreifen. Im Vergleich zu den situativen, spontanen, eher experimentellen und am gestischen Ausdruck und an Emotionen orientierten ersten Bildern (B1v, B2s) erscheint die gewissermaßen situativ entstandene Bildidee der Farbüberreste im Vorgehen durchaus konzeptionell. Die anfangs gefasste Bildidee scheint mehr noch als seine Stimmung, situative Befindlichkeiten oder Zufälle die Bildgestaltung beeinflusst zu haben.

Mit Blick auf die Relationen zwischen den Themenimpulsen und der re-konstruierten Bildpraxis werden anhand der *Fremd*-Serie (B3–7f) auch Differenzen deutlich. Die Vorgehensweise und die Gestaltung der Serie lassen sich, im Unterschied zu den ersten beiden Bildern, fast schon als statisch, unemotional und ›distanziert‹ beschreiben. Anders als die sehr emotionale, körperlich-gestische Herangehensweise der ersten Bilder (B1v, B2s), die in gewisser Weise Nähe und Involviertheit zeigen, ist das Thema *fremd* zum einen unzugänglicher und zum anderen weniger stark mit seiner eigenen Körperlichkeit und Leiblichkeit verbunden dargestellt. Die Bildserie zeigt leere rechteckige

Rahmen. Das Unbekannte, Unsichtbare oder Undefinierte wird durch die Rahmung thematisiert. In serieller Gestalt wird es als einander ähnlich und dennoch unterschiedlich Auftretendes gezeigt.

Überdies weist die sprachliche Darstellung im Interview zur *Fremd*-Bildserie (B3–7f) große Unterschiede zur Darstellung der zwei anderen Bilder (B1v, B2s) auf. Bernhardt F. beginnt mit einer Erläuterung seiner Überlegungen zum thematischen Impuls »Das Bild eines/einer Fremden«. Im Kontrast zu den vorherigen zwei Bildern (B1v, B2s) scheint er nicht ›spontan‹ und aus der Pinselbewegung heraus begonnen zu haben. Er berichtet, er habe zunächst darüber nachgedacht, was eine fremde Person charakterisieren würde. Er sei zu dem Schluss gekommen, eine fremde Person sei jemand, den er nicht kenne und für ihn kein Gesicht habe. Im Unterschied zu emotionalen Aspekten, gestischen Bewegungen und Farbigkeiten geht er hier eher von einem kognitiven Erfassen und Durchdenken des Themenimpulses aus.

Die Spuren einer veränderten Bildpraktik schreiben sich in das Medium Bild und auch in die sprachliche Darstellung der *Fremd*-Serie (B3–7f) von Bernhardt F. ein. In der Serie greift er eine für ihn etablierte Bildpraktik auf und diese wird im performativen Prozess der Bildpraxis, im Antwortgeschehen transformiert. Das visuelle Phänomen – die Farbränder auf der Tischunterlage –, auf das er situativ aufmerksam wurde, wird zur Bildidee und nicht selbst zum Bildobjekt. Seiner üblichen Bildpraxis entsprechend hätte er die Tischunterlage auseinanderschneiden müssen, um die Abdrücke selbst zum Objektbild erklären zu können. In der Situation des Versuchssettings mit all den einschränkenden und auffordernden Bedingungen aber ahmt er die Farbränder nach und setzt sie zu kompletten Rahmen zusammen.

Seine Bildpraktik erfährt hier eine Wendung. Lässt sich diese Verschiebung als Antworten auf eine Irritation, eine Fremderfahrung beschreiben? Einen fremden Anspruch, der möglicherweise durch das irritierende Versuchssetting, den thematischen Impuls und die formulierte Erwartung, Bilder zu erstellen, entstanden ist? Fraglich ist, ob hier von einem *kreativen Antworten* nach Waldenfels gesprochen werden kann. Die Struktur der kreativen Antwort ist dezentral organisiert, im Zwischen – in der Diastase – vom antwortenden Subjekt und dem Anspruch des Fremden (vgl. Waldenfels 2013, S. 53). Eine kreative Antwort ist nicht schon verfügbar, sondern bildet sich erst nach und nach im Antworten selbst heraus.

Oder geht die Verschiebung vielleicht aus dem Prozess des Aufgreifens und Veränderns bereitliegender Muster, also etablierter Praktiken hervor? Durch ein wiederholtes Aufgreifen, aber anderweitiges Kontextualisieren würde die Bedeutung der Muster eine Veränderung erfahren. Hier könnte die Figur der *Resignifizierung* Einsatz finden, wie sie Butler erarbeitet und Koller verwendet hat. Sie bezieht sich auf die Sprache und gewinnt Bedeutsamkeit daraus, dass sie auf die Norm hinter der Bezeichnung ausstrahlt. Für mich stellt sich nun die Frage, ob die Figur der Resignifizierung im Sinne einer Bedeutungsverschiebung auch auf das Bild und die Bildpraktiken übertragbar ist. Bernhardt F. bezieht sich auf eine normative, aus der Kunstgeschichte überlieferte bildnerische Praktik. Er orientiert sich mit seinen Bildpraktiken an traditionellen Praktiken wie dem Objet trouvé und dem Readymade. Die überlieferte Praktik beeinflusst, *wie* Dinge sich darstellen und wie sie *werden*. In diesem Zusammenhang ließe sich beschreiben, dass Bernhardt F. seine eigene »üblich« genannte Bildpraktik und die tradierte Bildpraktik – das kulturelle Muster des Objet trouvé – bei der Gestaltung der *Fremd*-Bildserie (B3–7f) ›wiederholt‹ und in der An-wendung verschiebt. Die Abdrücke auf den Arbeitstischen fallen ihm auf, er schneidet diese jedoch nicht aus, um sie als Bild auszustellen, sondern re-produziert sie und wandelt so ihre Bedeutung um. Anschließend geht er noch einen Schritt weiter und komponiert sie zu rechteckigen leeren (Bilder-)Rahmen. Durch die Wiederholung der schon vorhandenen Bildpraktik in einem anderen Kontext und die damit einhergehende Verschiebung ihrer Bedeutung entsteht eine neue Figur des Weltbezugs. Denn das Neue wird bei Koller nicht als gänzlicher Gegensatz zum Alten aufgefasst, sondern entsteht durch eine Wiederholung mit der Möglichkeit der

Bedeutungsverschiebung. Bernhardt F. verändert die *Bedeutung* in zweierlei Hinsicht. Zum einen auf der Bildobjektebene, indem aus einem Farbüberrest – einem farbigen Rand, der durch das Übermalen eines Bildträgers entstand und als Spur die Abwesenheit eines anwesenden Bildträgers dokumentiert – ein Rahmen wird, der ›Unbekanntes‹ zeigt. Dieser Rahmen entsteht durch einen gezielten Farbauftrag entlang und innerhalb der abgeklebten rechteckigen Bildfläche. Auch auf der Ebene der Bildpraktik lässt sich festhalten, dass Bernhardt F. seine etablierte Strategie, die an die Readymades der Surrealisten und Dadaisten des vergangenen Jahrhunderts anknüpft, diese Kunstrichtungen zwar zitiert, aber anders kontextualisiert und so neu formiert. Kennzeichnend für diese tradierte Bildpraktik ist die herausstechende formalästhetische Qualität der jeweiligen Gegenstände. Im Kontext des Kunstwerkes, mit einem Rahmen dazu ernannt, entwickelt der jeweilige ›gefundene‹ Gegenstand neue sowie teilweise überraschende Eigenschaften und löst andersartige Assoziationen aus. Bei der Neuformierung von Bernhardt F. geht es vielmehr um die Bildidee. Der zufällige Gegenstand wird zu einem visuellen Impuls, der zur eigenen Gestaltung animiert. Hat sich die An-wendung einer ihm geläufigen Praktik nun also mit ›Andersheit‹ verbunden und sich so verschoben? Ist im Antwortgeschehen selbst neuer Sinn – eine kreative Antwort – entstanden?

Hat der eher distanzierte Bearbeitungsmodus der *Fremd*-Serie (B3–7f) möglicherweise etwas mit dem Themenimpuls zu tun? Wäre es denkbar, dass er die thematischen Impulse in die Bilder ›hineinzukonstruieren‹ versucht, indem er einen Gegenhorizont durch die recht große Differenz der *Fremd*-Bildserie zu den ersten beiden Arbeiten (B1v, B2s) konstruiert? Wäre es aber auch umgekehrt denkbar? Spiegeln die beiden ersten Bilder (B1v, B2s) eher ein ›bewusstes Wollen‹ und seine Intention wider, die Themenstellung so gut wie möglich zu bearbeiten? Spielt dabei vielleicht sogar seinerseits eine antizipierte Erwartungshaltung des Forschungsteams gegenüber den Ergebnissen des Versuchssettings eine Rolle?

Anhand der sprachlichen Darstellung der *Fremd*-Serie (B3–7f) werden Differenzen zwischen den Blicken, Wahrnehmungen und Deutungen der entstandenen Bilder in der Rezeptionssituation im Interview und seinen ursprünglichen Intentionen diesbezüglich deutlich. Während er die Einzelblätter der Serie in der Hand hin und her dreht, formuliert er fragend, wie die Arbeiten wohl besser aussehen würden. Zudem sehe und deute er die »Portraits« nun eher als »Landschaft«.

Dieses Umdeuten, das differenzierte Betrachten aus neuen und unterschiedlichen Blickwinkeln und das Offenhalten dessen, was sichtbar wird, korrespondiert mit der von mir als etabliert beschriebenen Bildpraktik »Vom Material zum Motiv«.

Ähnlich wie ihm Fundstücke auffallen, er sie eingehend und aus verschiedenen Perspektiven betrachtet, sie hin und her dreht, um Besonderes und Neues in und an ihnen zu sehen, so verfährt er in der Rezeptionssituation im Interview mit den Bildern der *Fremd*-Serie (B3–7f). Seine Bildpraktiken sind durchzogen von einer herausstechenden Rezeptionshaltung. Die Rezeption gehört zweifellos grundsätzlich zum bildnerischen Arbeiten dazu, in dem Sinne, dass eine erhöhte Aufmerksamkeit und Hinwendung zu einer wahrnehmenden Wahrnehmung – analog zum *sehenden Sehen* bei Imdahl – die Prozesse durchzieht. Bei Bernhardt F. scheint allerdings seine gesamte Bildpraxis daraufhin ausgerichtet zu sein.

8.2.2 Bild und Text | Medientheoretische Reflexionen

Auffällig an den Erfahrungs- und Bildungsprozessen der beiden Falldarstellungen ist, dass sich die Verschiebungen und Umwandlungen in allen drei Dimensionen zeigen. Neben veränderten Modalitäten auf der bildlichen Ebene zeichnen sich auch umgeformte Bildpraktiken und eine gewandelte sprachliche Darstellung ab. Dies veranlasst mich, genauer hinzuschauen. Im folgenden Abschnitt blicke ich auf die medialen Aspekte des Antwortens im Differenzierungsgeschehen. Ich untersuche die medialen Modalitäten einzelner re-konstruierter Orientierungen und frage danach, *wie* die Medien an den

Verschiebungen und Umwandlungen beteiligt sind. Denn das Antworten ist »konstitutiv an die Medialität als Zwischeninstanz gekoppelt« (Sabisch 2018, S. 31). Medien verhelfen dementsprechend zu allererst zur Erfahrung, sie dienen nicht nur der »Wiedergabe und Weitergabe von Erfahrungsgehalten« (Waldenfels 2004, S. 128), sondern sie ermöglichen Erfahrungen, da sie an die Sinne gebunden sind. Wie Sabisch untersuche ich deshalb die Medialität der Bilderfahrungen. Durch die Fokusverschiebung vom *Was* zum *Wie* und *Wodurch*, also auf welche Weise etwas erfahren wird, geraten die Bedingungen der Erscheinungen in den Blick (vgl. Sabisch 2018, S. 34).

Auf Bildebene | Visuelle Darstellung

Überblick und zweiter Blick | Distanzierungsmoment

Zwei der re-konstruierten Bildpraktiken von Ulrike R., das *topografische Arbeiten* und die *Unterbrechung des Bearbeitungsprozesses*, deuten je auf unterschiedliche Weise eine Art Distanzierungsmoment im bildnerischen Arbeiten an. Beide Praktiken schaffen Abstand und einen Moment des Innehaltens.

Ich frage, wofür die Bildpraktik des topografischen Arbeitens steht. Kann Ulrike R. Erfahrungen und Wissen in Form von persönlichen Erinnerungen und zeitlichen Abfolgen in und durch die bildliche Darstellung verräumlichen und verorten? Schafft sie durch die Sammlung und Verortung im Bild eine Art der Zusammenschau ihrer persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen? Mersch und Heßler, die sich fragen, wie eine *Logik des Bildlichen* aussehen kann, konstatieren: »Bilder synthetisieren Wissen, verräumlichen zeitliche Entwicklungen, verleihen ihnen eine topologische Struktur, überbrücken Sprünge und nichtstetige Stellen und eröffnen auf diese Weise Plausibilitäten« (Mersch und Heßler 2009, S. 17). Auch wenn dieses Zitat im Zusammenhang mit der Epistemik der Bildlichkeit steht, unterliegt die Wahrnehmung von Wissenschafts- und Kunstbildern dennoch ähnlichen Bedingungen der Rezeption (vgl. ebd., S. 42). Und dies, obwohl »die künstlerische Bildproduktion primär reflexiver Art ist, während epistemische Bildprozesse in erster Linie referenziell verlaufen, d. h. im ersten Fall das Bild als Bild mit thematisch wird, im zweiten vor allem das, was es an- oder aufzeigt und dadurch zu erkennen gibt« (ebd.).

Bilder, sowohl wissenschaftliche als auch künstlerische, können eine *Synopsis* von Erlebnissen, Erfahrungen und Erinnerungen bilden; im performativen Prozess der bildlichen Setzungen und Formierungen und in der daraus entstandenen Zusammenschau im nachträglichen Betrachten und Rezipieren. Fraglich ist nun, ob durch die Darstellung des *Selbst*-Bildes (B1s), durch die bildliche Artikulation bedeutende erinnerte Erfahrungen innerhalb des Bildraums verortet wurden, sodass sie zur Grundlage für ihre Selbstdarstellung im Zentrum des Bildes werden konnten. Deutlich wird anhand von Ulrike R.s *Selbst*-Bild, dass Referenzen auf Ungleichzeitiges, Differentes, früher und heute in einem Bildraum komponiert sind. Sprünge in der Biografie können in der visuellen Darstellung zusammengeführt werden. Unterschiedlich bedeutsame, negative und positive Erinnerungen und Erfahrungen können durch die visuelle Verortung im Bildraum zueinanderfinden, ausbalanciert werden oder trotz einer gewissen Disparatheit nebeneinanderstehen. Ähnlich wie Bilder sehr verschiedene Konzepte in sichtbaren Strukturen zeigen können, können auch umgekehrt bei der Bildproduktion Konzepte und Theorien über Erfahrungen, Dinge und Zusammenhänge verschoben oder zunächst gebildet werden.

Im Zwischenbereich von Bildproduktion, Bildrezeption und Bildgehalt (vgl. Waldenfels 2010, S. 45) entstehen Bilderfahrungen, die sich als eine Verwandlung des *Wovon des Getroffenseins* in ein *Worauf des Antwortens* in Bildern und durch Bilder ereignen. Sabisch nennt das auch die »umwandelnde Arbeit der Bilderfahrung« (Sabisch 2018, S. 64). Die Frage ist also, ob eine solche Bildpraktik wie das *topografische Arbeiten* von Ulrike R. Potenziale für Bilderfahrungen bereithält durch die Art und Weise der medialen bzw.

bildlichen Formierung und Organisierung. Die Arbeitsweise der Sammlung, Sortierung sowie Verortung im Bildraum verlangt und erzeugt ein Distanzierungsmoment, mehr noch als die bildliche Darstellung überhaupt. Um visuell einen Überblick zu errichten, bedarf es einer ›erhöhten‹ Perspektive.

Bild und Text | Medientheoretische Reflexionen



(67)



(231)



(232)



(233)

Ganz anders ist das bei Bernhardt F., der durch seine leiblichen Gesten und sein körperbetontes Agieren im Bild eine ganz dichte, fast berührende Ansicht im *Selbst-* und *Vertraut*-Bild (B1v, B2s) schafft. Eine distanzierte Perspektive muss nicht zwangsläufig zu Erfahrungen in Bildern und durch Bilder führen. Ohne Weiteres ist es möglich, mit Waldenfels gesprochen, reproduktiv zu antworten und etablierte Orientierungen zu wiederholen, ohne diese zwingend zu aktualisieren und umzuwandeln. Die Praktik des *topografischen Arbeitens* hält allerdings auch die Möglichkeit bereit, Ordnungs- und Orientierungsstrukturen zu hinterfragen, gar zu sprengen. Denn durch das Bild im *Werden*, durch die Sichtbarmachung (vgl. Mersch 2014a) entstehen Momente der anschaulichen Gegenüberstellung. Vergleichendes Sehen und visuelle Assoziationen setzen einerseits zwischen Imaginiertem und den Prozessen der Sichtbarmachung ein. Auf der anderen Seite kann vergleichendes Sehen auch bezüglich der Sichtbarkeit, also zwischen dem im Bild jeweils Sichtbargemachten – den unterschiedlichen Binnenszenen im *Selbst*-Bild (B1s) von Ulrike R. – einsetzen. Aus der Zusammenschau der einzelnen Bilder, der Binnenszenen, dem vergleichenden Sehen im Dialog der Bilder entstehen unkontrollierbare

visuelle Erfahrungen, die die Wirkungsmacht anschaulicher Gegenüberstellungen zeigen (vgl. Bader 2010, S. 437). Könnte dieser Vergleich, der hier als Prozess des Unterscheidens und Differenzierens deutlich wird und so zum Gegenstand der Wahrnehmung selbst wird, nicht Anlass für Bilderfahrungen sein?

Auf ganz andere Art und Weise schafft die Bildpraktik *Schrittweise Erarbeitung des Bildes | Unterbrechung des Bearbeitungsprozesses* auch dieses Moment des Innehaltens und Distanzierens. Nach der äußerst geordneten und schrittweisen Anfertigung ihrer Bilder unterbricht Ulrike R. den Bearbeitungsprozess. Sie legt die Arbeiten beiseite und arbeitet an einem anderen Bild der Reihe. Das neuerliche Hinwenden zum Bild – gedanklich und körperlich – erzeugt eine neue Sichtweise. Sie betrachtet ihre Arbeit neu und anders. Das Weglegen, Beiseitestellen, Herausnehmen aus dem Fokus potenziert die Chance einer veränderten Sichtweise beim erneuten Blicken.

Dies ist eine äußerst gebräuchliche Praktik des bildnerischen Gestaltens, die zu einer Distanzierung vom entstehenden Bild und dem bildnerischen Prozess verhelfen kann. Durch das Implementieren eines Distanzierungsmomentes wird Potenzial für Reflexionen freigesetzt. In Anlehnung an die Theorie einer *strukturalen Medienbildung* (Jörissen und Marotzki 2009) frage ich danach, ob die je spezifische Formgebung der *medialen Artikulation*, genauer der visuellen Artikulation reflexives Potenzial enthält.

Jörissen und Marotzki gehen davon aus, dass »der individuelle Prozess der Artikulation [...] mit einer Formgebung einher[geht], die reflexives Potenzial enthält, insofern die Äußerung von Erfahrung zugleich eine Entäußerung impliziert, und damit ein Moment der Distanzierung beinhaltet«. Sie konstatieren, »Artikulationsprozesse enthalten somit ein hohes Bildungspotenzial« (ebd., S. 39).

Das Moment der Distanzierung, welches hier als reflexives angesprochen wird, ist per se ein strukturelles Merkmal der Modalisierung von Bildern und bildnerischen Prozessen im hier verstandenen Sinne, da Medien Erfahrungen ermöglichen und an der Hervorbringung beteiligt sind und nicht nur Erfahrungsgehalte wiedergeben oder weitergeben.

Mit der empirisch rekonstruierten Bildpraktik des *Unterbrechens des Bearbeitungsprozesses* wird deutlich, wie die Reflexion der schon erarbeiteten Formgebung aufs Neue herausgefordert, evaluiert und infrage gestellt wird und so bewusst in den performativen bildnerischen Prozess und somit in die Gestaltung eingebaut wird. Auch das *topografische Arbeiten* im Fall von Ulrike R. bahnt durch die Verortungen und Positionierungen Reflexionen zum Verhältnis der einzelnen Elemente und der damit gefassten Bildreferenten an. Das Sammeln, Sortieren und Verorten in einem Bildraum organisiert Momente der Reflexion.

Lässt sich das anhand der Falldarstellung herausgearbeitete Distanzierungsmoment des *Überblicks* als eine spezifische mediale Charakteristik von Bildpraktiken verstehen? Ein derartiger Überblick, im Sinne eines räumlichen Verortens, ist in der mündlichen oder schriftsprachlichen Artikulation nicht möglich. Selbstverständlich kann auch ein Text einen Überblick geben, aber er kann die räumlichen Verortungen nicht zeigen, sondern nur sequentiell beschreiben.

Rahmung | Modus Bild

Wie ich in der zusammenfassenden Falldarstellung von Bernhardt F. gezeigt habe, ist die Bildpraktik *Rahmung* sowohl für die produktive Seite der Bildpraxis als auch für die rezeptive Seite konstitutiv. Auch Sabisch betont, die Rahmung eines Bildes sei »nicht bloß als Begrenzung zu verstehen [...], sondern zugleich als konstituierende *Schwelle*, die unser Sehen mit organisiert« (Sabisch 2018, S. 231). Durch die Doppelfunktion der Rahmung isoliert er das Bild von der Umgebung und integriert den oder die Betrachter*in* gleichermaßen in das Bild. Der Rahmen als Schwelle öffnet und schließt und konstituiert so unser Sehen mit. Mersch erläutert, die Rahmung dient »als Erzeugung eines *Unter-Schieds*, einer *ursprünglichen* Teilung, die das Gerahmte nach beiden Seiten, dem

von ihm Eingefassten wie Ausgeschlossenen, *ab-grenzt*« (Mersch 2014a, S. 25). Die Differenz zwischen Bild und Nichtbild, die zugleich das Bild *als* Bild erst konstituiert, wird durch die Rahmung manifestiert. Sie *entwirft* die Bildlichkeit des Bildes. Der Rahmen »stellt ihre Fläche her, zeichnet sie aus und erteilt ihr dadurch einen Ort, einen Platz in der Welt. Zwischen dem Innenraum und seinem Anderen treibt es aber einen Keil, hebt beide voneinander ab, spaltet sie« (ebd., S. 26).

Gleichzeitig erweist sich jede Rahmung in anderer Hinsicht als doppelt besetzt, weil sie in dem Maße, wie sie das *Eingerahmte* definiert, sich selbst *als* Rahmung markiert. Die Rahmung gibt außerdem ein »*gemeinsames Maß* [vor], welches uns durch unsere Sehgewohnheiten dazu verleitet, etwas sofort *im* Medium des Bildes zu sehen, statt zu bemerken, dass wir *durch* ein Medium hindurch sehen« (Sabisch 2018, S. 231).

Doch bei den ersten beiden Bildern (B1v, B2s) von Bernhardt F. zeigt sich noch etwas anderes. Durch die Rahmung ergibt sich der Hinweis auf die Medialität und Materialität des Bildes selbst, anstelle nur etwas *im* Medium Bild zu sehen. Vielleicht hängt diese Wirkung mit der Art und Weise der Rahmung zusammen. Im *Vertraut*- und *Selbst*-Bild (B1v, B2s) ist sie nicht als herkömmlich im Sinne eines regelmäßig abgegrenzten Passepartouts zu bezeichnen, sondern sie franst an den Grenzen aus, der bewegte Duktus – der mal hier, mal da einen größeren Bogen beschreibt – formt den Rahmen.

Eine Rahmung kann die wechselhaften Einstellungen und Perspektiven verschiedener Bilder ›auffangen‹ und ohne gemeinsamen Betrachterstandpunkt eine Kontinuität herstellen. Sie kann als Verweis auf das Außerhalb des Bildfeldes wie eine Fokussierung wirken. Worauf verweist die Rahmung im Fall von Bernhardt F.? Macht die Gemeinsamkeit der Rahmung der Einzelbilder (Bv1, Bs2) auf eine Sequentialität aufmerksam, als würde sie vermitteln, dass weitere Bilder dieser Art denkbar sind und folgen könnten? Macht die Rahmung aufmerksam auf ein Außerhalb des Bildfeldes, was gleichzeitig ein Außerhalb des Blickfeldes bedeuten könnte? So als wäre das Innere des Bildfeldes eine Art und Weise eines Blickens oder Betrachtens von etwas – ein Wie des Blickens auf etwas (vgl. Sabisch 2018, S. 232).

Die derzeitige kunsthistorische Forschungsliteratur unterscheidet zwischen vier Funktionen eines materiellen Rahmens. Neben der Schutz- und Abgrenzungsfunktion soll die Rahmung das Werk »mit dem hintergründigen und umgebenden Raum zu einer stimmigen Einheit verschmelzen und die primäre Aufgabe erfüllen, den Blick der Kunstinteressierten auf das Wesentliche zu lenken« (ebd., S. 283). Zu dieser vermittelnden Funktion des Rahmens kommt viertens die ästhetische hinzu. Die Rahmung hebt die Wertigkeit des Kunstwerks oder vervollkommnet diese im Idealfall sogar, wie dies in den Überlegungen von Bernhardt F. im Interview deutlich wird. Daher auch die Aussage, das die Bildpraktik der Rahmung am Ende eines (jeden) Bildentstehungsprozesses steht. Anhand der entstandenen Bilder im Versuchssetting wird ersichtlich, dass die Thematik aber auch von Beginn des Bildes an mitgedacht wird (B1v, B2s) oder als Bildobjekt selbst thematisch werden kann (B3–7f).

Ließe sich die Bestrebung von Bernhardt F., den bildnerischen Arbeiten einen Rahmen zu geben, um sie *zum* Bild und *zum* Kunstwerk zu erheben, zu vervollkommnen und somit zu schließen, als ein Pendant zu seinen durch situative und affektive Momente geprägte Bildpraktiken deuten? Verlangt die Orientierung an einer offenen Prozesshaftigkeit der Bildentstehung vielleicht ein Gegengewicht? Die Suche nach einem Punkt, einem Abschluss, einer Fassung? Wäre dieser Abschluss vielleicht in einer das Bild fassenden Rahmung zu suchen?

In Ulrike R.s Bildern ist die Rahmung, so wie sie bei Bernhardt F. auftaucht, kein Thema. Allerdings setzt sie mit Hintergrundschraffuren um die frei schwebenden Bildelemente Rahmungen, um ihnen Halt und Grund zu geben. Bis auf das zweite Bild (B2v) weisen alle Arbeiten (B1s, B3f, B4v) diese Art von Verortung und Rahmung auf, die einen situativ wirkenden Kontext andeuten. Die Schraffuren rahmen, halten und umschließen das Portrait (B4v), das Doppelportrait (B3f) und die einzelnen Binnenszenen im *Selbst*-Bild (B1s) und verorten diese im sonst unbearbeiteten Bildraum.

Intuition und Einfall | Spaltung des bildnerischen Prozesses

Eine in der Zusammenfassung des Falls als wesentlich herausgestellte Bildpraktik von Bernhardt F. ist die *Spaltung des bildnerischen Gestaltungsprozesses* und die Verknüpfung zweier sehr unterschiedlicher Praktiken in einem Gestaltungsprozess. Auf situative sowie aus dem Impuls der Körperlichkeit und Bewegung heraus gesteuerte intuitive bildnerische Setzungen – die zunächst aus keinem erkennbaren Muster oder Motiv hervorgehen – folgen gezielte Entgegnungen, Manipulationen und *Figurationen*, die sich im Prozess herausbilden.

Auf der Bildebene wird dies sichtbar durch das Hinzufügen von Formen oder Überlagerung von bereits gesetzten Einzelformen. Dadurch vergrößern sich die Einzelformen und werden zu unregelmäßigen Flächen, die langsam Gestalt annehmen. Der Prozess der Figuration, der gewissermaßen in Reaktion auf die intuitiven gestenhaften Setzungen erfolgt, vollzieht sich, so betont es Waldenfels, allerdings auch vor einem pathischen Hintergrund. Denn einiges fällt ihm auf und anderes wiederum nicht (vgl. Waldenfels 2010, S. 31). Vor allem im ersten Bild (B1v) wird die impulsgesteuerte Setzung von unregelmäßigen Einzelformen deutlich – denn auch die räumliche Lagerung der Einzelformen ist unterschiedlich –, die anschließend ›aufgefangen‹ werden, indem sich Figurationen bilden.

Das Prinzip der Spaltung des bildnerischen Prozesses wird zudem auf Ebene der Materialität deutlich. Auf eine Materialität, die durch wässrigen und teilweise stumpf wirkenden flächigen Farbauftrag geprägt ist, folgt eine gestische, lineare Überzeichnung mit satten und sich deutlich abhebenden Wachsmalkreiden. Und drittens zeigt sich diese Bewegung anhand der Farbmischung sowie der wiederholten und überlagernden Bearbeitung, die zur unmittelbaren Farbmischung auf dem Bildträger führt. Anhand der sprachlichen Darstellung im Interview wird die Spaltung des bildnerischen Bearbeitungsprozesses auch deutlich, da Bernhardt F. exemplarische Überlegungen zum Bild (B1v) verbalisiert, die auf ein Reagieren schließen lassen. Durch das Interview wird offenkundig, dass die zweite Phase durch Rezeption und Reflexionen geprägt ist. Er schildert Überlegungen zur Bildstruktur, Komposition und Farbigkeit – also Aspekte, die ihm im Prozess aufgefallen sind und die er nun auch nachträglich verbalisieren kann.

Die Spaltung des bildnerischen Prozesses wird also auf ganz unterschiedlichen Ebenen deutlich. Bildliche Setzungen, die aus der leiblichen Geste, dem Schwung und der »Stimmung« entspringen, werden in einem zweiten Schritt begutachtet und gegebenenfalls überarbeitet. Dem liegt eine Pendelbewegung zugrunde zwischen Setzungen, die intuitiv und gestenhaft sind, sowie Bearbeitungen, mit denen er in Reaktion darauf das Bild ausgewogener gestalten will. Doch wodurch lassen sich diese Intuitionen näher bestimmen?

Intuitive Einsprengsel, so schreibt Waldenfels, verzögern und bremsen, beschleunigen und beflügeln unsere Erfahrung. Damit erwirken sie zwar eine Entfernung vom normalen Gang der Erfahrung, allerdings entfernen sie sich nicht von der Erfahrung selbst (vgl. ebd., S. 24). Sie fallen durch unsere gewohnten Ordnungsraster wie »aktiv/passiv, subjektiv/objektiv, formal/material, innen/außen«. Das, was in den intuitiven Einsprengseln »zum Vorschein kommt, unterliegt keiner linearen Kausalität, die sichere Rückschlüsse erlaubt« (ebd.). Wenn Bernhardt F. also im Interview als Charakteristikum seiner Bildpraktiken den Zufall, die Situativität und die Performanz betont, so bewegt er sich in den Spannungsverhältnissen zwischen aktiv – passiv, subjektiv – objektiv und innen – außen.

Er schildert, er habe die praktische Arbeit ohne besondere Absicht begonnen und ein spielerischer und experimenteller Umgang mit den Materialien und bildnerischen Mitteln setze den Gestaltungsprozess in Gang. Das Bild komme aus der »Bewegung« und seinem »Körper«. Die Formulierung »und ich spüre da diese Dinge« deute ich als Intuition, als Einfälle, die ihm im und durch den performativen Gestaltungsprozess zustoßen. Wäre es möglich, dass er diese Einfälle, die durch ihre Verzögerung oder

Beschleunigung den gewohnten Gang der Erfahrung außer Kraft setzen durch die *Plötzlichkeit* ihres Auftretens, als eine Art Bewegung wahrnimmt und demzufolge als solche beschreibt?

Durch den Nachsatz »das ist ja alles [nur, cj] Zufall« unterstreicht er förmlich noch einmal seine eigene Unbeteiligtheit und fehlende Steuerung der bildnerischen Prozesse. Diese Passivität charakterisiert die Einfälle, die als intuitive Einsprengsel in die Erfahrung eingelassen sind. Denn ein »Einfall kommt mir als etwas, das mir zustößt, nicht aber von mir ausgeht«. Ein Einfall ist also »kein Akt, den ich vollziehe, indem ich ein bestimmtes Ziel ins Auge fasse, einer Regel folge und Verantwortung auf mich nehme« (ebd., S. 25).

Waldenfels betont aber, dass die Einfälle, obwohl sie kein Resultat methodischer Planung seien oder als gekonnte Leistung auftreten, dennoch eine Vorgeschichte haben, »in der es ›in uns arbeitet‹, und eine Nachgeschichte, in der sie Früchte tragen« (ebd.). Er verweist an dieser Stelle auf die Kreativitätsforschung, die sich mit den Phasen der Präparation, Inkubation, Illumination, Verifikation und ihren verschiedenen Ausprägungen befasst.

Auch bei Ulrike R. habe ich mit der Bildpraktik der schrittweisen Erarbeitung des Bildes und Unterbrechung des Bearbeitungsprozesses eine Art Zweiteilung des Gestaltungsprozesses herausarbeiten können. Die Unterbrechung des Gestaltungsprozesses und das neuerliche Betrachten der Arbeit ist eine äußerst gebräuchliche Praktik des bildnerischen Gestaltens und verhilft zu einer Distanzierung vom Bild und dem bildnerischen Prozess und so dazu, eine neue Perspektive zu gewinnen. Die Akzentuierung dieser Unterbrechung ist bei Ulrike R. im Vergleich zu Bernhardt F.s Vorgehen bei genauerer Betrachtung allerdings anders. Sie nutzt die neuerliche Hinwendung zum Bild, um Akzentsetzungen durch stärker farbige Hervorhebungen bestimmter Objekte oder Formen vorzunehmen. Im Vergleich zu den sich bildenden Figurationen vor dem pathischen Hintergrund der intuitiven Einsprengsel bei Bernhardt F. nimmt sie vorsichtige Hervorhebungen von bereits detailliert ausgearbeiteten Linien, Formen und Farbkontrasten vor. Ihre erneute Bearbeitung des Bildes dient eher ihrer eigenen Versicherung, dem Nachfahren, Bestätigen und Betonen von Formiertem. Der Gestaltungsprozess ist nicht mehr geöffnet, sondern wird hermetisch abgeschlossen.

Ulrike R. beschreibt im Interview als Ausgangspunkt ihrer bildnerischen Arbeiten jeweils eine klare Bildidee, die ihr eingefallen bzw. »wieder eingefallen« sei. Ihre jeweiligen Bildeinfälle sind konstitutiv für das entstehende Werk. Dabei schöpft sie Impulse und Anregungen für den bildnerischen Gestaltungsprozess aus ihrem eigenen Oeuvre.

Ein Einfall – so auch ein Bildeinfall – ist kein Akt, den ich vollziehe. Wie bereits erwähnt, geht ein Einfall nach Waldenfels nicht von einem selbst aus, sondern stößt einem zu. Und genauso kommen die Erinnerungen als Wiedereinfälle auf uns zu (vgl. ebd., S. 29–30). Waldenfels schreibt, dass der Vergangenheitssinn affektiv geweckt wird und Erinnerungen evoziert werden, »bevor sie fabriziert und konstruiert werden« (ebd.). Dieses Gespür für Vergangenes und dieses Verhaftetsein darin, Waldenfels bezeichnet es als *Rückahnung*, verweist auf ein ganz leibliches Geschehen. Ulrike R. findet zum vierten Bild (B4v) im Interview die bezeichnenden Worte, das Bild sei ihr »noch im Kopf« gewesen und ihr »wieder eingefallen«. Die Bilder, die ihr »wieder eingefallen« sind, lassen sich mit Waldenfels als intuitive Einsprengsel betrachten, die zwar in die Erfahrung eingelassen sind, aber ihren gewohnten Gang durchkreuzen.

Diese Bilder formen sich als innere Bilder und Fantasien. Mit ihnen werden Assoziationen erzeugt. Und sind sie einmal innere Bilder, können sie als wieder einfallende Bilder in gestaltenden Tätigkeiten – in der Bildpraxis – auftauchen. Um wieder in die Umwelt gelangen zu können, müssen diese Bilder organisiert werden (vgl. Pazzini 2015, S. 227). Eine Person setzt sich in Beziehung zu diesen nun unbewussten Bildungen, zu denen die Bilder geworden sind und die nun wieder auftauchen können (ebd., S. 231). Wenn Ulrike R. in ihrer Bildpraxis ihre Einbildungen vor und außer sich bringt, sie ausstellt, dann handelt es sich hier um »Bildung, die im Prozess der Darstellung geschieht«

(ebd., S. 232). Die Potenz der Offenheit und Unendlichkeit eines Kunstwerks, einer bildnerischen Arbeit, »wird aus den einfallenden Bildern gesaugt, weil sie eine Differenz zu dem schaffen, was wir gerade im Moment sind. Insofern sind solche Bilder auch energiehaltig, also Lebensmittel, die vor dem Verfall schützen. Sie bauen Kraft auf, bringen Körper in Gang und leiten Aktivitäten« (ebd.). Ich vermute diese *Differenz* ist ein äußerst bedeutender und fruchtbarer Moment der Bildpraxis von Ulrike R.

Bewegung | Geste | Körperlichkeit (*Etwas-Zeigen* und *Sich-Zeigen* im Bild)

Die einzelnen Arbeiten von Ulrike R.s Bildreihe zeigen Unterschiede in Linienführung, Duktus und Bewegung. Durch die Art und Weise der formalen Struktur der Bilder zeigt sich ihre Körperlichkeit. Zum einen ganz präzise, steife und vorsichtige Handbewegungen, die sich um die exakte Form der figürlichen Bildelemente bemühen. Dabei ruht die Hand auf dem Bildträger und begrenzt dadurch auch die Reichweite und die Ausdehnung der Linie. Zum anderen verdeutlichen die großen, lockeren und derben Umkreisungen im *Fremd*-Bild (B3f) ein Lösen der Hand vom Bildträger und eine Verlagerung der Bewegung in den Arm. Der Strich wird unmissverständlicher und der Kontrast stärker. Dadurch zeigt sich auch eine entschiedene Haltung gegenüber der Darstellung und dem bildnerischen Prozess.

Ebenso haben sich Art und Ausmaß der Körperbewegung von Bernhardt F. im Prozess deutlich verändert. Angefangen von deutlich sichtbarer Gestik und einem dynamisch bewegten Pinselduktus in den zwei ersten Bildern (B1v, B2s) veränderte sich der Duktus zu einer sehr reduzierten, statischen und minutiösen Pinselführung in der *Fremd*-Serie (B3–7f). Erkennbar wird die unterschiedliche körperliche Positionierung – stehend und mit variablem Standpunkt im Verhältnis zum Bildträger gegenüber einer sitzenden und statischen Position am Tisch. Der bewegte, dynamische Pinselduktus aus dem ersten Bild (B1v) ist daher im zweiten Bild (B2s) deutlich ärmer an Schwung. In der Bildserie B3–7f fehlt diese Energie beinahe ganz.

In den schwungvoll bewegten oder bedächtigen Gesten und der Strich- und Pinselführung wird die Körperlichkeit der agierenden Person mitgezeigt. Dies wird Mersch zufolge in der Zeigefunktion des Bildes deutlich. Der Begriff des Zeigens ist von ihm als relationale Struktur angelegt, als *Etwas-Zeigen* oder *Sich-Zeigen*. Die transitive Form des Zeigens, das *Etwas-Zeigen*, bezieht sich auf die Philosophie der Deixis und betont die übergehende Funktion des Zeigens – zielend auf ein Objekt. Der Blick wird auf etwas hingelenkt, wie mit einem Zeigefinger oder Pfeil wird etwas angezeigt oder auf etwas verwiesen. *Etwas-Zeigen* kann aber auch bedeuten, etwas zu demonstrieren, also zu beweisen oder sogar performativ vorzuführen. So lässt sich vielleicht die Situation der Teilnehmer*innen* im Versuchssetting auslegen, als Situation des Zeigens der eigenen Bildpraxis. *Sich-Zeigen* hingegen betont die intransitive Form des Zeigens, das *Sehenlassen* und *Erscheinen*, und bezieht sich auf die Phänomenologie und die Ästhetik (vgl. Günzel et al. 2014, S. 315). Intransitives und transitives Zeigen sind dennoch untrennbar verbunden, denn in jedem Zeigeakt wird das Zeigen mitgezeigt, ebenso wie die Körperlichkeit des oder der Zeigenden sichtbar wird (vgl. ebd., S. 316).

Ließe sich dieses Sich-Zeigen durch die Bilder anhand meiner Falldarstellungen aufzeigen? In der Bildpraxis, in den Modalitäten der bildnerischen Praktiken zeigen sich die jeweils singulären Blickweisen, Positionierungen und Haltungen gegenüber den Bildern sowie der Leibkörper der agierenden Teilnehmer*innen*. Um über die Medialität von Bilderfahrungen reflektieren zu können, ist der Blick auf diesen Leibkörper wesentlich. Waldenfels führt aus: »Die durchgehende Medialität der Erfahrung findet abermals ihren Rückhalt in der Verfassung unseres Leibes, der zugleich sehend und sichtbar, hörend und hörbar, berührend und berührbar ist, aber nie das eine und das andere in nahtloser Einheit« (Waldenfels 2004, S. 142). Und so weist der eigene Leib immer auch Züge eines Fremdkörpers auf: »So wie ich mein Leib *bin* und ihn zugleich als Körper *habe*« (ebd., S. 215). Diese gebrochene Einheit des Leib-Seins und Körper-Habens wird

meines Erachtens im Fall von Bernhardt F. mit Blick auf das Interview nachvollziehbar. Der Einfluss der Körperlichkeit mit einhergehenden Begrenzungen zeigt sich als stärker werdender Rückenschmerz, der sein Arbeiten, laut eigener Aussage, einschränkt. Die veränderte Positionierung und die reduzierte Gestenhaftigkeit und Bewegung der *Fremd*-Serie (B3–7f) bezeugt dies auf bildlicher Ebene.

Verkörperung auf bildlicher Ebene | Verkörperung als (Ver-)Sicherung

Die Bildpraktik *Nachzeichnen und Einkreisen, um visuell Bedeutung zu verleihen* lässt sich bei allen von Ulrike R. angefertigten Bildern im Versuchssetting nachvollziehen. Mit wiederholtem *Nachzeichnen* von vorhandenen Linien werden die Konturen der bedeutenden Bildelemente gesichert und hervorgehoben, wie beispielsweise im *Selbst*-Bild (B1s) an den verstärkten Konturen des Cellos sichtbar wird. Bis auf das zweite Bild (B2v) weisen alle drei Bilder zudem eine Art Umrahmung und Schattierung der Bildobjekte auf. Die Figuren bzw. Portraits sind von einer schraffierten Schattierung gefasst. Dadurch entsteht eine annähernd situative Wirkung, ohne allerdings die Figuren in eine konkrete Situation einzubetten. Es bleibt bei vagen Andeutungen.

Im *Fremd*-Bild (B3f) ist eine qualitative und quantitative Steigerung dieser Orientierung auszumachen. Um das Doppelportrait im Zentrum des Bildes herum verbindet sich die Hintergrundschraffur mit dem Nachfahren und Umranden der Konturen. Der doppelgesichtige Kopf wird eingekreist und gefasst. Die Linien werden eigenwilliger und freier, losgelöster von der gegenständlichen Form. Der neue Strich ist beinahe expressiv. Die Bewegung geht nun aus der Hand in den ganzen Arm über. Ein stärkerer Abrieb der Stifte ist augenscheinlich, die Bewegung wird im Duktus sichtbar. Anhand meiner grafischen Exzerpte konnte ich diese größer und freier werdende Linienführung, die Hand- und Armbewegung leiblich nachspüren. Die Veränderung im Gegensatz zu den minutiös und fein gesetzten Linien der Gesichtskonturen wurde mir durch die bildnerisch-praktische Bildanalyse eindrücklich bewusst. Das expressive Umkreisen lässt sich als eine Verkörperung deuten. Der gestische Schwung, das mehrmalige und nachdrückliche Umfahren sichert und festigt die Form; eine Verkörperung auf bildlicher Ebene. Etwas soll *als* etwas gesichert werden. Sie versichert sich selbst und stabilisiert sich im bildnerischen Prozess durch diese Verkörperung.

Im Fall von Bernhardt F. ist die Verkörperung auf einer anderen Ebene, zwischen Sprach- und Bildlogik oder -praktik, angesiedelt. Erläuterungen dazu finden sich im anschließenden Abschnitt.

Serielles Arbeiten

Das serielle Arbeiten ist, wie ich in der zusammenfassenden Falldarstellung erläutert habe, eine Bildpraktik, die alle im Versuchssetting entstandenen Bilder von Bernhardt F. verbindet. Allem Anschein nach versteht er seine Bilder weniger als Einzelbilder, die dann als solche auch Form und Inhalt auf den Punkt bringen, sondern er konzipiert seine Bilder in Relation zueinander. Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Bilder treten so deutlicher hervor und in der Gegenüberstellung erschließen sie sich wechselseitig. Erst die Serie entfaltet Wirkung und Sinn der Bilder. »Serien sind Absagen an Einzelbilder und eher Verweise auf Muster, sie beharren auf der Notwendigkeit der Wiederholung. Ein überraschendes Einzelstück zu finden, macht Freude, aber die Überraschung, dass sich viele ähnliche Bilder finden lassen und alle bisher übersehen wurden, das ist eben ein viel größeres Vergnügen« (Piller 2018, S. 219).

Der Verweis auf bestimmte Muster ist bedeutend für die Arbeitsweise von Bernhardt F. Auch die Praktik »Vom Material zum Motiv« weist genau in diese Richtung. Das von Peter Piller beschriebene Vergnügen, Bilder zu finden, die ähnlich sind und die bislang unerkannt geblieben sind – wie die Farbränder auf den Malunterlagen der Arbeitstische oder die farbigen Markierungen im Erdreich einer Baustelle –, schimmert durch die

Berichte von Bernhardt F. Das Arbeiten in Serie strukturiert auch den Arbeitsprozess an sich. Durch die Kontinuität beispielsweise des Bildobjekts – Rahmen – können andere formale Qualitäten hervortreten und an Bedeutung gewinnen. Die Unterschiede zwischen den Bildern und die prozessualen Aspekte der einzelnen Bilder stehen im Fokus. Indem er seriell arbeitet, kann Bernhardt F. mit dem sich während des Prozesses entwickelnden Verfahren experimentieren. Dabei spielen die Prinzipien Wiederholung und Variation sowie deren Verschränkung eine Rolle.

Das serielle Arbeiten ist für die Erforschung einer responsiven Bilderfahrung wichtig, »denn die Frage, wie Serialität hergestellt wird, erhellt den Blick für die Genese der Bildwerdung und die Funktion der Bilder für die Subjekte« (Sabisch 2017, S. 101). In der *Fremd*-Bildserie (B3–7f) wird Serialität nicht als Narration einer fortlaufenden Handlung in unterschiedlichen Bildern hergestellt, sondern als Variationen der Rahmen, um verschiedene »Portraits« respektive Charaktere zu zeigen. Variiert werden Bildträger, Ausmaße, Form, Farbigkeit und Häufung sowie Verteilung der Farbspritzer. Die serielle Arbeitsweise visualisiert nahezu eine Bilderfahrung im *Werden*. Der performative Prozess der Bildverfertigung wiederholt sich von Bild zu Bild, ohne sich zu reproduzieren. Die Serialität macht gewissermaßen eine Transformationsbewegung sichtbar; ein Changieren von Formungen, die im Übergang entstehen.

Auf Textebene | Sprachliche Darstellung

Unsagbares im Interview | Das Wie des Sprechens im Interview | Implizites Wissen

Wie in der zusammenfassenden Falldarstellung zu Bernhardt F. dargelegt, spricht er an einigen Stellen im Interview brüchig, fast zerstückelt. Die Sätze brechen mitten im Satz oder Wort ab, und zahlreiche »äh« und »ähm« tauchen auf. Dies steht im Gegensatz zu seiner sonstigen Wortgewandtheit, Weitschweifigkeit und Bildhaftigkeit im Interview. Auffällig wird, dass Bernhardt F. in diesen Interviewpassagen entweder über die Bildpraktiken, also die Prozesse der bildnerischen Gestaltung, oder über das Sichtbargemachte im Bild spricht. In beiden Situationen werden anhand der nicht (ganz) gelingenden Explikation Spuren von Hindernissen, Störungen und Erschwernissen deutlich.

Bezieht sich das ›Versagen‹ der Verbalisierung seiner performativen Praktiken im Versuchssetting auf die Modalität der körperlichen Wissens- und Könnensformen? Machen die Sprachlosigkeit und die vergebliche Suche nach treffenden Begriffen in dem Fall Spuren sichtbar, die auf implizites Wissen hinweisen? Wird nicht genau durch die Gestik und das performative Nachahmen der Bewegungen die handlungsleitende Struktur des prozessualen Wissens und Könnens gezeigt und vorgeführt? Implizite Wissensstrukturen sind, obwohl sie jegliche Praxis organisieren, verbalsprachlich nicht direkt zugänglich. Dies zeigt sich beispielsweise, wenn Bernhardt F. nicht sagen kann, wie genau er diese und jene Flächen und Spuren auf den Bildträger aufgebracht hat und deshalb mit seiner Hand gestisch nachvollzieht, wie das wohl »passiert« sein muss.

Doch auch in Momenten der präzisen Beschreibung von Sichtbargemachtem im Bild treten Merkmale der Sprachlosigkeit auf. Dies ist bemerkenswert, da für andere Versuchsteilnehmer*innen* wie Ulrike R. diese Situation keineswegs nichtverbalisierbare Probleme bereitet. Dieses Phänomen ist auch nicht allein auf den Abstraktionsgrad der ersten beiden Arbeiten (B1v, B2s) zu beziehen, sondern zeigt sich ebenfalls anhand der Erläuterungen zur gegenstandsbezogenen *Fremd*-Serie (B3–7f). Versucht er, sich dem Bild und dem jeweils Sichtbargemachten begrifflich zu nähern und im Modus der Sprache ein Äquivalent zu finden? Ist die Sprachlosigkeit Ausdruck seines Bemühens, der bildlichen und performativen Dimension seiner Bildpraxis eine entsprechende verbale Dimension hinzuzufügen? Werden hier mediale Übersetzungsprozesse und damit einhergehende Schwierigkeiten deutlich?

Für beide Situationen der Sprachlosigkeit gilt, dass Bernhardt F. fehlende oder unpräzise verbale Beschreibungen mit körperlichen Gesten unterstützt. Beispielsweise

bewegt er seinen Arm schwungvoll und in großer Geste von der einen zur anderen Seite, um die Bewegung, die »aus dem Körper kommt«, zu zeigen. Oder er zeigt auf eine für ihn nicht sprachlich präzise zu fassende farbige Stelle im vorliegenden Bild, um über die Wirkung des Farbtons sprechen zu können.

Lassen sich das Gestikulieren und das performative Nachempfinden der Bewegungen anstelle treffender und zugleich sprachlogischer Verbalisierungen als Ersatzbildungen verstehen? Lassen sich diese Verkörperungen als Spuren von Bilderfahrungen lesen? Sabisch, die in ihrem Buch *Bildwerdung* Verkörperungen zweier Schülerinnen als Markierungen für Differenzgeschehen deutet, erklärt: »Was das Bild in der Schwebe lässt, muss sprachlich artikuliert werden« (Sabisch 2018, S. 295). Die Verkörperungen, verstanden als gestische Nachbildungen zu bestimmten Bildern, werden »zu einem Symptom der Bilderfahrung im Modus des Sprechens. Sie sind Ersatzbildungen, die helfen, nicht zu verstummen, die sprachlogischen Zuschreibungen und Anordnungen aufzuschieben und das Visuelle angesichts des Verlautbarens nicht untergehen und unterordnen zu lassen, sondern allererst zu aktivieren« (ebd.).

Besonders interessant ist dieses Phänomen auch deshalb, weil es sich nicht wie in Sabischs Versuch um die Rezeption der Bildserie einer (anderen) Künstlerin handelt, sondern um die Rezeption des selbst angefertigten Bildes. In der Situation des Zeigens und Kommunizierens im Interview sieht sich Bernhardt F. mit der Versprachlichung seiner eigenen Bildpraktiken und seines selbst gestalteten Bildes konfrontiert. Verändert das etwas?

Zwischen den Rezeptionssituationen, die fortlaufend während des performativen Gestaltungsprozesses entstehen und sich nonverbal während des Arbeitens sowie während des Zurücktretens und Betrachtens der eigenen Arbeit ereignen, und dem Interview, als Situation des Zeigens und Kommunizierens angesichts der Bilder, gibt es Unterschiede. Im Prozess selbst findet eine ständige Rezeption der Sichtbarmachung statt, die – laut Beobachtung im Setting – keiner Verkörperung bedurfte. Könnte dies im Zusammenhang mit dem Status des Bildes stehen, als Bild *im Werden*? Das würde bedeuten, dass sich die Determinanten Körper, Prozess der Sichtbarmachung und das Sichtbargemachte in einem offenen Verhältnis zueinander befinden und (noch) in Aushandlung stehen. Diese Art Rezeptionssituation würde sich dann von einem gemeinsamen Blicken und Verbalisieren im Angesicht eines abgeschlossenen und fertigen Bildes unterscheiden. Als Bernhardt F. im Gespräch mit mir als Gegenüber aufgefordert ist, über seine Bilder und zu mir zu sprechen, zeigen sich die Gesten – die die sprachliche Artikulation ersetzen, erweitern und stützen – und zeigen sich die Verkörperungen. »Erst in Konfrontation mit der Versprachlichung zeigt sich das körperliche Gebaren« (ebd., S. 294).

Die Rahmung der Situation als Forschungsprojekt und das Interviewsetting, in dem Bernhardt F. antworten soll und will sowie seine Arbeit vermitteln und erklären möchte, spielt gewiss eine große Rolle. Seine Bemühungen um eine gelingende Kommunikation und gemeinsame Verständigung über das Bild prägen und organisieren die Rezeptionssituation stark. Diese vermittelnde Art und Weise zu sprechen, die auf Verkörperungen angewiesen zu sein scheint, weil Sprache nicht ausreicht, ist eine Besonderheit an diesem Fall. An einer Stelle im Interview benutzt er die Formulierung »und, ich sag dann immer«. Darin schwingt diese vermittelnde und leicht belehrende Charakteristik seiner Sprache mit.

Anhand des veränderten Sprechverhaltens im Interview wird ein Differenzierungsgeschehen deutlich. Die Orientierung an bildhafter, weitschweifiger Sprache und Wortgewandtheit verschiebt sich hin zur Sprachlosigkeit und zum Einsatz von Gesten als Ersatzbildungen. Das Antworten wird ein anderes. Die Differenzen zwischen den medialen Modalitäten, sprich der Bildlichkeit und der Performativität, und der sprachlichen Darstellung können nicht ohne Weiteres übertragen werden. Für Bernhardt F. scheint es im Moment des Sprechens keine adäquate Übersetzung zu geben und daher kommen Verkörperungen wie Bewegungs- und Zeigegesten zum Einsatz.

»Bilder fallen aus der Ordnung der Sprache. Ihr ikonischer Sinn geht nicht in Worten und Sätzen auf, sondern überflutet diese, indem er im Anblicken verwirklicht wird. Wahrnehmungen *leihen* sich ihren Sinn nicht lediglich vom Denken und Sprechen. Sie *entleihen* Sinn, der sich gerade dann bemerkbar macht, wenn er am Sprechen scheitert. Es gibt Unsagbares, das gleichwohl nicht unausdrücklich ist« (Meyer-Drawe 2010, S. 810). Sabisch bezieht sich auf Meyer-Drawe und macht daran deutlich, dass Unsagbares im Interview in Bezug auf jemanden und etwas Bestimmtes entsteht, als Antwort auf etwas Widerfahrenes, was damit immer schon medial eingebettet wird (vgl. Sabisch 2018, S. 299–300). Durch das Scheitern der Versprachlichung von Gesehenem, Wahrgenommenem und Erfahrenem im und durch das Bild können Sinnbildungen entstehen.

Bei der Versprachlichung von selbst produzierten Bildern kommt jedoch ein anderer Aspekt hinzu. Die Produzierenden haben das Bild als Gewordenes im Blick. Sie argumentieren stellenweise aus einem intendierten und imaginierten Bild heraus und weniger aus der konkreten Wahrnehmungssituation im Interview. Dies verändert die Rezeption. Bei Bernhardt F. wird dies weniger deutlich, da er sich in der Situation der Bildbesprechung gegenüber seinen Bildern neu ausrichtet (Positionierung in der Bildrezeptionssituation, s. u.). Bei Ulrike R. und der Mehrheit der Versuchsteilnehmer*innen* ist ein Argumentieren aus der Position der Bildproduzentin mit bestimmter Intention erkennbar. Die konkrete Rezeptionssituation im Interview tritt zurück und anstelle dessen wird versprachlicht, was das Bild sichtbar machen soll, was intendiert und konzipiert war.

Auch bei Ulrike R. gibt es Momente einer gewissen Sprachlosigkeit in den Passagen des Leitfadeninterviews, in denen sie über den bildnerischen Prozess, die Bildpraktiken und im Besonderen über Schwierigkeiten und Hürden beim bildnerischen Arbeiten spricht. Ihre Sprachlosigkeit scheint mir aber anders geartet zu sein. Sie spricht teilweise extrem leise – wobei sie ohnehin im ganzen Interview schon leise und vorsichtig spricht – und mit sehr unsicher wirkender Stimme. Viele deutliche, auch längere Pausen unterbrechen den Redefluss, teilweise mitten im Satz. Sie verstummt gewissermaßen. Ihre Ausführungen werden einsilbig und sie bringt keine persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen ein. Dies zeigt eine deutliche Veränderung in ihrem Sprechverhalten an. Denn wenn sie über das Bildobjekt und den dahinterstehenden Referenten ihrer vorliegenden Bilder spricht, ›brechen‹ zahlreihe Erinnerungen und Erfahrungen in die ursprünglich als Bildbeschreibung begonnene Erzählung ein. Sie verkörpert nicht mit Gesten wie Bernhardt F., die als Ersatzbildungen Sinn verleihen und die medialen Differenzen anzeigen. Aber wie *antwortet* sie?

Sabisch schreibt, diese Ersatzbildungen »beleben das Sinnliche und dynamisieren Relationen«, was zu einer struktur*bildenden* Funktion führt (vgl. Sabisch 2018, S. 301). »Diese leibliche Aktivierung wiederum scheint den Selbstbezug zu stabilisieren, was angesichts der Destabilisierung im Nicht-sagen-Können möglicherweise auch erforderlich ist« (ebd.). Doch diese Stabilisierung des Selbstbezugs findet in Ulrike R.s ›schweigenden‹ Antworten nicht statt. Auf die anzunehmende Erforderlichkeit verweist allerdings ihre Tendenz, im Interview ihr eigenes Können oder Nichtkönnen stark zu bewerten (*Bewertungstendenz* | *Grenzen und Nichtgelingen*). Durch das Nicht-sagen-Können verschärft sich sogar ihre Perspektive und ihre Bewertung hin zu einem Nicht-zeigen-Können.

Zeigen bedingt Sagen | Bildpraktik verändert die sprachliche Darstellung

Obwohl das Differenzierungsgeschehen anhand der bildlichen Darstellung des *Fremd*-Bildes (B3f) von Ulrike R. deutlicher wird, ist auch im Sprechen über das Bild und die Bildpraktiken eine Veränderung erkennbar. Bezogen auf ihre Arbeit trägt sie ganz verschiedene Assoziationen und Erinnerungen vor. Im Vergleich zum Sprechen über die anderen Bilder ihrer Bildreihe ist dies auffällig, da sie nun keine ›eindeutigen‹ Bildreferenten benennt, sondern eine Vielzahl von unterschiedlichen Ansätzen und Gedanken

feststellt. Neben Aussagen zur anfänglichen Bildidee und zum intendierten Bildobjekt erinnert sie sich nach und nach im Gespräch an biografische Erlebnisse und persönliche Erkenntnisse im Umgang mit fremden Personen. Zudem verbalisiert sie Bildwirkungen, die ihr in der Situation der Rezeption des Bildes im Interview erst aufgefallen seien.

Ihre Orientierung, von der Bildidee ausgehend über das Bildobjekt und den Bildreferenten zu berichten, wandelt sich. Die Erläuterungen zum *Fremd*-Bild (B3f) gehen, wie erwähnt, von einem Sehen, Wahrnehmen und Deuten in der Situation des Zeigens und Kommunizierens im Interview, also im Rezeptionsprozess selbst aus. Setzt hier Sinnbildung durch ein Scheitern von Versprachlichungen ein – also dadurch, dass die Situation zu einer ›echten‹ und in der konkreten Situation aktualisierten Rezeption wird? Damit würde ihr, ihr selbst gestaltetes Bild (B3f) fremd werden – ein (kreatives) Antworten könnte einsetzen.

Wie kommt es zu dieser Veränderung der sprachlichen Darstellung? Könnte der transformierte bildnerische Prozess den Anlass dazu gegeben haben? Da sich das entstandene Bild erst im Prozess entwickelte und wandelte, stand Ulrike R. in der Situation der Bildrezeption einem für sie neuartigen Bildobjekt und damit auch einem (noch) unbekannten Bildreferenten gegenüber. Ausgehend von einer Bildidee entwickelte sich das Bildobjekt im Prozess weiter. Darauf scheint sie im Sprechen über das Bild zu *antworten*, indem sie das vorliegende Bild zunächst ausschließlich formal beschreibt und sich erst allmählich zu deutenden Assoziationen veranlasst sieht. Im gesamten Leitfadeninterview ist dies die einzige Stelle, in der Ulrike R. über ihre eigene Bildwahrnehmung und über die Wirkung des Bildes spricht. Im Vergleich zu Bernhardt F., der zu jedem Bild die von ihm in der Situation der Bildbetrachtung wahrgenommenen Bildwirkungen verbalisiert, wird die Besonderheit dieses Befundes noch deutlicher.

Zwischen der suchenden Bewegung des Striches im *Fremd*-Bild (B3f) von Ulrike R. und ihrem differenzierten Assoziieren im Betrachten und Sprechen über jenes Bild sehe ich Ähnlichkeiten. Der bildnerische Prozess, der durch verschiedene Hürden gekennzeichnet ist, verselbstständigt und entwickelt sich weiter, beeinflusst die verbalisierte Reflexion dieses Prozesses und des daraus hervorgegangenen Bildes. Lässt sich dies angesichts des Falls zuspitzen? Ordnen sich ihre verbalisierten Gedanken zum Bild auch erst nach und nach und auf vielfältige Weise, so wie sich der bildnerische Prozess ausdifferenziert und im Differenzierungsgeschehen erst entsteht?

Es gibt noch einen weiteren Aspekt, der für einen Trans- oder Performationsprozess während der Bildpraktiken spricht. In Bezug auf das *Fremd*-Bild (B3f) beschreibt Ulrike R. Herausforderungen im bildnerischen Prozess, die zu Unsicherheit in der bildlichen Darstellung führten. Suchende und tastende Linien, die sich verdichten, stabilisieren und zu einer Form werden, sind im Bild deutlich erkennbar. Die Probleme, die sie beschreibt, konnte ich im fertigen Bild jedoch nicht re-konstruieren. Diese Abweichung ist interessant. Sind die berichteten Schwierigkeiten eine Spur, ein Überbleibsel des Differenzierungsgeschehens, welches sich im bildnerischen Prozess ereignete? Sind es Einprägungen und Spuren der von ihr wahrgenommenen anstrengenden Suche nach ›Beantwortung‹ der Probleme? An verschiedenen Stellen im Bild wird zwar ein Ringen um Form, Kontrast und Plastizität sichtbar, allerdings ohne letztendlich an der Darstellung zu scheitern. Demnach sind die von ihr beschriebenen Problemstellen im fertigen *Fremd*-Bild (B3f) als umgewandelt und so bewältigt erkennbar.

Positionierung in der Bildrezeptionssituation

Mit dem Augenmerk auf dem *Wie* und *Wodurch*, also auf der Modalisierung der Erfahrung, geraten auch die Bedingungen der Erscheinungen in das Blickfeld (vgl. Sabisch 2018, S. 34). Anhand beider Falldarstellungen wird im Interview eine andere Ausrichtung bzw. Positionierung gegenüber ihren Bildern deutlich als im Bildentstehungsprozess.

In der Situation des Betrachtens und Kommunizierens über Bernhardt F.s im Versuchssetting entstandene Arbeiten wird partiell eine Art Neuausrichtung gegenüber

seinen Bildern auffallend. Es scheint, als positioniere sich Bernhardt F. als Betrachter gegenüber seinen Bildern um und begegnet ihnen als Rezipient, indem er sich fragt, wie er diese wohl »gemeint« haben könnte. Er formuliert nun ganz andere Perspektiven und visuelle Assoziationen. Seine Art und Weise zu sprechen klingt fast so, als würde er die Bilder einer anderen Person beschreiben oder als hätte der Bildentstehungsprozess (B1v, B2s) eine Eigendynamik, die er intentional nicht beeinflussen könne und als stehe er somit im Rezeptionsprozess seinen eigenen Bildern distanziert oder fremd gegenüber.

Wird diese veränderte Ausrichtung auch anhand seiner Positionierung als involvierter und doch ›außenstehender‹ Rezipient deutlich? Da er sich nicht als souveränen Gestalter positioniert, verbündet er sich im Interview mit mir als Betrachterin. Somit rückt das Bild als solches ins Zentrum des zwischenleiblichen Erfahrungsgeschehens.

Mit der Perspektive der ›Neuausrichtung‹ im Interview werden einige der auffallenden Differenzen zwischen der bildlichen und sprachlichen Darstellung von Bernhardt F. für mich schlüssiger. Das Phänomen des »passierten« oder »eingeschlichenen« Augenmotivs im *Selbst*-Bild (B2s) wirft allerdings weiterhin Fragen auf, die zu anknüpfenden Überlegungen führen. Denn bezugnehmend auf das Augenmotiv, welches deutlich zu erkennen ist, stellt er im Interview wiederholt fest, dass ihm unerklärlich sei, warum als Ergebnis zwei Augen zurückgeblieben seien.

Weisen die Unterschiede zwischen bildlicher und sprachlicher Darstellung auf die unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Bewusstheitsgrade in Bildpraxis und reflektierendem Gespräch hin? Oder bestand die Möglichkeit, dass Bernhardt F. die Augenpartie überarbeitet, während des gesamten bildnerischen Prozesses, nur hat er sich nicht genutzt – aus für ihn unerklärlichen Gründen? Vielleicht lassen sich im Prozess getroffene Entscheidungen und Praktiken nicht eins zu eins erklären, nachvollziehen und in Sprache übersetzen? Zeigt sich hier das implizite Wissen, das zwar seine Praxis organisiert, jedoch nicht expliziert werden kann und nur als Spur erkennbar bleibt? Aus Perspektive des außenstehenden Rezipienten, der sich im Blicken gegenüber seinen Bilder neu ausrichtet, ist ihm sein eigenes Agieren im Prozess vielleicht nicht gänzlich zugänglich und verständlich oder er versetzt sich bewusst in diese Position.

Oder zeigt sich hier ein Spalt zwischen der Vorstellung und dem angestrebten Ziel eines ungeplanten und autonomen Agierens im bildnerischen Prozess, welches er im Interview darstellt, und den Eigengesetzlichkeiten und der Selbstläufigkeit von Bildpraktiken im tatsächlichen Gestaltungsprozess? Da Bernhardt F., wie ich an mehreren Stellen zeigen konnte, hinsichtlich der Bildpraktiken stark an einem genuin situativen und selbstläufigen bildnerischen Prozess orientiert ist, könnte die Darstellung der genauen Konzeption des Bildes respektive des Augenmotives dieser Orientierung widersprechen und somit in der sprachlichen Darstellung keinen Platz finden. Will er sich den Anteil an Steuerung und Intervention im bildnerischen Prozess vielleicht gar nicht vergegenwärtigen oder rekapitulieren?

Oder hat die abweichende Darstellung des prozessualen Agierens etwas mit der Interviewsituation und dem Forschungsprojekt zu tun, in dessen Kontext er sich mit einer ganz bestimmten Haltung zur Bildpraxis darstellen möchte?

Oder kommen die Differenzen aufgrund der unterschiedlichen Darstellungsmodi zustande? Enthüllt die sprachliche Reflexion etwas, das im performativen Gestaltungsgeschehen auf diese Weise nicht präsent war und sein kann?

Bei Ulrike R. ist eine ›Neuausrichtung‹, also ein Perspektivwechsel, wie er bei Bernhardt F. zu beobachten war, nicht derart ersichtlich. Sie positioniert sich überwiegend ›hinter‹ ihren Bildern und erläutert der Interviewerin ihre Arbeiten. Bis auf eine Ausnahme positioniert sie sich als wissende und verantwortliche Urheberin gegenüber ihren Arbeiten und ihren Bildpraktiken. Eine Verunsicherung bezüglich ihren eigenen Handlungen und Praktiken tritt nur in Auseinandersetzung mit dem *Fremd*-Bild (B3f) auf. Indem sie eine Vielzahl an Interpretationen liefert und diese teilweise erst in der Situation des Interviews für sie sichtbar werden und sie obendrein überraschende Bildwirkungen feststellt, weicht sie vorübergehend von ihrer Positionierung als Gestalterin

ab und steht ihren Arbeiten als unwissende Rezipientin gegenüber. In dieser kurzzeitig geöffneten Rezeptionssituation schimmert dennoch eine auf Erklärungsansätzen und Entzifferung angelegte Frageperspektive durch. Bei Bernhardt F. ist die vergleichbare Situation von mehr Offenheit und Unverfügbarkeit geprägt.

Im Interview mit Ulrike R. wird zudem eine anderweitige Positionierung auffällig. Anhand ihrer Bemerkungen wird ein Kleinreden ihrer Bilder und ihrer bildnerischen Kompetenzen, ein (Ver-)Urteilen ersichtlich. Dieses Urteilen ist so nur in der sprachlichen Darstellung möglich, nicht jedoch im Modus der Bildlichkeit. Anhand der bildlichen Darstellung wird zwar eine vorsichtige, dezente und schrittweise Bildpraxis sichtbar, aber eine Zurücknahme und Entkräftung der vorherigen Aussagen, der Artikulation, wie im Modus Sprache, ist nicht möglich und findet in dem Beispiel nicht statt. Es gibt durchaus Bildpraktiken, die mit einer Zurücknahme, Entkräftung oder einem Urteilen agieren; beispielsweise durch nachträgliches Verwischen im Stil von Gerhard Richter oder einem partiell oder vollständigen Unkenntlich-Machen durch Verpixeln, Durchstreichen, Übermalen oder Maskieren von zuvor Formiertem.

Obwohl die veränderte Ausrichtung gegenüber ihren Bildern in der Interview- bzw. Bildrezeptionssituation bei beiden Fällen in unterschiedliche Richtungen gehen, ist dennoch eine partiell transformierte Haltung ersichtlich. Ich frage mich, ob dies als ein Fremdwerden im Eigenen – im selbst produzierten Bild – angesichts einer anderen, forschend blickenden und fragenden Rezipientin bezeichnet werden kann?

Das Variieren und Verschieben des Bildreferenten, wie es bei Bernhardt F. ersichtlich ist – »könnte auch eine Landschaft sein« –, ist ein Offenhalten dessen, was sichtbar wird. Sabisch bezeichnet dies als einen Aspekt »einer Arbeit an den Grenzen der sprachlichen Artikulation« und fragt sich, inwieweit dieses geöffnete und fragende Sprechen als sinnbildende Arbeit der (Bild-)Erfahrung verstanden werden kann (vgl. Sabisch 2018, S. 296–297). In ihrer Fall*bildung* geht es bei der Verschiebung und dem Aufschub der Bedeutungszuschreibung – durch dieses Offenhalten des Bildreferenten – um das Anbahnen und Ermöglichen einer Ko-Artikulation zwischen zwei betrachtenden und sich artikulierenden Schülerinnen. Das Verstehen der Bilder wird verschoben zur Verständigung über die Bilder (vgl. ebd.). Im Fall von Bernhardt F. könnte diese Bewegung auch angezeigt sein. Durch das Offenhalten dessen, was sichtbar wird, und durch seine Positionierung ›neben‹ mir, als fragender Rezipient, wäre eine Koartikulation möglich und wird gleichsam von ihm herausgefordert. Durch eine gemeinsame »kreative Responsivität«, die »einer Koaffektion entspringt und in eine Korrespondenz übergeht« (Waldenfels zit. nach ebd., S. 298), entsteht das Potenzial, eine vorgegebene Ordnung zu übersteigen. Ein derart geöffnetes gemeinsames Blicken und Sprechen im Angesicht von Bildern, welches erst im Sprechen »Umbildungen und Transformationen der Ordnungen wie auch der Medialität aktualisieren und damit prinzipiell ein sehendes Sehen« ermöglicht (Sabisch 2018, S. 302), enthält somit Potenzial für Erfahrungs- und Bildungsprozesse.

In der Interviewsituation bin ich in meiner Rolle als ›außenstehende‹ Interviewerin verhaftet geblieben, habe meine Wahrnehmungen zurückgehalten und bin nicht auf seine Herausforderung einer Koartikulation eingegangen. Es wäre vermutlich interessant gewesen, was sich aus einer Koaffektion und Korrespondenz ergeben hätte.

Medienwechsel | Die Modalisierung der Erfahrung

Indem wir unsere brüchigen Erfahrungen auf bildliche oder sprachliche Weise artikulieren, »überführen wir sie in ein Medium, sodass die Differenzen und Bruchlinien durch ein Medium hindurch erfahrbar werden« (Sabisch 2009, S. 16). »In dem Versuch (und der gleichzeitigen Unmöglichkeit)«, Erfahrenes darzustellen, zu gestalten – visuell zu organisieren – oder zu versprachlichen, besteht die Möglichkeit, diese Erfahrung »anzuwenden, d. h. sie zu aktualisieren« (ebd.) und damit einer potenziellen Umwandlung und Verschiebung auszusetzen. Erst durch die mediale Artikulation *werden* sie Erfahrungen.

Soll heißen, erst *in* den und *durch* die bildlichen und/oder sprachlichen Artikulationen trans- und performiert sich das responsive Antwortgeschehen.

Durch meine vergleichende Betrachtung der sprachlichen und bildlichen Darstellungen wird das Konstitutive der Medien deutlich. »Medialität ist mehr und anderes als die Form« (Sabisch 2018, S. 33). Die Modalisierung der Medialität ist grundlegend für das Etwas, das sich *als* etwas zeigt. Die mediale Perspektive beleuchtet somit das Als (vgl. Waldenfels und Mersch 2013, S. 181). Anhand beider Falldarstellungen und deren vergleichender Reflexion habe ich gezeigt, dass die unterschiedlichen Medialitäten – die bildliche und sprachliche Darstellung – Eigengesetzlichkeiten mit sich bringen. Diese treten an den Grenzen und Übergängen medialer Praktiken besonders deutlich hervor. Das heißt, die Spuren der Verschiebungen und Umwandlungen der Orientierungen zeigen sich verstärkt durch die Medienwechsel – von bildlicher zu sprachlicher Darstellung –, da an diesen Stellen Spalten und Differenzen hervortreten.

An den Übergängen, Brüchen und Medienwechseln zeigen sich Spuren der Erfahrungsarbeit. Dieses Heranziehen als Spuren von Bilderfahrungen wird laut Sabisch erst durch die Fallbildung und den darin angestrebten Versuch des Ernstnehmens der Komplexität und der Medialität des zwischenleiblichen Geschehens der Bilderfahrung möglich (vgl. Sabisch 2019a, S. 285).

Die Wechsel der Medialität wirkt sich im Prozess des Sehens, Affizierens, Verkörperns und Versprachlichens verändernd aus. Durch das andere Medium und den anderen Modus des Erscheinens verändert sich das Wie des In-Erscheinung-Tretens. Was *im* Bild und *durch* das Bild sichtbar wird, kann nicht gleichermaßen durch die sprachliche Darstellung eingeholt werden. Gerade an den Übergängen zwischen den medialen Erfahrungskonstellationen, also hinsichtlich der intermedialen und intermodalen Dimensionen werden die *Irritationen* und Verschiebungen erkenntlich. Ein Medienwechsel offeriert das Potenzial der Verschiebung von Bedeutung und damit Verflüssigung und Infrage-Stellen der Verhältnisse, da der Wechsel – wie anhand meiner Falldarstellungen deutlich wird – meist nicht irritations- und reibungslos verläuft. Andererseits kann eine konsistente Darstellung in unterschiedlichen Modi auch eine Tendenz zur Festschreibung oder Stabilisierung der Orientierungen und der Selbst- und Weltbezüge bewirken.

8.2.3 Bildpraxis | Praxeologische Reflexion

Bildnerische Praktiken sind als ein performatives Geschehen des Dazwischen zu betrachten. Das heißt, sie entwickeln sich aus einem Zusammenspiel verschiedener Größen. Neben dem impliziten Erfahrungswissen, welches die Praxen organisiert, ist im Anschluss an die Praxistheorie der Aspekt der materiellen Artefakte entscheidend. Aus diesen beiden Perspektiven blicke ich nun auf die Falldarstellungen. Materielle Artefakte »haben einen schwierig zu bestimmenden Doppelstatus innerhalb sozialer Praktiken: Sie werden gehandhabt und drängen sich auf, sie sind Gegenstand der Verwendung und Benutzung und zugleich beeinflussen sie die Form, die soziale Praktiken überhaupt haben können« (Reckwitz 2010, S. 193). So stellen sich Fragen nach der Handhabung der beteiligten Artefakte und wie sie Praktiken ermöglichen und einschränken. Artefakte können als *Träger* und *stabilisierende Ankerpunkte* von Praktiken beschrieben werden (vgl. Schmidt 2012, 63–65). Die Artefakte im Fall der untersuchten Bildpraxen, das heißt die Materialien, Werkzeuge, entstehenden Arbeiten und Räume, die im Versuchssetting zur Verfügung gestellt waren, lassen sich »als *Träger* von in sie eingebauten sozialen Regeln« verstehen (ebd., S. 63). Das bedeutet, diese materiellen Träger speichern soziales Wissen, Fähigkeiten und Verwendbarkeiten und können so Handlungsoptionen anbieten und nahelegen und somit auch den widersinnigen Gebrauch der Artefakte hemmen. Gleichzeitig können sie in unvorhergesehener Weise gebraucht oder zweckentfremdet werden. Artefakte wie Gebäude und Räume – im Fall meiner Untersuchung die Räume des Kunstpädagogiklehrstuhls der FAU – stellen materielle Rahmen für Praktiken bereit (siehe Kapitel 5.4). Mit ihren jeweiligen Infrastrukturen sind sie für bestimmte

Praktiken konstitutiv, sie lokalisieren sie, umgrenzen und isolieren sie und situieren ganz bestimmte Vollzüge. Die bildnerisch-praktische Arbeit in einer gut ausgestatteten Werkstatt unterscheidet sich wesentlich von der in einem Büroraum. Im Zusammenspiel mit den verkörperten Fähigkeiten der Akteurinnen und Akteure stabilisieren Artefakte soziale und kulturelle Routinen (vgl. ebd., S. 64).

Aus dieser Perspektive sind auch die entstehenden Bilder der Befragten bedeutsame Träger von Praktiken, sowohl im voranschreitenden bildnerischen Prozess als auch für die Rezeptionssituation im Interview. Bader hat dies im Zusammenhang ihrer Studie dargelegt, die die Wechselwirkungen zwischen Lehr-Lern-Dialogen und Zeichenprozessen im Kunstunterricht thematisiert. »Als Handlungsträger von Praktiken sind Zeichnungen nicht nur während ihrer Entstehung, sondern auch nach Beendigung des Zeichenprozesses und somit als Produkt oder Artefakte potenziell weiterhin in prozessuale Zusammenhänge von Lehren und Lernen eingebunden« (Bader 2018, S. 318). Sie erörtert, dass das Konzept der Handlungsträgerschaft, welches die Rolle von Gegenständen in Handlungszusammenhängen fokussiert, von einem Dialogisieren und Interagieren mit Gegenständen ausgeht, ihnen also eine aktivere Rolle zuschreibt (vgl. ebd.). »Für die Handlungsträgerschaft zeichnerischer Artefakte sind deren ästhetische Erscheinung, deren materiale und mediale Eigenheiten (vgl. Zeigen, Sichzeigen) und auch deren Funktion und symbolische Bedeutung im jeweiligen spezifischen Kontext bedeutsam. […] Durch die Beteiligung von Artefakten an Praktiken schreiben sich Bedeutungen in sie ein, die beim weiteren ›Gebrauch‹ aktualisiert, umgedeutet oder auch verworfen werden können« (ebd., S. 319).

Mit den Falldarstellungen von Ulrike R. und Bernhardt F. und der re-konstruierten Bildpraxis werden ferner Spuren auffällig, die auf implizites Wissen verweisen, also auf das »handlungsleitende, das die Handlungspraxis orientierende Wissen« (Bohnsack 2011, S. 19). Die handlungsleitenden Orientierungen geben Aufschluss darüber, welche Wissens- und Erfahrungsbestände die Bildpraxen der Proband*inn*en implizit organisieren. Auch die Bilderfahrungen fußen auf diesen impliziten Beständen. Denn insofern Bilder »erfahrbar sein sollen, [müssen sie] durch die Blicke erneut aufgeführt oder vergegenwärtigt werden. Damit speist sich die Bilderfahrung aus einem stillen oder impliziten Wissen nach Polanyi, das handlungsleitend wirkt« (Sabisch 2017, S. 107). Wie ich im Kapitel 3.3 bereits dargelegt habe, entzieht sich das implizite Wissen »im performativen Vollzug der Bildverfertigung oder Bildbetrachtung […] und eben dadurch organisiert es die Praxis, es schreibt sich, wie Derrida bezogen auf den Schreibprozess deutlich machte, gewissermaßen als Spur mit in die Praxis ein« (ebd., S. 108).

Materialien als Ankerpunkte von Praktiken

Wie Artefakte die Bildpraxis prägen und verändernd auf Bildpraktiken einwirken können, wird am Beispiel von Ulrike R. deutlich. Für das letzte Bild in der Reihe (B4v) verwendet sie keine Aquarellstifte – wie bei den vorangegangenen drei Bildern –, sondern Ölpastellkreiden.

Dieses Zeichenwerkzeug lässt sich als *Träger* bestimmter Zeichenpraktiken beschreiben. Mit ihrer äußeren Form und Abriebfläche, die durch das Material der Kreide determiniert ist und im Vergleich zu einem Blei- oder Buntstift erheblich größer und breiter ist, fordern sie eine bestimmte Verwendung. Durch die Materialität der öligen Kreide, die auf dem Bildträger mit dem Abrieb einen pastosen und stark farbigen Film hinterlässt, ermöglicht sie kontrastreiche bildliche Setzungen und Konturierungen. Im Gegensatz dazu hemmen die Materialität und die äußere Beschaffenheit der Kreiden einen feinen, dünnen und korrigierbaren Einsatz von Linien etc., wie dies beispielsweise mit einem Bleistift möglich ist. Auffällig wird durch die Bildanalyse, dass Ulrike R. die Kreiden eher wie normale Buntstifte einsetzt und ihre spezifischen Eigenschaften nicht vollends nutzt. Implizit greift sie zunächst auf ihre vertrauten und etablierten Praktiken zurück und agiert mit den unbekannten Kreiden wie mit den von ihr üblich verwendeten

Buntstiften. Mit suchendem und vorsichtig tastendem Strich entsteht die Form des Kopfes und des Gesichtes. Ulrike R. entwickelt das Bild zwar ähnlich wie die anderen – vorsichtig Schritt für Schritt –, allerdings stehen die einmal gezogenen Linien deutlicher auf dem Papier. Dies nimmt Einfluss auf ihren fortschreitenden Gestaltungsprozess, denn das vorsichtige Verdichten ist nicht in dem Maße möglich wie bei einer Bleistift- oder Buntstiftzeichnung.

Anhand der sprachlichen Darstellung im Interview wird zweierlei deutlich. Zum einen berichtet sie über Schwierigkeiten beim Umgang mit dem für sie unbekannten Material. Diese würden sie im bildnerischen Gestalten beschränken und veranlassten sie dazu »eher auszuprobieren«. Es falle ihr schwer, die richtige Form beim Zeichnen zu finden. Die Handhabung der Kreiden (*Technik*) sei ihr nicht geläufig und daher sei sie gezwungen, mit dem Material zu experimentieren. Zum anderen wird ersichtlich, dass die Anlage des Versuchssettings, die einer Ateliergemeinschaft mit Werkstattcharakter ähnelt, Ulrike R. inspiriert, Neues »auszuprobieren«. Sie berichtet, die Arbeit ihres Tischnachbarn habe sie zum Ausprobieren eines ihr bisher unbekannten Materials, der Ölpastellkreiden, angeregt. Im Vergleich zu ihren Arbeiten zeichnen sich die von ihrem Tischnachbarn durch eine kontrastreiche und intensivere Farbigkeit aus. Bei einem Bild verwendet er ebenfalls Ölpastellkreiden. Die Artefakte, Rahmungen sowie Bedingungen des Versuchssettings nehmen Einfluss auf ihre Bildpraxis. Das Angebot an vielfältigen und teilweise neuen Materialien und Werkzeugen wirkt in ihrem Fall anregend und impulsgebend, Neues auszuprobieren.

Steht die Verwendung des für sie neuen Materials – die mit einer für sie noch nicht bekannten Handhabung einhergeht – mit den Veränderungen ihrer Bildpraktiken und den zugrundliegenden Orientierungen in Verbindung? Schlägt sich die noch unbekannte Handhabung in der Bildpraktik und auf bildlicher Ebene nieder? Anhand der Bildanalysen wird deutlich, dass sie die spezifische Eigenschaft der Ölpastellkreiden nicht nutzt, sondern sie ähnlich wie Buntstifte einsetzt. Der Versuch, ebensolche dünnen und kontrollierten Linien zu ziehen, wie in den vorherigen Arbeiten mit den Aquarellstiften, scheitert. Die Verwendung des neuen Materials wandelt offenbar ihre zeichnerische Praktik um und größere Bewegungen, schnell dichter werdende sowie kontrastreichere Linien kommen zum Einsatz.

Spuren von Bilderfahrungen zeigen sich jedoch zusätzlich in einem anderen Aspekt. Beim letzten Bild der Reihe (B4v) wird es für sie möglich, ein neues Material auszuprobieren, zu experimentieren und ihre Orientierung, welche auf Kontrollierbarkeit und vorsichtige Formung und Kontrastierung abzielt, aufzuweichen. Sie probiert neues Material aus und verlässt damit auch bis zu einem gewissen Grad den ihr bekannten Bereich. Ihre Orientierung an der Verwendung von ihr bekannten Materialien und Werkzeugen sowie dem Einsatz von »Techniken«, die sie beherrscht, verändert sich in Richtung eines mutigen Probierens. Hier zeigt sich außerdem, dass die schon entstandenen Bilder der Bildreihe die Gestaltungsprozesse der nachfolgenden Arbeiten beeinflussen.

Auf dem Arbeitstisch entsteht eine Situation, die einem vergleichenden Sehen ähnelt und es anregt. Bevor das vierte und letzte Bild entsteht, blickt sie auf eine Reihe von bereits entstandenen Arbeiten – die ihr möglicherweise als gelungen oder verfehlt, fertig oder bruchstückhaft, zu blass oder zu unkonkret auffallen. Zudem sieht sie die Bilder des Versuchsteilnehmers, der ihr gegenüber arbeitet. Dieses Moment des vergleichenden Sehens kann zu einer produktiven Kontrastfolie werden (siehe Kapitel 6.4.4). Ich denke, die Wahl der Ölpastellkreiden – die sich durch einen stärkeren Abrieb und durch das Hinterlassen von kontrastreicheren Spuren und Farbigkeiten auszeichnen – war nicht zufällig.

Dieses Wagen von etwas Neuem wurde vermutlich nur durch die vorherige Umwandlungsbewegung möglich. Mit den Erfahrungs- und Bildungsprozessen der vorangegangenen Arbeiten der Bildreihe (B2v und B3f) wird eine neuartige Antwort im Differenzierungsgeschehen möglich. Zeigt sich anhand des vierten Bildes (B4v) eine Aktualisierung der im dritten Bild umgewandelten Bildpraktik?

Wie ich in der zusammenfassenden Falldarstellung zu Bernhardt F. erläutert habe, berichtet er im Interview von verschiedenen Problemen und Einschränkungen, mit denen er während des bildnerischen Gestaltungsprozesses konfrontiert war und die auf die verwendeten Materialien zurückgehen. Die Verwendung bestimmter Gegenstände, respektive Artefakte, hat also die Bildpraktiken bedeutend geprägt. Anhand der Re-konstruktion des Bildentstehungsprozesses wird ersichtlich, wie Bernhardt F. mit den Grenzen, die die Materialien scheinbar setzten, umgeht oder wie er sie um*geht*. Dieses Um*gehen* prägt die Prozesse der Bildentstehung und hinterlässt auch im fertigen Bild seine Spuren. Die Grenzen des gewählten Materials – die unzureichenden Dunkelheitsgrade, die damit erreicht werden können – kompensiert er, indem er auf ein anderes Material ausweicht und die Bilder entsprechend überarbeitet. Es scheint, als agiere er ›gemeinsam‹ mit den Materialien. Im performativen Dazwischen zwischen den Materialien, ihm als Handelndem und dem entstehenden Bild formt sich erst das Bild *im Werden*. Möglicherweise schränken ihn die Materialien und Werkzeuge demnach nicht ein, im Sinne eines Nichterreichens eines Vorgezeichneten, sondern formen und organisieren sein performatives Agieren.

Die sprachliche Darstellung im Interview passt zu dieser Überlegung, denn Bernhardt F. deutet die Grenzen, die durch die Materialität entstanden sind, als Ergebnis seines Gestaltungsprozesses. Diesen charakterisiert er als unvorhersehbar. Damit akzentuiert er seine Bildpraktiken als durch Performativität und Situativität gekennzeichnet. Fraglich wird an dieser Stelle, ob dahinter nicht doch auch eine gewisse Rechtfertigung gegenüber mir als Forscherin stehen könnte, in dem Sinn, dass er das Ergebnis in Form der entstandenen Bilder entschuldigt und auf die erschwerenden Umstände aufmerksam macht. Oder er beschreibt damit seinen üblichen Umgang mit Grenzen, welcher darin besteht, beeinflussende Faktoren zu akzeptieren und in den Prozess zu integrieren und an dessen Ende auch ein Vernichten der Bildergebnisse stehen kann.

Im Gegensatz dazu bedauert Ulrike R. die Einschränkungen, die durch die Artefakte (Werkzeuge, Materialien) entstanden seien, nachdrücklich und führt sie sogar als ursächlich für ein Scheitern im Bildentstehungsprozess an. Durch die ›aktive‹ Rolle der Gegenstände, der verwendeten Materialien und Werkzeuge, werden ihre Praktiken stark beeinflusst, sogar gestört. Ein ›gemeinsames‹ Agieren in Aushandlung mit den Materialien wird an dieser Stelle nicht deutlich. Warum ist das so? Ist hier ein Zusammenhang mit ihrer Orientierung *»Techniken« erlernen und beherrschen* herzustellen? Die Orientierung des Erlernen-Müssens spezieller Umgangsweisen und Techniken, um Materialien oder Werkzeug fachgerecht einsetzen zu können, deutet auf ein bestimmtes Verhältnis zwischen ihr als handelnder Person und den zu nutzenden Artefakten hin. Dabei geht es weniger um ein Wechselspiel zwischen dem Material, als eine Konstante des bildnerischen Prozesses, und dem agierenden Subjekt, sondern mehr um eine Art Beherrschbarkeit. Diese Beherrschbarkeit oder Manipulierbarkeit und Beeinflussbarkeit des Materials ist ein wesentlicher Parameter des bildnerischen Gestaltens. Dieser Aspekt sollte allerdings in Aushandlung mit dem Eigensinn des Materials und in bewusster Auseinandersetzung entstehen. Dieser Aushandlungsprozess sollte immer wieder aufs Neue geführt werden und kann demnach nicht ›einmal richtig‹ erlernt werden, um *das* Material oder *das* Werkzeug fortwährend angemessen einsetzen zu können. Diese Art Technikorientierung ist eine sehr verbreitete unter den von mir befragten Laienkünstler*innen* und demnach ein Ansatzpunkt kunstpädagogischer Erwachsenenbildung.

Versuchssetting

Die Bedingungen des Versuchssettings erzeugen ganz bestimmte Infrastrukturen. Diese sind für einige Praktiken förderlich und für andere eher hemmend. Mit dem bewusst gestalteten Versuchssetting zielten wir beispielsweise auf die Vermeidung von zu intensiven sozialen Interaktionen zwischen den einzelnen Teilnehmer*innen* bei gleichzeitiger

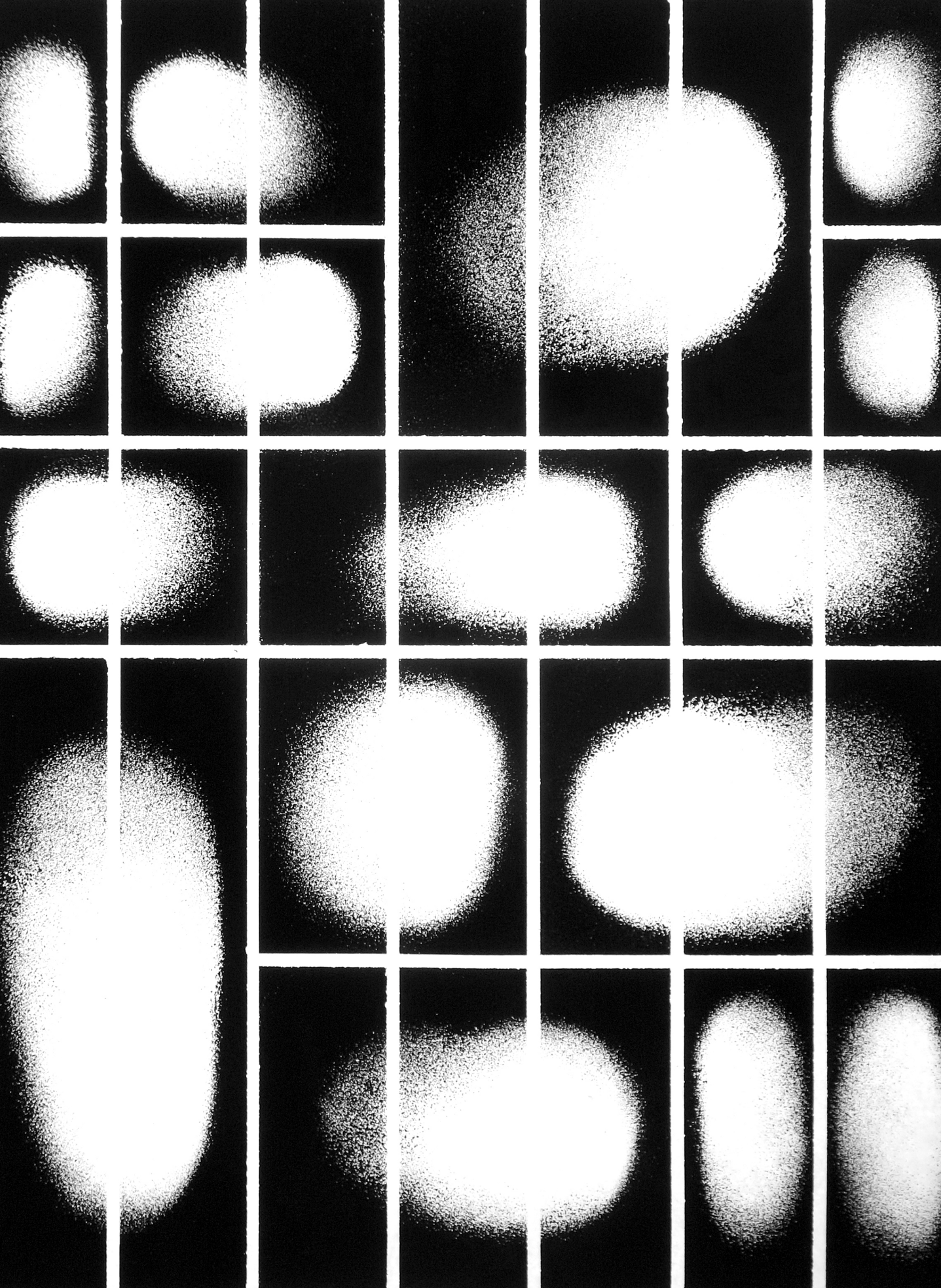
Möglichkeit, in der Gruppe nicht aufzufallen und so dem alleinigen Fokus der Forscher*innen* zu entgehen. Die aktive Rolle der Artefakte und Räume, Infrastrukturen und Materialien haben wir von Beginn an mitgedacht, um ein konzentriertes bildnerisches Arbeiten zu ermöglichen.

Für die Teilnehmer*innen* bedeutete dieses Setting selbstverständlich ganz Unterschiedliches. Bernhardt F. äußert im Interview seine Enttäuschung über die Bedingungen, Werkzeuge und Materialien, die im Setting zur Verfügung gestellt wurden. Er scheint sich das Versuchssetting im Kontrast zu seinen eigenen häuslichen Möglichkeiten vorgestellt zu haben. Er erwartete großformatigere Bildträger und breitere Pinsel, um ausgedehnter und intensiver agieren zu können. Außerdem bedauert er die kleine Gruppe der Teilnehmer*innen*. Dies begründet er mit dem Wunsch nach gegenseitiger Inspiration, Austausch und Begeisterung in der Gruppe, die für ihn Anregung und Motivation bedeuten. Doch gerade diese Gruppensituation, mit den entstehenden sozialen Interaktionen, wurde durch die Anlage des Versuchssettings vermieden, da die individuelle Bildpraxis der Laienkünstler*innen* im Fokus stand.

Diese Erwartungen an das Versuchssetting irritieren mich, da er während des gesamten Versuchszeitraums den Anschein erweckte, konzentriert und vertieft zu arbeiten. Er blickte oder spazierte nicht im Raum umher oder sprach andere Teilnehmer*innen* an. Er schien auf sich und die entstehenden Bilder ausgerichtet zu sein. Der Wunsch nach einer Gruppensituation, den er im Interview explizit äußerte, verwundert mich daher. Erwartete er vielleicht gar nicht, eine Situation vorzufinden, die den üblichen Bedingungen seiner Bildpraxis entspricht und ein für ihn gewohntes bildnerisches Arbeiten ermöglicht? Im Gegensatz dazu stellte für Ulrike R. die Anlage des Versuchssettings scheinbar eine hinreichende Inspiration dar. Die Bilder ihres Tischnachbarn sowie die verschiedenen und teilweise für sie unbekannten Materialien beflügelten sie, auszuprobieren und zu experimentieren.

Die Artefakte und Infrastrukturen des Versuchssettings – als eine Art Coworking Space konzipiert – nehmen bei der letzten Arbeit (B4v) einen merklichen Einfluss auf WUlrike R.s Bildpraxis. Im Kontext des Versuchssettings und in Anbetracht der Mitwirkung und Handlungsträgerschaft der Artefakte lässt sich eine Pendelbewegung bei Ulrike R. erkennen. Zunächst lösen die befremdliche Situation und die impliziten und expliziten Anforderungen des Forschungssettings bei ihr einen Rückbezug auf ihre vertrauten und etablierten Arbeitsweisen aus (*Vertrautes und Gewohntes als Ausgangspunkt*). Im vierten Bild (B4v) ist, neben dem Festhalten an einer etablierten Praktik – dem Verwenden von konkreten Bildeinfällen – auch eine Öffnung zu erkennen, hin zu neuem Material und damit einer variierten Zeichenpraktik. Ich vermute, die Umwandlungsbewegung, die ich anhand des *Fremd*-Bildes (B3f) zeigen konnte, begünstigt diese Hinwendung und bahnt den Weg für das Ausprobieren von etwas Neuem. Wird durch die Erfahrungs- und Bildungsprozesse der vorangegangenen Arbeiten der Bildreihe (B2v und B3f) ein neuartiges Antworten im Differenzierungsgeschehen möglicher oder überhaupt erst ermöglicht?

Diese Überlegungen korrespondieren mit dem Aspekt der *vorgängigen Bildlichkeit* (Sabisch 2018, S. 57) und dem daraus abzuleitenden Umstand, dass jeder Bilderfahrung bereits andere Bilderfahrungen vorausgegangen sind und sie somit Modifikationen früherer Bilderfahrungen sind. Ebenso veranschaulicht sich hier Waldenfels' Auffassung des *Werdens* von Erfahrungen. Dabei ist die werdende Erfahrung, das Entstehen der Form kein stetiges Wachsen oder ein sich aus einer bereits vorhandenen Form Ergebendes, sondern es ist eine »Ergebnisfolge, die ihre eigenen Bedingungen mit entstehen lässt«. Er denkt die Transformationsprozesse als »Formung im Übergang« (Waldenfels zit. nach Sabisch 2018, S. 31).



9 Abschließende Verknüpfungen | Ausblick

Ausgehend von meinen Untersuchungen im Feld der Laienkunst, der Laienkünstler*innen* und ihren Bildern bzw. Bildpraxen werden unterschiedliche Anschlussstellen evident. Mit meiner Arbeit habe ich das Feld der Laienkunst thematisiert und für die kunstpädagogische Forschung als produktives und ergiebiges Gebiet deutlich gemacht. Im Folgenden werde ich aus vier verschiedenen Perspektiven abschließende Verknüpfungen und Anschlüsse für weitere Forschungen aufzeigen.

9.1 Das Feld der Laienkunst

> *»Mehr denn je bezieht der Meister seine Macht und Attraktion aus dem Erfolg (auf dem Markt) oder auch aus dem persönlichen Engagement, weniger aus einem in öffentlicher Diskussion bestreitbaren Konzept. Wo kann Kritik ansetzen, ohne Ideologiekritik zu werden, die letztlich immer normativ und moralisch ist? Kunstkritik als Wertschätzung des Werks und Anerkennung des Künstlers ist nur möglich in Berufung auf Konzepte von Künstlern in ihrer Arbeit. Diese müssen von der Kritik in schrittweiser Durcharbeitung entwickelt werden.«* *(Pazzini 2016, S. 11)*

Wenn es um Laienkunst und die Bildpraxen der Laienkünstler*innen* geht, trifft man schnell auf eine kritische Grundeinstellung, vernichtende Beurteilungen oder kategorische Einordnungen. Es scheint so einfach, diese Bilder zu belächeln. Doch wie wäre es, sich auch bei Laienkunst auf die zugrunde liegenden Konzepte zu stützen und dort eine Kritik oder Würdigung ansetzen zu lassen?

Dies würde voraussetzen, ganz genau zu erforschen, *wie* sich etwas in ihren Bildern zeigt, anstelle nur auf das, *was* sich zeigt, zu blicken. Mit meiner Untersuchung habe ich einen Blick auf das Feld der Laienkunst entwickelt, der sich jenseits von normativer und moralischer Bewertung, Kategorisierung und Verurteilung bewegt. Mit dem Blick auf das Wie der Bilder und Bildpraktiken verstehe ich die Bildpraxis als Antwortgeschehen. Im bildnerischen Gestaltungsprozess, im Antworten auf etwas, was uns auffällt, was uns berührt, was uns widerfährt oder wieder einfällt, bildet sich die ästhetische Erfahrung erst heraus. Sind diese ästhetischen Erfahrungen, diese Bilderfahrungen, die sich im Antwortgeschehen – in den Prozessen der Bildverfertigung sowie der Bildrezeption – bilden und in ihrer Brüchigkeit und Unverfügbarkeit zeigen, Ziel, Sinn und Wirkung der Bildpraxis? Mein Ansatz, nach Erfahrungs- und Bildungsbewegungen in den Bildpraxen der Laienkünstler*innen* zu suchen, nimmt die verschiedenen Bildpraktiken und Bilderzeugnisse ernst. Denn »Kunstwerke [können] ein verdichtetes Spiel von Erscheinungen, Wahrnehmungen und Bedeutungen evozieren« (Sabisch et al. 2017, S. 80). Allerdings, und dies zeigt meine Studie, muss nicht erst ein Kunstwerk von Wassily Kandinsky oder Claude Monet vorliegen, um Aufmerksamkeitsprozesse und Differenzierungsgeschehen in Gang zu setzen. Durch die Bildpraxen der Laienkünstler*innen* können sich wie »in Kunstwerken [Wahrnehmungen] verdichten und reflektieren und […] somit die Erfahrung von Offenheit, Mehrdeutigkeit und Differenzierung für ihre Produzent/innen wie Rezipient/innen [erzeugen]« (ebd.).

Resignifizierung

Auf die Frage nach der Einordnung und dem Umgang mit den Bildern und Bildpraxen von Laienkünstler*innen*, die zu Beginn meiner Studie im Raum stand, möchte ich mit

einer *Resignifizierung* des Begriffs und damit des Feldes der Laienkunst *antworten*. Mit dem Konzept der Resignifizierung legt Butler dar, wie die Sprache als Werkzeug zur Konstitution des Sozialen funktioniert und genauer, wie Worte die Macht haben, zu verletzen. »Durch den Namen, den man erhält, wird man nicht einfach nur festgelegt. Insofern dieser Name verletzend ist, wird man zugleich herabgesetzt und erniedrigt« (Butler 1998, S. 10). Die unumgängliche Wiederholung performativer Sprechakte bietet die Möglichkeit einer Resignifizierung. Dabei wird das Wiederholte in einen anderen Kontext verschoben und so in seiner Bedeutung verändert. Dadurch ist es möglich, eine Umdeutung des Diskurses anzubahnen. Die Resignifizierung des Begriffs Laienkunst und die Verwendung als Selbstbezeichnung – wie Butler dies bezüglich des Begriffes *queer* dargestellt hat – kann der Bezeichnung die Kraft der Beleidigung oder Herabwürdigung nehmen und die Möglichkeit eines fruchtbaren Diskurses eröffnen. Die Laienkünstler*innen* gehörten dann einer spezifischen Gruppe innerhalb der Kunstgesellschaft an und wären keine Ausgeschlossenen vom ›System Kunst‹ und dem kunstpädagogischen Fachdiskurs. Weiterführende Forschungen zur Verortung der Laienkunst innerhalb des Feldes sowie die Würdigung der Laienkünstler*innen* wären wünschenswert.

Eine weitere und mit der Resignifizierung verbundene Perspektive auf das Feld sehe ich in der Untersuchung der Laienkunst im Sinne einer *Regular Practice*. Bader plädiert in ihrer Studie dafür, vermehrt eine Regular Practice – als Gegenüber zur Best Practice – in den Fokus kunstpädagogischer Forschung und Reflexion zu stellen. Damit zielt sie darauf ab, »sich einerseits dem Unvorhergesehenen im Alltäglichen und andererseits vermeintlichen Selbstverständlichkeiten sowie impliziten Anteilen einer kunstpädagogischen [...] Praxis zu widmen« (Bader 2018, S. 326).

Mit dieser Lesart wäre es möglich, die etablierten Praktiken, Routinen und Bildverständnisse der Laienkünstler*innen* genauer zu betrachten und diese nicht allein im Hinblick auf Unterschiede oder Unzulänglichkeiten gegenüber einer Best Practice zu bewerten. Laienkunst als Regular Practice zu verstehen, kann den Blick öffnen für alltägliche und leise ästhetische Erfahrungs- und Bildungsprozesse, die auch abseits von im Trend liegenden Galerien, Museen oder Kunstmessen stattfinden.

9.2 Erfahrungs- und bildungstheoretische Perspektive

»Wer nach dem Nutzen der Künste fragt, benimmt sich wie jemand, der – wie im Märchen – das Beste schon vergessen hat. Künste entfalten eine indirekte Wirkung, bevor sie zum Lern- und Bildungsziel erhoben werden.« *(Waldenfels 2010, S. 131)*

Um der Frage nach der spezifischen Wirkung von Bildern nachzugehen, reicht es daher nicht aus, nach *Nebenwirkungen*, wie Waldenfels sie bezeichnet, und lebensweltlichen Bezügen zu suchen. »Würde die Kunst sich auf den Dienst an lebensweltlichen oder sonderweltlichen Interessen verlegen, so würde sie sich selbst preisgeben« (Waldenfels 2010, S. 126–127). Die *indirekten* Wirkweisen der Kunst, die zurückgehen »auf *Überschüsse* des Außerordentlichen und auf *Abweichungen* vom Ordentlichen«, sind es, die die spezifische Wirkmacht der Bilder beschreiben (ebd., S. 128). Nach Waldenfels bedarf es einer *ikonischen Epoché*, die zur »Verfremdung der natürlichen Erfahrung« führt, »indem sie den Blick anhält und das gewohnte Bildinteresse suspendiert. [...] So lenkt sie den Blick nicht nur von dem, *was* sich zeigt, auf die Art und Weise, *wie* es sich zeigt, sondern darüber hinaus führt sie uns zurück zu dem, *wovon* der Bilderblick getroffen ist und *worauf* er zu antworten hat« (ebd.).

Die Wirkung von Bildern bezieht sich demnach auf das Differenzierungsgeschehen und die darin entstehende »Response, die Antwort, die wir geben und immer wieder neu zu erfinden haben« (ebd., S. 127). Dieses Antworten, welches sich auf ein Aufmerksamwerden bezieht und in der Bildverfertigung oder Bildrezeption in ein

Aufmerksammachen (vgl. ebd., S. 126) übergehen kann, ist ein Movens und gleichzeitig eine *indirekte* Wirkung der Bildpraxis der Laienkünstler*innen*. Durch eine »potenzierte Form der Aufmerksamkeit« in der Bildpraxis »sind bildende Künste stets auch Aufmerksamkeitskünste, die dem Unauffälligem Raum geben« (ebd., S. 128) und uns durch das Unsichtbare und Überraschende »an die Grenzen der Erfahrung treiben« (ebd., S. 129).

Bildbasierte Erfahrungen

Die bildbasierten Erfahrungen sind es, die im Verlauf und in der Entwicklung der Forschungsarbeit mein Interesse geweckt haben. Ob das Bild vermeintlich ›gut‹ ist, ›schlecht‹ oder ›unausgereift‹ – bezogen auf normativ gesetzte Kategorien – hat mich nicht angehalten, genau zu blicken und zu forschen. Es sind die sich in meinem empirischen Material zeigenden Spuren von *Irritationen*, die auf Erfahrungs- und Bildungsprozesse hindeuten und auf die sich meine Blicke gerichtet haben.

Die Momente der Verschiebung, Umwandlung und Transformation, die sich in den re-konstruierten Bildpraxen von Ulrike R. und Bernhardt F. anhand von verschiedenen Spuren herauskristallisiert haben, sind nicht als abgeschlossene Vorgänge zu betrachten, die zur Infragestellung alter Orientierungen und Ordnungen und zur Etablierung von neuen und stabilen Welt- und Selbstverhältnissen führen. Dennoch geht aus meiner empirischen Untersuchung hervor, dass diese Verschiebungen und Umwandlungen in den Orientierungen der Bildpraktiken Anlass und Herausforderung für Bildungsprozesse darstellen, deren Ausgang im Sinne einer möglichen Etablierung offen bleibt.

Die Untersuchung der Bruchstellen in den Bildpraxen zeigt, dass schon leise und unbemerkte Irritationen Bildungsprozesse veranlassen können. Es müssen nicht erst tiefgreifende, krisenhafte Ereignisse in die Erfahrung einbrechen, um *Bildung durch Bilder* anzustoßen oder hervorzurufen. Auch weniger dramatische und unspektakuläre Irritationen – wie Eigenarten und Einschränkungen, die vom Material ausgehen – oder Medienwechsel (Bild – Text), können zu bildungsrelevanten Anlässen werden.

Biografische Dimension

Die biografische Perspektive der Bildpraxen und Bilderfahrungen systematisch in die Datenauswertung einzubeziehen, wäre sicherlich interessant und für weitere Forschungen gewinnbringend. Der individuellen Biografie – mit den subjektiven Lebenssituationen, -strukturen und -erfahrungen – kommt eine zunehmende Bedeutung im Bildungsprozess zu, da die Adaption von traditionellen Orientierungen in einer sich rasch wandelnden Gesellschaft nicht mehr greift und eine reflexive Auseinandersetzung anhand eigener Erfahrungen nötig ist. Gerade auf die Frage bezogen, wie sich ästhetische Praxen über einen längeren Zeitraum entwickeln, verändern oder stabilisieren, wäre die biografische Dimension vermutlich aufschlussreich.

Forschen als Antworten

Die Bilder der Laienkünstler*innen*, die mich zu Beginn des Forschungsprojektes trafen und etwas unangenehm berührten, forderten von mir als Forscherin, eine Antwort zu suchen auf den fremden Anspruch, der von den Bildern ausging. Dieses Antworten auf die empirischen Daten bot mir Herausforderungen für Bildungen und Umwandlungen. Und damit war auch mein Forschungsprozess ein *Bildungsprozess*, wie Koller das in Bezug auf die Unwägbarkeiten der Erforschung von Bildungsprozessen im Allgemeinen für erforderlich hält (vgl. Koller 2012, S. 152). In der Praxis bedeutete dies, in der Auseinandersetzung mit den Bildern, re-konstruierten Bildpraktiken und sprachlichen Darstellungen offen zu bleiben für Irritationen und Fremdheitserfahrungen meinerseits, um dadurch zur Reformulierung der eigenen theoretischen oder methodischen Kategorien und Vorannahmen sowie zur Verschiebung der eigenen Selbst- und Weltverhältnisse

herausfordert zu werden. Meine Untersuchung lässt sich demnach als *responsiver Forschungsprozess* verstehen, der sich an einem *Werden* orientiert, das heißt die entstehenden Formen sind Übergangsformen, die nicht als abgeschlossen zu betrachten sind.

9.3 Methodische Perspektive

Gerade hinsichtlich der methodologischen und methodischen Zugangsweise wird das Werden meines antwortenden Forschungsprozesses deutlich. Die einzelnen Auswertungsschritte – die Einzelbildanalysen, die vergleichenden Bildbetrachtungen, die Interviewanalysen, die Muster*bildungen* anhand der bildlichen und sprachlichen Darstellungen, die vergleichende Betrachtung der Bild- und Textanalysen, die zusammenfassenden Falldarstellungen und schließlich die Reflexionen zu den empirischen Ergebnissen – verlangten ein ständiges Modellieren, Umwandeln und Umsortieren von Aspekten und Kriterien, die die Analysen leiteten. Mit einem jeweils neuen Schritt der Untersuchung folgten neuerliche Fragmentierungen, Konstellationen oder Schärfungen. Die Blickpunkte und Bezugsgrößen variierten im Forschungsprozess und entwickelten sich weiter. Um dies sichtbar zu machen, habe ich mich entschlossen, die verschiedenen Auswertungsschritte eingehend darzulegen sowie im empirischen Teil der Arbeit erkennbar werden zu lassen. Ich möchte damit die Genese meines Forschungsprozesses als *Formungen im Übergang* darstellen – da dieser zum einen von einer Suche nach Ansatzpunkten und einem angemessenen Umgang mit dem großen und weitgehend unerforschten Feld der Laienkunst geprägt ist und zum anderen durch die Frage bestimmt ist, wie über Bildpraxis und Bilderfahrungen geforscht werden kann, die nur als »prozessuale Bewegung zu denken und zu beschreiben« sind (Sabisch 2019b, S. 107). Wie kann ich dieses Werden in den (Bild-)Erfahrungsprozessen in Worte fassen?

Anhand meiner empirischen Analysen und Reflexionen möchte ich einen Umgang und eine Vorgehensweise darstellen, über diese nur indirekt fassbaren, veränderlichen und sich in Bewegung befindlichen Prozesse nachzudenken. Meine Untersuchung der Arbeiten von den Laienkünstler*innen* ist der Versuch, ein Vokabular zu finden für ästhetische Erfahrungsprozesse und das Wie der Trans- und Performationsprozesse.

Durch den Fokus auf Bildpraxis und Bilderfahrung wird eine methodische Konzeption erforderlich, die neben der komparativen Betrachtung von bildlichen und sprachlichen Darstellungen auch die Praktiken der Bildentstehung in den Blick nimmt. Ich habe daher Produktions- und Rezeptionsprozesse in Relation zueinander beleuchtet.

Auch am Sample und an der Reduktion der Fälle wird die Entwicklung meiner Untersuchung deutlich. Um das umfangreiche und vielfältige Datenmaterial, welches aus dem Gesamtprojekt »Malen und Schreiben in der Biographie – Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität« (Liebmann-Wurmer 2014) stammte, bewältigen zu können, war es nötig ›Schneisen zu schlagen‹, Ansatzpunkte zu finden und Fragen zu entfalten, die ein Antworten meinerseits herausforderte. Die methodische Herangehens- und Umgangsweise mit den verschiedenartigen Datensorten, Artikulationsformen und Medialitäten hat sich als eine vordringliche Frage herausgestellt. Vor allem, weil mich die Bilder der Projektteilnehmer*innen* berührten, sollten sie zum Ausgangspunkt werden. Mit dem immer detaillierter werdenden Blick auf die Bilder und Bildpraxen reduzierte sich die Anzahl der befragten Laienkünstler*innen*, sodass ich schließlich bei einer ausführlichen Darstellung zweier gegensätzlicher Fälle angekommen war. Mit dem differenzierteren Blick und den sich daraus ergebenden Reflexionen hat sich auch meine Forschungsfrage neu ausgerichtet. Im Fokus waren schließlich die Bildpraxis selbst und die Frage nach Bilderfahrungen in den Produktions- und Rezeptionsprozessen.

Die bildungstheoretische Perspektive auf die Bildpraxis meiner Proband*inn*en lenkt die Aufmerksamkeit weg von einer Bewertung und Kategorisierung der Kunst von Laienkünstler*inn*en gegenüber der Kunst von Expert*inn*en. Demzufolge habe ich in meiner Arbeit nach den handlungsleitenden Orientierungen der Bildpraxis der Laienkünstler*innen* gefragt und nicht danach, wohin sie sich, im Sinne eines Curriculums,

entwickeln könnten oder was ihre Arbeiten von denen von Expert*inn*en unterscheidet. Ihre Praxis als solche ist auch für weiterführende Untersuchungen spannend und sollte nicht bei einer Differenzierung und Markierung als nichtprofessionelle Kunst stehen bleiben.

An beiden Falldarstellungen lässt sich trotz ihrer Singularität und Verschiedenheit zeigen, wie Bildpraktiken und darüber hinaus Bilderfahrungen indirekt anhand von Spuren, die auf Verschiebungen verweisen, erkennbar werden können. Durch die nachträgliche Re-konstruktion der Bildpraxis, die Bildpraktiken und deren handlungsleitende Orientierungen beschreibbar werden lässt, kristallisieren sich Brüche und *Irritationen* heraus, die auf Bilderfahrungen schließen lassen.

Bildannäherungen

Die Untersuchung der Bilder der Laienkünstler*innen* ist eine ›Bildanalyse ohne Geländer‹, im Vergleich zu Werkanalysen, die auf Sekundärliteratur zurückgreifen. Um mich den Bildern der Studienteilnehmer*innen* dennoch angemessen nähern zu können, habe ich eine Form der Bildanalyse entwickelt, die die sozial- und bildungswissenschaftlichen, phänomenologischen, bildphilosophischen und kunstpädagogischen Arbeitsweisen bedenkt und zu kombinieren versucht. Dazu habe ich die herkömmliche Bildanalyse um die Frage nach dem *Wie* der *Sichtbarkeit* und *Sichtbarmachung* sowie um verschiedene bildnerisch-praktische Annäherungen an das Bild erweitert. Die exemplarischen Visualisierungen meiner bildnerisch-praktischen Annäherungen an die Arbeiten von Ulrike R. und Bernhardt F. zeigen meine eigene Bilderfahrung als *performative Performanz* (Bohnsack 2017, S. 21) in der Analyse der Bilder. Das Wie meines zeichnerisch-analytischen Blicks wird hervorgehoben. Mein implizites oder performatives Wissen, welches die Praxis der bildnerisch-praktischen Annäherungen organisiert und sich daran aktualisiert, wird anhand der exemplarischen Visualisierungen sichtbar. Ich zeige und beschreibe damit meine eigene Praxis.

Mit den verschiedenen Herangehensweisen an die Bilder der Teilnehmer*innen*, etwa durch perzeptive Skizzen, grafische Exzerpte und Bildzusammenstellungen, habe ich das von vornherein begrifflich strukturierte Denken versucht, zugunsten von einem Denken in Bildern ›abzuwehren‹ und vorerst ›einzuklammern‹. Ich positioniere mich bewusst als Forscherin, die wie die Beforschten selbst bildnerisch *antwortet*. Ich verbleibe dafür zunächst ebenfalls im Medium Bild und versuche, ein *anderes Denken* aufzunehmen, welches kein Denken qua Begriffen ist (vgl. Mersch 2015, S. 10), den Moment zu verlängern und durch die Rückführung wiederum ins Begriffliche Differenzen zu markieren.

Mit der Suche nach möglichen bildlichen Assoziationen und Vergleichsbildern im Untersuchungsfeld bzw. im Feld der Kunst-, Alltags- und Medienbilder sowie dem Arrangieren von Bildzusammenstellungen konnte ich neue und andere Blicke auf die zu analysierenden Bilder aufnehmen. Mit den verschiedenartigen Kontextualisierungen schälen sich Bildwirkungen heraus, die durch eine Explikation derselben nicht eingeholt werden könnten. Da die Bildwirkung, so Waldenfels, ihre Initialkraft im Blicken entfaltet (vgl. Waldenfels 2010, S. 122), ist es mir wichtig, die Bildzusammenstellungen und visuellen Assoziationen innerhalb der Arbeit zu zeigen.

Die grafischen Exzerpte (Liebmann-Wurmer 2000) dienten vor allem einer zeichnerischen Auseinandersetzung mit dem Bild. Mit dem eigenhändigen und teilweise mimetischen Nachvollzug aktualisierte sich meine eigene Seherfahrung ganz anders. Mit den Exzerpten gelingt ein fokussierter Blick und wird die Eigenart des Bildes als mehrfach ›funktionierend‹ und mehrdeutig deutlich. Durch das »zeichnerisch-tätige Nachvollziehen des Sichtbaren« kann das »fragmentarische Nacherleben der gestalteten Bewegung, welches die Betrachtung erweitert und vertieft« (ebd., S. 141), im gleichen Medium verbleiben. Bewegungen, die sich mit einem Blick scheinbar genau und mühelos identifizieren lassen, erweisen sich im zeichnerischen Nachvollzug als impulsiv,

zaghaft oder fast schon ›widerspenstig‹. Durch diese zeichnerische Bildannäherung war es mir möglich, Duktus, Bewegung und Formgebung der untersuchten Arbeiten besser zu verstehen.

Durch die perzeptiven Skizzen, als zugleich zeichnerische und sprachliche Herangehensweise, die von den unmittelbaren Eindrücken der Wahrnehmung geleitet wurden, habe ich mein sich wandelndes subjektives Blicken festgehalten. Anhand dieser Skizzen, die ganz zu Beginn der Beschäftigung mit den einzelnen Bildern entstanden sind, konnte ich den affektiven und zunächst noch nicht fokussierten Wahrnehmungen und Assoziationen Raum geben.

Der tätige Vollzug meiner zeichnenden, notierenden und sortierenden Hand ermöglichte mir ein tieferes und detaillierteres Verständnis für die Bilder und Bildpraktiken. Dies wiederum hat einen positiven Effekt auf die Auswertungen der Interviews, vor allem in der Triangulation. Die geschärfte Sensibilität konterkariert die vermeintlich eindeutigen Aussagen im Interview. Dem vermutlich zu schnellen Erfassen oder Verstehen der sprachlichen Darstellungen wird mit dem bildlichen *Antworten* eine andere Perspektive und etwas ›Uneindeutiges‹ entgegengehalten. Durch die bildnerisch-praktischen Bildannäherungen hat sich zudem mein Blick auf die Arbeiten der Laienkünstler*innen* verändert. Aus zunächst noch sehr bewertenden und kategorialen Überlegungen – die sich beispielsweise anhand der Bildsortierungen ganz zu Beginn zeigten – wurden im Laufe des Forschungsprozesses singuläre und sorgfältige Beobachtungen. In den verschiedenen Bildannäherungen kristallisiert sich der Facettenreichtum und damit eine *Ungewissheit angesichts von Bildern* heraus (vgl. Sabisch 2018, S. 81). Es gibt nicht die eine klare und treffsichere Interpretation, Be-deutung und Re-konstruktion.

Ich möchte daher die Relevanz meines phänomenologischen Blicks auf die Bilder der Laienkünstler*innen* herausstellen. Die Modalität der Bilder und Bildpraktiken anzuschauen, etwa die Art und Weise der Linien oder das Wie der Flächenerzeugung, ist bedeutsam, um Bilder differenziert betrachten zu können sowie das implizite Erfahrungswissen zugänglich zu machen. Allein auf die Inhaltsebene einzugehen, wäre unzureichend.

9.4 Kunstdidaktische Perspektive

Orientierungen reflektieren

Künstlerische Praxis ist immer divers und kann auch nur divers sein. Umso wichtiger ist es, die eigenen Orientierungen als Forschende und Lehrende ernst zu nehmen und zu reflektieren, um sensibel und offen sein zu können für die ästhetischen Praxen resp. Bildpraxen von Laienkünstler*innen*, Studierenden oder Schüler*innen*.

Meine empirischen Analysen und mein phänomenologischer Blick auf die Bilder und Bildpraktiken hat die Relevanz der impliziten und ›unbemerkten‹ Wissensstrukturen deutlich gemacht. Von handlungsleitenden Orientierungen auszugehen und die eigenen Orientierungen ins Verhältnis zu setzen zu den Laienkünstler*innen* oder zu Studierenden, ist daher von großer Bedeutung. Denn mein Blick als Forschende und Lehrende entspringt einer anderen Perspektive als der Blick der bildnerisch Tätigen. Die Bildpraxis konstituiert sich im Kontext der sozialen Welt über interaktives und deutendes Handeln und hat je spezifische Sinn- und Relevanzstrukturen für diejenigen, die agieren. Das maßgebliche Bedürfnis von Ulrike R. beispielsweise, Techniken des bildnerischen Gestaltens lernen und beherrschen zu wollen, ist in ihren Orientierungen verankert und sollte nicht etwa aufgrund eines weniger tradierten Kunstbegriffs grundsätzlich abgewertet werden.

Durch den Forschungsprozess und meine Auseinandersetzung mit der Laienkunst veränderte sich auch mein Fokus in kunstpädagogischen Settings gegenüber den Studierenden. Nicht nur mit Studienanfänger*innen* erwies sich in Beratungssituationen bei Bild- oder Projektbesprechungen zunächst der Fokus auf die zugrunde liegenden

Orientierungen als lohnenswert, anstelle defizitär und auf das Entwicklungspotenzial oder auf zu erreichende Kompetenzen zu blicken. Ein Bewusstsein für die Orientierungen, die das bildnerische Gestalten, die Bildpraxis handlungsleitend prägen, trägt dazu bei, dieses implizite Erfahrungswissen reflektierbar und kommunizierbar zu machen.

Möglichkeitsraum für produktives Scheitern

Die performativen Prozesse des bildnerischen Gestaltens, die tatsächlichen Praxen, und dies veranschaulicht meine Studie anhand der zwei Falldarstellungen, sind entscheidend für die möglichen (Bild-)Erfahrungs- und Bildungsprozesse, die sich im Differenzierungsgeschehen herausbilden.

Die Entstehung des Neuen im Fall von Ulrike R.s *Fremd*-Bild (B3f) beispielsweise lässt sich als misslungene Anwendung der gültigen Orientierung deuten, das heißt das *kreative Antworten* entsprang dem *produktiven Scheitern eines reproduktiven Antwortens*. Eine Umwandlung und Verschiebung der Bildpraxis wurde durch das Antworten erst nötig und möglich.

Für kunstpädagogische Überlegungen in Schule, Erwachsenenbildungseinrichtungen und Hochschulen bedeutet das, diverse bildnerische Praktiken und in weiterem Sinne künstlerische Praxen zuzulassen und auszuhalten, anstelle zu schnell auf sie einzuwirken, sie zu lenken oder ›Abkürzungen‹ aufzeigen zu wollen. Da im Antworten, im Differenzierungsgeschehen das Neue erst entsteht und hervortritt, kommt es darauf an, kunstpädagogische Settings zu arrangieren und zu inszenieren, die eine gewisse Dauer und Intensität künstlerischer Praktiken zulassen und geradezu herausfordern. Anhand meiner Untersuchung wurde unter anderem deutlich, dass sich erst im Vergleich der einzelnen Bilder der Bildreihe Spuren der Umwandlungen und Veränderungen zeigen. Es braucht erst einmal einen Möglichkeitsraum, damit so etwas wie ein *produktives Scheitern* geschehen kann.

Die Frage nach der Beschaffenheit von herausfordernden kunstpädagogischen Settings ist nicht einfach zu beantworten, denn was das pathische Widerfahrnis ist, welches uns unvorhergesehen trifft, kann nicht ergründet werden, da sich die Erfahrung in der Antwort keineswegs abbildet. Die grundlegende Differenz zwischen Pathos und Response wird zum Überschuss und durch diesen kann bildnerisches Gestalten und ästhetische Erfahrung entstehen. Die grundsätzliche Fremdheit, die uns im Widerfahrnis begegnet, macht es erforderlich, neue Bedeutungen und neue Antworten zu finden. Allerdings gibt es kein ›Fremdes überhaupt‹, welches für alle Individuen gleich ist. Der Begriff des Fremden entspricht einem relationalen Begriff und daher ist die Erfahrung des Fremden, die herausfordert und überfordert, für jede und jeden zu unterschiedlichen Zeitpunkten etwas anderes.

Bezüglich der Frage, was also der Kern der Kunstpädagogik sein kann, schreibt Pazzini, es könne um »die Konstruktion von Chancen zur Distanzierung zu den einfallenden Bildern gehen, darum Gelegenheiten zu schaffen, in denen eine Distanz zu den einfallenden Bildern entsteht, so dass sie zum Gegenstand von Umgestaltungsprozessen werden können. So können dann unbewusste Bildungen bemerkbar werden […]« (Pazzini 2015, S. 227).

Anhand der Falldarstellung von Bernhardt F. wird deutlich, wie wichtig ein gemeinsames Blicken und ein Offenhalten in der Situation der Bildrezeption ist. Eine Offenheit für das Unbestimmte, die sich nicht zu schnell auf Deutungen zurückzieht oder in Schubladen verschließt. Diese Herangehensweise sehe ich als eine Chance zur Distanzierung, die wiederum Erfahrungs- und Bildungsprozesse anbahnen kann.

Potenzial von medialen Übersetzungsprozessen

Die methodischen und methodologischen Aspekte dieser Arbeit können zu didaktischen Dimensionen werden, wenn es darum geht, Orientierungen der Bildpraxis (von

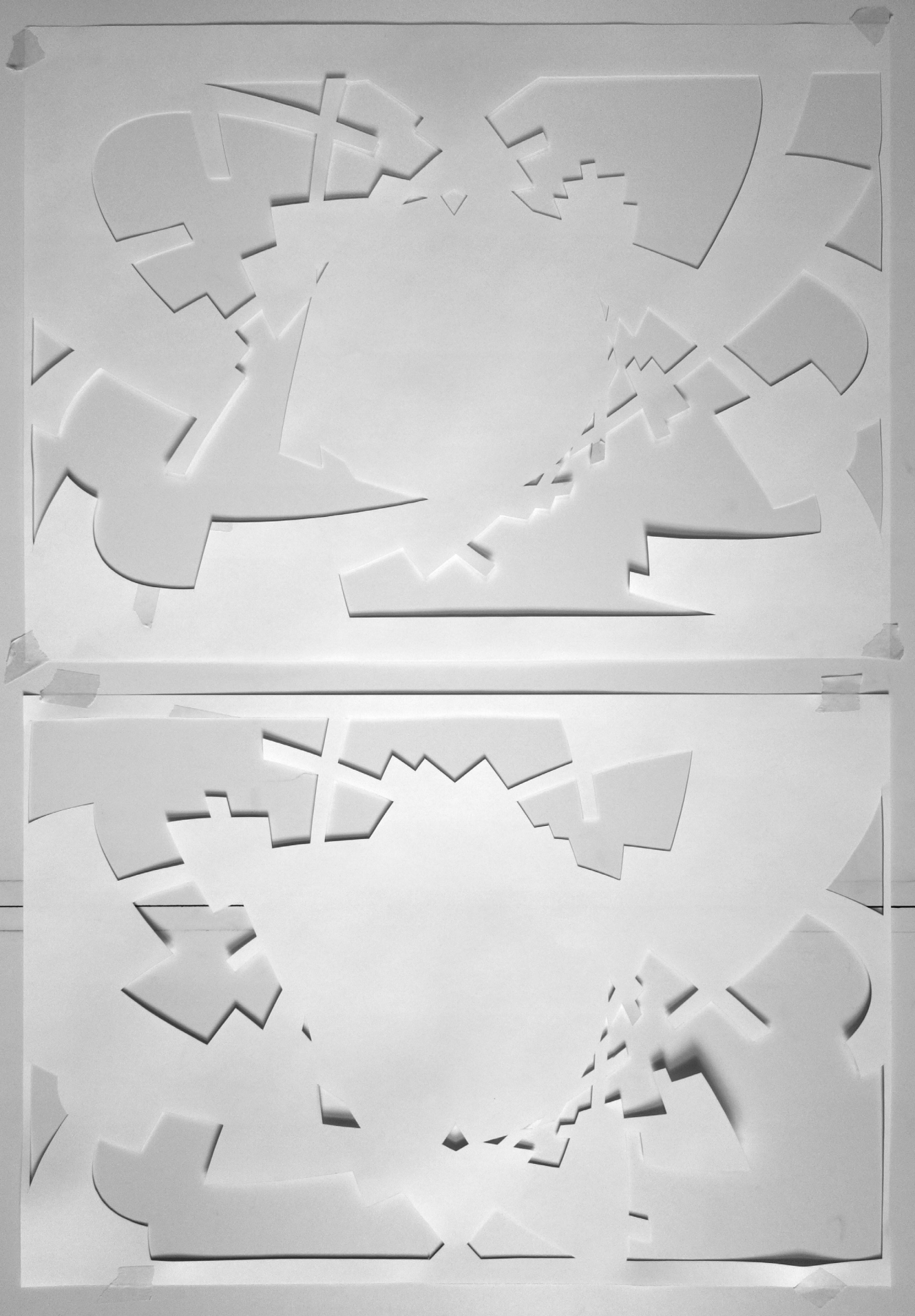
Schüler*innen*, Studierenden, Laien oder Künstler*innen*) und Bilderfahrungen zu reflektieren. Die in der Arbeit dargestellten und (weiter-)entwickelten Herangehensweisen an die Bilder – wie die Bildvergleiche und gesammelten visuellen Assoziationen oder die perzeptiven Skizzen – könnten angewendet als Reflexionsfolie für die Auseinandersetzung mit (eigenen) bildnerischen Arbeiten und künstlerischen Praxen in kunstpädagogischen Settings genutzt werden. Auch der nachträgliche Vergleich der visuellen Darstellung mit der sprachlichen Darstellung in der Bildbesprechungssituation (Triangulation von Bild und Text), den ich als Auswertungsschritt in meiner Studie eingesetzt habe, eröffnet Gelegenheiten, um Bilderfahrungen zu reflektieren.

Durch die medialen Übersetzungsprozesse, die mit der Bildpraxis und mit den Bildannäherungen einhergehen, finden Perspektivwechsel statt. Die erneute Formierung in einem anderen Medium kann Erfahrungsprozesse verlangsamen und ausweiten. Weil die eine Medialität nicht restlos in der anderen aufgeht, entstehen Brüche, Differenzen und Überschüsse. Diese Bruchstellen der Erfahrung können zu produktiven Anlässen für Verschiebungen und Umwandlungen im Differenzierungsgeschehen werden. Medienwechsel bieten folglich das Potenzial, Verhältnisse infrage zu stellen, zu verflüssigen und Bedeutungen zu verschieben.

Diese Brüche, Differenzen und Überschüsse – dies konnte ich anhand meiner empirischen Untersuchungen zeigen – zeugen als Spuren von Erfahrungs- und Bildungsprozessen und können sie so *indirekt* beobachtbar werden lassen. Denn in den unterschiedlichen medialen Artikulationsformen zeichnen sich Homologien oder Differenzen ab, die damit Überschüsse deutlich machen.

Mirjam Schaub sagte im Interview mit Paolo Bianchi: »Kunst meint […], *etwas, fast nichts*, zum Anlass zu nehmen und dieses Etwas in eine Armlänge Distanz zu sich selbst zu bringen, wie Walter Benjamin sagen würde« (Bianchi 2018, S. 138). Um dieses Etwas, was sich (Laien-)Kunst zum Anlass nehmen kann, auf *eine Armlänge Distanz zu sich selbst zu bringen*, bieten sich mediale Übersetzungsprozesse an. Die Gebrochenheit der Erfahrung wird in der *Anwendung*, im Medienwechsel durch Spuren »sowohl sichtbar als auch erst erzeugt« (Sabisch 2007, S. 72). Die Medialität der Bildlichkeit kann diese Distanz schaffen, der performative Prozess der Bildverfertigung und der Bildrezeption kann Distanz ermöglichen.

Die Distanzierung lässt die paradoxale Struktur der Erfahrung als affektiv und leiblich grundiert hervortreten, also unsere Verwobenheit mit, in und zwischen den Dingen. Indem wir *etwas als etwas* erfahren, wird der Gegensatz von subjektivem Erleben und objektiver Wirklichkeit untergraben. Die Welt und die Dinge zeigen sich nicht an sich, sondern in den Strukturen und Ordnungen unserer Wahrnehmung und Erfahrung von ihr.



10 Quellenangaben

10.1 Literaturverzeichnis

Alkemeyer, Thomas; Buschmann, Nikolaus; Michaeler, Matthias (2015): Kritik der Praxis. Plädoyer für eine subjektivierungstheoretische Erweiterung der Praxistheorien. In: Thomas Alkemeyer, Volker Schürmann und Jörg Volbers (Hg.): Praxis denken. Konzepte und Kritik. Wiesbaden: Springer VS, S. 25–50.

Azzouni, Safia; Wirth, Uwe (2010): Vorbemerkung. In: Safia Arrouni und Uwe Wirth (Hg.): Dilettantismus als Beruf. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 7–10.

Bader, Lena (2010): Experiment: Einleitung. In: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen. Paderborn: Fink, S. 434–442.

Bader, Lena; Gaier, Martin; Wolf, Falk (2010): Vorwort. In: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen. Paderborn: Fink, S. 13–16.

Bader, Nadia (2018): Zeichnen – Reden – Zeigen. Wechselwirkungen zwischen Lehr-Lern-Dialogen und Gestaltungsprozessen im Kunstunterricht. München: kopaed.

Badura, Jens (Hg.) (2015): Künstlerische Forschung. Ein Handbuch. Zürich: Diaphanes.

Belting, Hans (2011): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. 4. Aufl. Paderborn: Fink.

Benjamin, Walter (1968): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bese, Katharina (2012): Bilder einer Ausstellung in Worten. Über den Dilettantismus. In: *Neuwerk, Zeitschrift für Designwissenschaft*, 3 (Design + Dilettant = Dilemma?), S. 123–135.

Bianchi, Paolo (2018): Abschied von den Versprechen des Ästhetischen? Sechs Fragen und Antworten zu Sinn und Bedeutung von Kunst. In: *KUNSTFORUM International* 253, S. 129–147.

Boehm, Gottfried (Hg.) (1995): Was ist ein Bild? 2. Aufl. München: Fink.

Boehm, Gottfried (2007): Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens. 1. Aufl. Köln: Berlin Univ. Press.

Bohnsack, Ralf (1997): Dokumentarische Methode. In: Ronald Hitzler und Anne Honer (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag, S. 191–211.

Bohnsack, Ralf (2007): Zum Verhältnis von Bild- und Textinterpretation in der qualitativen Sozialforschung. In: Barbara Friebertshäuser (Hg.): Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft. Opladen: Budrich, S. 21–45.

Bohnsack, Ralf (2011): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. 2. Aufl. Stuttgart, Opladen: UTB; Budrich.

Bohnsack, Ralf (2014): Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden. 9. Aufl. Opladen, Stuttgart: Budrich; UTB.

Bohnsack, Ralf (2017): Praxeologische Wissenssoziologie. Opladen: Budrich.

Bohnsack, Ralf; Nentwig-Gesemann, Iris; Nohl, Arnd-Michael (2013): Einleitung: Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. In: Ralf Bohnsack, Iris Nentwig-Gesemann, Arnd-Michael (Hg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. 3. Aufl. Wiesbaden: Springer VS, S. 9–32.

Bonnemann, Jens (2014): Bildphilosophie – Bildtheorie – Bildwissenschaften. In: Günzel, Stephan; Mersch, Dieter (Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 16-20.

Bourdieu, Pierre (2014): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Brandstätter, Ursula (2013): Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation. Wien: Böhlau.

Brömßer, Nico (2014): Rahmung - Bildkonstitution - Ikonische Differenz. In: Günzel, Stephan; Mersch, Dieter (Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 279-285.

Buddenberg, Verena (2017): Transformationen des Selbst. München: kopaed.

Butler, Judith (1998): Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Berlin: Berlin-Verl.

Do it Yourself (DIY, o. J.). Online verfügbar unter wachstum-im-wandel.de/lexikon/23.6.do_it_yourself_diy.html?p=1, zuletzt abgerufen am 18.04.2018.

Dobler, Judith (2014): Spuren der Erkenntnis. Experimente zwischen Zeichnen und Denken. Hamburg: Lüdke.

Engelhardt, Anina (2010): Der Dilettant. In: Stephan Moebius und Markus Schroer (Hg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Berlin: Suhrkamp, S. 68–80.

Engelhardt, Michael von (2013): Identität und Biographie in Text und Bild. In: Carsten Heinze und Alfred Hornung (Hg.): Medialisierungsformen des (Auto-)Biografischen. Konstanz: UVK, S. 135–158.

Engelhardt, Michael von (2015): Personale Identität in Bildern. Zur bildnerischen Selbstdarstellung im Lebenslauf. In: Jörg Zirfas (Hg.): Arenen der Ästhetischen Bildung. Zeiten und Räume kultureller Kämpfe. Bielefeld: transcript, S. 131–169.

Engelhardt, Michael von (2018): Schreiben und bildnerisches Gestalten in der Biographie. Potentiale des ästhetisch-kreativen Widerstands. In: Aida Bosch und Hermann Pfütze (Hg.): Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung. Wiesbaden: Springer VS, S. 473–488.

Engelhardt, Michael von; Liebmann-Wurmer, Susanne; Butz, Susanne; Schubach, Catharina; Sontheimer, Andi; Wirth, Mona (2014): Malen und Schreiben in der Biographie. Zur ästhetischen Gestaltung von Identität und Alterität. In: Susanne Liebmann-Wurmer (Hg.): Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen. Interdisziplinäres Verbundforschungsprojekt. Erlangen: FAU Univ. Press (FAU Kunst und Bildung, Bd. 1), ohne Seitenangabe.

Ernst, Christoph; Paul, Heike (2013): Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: transcript.

Finke, Marcel (2014): Materialität und Praktiken. In: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 26–32.

Flick, Uwe (2008): Triangulation in der qualitativen Forschung. In: Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 309–318.

Flick, Uwe; Kardorff, Ernst von; Steinke, Ines (Hg.) (2008): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. 6. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Foucault, Michel (2003/1966): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Sonderausg. zum 30jährigen Bestehen der Reihe Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Frank, Gustav; Lange, Barbara (2010): Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in der visuellen Kultur. Darmstadt: WBG.

Fritsche, Jürgen (2016): Der schöpferische Prozess in Kunst, Kunsttherapie und Kunstpädagogik. Das Künstlerische als Katalysator in der Persönlichkeitsbildung. München: Herbert Utz.

Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a. M., Suhrkamp

Geimer, Peter (2010): Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen. In: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen. Paderborn: Fink, S. 45–70.

Greenberg, Clement (2007): Avantgarde und Kitsch. In: Ute Dettmar und Thomas Küpper (Hg.): Kitsch. Texte und Theorien. Stuttgart: Reclam, S. 203–212.

Groote, Kim de (2013/2012): Kulturelle Bildung im Alter. In: Kulturelle Bildung Online. Online verfügbar unter kubi-online.de/artikel/kulturelle-bildung-alter, zuletzt abgerufen am 26.09.2018.

Grothe, Claudia (2018): Therapeutisches Malen. Online verfügbar unter eigenart-malort.de/therapeutisches-malen, zuletzt abgerufen am 24.04.2018.

Günzel, Stephan; Mersch, Dieter (Hg.) (2014): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler.

Heidemann, Christine (2006): Dilettantismus als Methode. Mark Dions Recherchen zur Phänomenologie der Naturwissenschaften. Hochschulschrift: Universität Gießen.

Heidemann, Christine (2012): Dilettantismus als Methode. Zur künstlerischen Arbeit von Mark Dion. In: *Neuwerk, Zeitschrift für Designwissenschaft*, 3 (Design + Dilettant = Dilemma?), S. 136–141.

Heil, Christine (2007): Kartierende Auseinandersetzung mit aktueller Kunst. Erfinden und Erforschen von Vermittlungssituationen. München: kopaed.

Heusel, Karin; Irmler, Martin; Saalfrank, Eva (1986): Tübinger Hobbykünstler. Fallstudie anläßlich einer Ausstellung in der Tübinger Kunsthalle vom 3.11.–3.12.1984. In: Gottfried Korff (Hg.): Volkskunst heute? Vogelscheuchen, Hobby-Künstler, Vorgarten-Kunst, Fronleichnamsteppiche, Krippen, Graffiti, Motorrad-Tanks, Autobemalungen, Tätowierungen, Punk-Ästhetik; Begleitbd. zu einer Ausstellung im Haspelturm des Tübinger Schlosses aus Anlaß der Landeskunstwochen 1986 vom 16. Mai bis 29. Juni 1986. Tübingen, S. 37–49.

Hirschauer, Stefan; Amann, Klaus (Hg.) (1997): Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Huber, Hans Dieter (1989): System und Wirkung. Rauschenberg – Twombly – Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz. München: Fink.

Imdahl, Max (1995): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? 2. Aufl. München: Fink, S. 300–324.

Imdahl, Max (1988): Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. 2. Aufl. München: Fink.

John-Winde, Helga; Roth-Bojadzhiev, Gertrud (1993): Kinder, Jugendliche, Erwachsene zeichnen. Untersuchung zur Veränderung von der Kinder- zur Erwachsenenzeichnung. Baltmannsweiler: Schneider Verl. Hohengehren.

Jörissen, Benjamin; Marotzki, Winfried (2009): Medienbildung. Eine Einführung. Theorie Methoden Analysen. Bad Heilbrunn: Klinkhardt.

Kämpf-Jansen, Helga (2001): Ästhetische Forschung. Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft. Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung. Köln: Salon-Verl.

Kathke, Petra (2007): Sinn und Eigensinn des Materials. Projekte, Anregungen, Aktionen. Sand und Erde, Gezweig, Geäst und Gehölz, Feuer, Ruß und Asche. Berlin: Cornelsen Scriptor.

Kathke, Petra (2009): Spielräume materieller Inszenierung im Handlungsfeld künstlerischer Lehre. In: *Zeitschrift ästhetische Bildung* 1 (1), S. 1–12.

Kokemohr, Rainer (2007): Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungstheorie. In: Hans-Christoph Koller, Winfried Marotzki und Olaf Sanders (Hg.): Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Bielefeld: transcript, S. 13–68.

Koller, Hans-Christoph (2012): Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Stuttgart: Kohlhammer.

Koller, Hans-Christoph; Marotzki, Winfried; Sanders, Olaf (2007): Einleitung. In: Hans-Christoph Koller, Winfried Marotzki und Olaf Sanders (Hg.): Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung. Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse. Bielefeld: transcript, S. 7–12.

Krämer, Sybille (2007): Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Sybille Krämer (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 11–35.

Kröner, Stephan; Schüller, Elisabeth (2014): Lesen, kreatives Schreiben und Malen als Freizeitbeschäftigung von Grundschulkindern. In: Susanne Liebmann-Wurmer (Hg.): Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen. Interdisziplinäres Verbundforschungsprojekt. Erlangen: FAU Univ. Press (FAU Kunst und Bildung, Bd. 1), ohne Seitenangabe.

Kunz, Ruth; Stadler, Brigitte (2010): Unterwegs. Fotografische Bildfindungsprozesse von Jugendlichen in urbanen Lebenswelten. [Zürich]: [Pädagogische Hochschule Zürich].

Lamnek, Siegfried (1995): Qualitative Sozialforschung. Bd. 2 Methoden und Techniken. 3. Aufl. Weinheim: Beltz.

Levinson, Jerrold (2013): Unterwegs zu einer nichtminimalistischen Konzeption ästhetischer Erfahrung. In: Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Hg.): Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse. Berlin: Suhrkamp, S. 38–60.

Lichtwark, Alfred (1894): Wege und Ziele des Dilettantismus. Hamburg, München: Staats- und Universitätsbibliothek; Verl.-Anst. für Kunst und Wissenschaft. Online verfügbar unter resolver.sub.uni-hamburg.de/goobi/PPN739349252, zuletzt abgerufen am 10.08.2018.

Liebmann-Wurmer, Susanne (2000): Der Mensch im Spiegel seiner Gestaltung. Beständigkeit und Wandel in Gestaltung, Handlung und Biographie bei Kindern und Jugendlichen. Hochschulschrift: Universität Erlangen-Nürnberg.

Liebmann-Wurmer, Susanne (2012): Staedtler-Projekt. Interdisziplinäres Verbundforschungsprojekt gefördert durch die Staedtler Stiftung. Online verfügbar unter kunst.ewf.uni-erlangen.de/forschung-und-lehre/wissenschaftliche-forschung/staedtler-projekt.shtml, zuletzt abgerufen am 15.09.2019.

Liebmann-Wurmer, Susanne (Hg.) (2014): Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen. Interdisziplinäres Verbundforschungsprojekt. Staedtler Stiftung. Erlangen: FAU Univ. Press (FAU Kunst und Bildung, Bd. 1). Online verfügbar unter nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:29-opus4-55928, zuletzt abgerufen am 12.10.2019.

Limberg, Renate (1984): Laienmalerei. Annäherung an einen vernachlässigten Bereich ästhetischer Produktion. In: *Zeitschrift für Kunstpädagogik und ihre Grundlagen* 4, S. 34–37.

Loemke, Tobias (2019): Innehalten beim Begleiten künstlerischer Prozesse. Handlungsleitende Orientierungen im Ausbreiten von Artefakten und Erzählen von Ereignissen. Erlangen: FAU University Press (FAU Kunst und Bildung, Bd. 5).

Maihöfner, Christian; Lang, Frieder; Mack-Andrick, Jessica; Bolwerk, Anne; Schindler, Manuel (2014): Die Wirkung von Kunst auf das Gehirn und Wohlbefinden. Eine interdisziplinäre Studie zur Wirkungsforschung. In: Susanne Liebmann-Wurmer (Hg.): Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen. Interdisziplinäres Verbundforschungsprojekt. Erlangen: FAU Univ. Press (FAU Kunst und Bildung, Bd. 1), ohne Seitenangabe.

Mannheim, Karl (1964): Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk. Berlin: Luchterhand.

Mannheim, Karl (1980): Strukturen des Denkens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Mayring, Philipp (2010): Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. 11. Aufl. Weinheim: Beltz.

Mersch, Dieter (2002): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München: Fink.

Mersch, Dieter (2007): Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen. In: Gottfried Boehm, Gabriele Brandstetter und Achatz von Müller (Hg.): Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen. München: Fink, S. 55–69.

Mersch, Dieter (2010): Meta / Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 2, S. 185–208.

Mersch, Dieter (2014a): Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heißt »Denken im Visuellen«? In: Fabian Goppelsröder (Hg.): Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache. Zürich: Diaphanes, S. 17–70.

Mersch, Dieter (2014b): Zeigen - Etwas-Zeigen - Sichzeigen. In: Günzel, Stephan; Mersch, Dieter (Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, S.312-318.

Mersch, Dieter; Ruf, Oliver (2014): Bildbegriffe und ihre Etymologien. In: Günzel, Stephan; Mersch, Dieter (Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, S.1-7.

Mersch, Dieter (2015): Epistemologien des Ästhetischen. Zürich, Berlin: Diaphanes.

Mersch, Dieter; Heßler, Martina (2009): Einleitung. Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken? In: Dieter Mersch und Martina Heßler (Hg.): Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft. Bielefeld: transcript, S. 8–62.

Meuser, Michael (2013): Repräsentation sozialer Strukturen im Wissen. Dokumentarische Methode und Habitusrekonstruktion. In: Ralf Bohnsack, Iris Nentwig-Gesemann und Arnd-Michael Nohl (Hg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. 3. Aufl. Wiesbaden: Springer VS, S. 223–239.

Meyer, Guschti (2013): Sprache der Bilder. Kunst verstehen: Form, Farbe, Komposition. 2. Aufl. Leipzig: Seemann.

Meyer, Nanne (2018): Sprungbretter, Zündfunken, Augenweide. Visuelle Assoziationen in zeichnerischen Prozessen. In: Andrea Sabisch und Manuel Zahn (Hg.): Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Hamburg: Textem, S. 161–176.

Meyer, Torsten (2011): Next Nature Mimesis. In: Doris Schuhmacher-Chilla (Hg.): Image und Imagination. Oberhausen: Athena-Verl., S. 211–227.

Meyer-Drawe, Käte (2003): Lernen als Erfahrung. In: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 6 (4), S. 505–514.

Meyer-Drawe, Käte (2008): Diskurse des Lernens. Paderborn, München: Fink.

Meyer-Drawe, Käte (2010): Die Macht des Bildes eine bildungs-theoretische Reflexion. In: *Zeitschrift für Pädagogik* 56, S. 806–818.

Mitchell, W. J. Thomas (1994): Picture theory. Essays on verbal and visual representation. Chicago, Ill.: Univ. of Chicago Press.

Mohn, Bina Elisabeth (2008): Die Kunst des dichten Zeigens. Aus der Praxis kamera-ethnographischer Blickentwürfe. In: *Berliner Blätter: Ethnographische und ethnologische Beiträge* 46, S. 61–72.

Mohn, Bina Elisabeth (2010): Dichtes Zeigen beginnt beim Drehen. Durch Kameraführung und Videoschnitt ethnographische Blicke auf Unterrichtssituationen und Bildungsprozesse entwerfen. In: Friederike Heinzel, Werner Thole, Peter Cloos und Stefan Köngeter (Hg.): »Auf unsicherem Terrain«. Ethnographische Forschung im Kontext des Bildungs- und Sozialwesens. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, S. 153–169.

Mohn, Elisabeth (2002): Filming culture. Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise. Stuttgart: Lucius & Lucius.

Müller, Michael R. (2012): Figurative Hermeneutik. Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes. In: *sozialersinn* 13, S. 129–161.

Müller-Bechtel, Susanne (2010): Die kunstwissenschaftliche Zeichnung als Dokument der Forschungspraxis – Beobachtungen zu Möglichkeiten und Grenzen vergleichenden Sehens im 19. Jahrhundert. In: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen. Paderborn: Fink, S. 195–210.

Neuweg, Georg Hans (2002): Lehrerhandeln und Lehrerbildung im Lichte des Konzepts des impliziten Wissens. In: *Zeitschrift für Pädagogik* 48 (1), S. 10–29.

Nohl, Arnd-Michael (2011): Komparative Analyse. In: Ralf Bohnsack (Hg.): Hauptbegriffe qualitativer Sozialforschung. 3. Aufl. Opladen [u. a.]: Budrich, S. 100–101.

Nohl, Arnd-Michael (2012): Interview und dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften.

Nohl, Arnd-Michael (2013): Komparative Analyse. Forschungspraxis und Methodologie dokumentarischer Interpretation. In: Ralf Bohnsack, Iris Nentwig-Gesemann und Arnd-Michael Nohl (Hg.): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung. 3. Aufl. Wiesbaden: Springer VS, S. 271–293.

Otto, Gunter (1990): Der Auslegungsprozeß: Das Subjekt, das Werk, die Bedingtheiten. In: *Kunst + Unterricht* 145, S. 5–6.

Otto, Gunter (1998): Didaktik und Ästhetik. Seelze: Kallmeyer.

Otto, Gunter; Otto, Maria (1987): Auslegen. Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern. Seelze: Friedrich.

Panofsky, Erwin (1975a): Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Erwin Panofsky (Hg.): Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont Schauberg, S. 36–67.

Panofsky, Erwin (Hg.) (1975b): Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont Schauberg.

Panofsky, Erwin (2001/1953): Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. Band 1. Köln: DuMont Schauberg.

Pazzini, Karl-Josef (2000): Kunst existiert nicht, es sei denn als angewandte. Online verfügbar unter kunst.erzwiss.uni-hamburg.de/pdfs/kunst_existiert_nicht.pdf, zuletzt abgerufen am 28.10.2019.

Pazzini, Karl-Josef (2015): Bildung vor Bildern. Kunst Pädagogik Psychoanalyse. Bielefeld: transcript.

Pazzini, Karl-Josef (2016): Psychoanalyse & Kunst. Laie als Struktur. In: *texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik* 36 (3), S. 9–34.

Peez, Georg (1994): »Ich möchte Nebel malen lernen«. Theorieelemente erfahrungsoffenen Lernens in der kunstpädagogischen Erwachsenenbildung. Frankfurt a. M.: dipa.

Peez, Georg (1996): Acht Thesen zur Zukunft der künstlerisch-ästhetischen Erwachsenenbildung. In: Frank Schulz (Hg.): Perspektiven der künstlerisch-ästhetischen Erziehung. Texte zum Leipziger Kolloquium 1996 anläßlich des 70. Geburtstages von Günther Regel. Seelze: Friedrich, S. 228–230.

Peez, Georg (1997): »Nach mehreren Jahren des Vakuums …«. Eine monographische Fallstudie zur ästhetischen Praxis von Laien mit Hilfe des »objektiv-hermeneutischen« Forschungsverfahrens. In: *Bios. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History* 1, S. 85–99.

Peez, Georg (2008): Einführung in die Kunstpädagogik. 3. Aufl. Stuttgart: Kohlhammer.

Peters, Maria (1996): Blick, Wort, Berührung. Differenzen als ästhetisches Potential in der Rezeption plastischer Werke von Arp, Maillol und F. E. Walther. München: Fink.

Peters, Maria (1999): Zwischen Percept und Performance. Gunter Otto zum Gedenken. In: *BDK-Mitteilungen* 4, S. 42–44.

Pichler, Wolfram; Ubl, Ralph (2018): Bildtheorie zur Einführung. 3. Aufl. Hamburg: Junius.

Piller, Peter (2018): Interview mit Andrea Sabisch und Manuel Zahn. In: Andrea Sabisch und Manuel Zahn (Hg.): Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Hamburg: Textem, S. 215–232.

Plaum, Goda; Bernhard, Peter (2014): Das Modell des Bildnerischen Denkens. In: Susanne Liebmann-Wurmer (Hg.): Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen. Interdisziplinäres Verbundforschungsprojekt. Erlangen: FAU Univ. Press (FAU Kunst und Bildung, Bd. 1), ohne Seitenangabe.

Polanyi, Michael (1985): Implizites Wissen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Pommerin-Götze, Gabriele; Vetter, Burkard; Behning, Jens (2014): Vom Mythos des angeborenen Genies. Oder: Kann man Kreativsein lernen? In: Susanne Liebmann-Wurmer (Hg.): Die Bedeutung des Schreibens und kreativen Gestaltens für die Entwicklung des Menschen. Interdisziplinäres Verbundforschungsprojekt. Erlangen: FAU Univ. Press (FAU Kunst und Bildung, Bd. 1), ohne Seitenangabe.

Prinzhorn, Hans (2016/1922): Bildnerei der Geisteskranken. Nachdruck der Originalausgabe von 1922. Hamburg: Severus. Online verfügbar unter digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/prinzhorn1922/0021, zuletzt abgerufen am 20.08.2019.

Przyborski, Aglaja; Wohlrab-Sahr, Monika (2014): Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch. 4. Aufl. München: Oldenbourg.

Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive. In: *Zeitschrift für Soziologie* 32 (4), S. 282–301.

Reckwitz, Andreas (2010): Auf dem Weg zu einer kultursoziologischen Analytik zwischen Praxeologie und Poststrukturalismus. In: Monika Wohlrab-Sahr (Hg.): Kultursoziologie. Paradigmen Methoden Fragestellungen. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften, S. 179–205.

Reckwitz, Andreas (2016): Praktiken und ihre Affekte. In: Hilmar Schäfer (Hg.): Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld: transcript, S. 163–180.

Röske, Thomas (2012): Künstlerische Reaktionen auf die Sammlung Prinzhorn. In: Tobias Loemke und Susanne Liebmann-Wurmer (Hg.): IN/OUTsiderArt. Studierende der Kunstpädagogik im Dialog mit der Sammlung Prinzhorn. Erlangen: FAU Univ. Press, S. 14–17.

Röske, Thomas (2014): Geschichte und Aktualität der OUTSIDER ART. In: Tobias Loemke (Hg.): Annäherungen von Kunstpädagogik und Outsider Art. Ein Projekt des Lehrstuhls für Kunstpädagogik mit dem Kunstraum der Pegnitzwerkstätten/Lebenshilfe Nürnberg. Erlangen: FAU University Press (FAU Kunst und Bildung, Bd. 2), S. 22–29.

Sabisch, Andrea (2007): Inszenierung der Suche. Vom Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung. Bielefeld: transcript.

Sabisch, Andrea (2008): Ästhetische Bildung ist Grundlage jeder Bildung. In: Franz Billmayer (Hg.): Angeboten. Was die Kunstpädagogik leisten kann. München: kopaed, S. 192–198.

Sabisch, Andrea (2009): Aufzeichnung und ästhetische Erfahrung. Hamburg: Hamburg Univ. Press. Online verfügbar unter hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP_KPP20_Sabisch, zuletzt abgerufen am 28.09.2019.

Sabisch, Andrea (2017): Figurationen der Verkörperung zwischen Bildwerdung und Subjektbildung. In: Sonja Frohoff, Thomas Fuchs und Stefano Micali (Hg.): Fremde Spiegelungen. Interdisziplinäre Zugänge zur Sammlung Prinzhorn, Bd. 72. Paderborn: Fink, S. 95–114.

Sabisch, Andrea (2018): Bildwerdung. Reflexionen zur pathischen und performativen Dimension der Bilderfahrung. München: kopaed.

Sabisch, Andrea (2019a): Antworten auf Bilder. Zu Irritationen im visuellen Bildungs- und Erfahrungsprozess. In: Ingrid Bähr, Ulrich Gebhard, Claus Krieger, Britta Lübke, Malte Pfeiffer, Tobias Regenbrecht et al. (Hg.): Irritation als Chance. Bildung fachdidaktisch denken. Wiesbaden: Springer VS, S. 259–290.

Sabisch, Andrea (2019b): Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen. In: Ingrid Bähr, Ulrich Gebhard, Claus Krieger, Britta Lübke, Malte Pfeiffer, Tobias Regenbrecht et al. (Hg.): Irritation als Chance. Bildung fachdidaktisch denken. Wiesbaden: Springer VS, S. 105–132.

Sabisch, Andrea; Wollberg, Ole; Zahn, Manuel (2017): Ästhetische Praxis und Schweigendes Wissen. In: Anja Kraus, Jürgen Budde, Maud Hietzge und Christoph Wulf (Hg.): Handbuch schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen. Weinheim: Beltz Juventa, S. 79–91.

Sabisch, Andrea; Zahn, Manuel (2018): Visuelle Assoziationen. Zur Einleitung. In: Andrea Sabisch und Manuel Zahn (Hg.): Visuelle Assoziationen. Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft. Hamburg: Textem, S. 7–15.

Sachs, Melanie (2014): Ikonologie und Stilanalyse: Bilder als Dokumente. In: Günzel, Stephan; Mersch, Dieter(Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 88-94.

Schäfer, Hilmar (2016):Grundlagen, Rezeption und Forschungsperspektiven der Praxistheorie. In: Hilmar Schäfer (Hg.): Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm. Bielefeld: transcript, S. 9-28.

Schmidt, Robert (2012): Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen. Berlin: Suhrkamp.

Schulze, Theodor (2006): Biographieforschung in der Erziehungswissenschaft. In: Heinz-Hermann Krüger (Hg.): Handbuch erziehungswissenschaftliche Biographieforschung. 2. Aufl. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften, S. 35–58.

Schuster, Martin; Hárdi, István (2014): Kunsttherapie in der psychologischen Praxis. Mit therapeutischem Praktikum und Selbsterfahrungsanleitungen. Berlin: Springer.

Schütz, Alfred (1971): Gesammelte Aufsätze I. Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Dordrecht: Springer Netherlands.

Selle, Gert (2003): Kunstpädagogik und ihr Subjekt. Entwurf einer Praxistheorie. 2. Aufl. Oldenburg: Isensee.

Siefer, Werner (2009): Das Genie in mir. Warum Talent erlernbar ist. Frankfurt a. M.: Campus.

Spies, Christian (2010): Das Bild als Tertium Comparationis. In: Lena Bader, Martin Gaier und Falk Wolf (Hg.): Vergleichendes Sehen. München: Fink, S. 512–535.

Staedtler Stiftung (o. J.). Verbundforschung. Online verfügbar unter staedtler.de/de/stiftung/wissenschaft/verbundforschung, zuletzt abgerufen am 23.04.2020.

Stangl, W. (o. J.): Stichwort: ›Kunsttherapie‹. Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. Online verfügbar unter lexikon.stangl.eu/5497/kunsttherapie, zuletzt abgerufen am 23.04.2018.

Stutz, Ulrike (2006): Beteiligte Blicke. Ästhetische Annäherungen in qualitativen empirischen Untersuchungen. In: Winfried Marotzki und Horst Niesyto (Hg.): Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwissenschaften, S. 143–174.

Stutz, Ulrike (2008): Kommunikationsskulpturen. Entwurf einer sozialräumlichen kunstpädagogischen Praxis. Ästhetik, Theorie, Qualitative Empirie. München: kopaed.

Thielicke, Virginia (2016): Antworten auf Aufführungen. Ein erfahrungsorientiertes Rezeptionsverfahren für die Theaterpädagogik. München: kopaed.

Thürlemann, Felix (2013): Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des »hyperimage«. München: Fink.

Ullrich, Wolfgang (2004): Nur wer's nicht kann, kann's. Schief singen, hölzern dichten: Viele Künstler entdecken den Dilettantismus als Erfolgsstrategie. In: *Die Zeit* 7, 5. Februar 2004.

Waldenfels, Bernhard (1997): Phänomenologie des Eigenen und des Fremden. In: Herfried Münkler (Hg.): Furcht und Faszination: Facetten der Fremdheit. Berlin: Akad.-Verl., S. 65–83.

Waldenfels, Bernhard (1999): Vielstimmigkeit der Rede. Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Waldenfels, Bernhard (2002): Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2004): Phänomenologie der Aufmerksamkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2005): Verkörperung im Bild. In: Richard Hoppe-Sailer (Hg.): Logik der Bilder. Präsenz, Repräsentation, Erkenntnis. Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag. Berlin: Reimer, S. 17–34.

Waldenfels, Bernhard (2010): Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2012a): Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. 4. Aufl. Berlin: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2012b): Hyperphänomene. Modi hyperbolischer Erfahrung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2013): Studien zur Phänomenologie des Fremden. 6. Aufl. Berlin: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard (2014): Die Anomalität von Kunstbildern und Patientenbildern (Auszüge). In: Tobias Loemke (Hg.): Annäherungen von Kunstpädagogik und Outsider Art. Ein Projekt des Lehrstuhls für Kunstpädagogik mit dem Kunstraum der Pegnitzwerkstätten/Lebenshilfe Nürnberg. Erlangen: FAU Univ. Press (FAU Kunst und Bildung, Bd. 2), S. 30–35.

Waldenfels, Bernhard (2015): Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung. Berlin: Suhrkamp.

Waldenfels, Bernhard; Mersch, Dieter (2013): Erscheinung und Ereignis. In: Mira Fliescher, Fabian Goppelsröder und Dieter Mersch (Hg.): Sichtbarkeiten. Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 173–183.

Westphal, Kristin (2008): Lernen als Unterbrechung. Aspekte einer Phänomenologie des Schweigens im Theater/Spiel. In: Konstantin Mitgutsch (Hg.): Dem Lernen auf der Spur. Stuttgart: Klett-Cotta, S. 159–173.

Wiesing, Lambert (2005): Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Wiesing, Lambert (2008): Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik. Frankfurt a. M.: Campus.

Wirth, Uwe (2010): Dilettantische Konjekturen. In: Safia Azzouni und Uwe Wirth (Hg.): Dilettantismus als Beruf. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 11–29.

Wölfflin, Heinrich (1984): Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. Dresden: Verlag der Kunst.

Woo, Jeong-Gil (2007): Responsivität und Pädagogik. Die Bedeutung der responsiven Phänomenologie von Bernhard Waldenfels für die aktuelle phänomenologisch orientierte Erziehungsphilosophie. Hamburg: Kovač.

Wopfner, Gabriele (2012): Geschlechterorientierungen zwischen Kindheit und Jugend. Dokumentarische Interpretation von Kinderzeichnungen und Gruppendiskussionen. Opladen: Budrich.

Wübbena, Gerd (1993): Bildnerisches Laienschaffen. Eine empirische Untersuchung am Beispiel von Laienmalerinnen und Laienmalern zwischen Ems und Jade. Oldenburg: Bis.

Wyss, Beat (2014): Die Wende zum Bild: Diskurs und Kritik. In: Günzel, Stephan; Mersch, Dieter(Hg.): Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler, S. 7-15.

Zaugg, Rémy; Hontoria, Javier (2015): Rémy Zaugg. Die Frage der Wahrnehmung. [Anlässlich der Ausstellung Rémy Zaugg. Die Frage der Wahrnehmung, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 1. November 2015 bis 6. März 2016; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 7. April bis 28. August 2016]. Köln: Snoeck.

10.2 Abbildungsverzeichnis

(1) Bild Umschlagseite, perzeptive Skizze (Ausschnitt), Bernhardt F., 305-M-42-m-B3-7f-P4, © CJ 2019
(2) Vorwort von Alfred Lichtwark, Wege und Ziele des Dilettantismus (Lichtwark 1894, S. 1), S. 20
(3) Le dilettante I, Paris, © KJP, S. 22
(4) Le dilettante II, Paris, © KJP, S. 23
(5) Wilco, © Falk Schwalbe, S. 54
(6) Jonas Fleckenstein, der kleine Kavalier, 2016, Lack auf Pappe, 70×50 cm, © Jonas Fleckenstein, S. 98
(7) Hundreds, © Falk Schwalbe, S. 108
(8) Akquiseflyer für das Forschungsprojekt, © GP MuS 011 (Gesamtprojekt Malen und Schreiben), S. 112
(9) Einblick in das Versuchssetting I, © GP MuS 2011, S. 117
(10) Einblick in das Versuchssetting II, © GP MuS 2011, S. 117
(11) Einblick in das Versuchssetting III, © GP MuS 2011, S. 118
(12) Abtragung, © CJ, S. 128
(13) Auslegen und Sortieren der Bilder (verkleinerter Reproduktionen) per Hand, © CJ 2013, S. 137
(14) Digitale Sortierung der Bilder mit der Katalogisierungssoftware Media Pro von Phase One, Screenshot, S. 137
(15) 008-M-44-w-B3s-Lis-130512, © GP MuS 2012, S. 138, 148, 300
(16) 237-M-00-m-B1s-Lis-150312, © GP MuS 2012, S. 138
(17) 213-M.S-94-w-B2s-Lis-021211, © GP MuS 2011, S. 138
(18) 209-M-92-w-B1s-Lis-250911, © GP MuS 2011, S. 138
(19) 024-M-55-m-B1s-Lis-150112, © GP MuS 2011, S. 138, 307
(20) 211-M-03-m-B3f-Lis-100911, © GP MuS 2011, S. 138
(21) 029-M-00-w-B1f-Lis-131211, © GP MuS 2011, S. 138
(22) 123-M-95-w-B2f-Lis-021211, © GP MuS 2011, S. 138
(23) 036-M-47-m-B7f-Lis-170212, © GP MuS 2012, S. 138
(24) 505-M-43-m-B3f-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 138
(25) 126-M-01-m-B1s-Lis-131211, © GP MuS 2011, S. 139
(26) 012-M-03-w-B1fsv-Lis-100911, © GP MuS 2011, S. 139
(27) 029-M-00-w-B3v-Lis-131211, © GP MuS 2011, S. 139
(28) 404-M-02-m-B1s-Lis-131211, © GP MuS 2011, S. 139
(29) 601-M-03-w-B1v-Lis-131211, © GP MuS 2011, S. 139
(30) 224-M-60-m-B3f-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 139, 174
(31) 201-M-70-w-Bsvf-Lis-170212, © GP MuS 2012, S. 139
(32) 806-M-80-w-B2v-Lis-081211, © GP MuS 2011, S. 139
(33) 804-M-55-m-B4f-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 139
(34) 134-M-53-m-Bsvf-Lis-170212, © GP MuS 2012, S. 139
(35) 018-M-56-w-B3f-Lis-210212, © GP MuS 2012, S. 140, 200, 306
(36) 010-M-94-w-B1s-Lis-080911, © GP MuS 2011, S. 140
(37) 007-M-36-w-B1s-Lis-110911, © GP MuS 2011, S. 140
(38) 207-M-95-w-B1s-Lis-250911, © GP MuS 2011, S. 140
(39) 125-S.M-01-w-B1s-Lis-081211, © GP MuS 2011, S. 140
(40) 138-M-96-m-B2v-Lis-170212, © GP MuS 2012, S. 140
(41) 009-M-95-m-B1s-Lis-250911, © GP MuS 2011, S. 140
(42) 001-M-46-m-B1v-Lis-110911, © GP MuS 2011, S. 140
(43) 708-M-41-m-B3f-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 140, 147, 306
(44) 039-M-96-m-B2v-Lis-170212, © GP MuS 2012, S. 140
(45) 108-M-94-w-B2s-Lis-100911, © GP MuS 2011, S. 141
(46) 223-M-40-w-B1s-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 141
(47) 602-M-00-w-B3v-Lis-131211, © GP MuS 2011, S. 141
(48) 004-M-57-w-B1s-Lis-110911, © GP MuS 2011, S. 141, 321
(49) 023-S.M-47-m-B1s-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 141
(50) 210-M-94-w-B3v-Lis-080911, © GP MuS 2011, S. 142
(51) 009-M-95-m-B2f-Lis-250911, © GP MuS 2011, S. 142
(52) 137-M-93-m-B1f-Lis-170212, © GP MuS 2012, S. 142
(53) 029-M-00-w-B1f-Lis-131211, © GP MuS 2011, S. 142
(54) 139-M-93-m-B1s-Lis-150312, © GP MuS 2012, S. 142
(55) 708-M-41-m-B1v-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 143, 306
(56) 302-M-00-m-B3s-Lis-100911, © GP MuS 2011, S. 143
(57) 039-M-96-m-B1f-Lis-170212, © GP MuS 2012, S. 143, 147
(58) 011-M.S-95-m-B1s-Lis-100911, © GP MuS 2011, S. 143
(59) 208-M-95-m-B1s-Lis-100911, © GP MuS 2011, S. 143
(60) Bernhardt F., Vertraut-Bild, 305-M-42-m-B1v, © GP MuS 2012, S. 146, 242
(61) Bernhardt F., Selbst-Bild, 305-M-42-m-B2s, © GP MuS 2012, S. 146, 242, 256
(62) Bernhardt F., Fremd-Bild, 305-M-42-m-B3f, © GP MuS 2012, S. 146, 201, 243, 262, 300
(63) Bernhardt F., Fremd-Bild, 305-M-42-m-B4f, © GP MuS 2012, S. 146, 243, 262, 300
(64) Bernhardt F., Fremd-Bild, 305-M-42-m-B5f, © GP MuS 2012, S. 146, 243, 263, 300
(65) Bernhardt F., Fremd-Bild, 305-M-42-m-B6f, © GP MuS 2012, S. 146, 243, 300
(66) Bernhardt F., Fremd-Bild, 305-M-42-m-B7f, © GP MuS 2012, S. 146, 243, 300
(67) Ulrike R., Selbst-Bild, 022-M-67-w-B1s, © GP MuS 2012, S. 146, 188, 329
(68) Ulrike R., Vertraut-Bild, 022-M-67-w-B2v, © GP MuS 2012, S. 146, 189, 204
(69) Ulrike R., Fremd-Bild, 022-M-67-w-B3f, © GP MuS 2012, S. 146, 189
(70) Ulrike R., Vertraut-Bild, 022-M-67-w-B4v, © GP MuS 2012, S. 146, 189, 209
(71) Annegret S., Selbst-Bild, 120-M-56-w-B1s, © GP MuS 2011, S. 146, 306
(72) Annegret S., Vertraut-Bild, 120-M-56-w-B2v, © GP MuS 2011, S. 146, 306
(73) Annegret S., Fremd-Bild, 120-M-56-w-B3f, © GP MuS 2011, S. 146, 306
(74) Günther L., Selbst-Bild, 804-M-55-m-B1s, © GP MuS 2011, S. 147
(75) Günther L., Vertraut-Bild, 804-M-55-m-B2v, © GP MuS 2011, S. 147, 252
(76) Günther L., Fremd-Bild, 804-M-55-m-B3f, © GP MuS 2011, S. 147, 174
(77) Günther L., Fremd-Bild, 804-M-55-m-B4f, © GP MuS 2011, S. 147
(78) Holger T., Selbst-Bild, 803-M-59-m-B1s, © GP MuS 2012, S. 147
(79) Holger T., Vertraut-Bild, 803-M-59-m-B2v, © GP MuS 2012, S. 147
(80) Holger T., Fremd-Bild, 803-M-59-m-B3f, © GP MuS 2012, S. 147, 174, 295
(81) Heinrich M., Selbst-Bild, 708-M-41-m-B2s, © GP MuS 2012, S. 147, 306
(82) Ingeburg E., Selbst-Bild, 801-M-40-w-B1s, © GP MuS 2012, S. 147
(83) Ingeburg E., Vertraut-Bild, 801-M-40-w-B2v, © GP MuS 2012, S. 147
(84) Ingeburg E., Fremd-Bild, 801-M-40-w-B3f, © GP MuS 2012, S. 147
(85) Beate K., Selbst-Bild, 008-M-44-w-B1s, © GP MuS 2011, S. 148, 300
(86) Beate K., Vertraut-Bild, 008-M-44-w-B2v, © GP MuS 2011, S. 148
(87) Beate K., Fremd-Bild, 008-M-44-w-B4f, © GP MuS 2011, S. 148
(88) Beate K., Selbst-Bild, 008-M-44-w-B5s, © GP MuS 2011, S. 148
(89) Perzeptive Skizze 01, Ingeburg E., 801-M-40-w-B3f, © CJ 2016, S. 161
(90) Perzeptive Skizze 02, Ingeburg E., 801-M-40-w-B3f, © CJ 2016, S. 161
(91) Grafisches Exzerpt 01, Ingeburg E., 801-M-40-w-B3f, © CJ 2016, S. 163
(92) Grafisches Exzerpt 02, Ingeburg E., 801-M-40-w-B3f, © CJ 2016, S. 163
(93) Grafisches Exzerpt 03, Ingeburg E., 801-M-40-w-B3f, © CJ 2016, S. 163
(94) Grafisches Exzerpt 04, Ingeburg E., 801-M-40-w-B3f, © CJ 2016, S. 163
(95) Grafisches Exzerpt 05, Ingeburg E., 801-M-40-w-B3f, © CJ 2016, S. 163
(96) Agnes R., Fremd-Bild, 203-M-33-w B4f, © GP MuS 2011, S. 174
(97) Birgit P., Fremd-Bild, 117-M-41-w B3f, © GP MuS 2011, S. 174
(98) Veronika S., Fremd-Bild, 806-M-80-w-B3f, © GP MuS 2012, S. 174
(99) Eisscholle im Polarmeer, © Bild von Stefan Huweiler Pixabey, S. 175

(100) Alter Mann, © Dieter Sum / fotocommunity.de, S. 175
(101) Meer und Wellen, © publicdomainpictures, S. 175
(102) Spiegelung auf Wasser, © Rainer Sturm / pixelio.de, S. 175
(103) Lovis Corinth, Walchensee-Panorama, Blick von der Kanzel, 1924, S. 175
(104) Marmoriertes Papier, © Bild von diabolos / Pixabay, S. 175
(105) Optische Bildersuche mit Google 804-B1s (10.03.2019), S. 176
(106) Optische Bildersuche mit Google 804-B3f (09.03.2016), S. 176
(107) Perzeptive Skizze 03, Ulrike R., 022-M-67-w-B1s-P3, © CJ 2016, S. 186
(108) Perzeptive Skizze 01, Ulrike R., 022-M-67-m-B3f-P1, © CJ 2014, S. 197
(109) Grafisches Exzerpt 01, Ulrike R., 022-M-67-w-B3f-gE1, © CJ 2014, S. 198
(110) Grafisches Exzerpt 02, Ulrike R., 022-M-67-m-B3f-gE2, © CJ 2014, S. 198
(111) Grafisches Exzerpt 03, Ulrike R., 022-M-67-w-B3f-gE3, © CJ 2014, S. 198
(112) Perzeptive Skizze 02, Ulrike R., 022-M-67-m-B3f-P2, © CJ 2014, S. 198
(113) Perzeptive Skizze 03, Ulrike R., 022-M-67-m-B3f-P3, © CJ 2015, S. 199
(114) Perzeptive Skizze 04, Ulrike R., 022-M-67-m-B3f-P4, © CJ 2015, S. 199
(115) Claudia S., Fremd-Bild, 221-M-68-w-B3f-Lis-240112, © GP MuS 2012, S. 200
(116) Gerhardt L., Fremd-Bild, 218-M-48-m-B1f, © GP MuS 2012, S. 200, 322
(117) Martina H., Fremd-Bild, 104-M-62-w-B3f, © GP MuS 2011, S. 200
(118) Georg D., Fremd-Bild, 216-M-56-m-B2f, © GP MuS 2012, S. 200
(119) Reiner Z., Fremd-Bild, 113-M-57-m-B3f, © GP MuS 2012, S. 201, 301
(120) Richard N., Fremd-Bild, 024-M-55-m-B8f, © GP MuS 2012, S. 201, 307
(121) Januskopf aus Vulci, Norditalien aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. Rom, Museum Nazionale Etrusco di Villa Giulia, © E. Simon, Die Götter der Römer (1990), S. 202
(122) Christus in einer regenbogenfarbigen Mandorla, Rundapsis-Fresko, Kirche Hl. Lambert in Hart, Gemeinde Feldkirchen in Kärnten, © Creative Commons-Lizenz, S. 202
(123) Tetradrachme von der Insel Tenedos, © bpk / Münzkabinett, SMB / Ingrid Geske, S. 202
(124) Röntgenaufnahme Schädel frontal, © Orthorad, Radiologisches Institut Uniklinikum Erlangen, FAU, S. 202
(125) Magnetfeld Eisenspäne © Klaus Bouda / PIXELIO, S. 202
(126) Ein Clown mit zwei Gesichtern, nehaak.blogspot.com, © Neha Kerketta 2012, S. 202
(127) Frauenportrait mit Kopftuch, © Bild von Free-Photos / Pixabay, S. 202
(128) A man enthroned within a mandorla in a tree (um 1277), © Creative Commons-Lizenz (CC), S. 202
(129) Doppelportrait Carla, bertavicente.format.com/1995270-carla © Berta Vicente Salas , S. 203
(130) Portraitrelief aus Meissener Porzellan, Johann Friedrich Böttger, © Creative Commons-Lizenz Kay Körner, Dresden, S. 203
(131) Schmetterlingskokon, © M. Großmann / PIXELIO, S. 203
(132) Medaillon mit zwei Gesichtern © Firma Heinrich Butschal
(133) Detail 01, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-Detail01, © CJ 2015, S. 204
(134) Detail 03, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-Detail03, © CJ 2015, S. 204
(135) Detail 04, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-Detail04, © CJ 2015, S. 204
(136) Detail 05, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-Detail05, © CJ 2015, S. 205
(137) Detail 06, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-Detail06, © CJ 2015, S. 205
(138) Grafisches Exzerpt 01, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-gE1, © CJ 2015, S. 206
(139) Grafisches Exzerpt 05, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-gE5, © CJ 2015, S. 206
(140) Grafisches Exzerpt 06, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-gE6, © CJ 2015, S. 206
(141) Detail 02, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-Detail02, © CJ 2015, S. 206
(142) Grafisches Exzerpt 02, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-gE2, © CJ 2015, S. 207
(143) Grafisches Exzerpt 03, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-gE3, © CJ 2015, S. 207
(144) Grafisches Exzerpt 07, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-gE7, © CJ 2015, S. 208
(145) Grafisches Exzerpt 04, Ulrike R., 022-M-67-w-B2v-gE4, © CJ 2015, S. 208
(146) Grafisches Exzerpt 02, Ulrike R., 022-M-67-w-B4v-gE2, © CJ 2015, S. 209
(147) Perzeptive Skizze 03, Ulrike R., 022-M-67-w-B4v-P3, © CJ 2015, S. 210
(148) Grafisches Exzerpt 03, Ulrike R., 022-M-67-w-B4v-gE3, © CJ 2015, S. 210
(149) Perzeptive Skizze 01, Ulrike R., 022-M-67-w-B4v-P1, © CJ 2015, S. 211
(150) Grafisches Exzerpt 01, Ulrike R., 022-M-67-w-B4v-gE1, © CJ 2015, S. 210
(151) Detail 02, Ulrike R., 022-M-67-w-B4v-Detail02, © CJ 2013, S. 209, S. 211
(152) Detail 01, Ulrike R., 022-M-67-w-B4v-Detail01, © CJ 2013, S. 210
(153) Detail 03, Ulrike R., 022-M-67-w-B4v-Detail03, © CJ 2013, S. 211
(154) Detail 04, Ulrike R., 022-M-67-w-B4v-Detail04, © CJ 2013, S. 211
(155) Grafisches Exzerpt 05, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-gE5, © CJ 2014, S. 240, 257, 259
(156) Perzeptive Skizze 01, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-P1, © CJ 2014, S. 248
(157) Perzeptive Skizze 02, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-P2, © CJ 2014, S. 249
(158) Perzeptive Skizze 03, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-P3, © CJ 2014, S. 249
(159) Grafisches Exzerpt 01, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-gE1, © CJ 2014, S. 250, 268
(160) Grafisches Exzerpt 02, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-gE2, © CJ 2014, S. 250, 268
(161) Grafisches Exzerpt 03, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-gE3, © CJ 2014, S. 251, 268
(162) Grafisches Exzerpt 04, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-gE4, © CJ 2014, S. 251, 268
(163) Frauke G., Vertraut-Bild, 202-M-44-w-B2v-Lis-110911, © GP MuS 2011, S. 252, 321
(164) Hans T., Vertraut-Bild, 036-M-47-m-B4v-Lis-170212, © GP MuS 2012, S. 252
(165) Peter F., Vertraut-Bild, 505-M-43-m-B2v-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 252, 301
(166) Dorothea J., Vertraut-Bild, 016-M-38-w-B3v-Lis-210212, © GP MuS 2012, S. 253
(167) Alida M., Vertraut-Bild, 007-M-36-w-B4v-Lis-110911, © GP MuS 2011, S. 253
(168) Astrid J., Vertraut-Bild, 018-M-56-w-B2v-Lis-210212, © GP MuS 2012, S. 253, 306
(169) Martina H., Vertraut-Bild, 104-M-62-w-B2v-Lis-110911, © GP MuS 2011, S. 253
(170) Gotthard Graubner, Kissenbild, Ohne Titel, 1970, Kissenbild, Bemaltes Schaumstoffkissen mit Perlon überspannt auf Leinwand ca. 30 × 30 cm, © Auktionshaus Lempertz, S. 254
(171) Gotthard Graubner, Farbraumkörper, Gegenfeuer, 1984–1986, Triptychon, Öl und Acryl auf Leinwand und Synthetik, Watte auf Nessel, 190 × 130 cm, Museum Insel Hombroich, © Tomas Riehle / Arturimages, S. 254
(172) Malervlies, © 2018 Stabilo Sanitär, S. 254
(173) Stoffbeutel, © queenofthesewingmachine.files.wordpress.com, S. 254
(174) Stoffmuster, © Blog.sina.com, S. 254
(175) Kissen, © chloes chic boutique, chloeschicboutique.com/images/005-11.jpg, S. 254
(176) Daunenfedern, © designritter / pixelio.de, S. 254
(177) Wolken, © Janusz Klosowski / pixelio.de, S. 255
(178) Anime Cartoon wallpaper, © Full HD Desktop Wallpapers, S. 255
(179) Nagellack, © Erwin Lorenzen / pixelio.de, S. 255
(180) Taube, © Toby Humby / Pixabay, S. 255
(181) Perzeptive Skizze 03, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-P3, © CJ 2014, S. 256
(182) Detail 05, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-Detail05, © CJ 2014, S. 256, 259
(183) Detail 06, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-Detail06, © CJ 2014, S. 257
(184) Detail 07, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-Detail07, © CJ 2014, S. 257
(185) Detail 08, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-Detail08, © CJ 2014, S. 257
(186) Detail 09, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-Detail09, © CJ 2014, S. 258
(187) Detail 04, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-Detail04, © CJ 2014, S. 258
(188) Detail 03, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-Detail03, © CJ 2014, S. 258
(189) Grafisches Exzerpt 03, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-gE3, © CJ 2014, S. 259, 264, 266
(190) Detailaufnahme 02, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-Detail02, © CJ 2014, S. 260
(191) Grafisches Exzerpt 04, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-gE4, © CJ 2014, S. 260
(192) Grafisches Exzerpt 01, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-gE1, © CJ 2014, S. 260
(193) Grafisches Exzerpt 02, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-gE2, © CJ 2014, S. 260
(194) Perzeptive Skizze 02, Bernhardt F., 305-M-42-m-B2s-P2, © CJ 2014, S. 260
(195) Detail 01, Bernhardt F., 305-M-42-m-B6f-Detail01, © CJ 2014, S. 261

(196) Detail 03, Bernhardt F., 305-M-42-m-B7f-Detail03, © CJ 2014, S. 261
(197) empty frame, gemeinfrei, S. 162
(198) Detail02, Bernhardt F., 305-M-42-m-B7f-Detail02, © CJ 2014, S. 262
(199) Perzeptive Skizze 03, Bernhardt F., 305-M-42-m-Bf-P3, © CJ 2014, S. 263
(200) Detail04, Bernhardt F., 305-M-42-m-B5f-Detail04, © CJ 2014, S. 263
(201) Perzeptive Skizze 04, Bernhardt F., 305-M-42-m-Bf-P4, © CJ 2014, S. 264
(202) Perzeptive Skizze 02, Bernhardt F., 305-M-42-m-Bf-P2, © CJ 2014, S. 264
(203) Detail01, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-Detail01, © CJ 2014, S. 265
(204) Detail08, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-Detail08, © CJ 2014, S. 265, 268
(205) Detail03, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-Detail03, © CJ 2014, S. 266
(206) Detail02, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-Detail02, © CJ 2014, S. 266
(207) Detail04, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-Detail04, © CJ 2014, S. 267
(208) Detail05, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-Detail05, © CJ 2014, S. 267
(209) Detail06, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-Detail06, © CJ 2014, S. 267
(210) Detail07, Bernhardt F., 305-M-42-m-B1v-Detail07, © CJ 2014, S. 267
(211) The War, © Falk Schwalbe, S. 286
(212) Birgit P., Vertraut-Bild, 117-M-41-w-B8v-Lis-150312, © GP MuS 2012, S. 300
(213) Birgit P., Vertraut-Bild, 117-M-41-w-B7v-Lis-150312, © GP MuS 2012, S. 300
(214) Birgit P., Vertraut-Bild, 117-M-41-w-B9v-Lis-150312, © GP MuS 2012, S. 300
(215) Georg D., Bild zum Themenimpuls selbst und vertraut,
216-M-56-m-B1sv-Lis-210212, © GP MuS 2012, S. 301
(216) Dorothea J., Selbst-Bild, 016-M-38-w-B1s-Lis-210212, © GP MuS 2012, S. 301
(217) Foto Versuchssetting, Farbränder auf Tischunterlage,
305-M-42-m-Pf-180312, © GP MuS 2012, S. 304
(218) Astrid J., Selbst-Bild, 018-M-56-w-B1s-Lis-210212, © GP MuS 2012, S. 306
(219) Richard N., Selbst-Bild, 024-M-55-m-B6s-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 307
(220) Richard N., Vertraut-Bild, 024-M-55-m-B5v-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 307
(221) Richard N., Fremd-Bild, 024-M-55-m-B2f-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 307
(222) Richard N., Fremd-Bild, 024-M-55-m-B3f-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 307
(223) Richard N., Fremd-Bild, 024-M-55-m-B4f-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 307
(224) Richard N., Fremd-Bild, 024-M-55-m-B7f-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 307
(225) Annelore D., Vertraut-Bild, 223-M-40-w-B2v-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 321
(226) Annelore D., Fremd-Bild, 223-M-40-w-B3f-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 321
(227) Frauke G., Selbst-Bild, 202-M-44-w-B1s-Lis-110911, © GP MuS 2011, S. 321
(228) Frauke G., Fremd-Bild, 202-M-44-w-B3f-Lis-210212, © GP MuS 2012, S. 321
(229) Gerhardt L., Selbst-Bild, 218-M-48-m-B3s-Lis-210212, © GP MuS 2012, S. 322
(230) Gerhardt L., Vertraut-Bild, 218-M-48-m-B2v-Lis-210212, © GP MuS 2012, S. 322
(231) Torsten S., Bild zum Themenimpuls selbst, vertraut, fremd,
802-M-63-m-Bsvf, © GP MuS 2012, S. 329
(232) Peter F., Selbst-Bild, 505-M-43-m-B1s-Lis-150112, © GP MuS 2012, S. 329
(233) Bild zum Themenimpuls selbst, vertraut, fremd,
711-M-40-m-Bsvf-Lis-081211, © GP MuS 2011, S. 329

10.3 Tabellen- und Übersichtenverzeichnis

Übs. 1: Übersicht zum Aufbau der Arbeit, mit Kapitelverweisen, S. 12
Übs. 2: Übersicht zum Verbundforschungsprojekt, S. 45
Übs. 3: Übersicht Bündelung der theoretischen Stränge, S. 96
Übs. 4: Überblick Bildannäherungen, S. 155
Übs. 5: Übersicht Datenauswertung Text und Bild Ulrike R. (022), S. 187
Übs. 6: Übersicht Datenauswertung Text und Bild Bernhardt F. (305), S. 241

Tab. 1: Übersichtstabelle Datenerhebung und -auswertung im Gesamtprojekt, S. 47
Tab. 2: Übersichtstabelle Datenerhebungsmethoden mit Dokumentenkennung und Kapitelverweisen, S. 111
Tab. 3: Übersichtstabelle Datenauswertung Bild- und Textanalysen, S.135
Tab. 4: Tabelle Transkriptionsregeln für das Interview, S. 180
Tab. 5: Tabelle Markierungen für das Feintranskript des thematischen Verlaufs, S. 181
Tab. 6: Tabelle Markierungen für die formulierende und reflektierende Interpretation, S. 184
Tab. 7: Übersichtstabelle Datenbestand Grundgesamtheit, S. 394



A Anhang

Auszüge aus Dokumenten des Gesamtprojekts »Malen und Schreiben in der Biographie«

A.1 Datenerhebung
A.1.1 Leitfaden für das Narrative Interview 370
A.1.2 Fragebogen soziodemografische Daten 371
A.1.3 Leitfaden für das Prozessinterview (Leitfadeninterview) 373

A.2 Datenauswertung (exemplarische Dokumente)
A.2.1 Biographisches Portrait, 007-M-36-w-Bp-Su-300812 374
A.2.2 Verdichtete Beschreibung des bildnerischen Gestaltungsprozesses, 218-M-48-m-Vb-Ca-130911 379

A.3 Dokumentation der Daten
A.3.1 Abkürzungsverzeichnis für die Dokumente im Projekt 383
A.3.2 Personalbogen (Laufzettel je Projektteilnehmer*in*) 383
A.3.3 Übersichtstabelle Datenbestand Grundgesamtheit 384

ASPEKTE des Schreibens und bildnerischen Gestaltens		altersphasenspezifische **ENTWICKLUNGEN**/ Fragen
• **(1) Was**: Themen/Motive (Thema: Selbst, andere/ fremde Personen, wdh. Motive) ○ altersphasenspezifische Themen • **Wie und womit**: Umsetzung Technik/ Material/ Werkzeug; Stift/ Nutzung neuer Medien, Technik, Textgattung • **Kompetenzentwicklung** Selbsterleben/ Fähigkeiten/ Fertigkeiten • **Bedeutung** vom Was (Themen, Motive)/ Wie(Materialien, Techniken, Verfahren) und der erlebten Kompetenzsteigerung • **(2) Warum:** Interesse/Motivation/Gründe/Bedeutung: - Erleichterung, Ausgleich, Krisenverarbeitung, Klärung, Denkhilfe, Auseinandersetzung mit sich und anderen • **Wann**: Anlässe/Gelegenheiten/ auslösende Ereignisse, Situationen - Teilnahme an Malkursen/ neuer Stil, neue Techniken (Warum Teilnahme?) • **Wo:** Raum, Orte, Platz dafür? • **(3) Reaktionen der Umwelt:** Unterstützung/ Vorbildwirkung/ Gleichgültigkeit **oder** Abwertung/ Hemmung durch Personen **oder** kulturellen Objekten (Stilrichtungen, Techniken, Künstler/-innen, Schriftsteller/-innen) ○ Herkunftsfamilie/ aktuelle Familie (anregungsreiches Milieu?) • **(4) Produkte: Für Wen**: Adressatenbezug (Mit wem?) • **Umgang mit den Produkten**: aufbewahren, wegwerfen, wdh. betrachten - Künstlerische Aktivitäten: Ausstellungen/ Kunstverein; Veröffentlichungen, Lesungen, Mitgliedschaft in Literaturvereinen, Literaturplattformen, Literaturzeitschriften - Kunstrezeption/ Literatur • **(5) Stellenwert des Malens/ Schreibens im Vergleich mit anderen Aktivitäten** ○ andere kulturelle Aktivitäten (Musik, Theater, Mediennutzung, Gruppen und Vereine) ○ Vorstellungen für Zukunft bezogen auf Malen/Schreiben	KINDHEIT	• **Anfänge des Malens/ vor Kindergarten** • **Malen im Kindergarten/ in der Schule ->Auswirkungen auf Malaktivitäten** • **Verhältnis von Malen in der Schule und eigenständig in der Freizeit -> Malen mit Anderen** • **Krise des Malens (Pseudonaturalistische Phase)** • **Vorschulische Entwicklung/ vor Lesen und Schreiben** (Sprachentwicklung/ Erzählen/Vorlesen mit Eltern/Geschwister/Großeltern) • **Schulische Entwicklung** - Lesen und Schreiben lernen: Erweiterung des Horizonts/ Freude/Spaß, leichtgefallen? Schwierigkeiten/ Einschränkungen • **Verhältnis von Schreiben in der Schule und eigenständig in der Freizeit -> Schreiben mit Anderen** ○ Herkunftsfamilie/ soziales Herkunftsmilieu (Familienkonstellation; Berufssituation der Eltern; Wohnort) ○ Kinderthemen (eigene Familie, Haus, Haustiere, wesentliche Veränderungen z.B. Umzug…) ○ Kulturelle Aktivitäten der Eltern
	JUGEND	• **„Rückblick" -> Veränderung gegenüber der Kindheit** • **Entwicklung innerhalb der Jugend** - Verhältnis von Malen/Lesen und Schreiben in der Schule und eigenständig in der Freizeit ○ Jugendthemen: Ablösung, Identität, Liebe, Körper, Sexualität, Krisen **-> Auswirkungen auf Tätigkeiten** ○ Kulturelle Aktivitäten der Eltern/ Peers ○ Jugendkultur: Gruppen, Peers (als Thema?) **-> Auswirkungen auf Tätigkeiten** (aufgehört, intensiver) • **Malen/ Schreiben in Ausbildungs- und Berufsvorstellungen** (Rückfrage Kindheit: War das in der Kindheit auch schon die Vorstellung?)
	ERWACHS.ALTER	• **„Rückblick" -> Veränderung gegenüber der Jugendzeit** • **Entwicklung innerhalb des Erwachsenenalters** - Einfluss von Familie/Partnerschaft/Beruf auf die Mal-/ Schreibaktivitäten (Balance der verschiedenen Lebensbereiche: Beruf, privat, soziokulturell) ○ Erwachsenenthemen: Partnerschaft/ Kinder/ Beruf/ Verantwortung übernehmen/ Festlegungen treffen • **Verhältnis:** Malen/ Schreiben im Beruf und in der Freizeit (Integration/ Gegensatz) • **Umorientierung: Malen/Schreiben in Berufsvorstellungen** (Rückfrage Kindheit/ Jugend) • **Malen mit den eigenen Kindern** (Warum?)
	REIFES ERWACHS.ALTER	• **„Rückblick" -> Veränderung gegenüber dem Erwachsenenalter** • **Entwicklung innerhalb des Erwachsenenalters** - Auswirkungen der Verrentung/des Auszugs der Kinder auf Mal- / Schreibaktivitäten/ -tätigkeiten ○ Themen des reifen Erwachsenenalters: Austritt aus dem Berufsleben, Krankheit, Einsamkeit, Lebensbilanzierung ○ wesentliche Veränderungen z.B. Umzug, Verlust Partner/in • **Malen mit den eigenen Enkelkindern** (Warum?)

Narratives Interview – themenzentriert und biografisch (Leitorientierung):

„Mal- und Schreibentwicklung eingebettet im Lebenslauf "

1. **Eröffnung:**

   „Ich möchten mit Ihnen ein Gespräch führen, in dem es um die Entwicklung und Bedeutung von Malen und Schreiben in ihrem Leben geht. Wie lang malen/schreiben Sie schon? Wie hat das alles angefangen und wie hat es sich in Ihrem Leben entwickelt? Warum gerade malen/schreiben?

   Ihre Ausführungen sollen in der Kindheit beginnen und sich bis in die Gegenwart erstrecken. Ich möchte ein Gesamtbild Ihres Lebens erhalten, in das ich ihre Mal- und Schreibaktivitäten einordnen kann. Erzählen sie frei, woran sie sich erinnern können. Bei Bedarf werde ich Zwischenfragen stellen."

   „Beginnen Sie ihre Erzählung bitte bei ihren frühesten Erinnerungen an das Malen."

2. **Erzählteil:**
   … (siehe oben)

3. **Reflexionsteil:**

   - **Im Rückblick auf gesamtes Leben, können Sie noch einmal zusammenfassen …**
     gibt es **Kontinuitäten** in Bezug auf Themen, Formen, Techniken, Materialien gibt?
     welche **Funktion** hat Malen /Schreiben in meinem Leben, hat sich Funktion verändert?
   - In welchen **Phasen** war das Malen/ Schreiben besonders wichtig bzw. warum nicht?
   - Welche **Bedeutung** könnte das Schreiben/ Malen in **Zukunft** für Sie haben?
   - Haben sich wichtige **biografische Themen** Ihres Lebens im Malen oder Schreiben niedergeschlagen?
   - Gibt es noch etwas, was Sie hinzufügen wollen?

Schreiben und Malen in der Biographie
Fragebogen

1. Persönliche Angaben/ Angaben zur Familie

Geburtsjahr: _____

Geburtsland: _____

Geschlecht: _____

Derzeitige Lebensform:

Single	verheiratet	Eingetragene Lebenspartnerschaft	In einer Partnerschaft lebend	geschieden	Partner/in bereits verstorben
☐	☐	☐	☐	☐	☐

Angaben zu den eigenen Kindern, falls vorhanden:

	Geschlecht	Geburtsjahr	Bereits ausgezogen
Kind 1	_____	_____	☐
Kind 2	_____	_____	☐
Kind 3	_____	_____	☐
Kind 4	_____	_____	☐

Angaben zu den Enkelkindern:

Haben Sie Enkelkinder? Ja ☐ Nein ☐

Angaben zu den Eltern:
Mutter:

Geburtsjahr (ca.): _____

Geburtsland: _____

Höchster Schulabschluss der Mutter:

Ohne Abschluss	Hauptschulabschluss	Mittlere Reife	Abitur/Fachabitur
☐	☐	☐	☐

Berufsausbildung der Mutter:

Ohne Ausbildung	Lehre/Fachschule	Studium
☐	☐	☐

Letzte beruflich ausgeübte Tätigkeit der Mutter/ Hausfrau:

Bezeichnung: _____

Einordnung:

Arbeiterin	Angestellte	Beamtin	Selbstständige	Freiberufliche
☐ un-/angelernte	☐ einfache	☐ unterer Dienst	☐ Kleinbetrieb	☐
☐ Facharbeiterin	☐ mittlere	☐ mittlerer Dienst	☐ mittelständiger Betrieb	
	☐ höhere	☐ gehobener Dienst	☐ Großbetrieb	

Vater:

Geburtsjahr(ca.): _____

Geburtsland: _____

Höchster Schulabschluss des Vaters:

Ohne Abschluss	Hauptschulabschluss	Mittlere Reife	Abitur/Fachabitur
☐	☐	☐	☐

Berufsausbildung des Vaters:

Ohne Ausbildung	Lehre/Fachschule	Studium
☐	☐	☐

Letzte beruflich ausgeübte Tätigkeit des Vaters/ Hausmann:

Bezeichnung: _____

Einordnung:

Arbeiter	Angestellter	Beamter	Selbstständiger	Freiberuflicher
☐ un-/angelernter	☐ einfacher	☐ unterer Dienst	☐ Kleinbetrieb	☐
☐ Facharbeiter	☐ mittlerer	☐ mittlerer Dienst	☐ mittelständiger Betrieb	
	☐ höherer	☐ gehobener Dienst	☐ Großbetrieb	

2. Ausbildung/Studium/Beruf:

Gegenwärtig berufstätig? Ja ☐ | In Ausbildung ☐ | In Rente ☐ | Arbeitslos ☐ | Hausfrau/Hausmann ☐

Höchster Schulabschluss:

Ohne Abschluss ☐ | Hauptschulabschluss ☐ | Mittlere Reife ☐ | Abitur/Fachabitur ☐

Abgeschlossene Berufsausbildung/en:

Ohne Ausbildung ☐ | Lehre/Fachschule ☐ | Studium ☐

Berufsbezeichnung/en:

_____

Berufseintritt:

Berufsbezeichnung: _____ Berufseintrittsalter oder Angabe des Jahres: _____

Einordnung:

Arbeiter/in	Angestellte/r	Beamter/in	Selbstständige/r	Freiberufliche/r
☐ un-/angelernte/r	☐ einfache/r	☐ unterer Dienst	☐ Kleinbetrieb	☐
☐ Facharbeiter/in	☐ mittlere/r	☐ mittlerer Dienst	☐ mittelständiger Betrieb	
	☐ höhere/r	☐ gehobener Dienst	☐ Großbetrieb	

Letzte ausgeübte berufliche Tätigkeit:

Berufsbezeichnung: _____ Seit wann/von wann bis wann? _____

Einordnung:

Arbeiter/in	Angestellte/r	Beamter/in	Selbstständige/r	Freiberufliche/r
☐ un-/angelernte/r	☐ einfache/r	☐ unterer Dienst	☐ Kleinbetrieb	☐
☐ Facharbeiter/in	☐ mittlere/r	☐ mittlerer Dienst	☐ mittelständiger Betrieb	
	☐ höhere/r	☐ höherer/ gehobener Dienst	☐ Großbetrieb	

Falls in Ausbildung: angestrebter Schulabschuss:

Hauptschulabschluss ☐ | Mittlere Reife ☐ | Abitur/Fachabitur ☐

Falls in Ausbildung: angestrebter Ausbildungsabschluß:

Lehre/Fachschule ☐ | Studium/Promotion ☐ | Sonstiges, z.B. berufsbegleitende Ausbildung ☐

Berufsbezeichnung: _____ voraussichtliches Ausbildungsende : _____

Einordnung:

Arbeiter/in	Angestellte/r	Beamter/in	Selbstständige/r	Freiberufliche/r
☐ un-/angelernte/r	☐ einfache/r	☐ unterer Dienst	☐ Kleinbetrieb	☐
☐ Facharbeiter/in	☐ mittlere/r	☐ mittlerer Dienst	☐ mittelständiger Betrieb	
	☐ höhere/r	☐ gehobener Dienst	☐ Großbetrieb	

Falls aus dem Beruf ausgeschieden, Berufsautrittsalter: _____

3. Mal- und Schreibaktivitäten:

Teilnahme an Mal- oder Schreibkursen (einschließlich Arbeitsgemeinschaften an der Schule):
Bitte nennen Sie diese, wenn möglich, in chronologischer Reihenfolge.

_____
_____
_____
_____
_____
_____

Projekt „Malen und Schreiben in der Biographie“ Leitfaden Prozessinterview

Das Interview bezieht sich auf alle drei Aufgaben, zunächst alle drei gesondert (Erläuterung zu Bild und Text), dann zusammenfassend und wenn notwendig spezifizierend, aber in der Systematik folgend. Die Antworten werden auf einem getrennten Bogen notiert. Um die Antworten eindeutig zuordnen zu können, bitte immer die Nummer der jeweiligen Frage auf dem Bogen notieren!

Erläuterungen zu Bild / Text

1. Führen Sie mich bitte durch Ihre Bilder / Erläutern Sie mir bitte Ihre Texte.
2. Wie haben Sie das Thema die eigene Person / eine andere vertraute Person / ein Fremder, eine Fremde in ihren Bildern / Texten bearbeitet?

Bearbeitung der Themenstellung / Prozess

3. Wie ist die Idee zum Bild/ Text entstanden, wie hat sie sich während der Arbeit entwickelt? (Konzeption, Ausführung, Veränderung)?
4. Woran haben Sie gedacht, welche Vorstellungen, inneren Bilder haben Sie gehabt?
5. Wie sind Sie vorgegangen?
6. Welche Werkzeuge, und Materialien haben Sie verwendet, warum?
7. Welche Formen und Techniken haben Sie verwendet, warum?
8. Gab es Schwierigkeiten, Probleme, sind Sie an Ihre Grenzen gestoßen, wie sind Sie damit umgegangen?
9. Waren Sie überrascht über Ihre Ideen, über das, was Sie erarbeitet haben, war da etwas für Sie Neues dabei?
10. Welche Gefühle haben Ihre Arbeit begleitet? Wie drücken sich diese Gefühle körperlich aus?
11. Haben Sie durch Ihr Malen / Schreiben etwas Neues über sich, über andere Menschen erfahren?
12. Erkenn Sie sich / erkennt man Sie in dem Text (über sich) / Bild (von Ihnen) wieder?
13. Für wen haben Sie gemalt / geschrieben, für sich oder auch für andere Personen?
14. Sind Sie mit den Aufgaben fertig geworden, woran haben Sie erkannt, dass das Bild/der Text fertig war?

Vergleich Bedingungen Workshop – gewohnte Bedingungen

15. Wie haben die Bedingungen hier Ihr Arbeiten beeinflusst, unterscheiden sie sich von den für Sie sonst üblichen Bedingungen des Malens / Schreibens?
16. Wie war das für Sie nach vorgegebenen Aufgabenstellungen zu malen / zu schreiben?
17. Wie kamen Sie mit den Zeitvorgaben zurecht, wie lange arbeiten Sie sonst an einem Bild / einem Text?

Auswertungsbogen Biographisches Portrait

007-M-36-w-Su-300812

I. Formales

Codenummer	007-M-36-w
Datum Interview	22.06.11
Interviewer	An
Auswerter	Su
Datum der Auswertung	30.08.2112

II. Rahmenbedingungen

Lebensphase
- Reifes Erwachsenenalter

Geschlecht
- weiblich

Soziale Lage / Bildungsstand
- mittlere Sozialschicht / höherer Bildungsabschluss (Abitur, laut FB)

Migrationshintergrund
- selbst

Typus Workshop
- Malen

III. Lebensverhältnisse und Biographische Entwicklung

1. Vergangenheit

1.1 Kindheit

Beschreibende Rekonstruktion

Geboren 1936 in Holland. Vater war Offizier bei der Marine. Übersiedlung in die holländische Kolonie Java (Tropen, heutiges Indonesien), als sie 2 Jahre alt war, glückliche Kindheit bis Kriegsbeginn 1942. Zugehörigkeit zur weißen Oberschicht vom (heutigen) Jakarta. Hatte indonesische Kinderfrau, die sie erzogen hat und die sie sehr liebte. Spielsachen gab es reichlich. Mutter war eine „rassische Schönheit", stammte in zweiter Generation aus einer Verbindung zwischen einem holländischen Besatzer und einer javanischen Frau, liebte gesellschaftliche Anlässe und ließ sie und ihre jüngere Schwester bei den Bediensteten zurück. Wenig innerer Bezug zur Mutter. 1942 Beginn der japanischen Besatzung. Vater wurde bereits in den ersten Kriegstagen vermisst. Umzug mit Mutter und Schwester zur Großmutter mütterlicherseits aufs Land („Hals über Kopf … ab da hatte man nichts mehr"). Es gab während der japanischen Besatzungszeit keine Schule. Mutter war Volksschullehrerin und unterrichtete ihre Kinder. Sie konnte sehr früh lesen, aber kaum Rechnen. Las die Bücher in der Bibliothek der Großmutter. Die Großmutter sorgte für die moralische Erziehung, indem sie Geschichten aus der Bibel erzählte. 1945 für ein halbes Jahr in einem Schutzlager der Japaner (sie denkt zum Schutz vor Gewalt durch indonesische Rebellen) bis zu Atombombenabwurf. Danach ging sie noch einige Monate in die 5. Klasse der Volksschule. War sehr gut in Holländisch, weil sie belesen war und Sprachtalent hatte. Vertritt in der 5. Klasse eine Lehrerin, die krank war. Entdeckte bei sich eine Leidenschaft fürs Unterrichten. Fühlte sich gut abgeschirmt vom Krieg. In der Familie wurde über den Krieg nicht geredet, auch nicht über den vermissten Vater. Was sie über den Krieg weiß, hat sie sich später angelesen. Mutter entwickelte im Verlauf des Krieges eine Neigung, kleine Vergehen übertrieben zu bestrafen („hatte eine sadistische Ader"). Infolgedessen hatte sie kein Vertrauensverhältnis zur Mutter, aber eine übergroße Sehnsucht nach dem Vater. Sie hoffte, dass er zurückkehrt. Vom Tod des Vaters in den ersten Kriegstagen erfuhr sie erst, als sie selber 30 Jahren alt war. 1949 Unabhängigkeitserklärung Indonesiens. Rückkehr der Familie nach Holland zu den Eltern des Vaters, als sie 13 Jahre alt war.

1.2 Jugend

Beschreibende Rekonstruktion

Rückkehr der Familie nach Holland zu den Eltern des Vaters, als sie 13 Jahre alt war. Für sie war es „eine schlimme Erfahrung", weil sie dort die Lebensmittelknappheit als Nachwirkung des Krieges erlebte. Da der Vater als vermisst galt, gab es keinerlei finanzielle Entschädigung. Die Familie war daher sehr arm. Sie empfindet das Nachkriegs-Holland mentalitätsmäßig als „Welt, die grau, klein und eng war" im Gegensatz zu der „Weite von Indonesien". Beschreibt sich als „äußerst unschuldiges Kind", wurde erst mit 19 Jahren aufgeklärt, vorher bestand auch von ihr aus kein Wunsch nach Beschäftigung mit ihrer psycho-sexuellen Entwicklung. Ging in Holland auf ein Lyzeum, war gut in Niederländisch und Sprachen. Mathematik bleibt Schwachpunkt. Sie will Lehrerin werden, weil sie dadurch schnell Geld verdienen kann. Ihr großer Wunsch, Niederländisch zu studieren, scheitert aus finanziellen Gründen. Sie besucht mit 17 Jahren zwei Jahre lang die Lehrerakademie (in Nachkriegs-Holland etwa auf Realschulniveau). Lernt mit 19 Jahren bei einer Veranstaltung für Studenten Europas ihren deutschen Freund kennen. Arbeitet drei Jahre als Volksschullehrerin in Holland und hält den Kontakt zu ihrem Freund über Briefe aufrecht. Parallel in der Abendschule Weiterbildung zur Schulleiterin. Heiratet am Tag nach dem Examen mit 22 Jahren, weil sie schwanger ist, und zieht nach Deutschland ins Rheinland, in das Haus der Eltern des Ehemannes, der zu diesem Zeitpunkt noch studiert.

Typus / Kategorie Jugend: Nachkriegsjugend, prekäre sozioökonomische Lage (erzwungene Migration, Verlust des Familienernährers, Statusverlust), starke subjektive Unzufriedenheit mit der eigenen Lebenssituation und Wunsch auszubrechen.

1.3 Erwachsenenalter

Beschreibende Rekonstruktion

Heiratet 1958 und zieht mit ihrem Mann ins Rheinland zu den Schwiegereltern. Ihr Mann stammte aus dem Arbeitermilieu, hat sich zum Ingenieur und Spezialisten „hochgearbeitet". Sie fühlte sich bei den Schwiegereltern fehl am Platz. 1959, 1960 und 1962 werden die Kinder geboren. Nach Beendigung des Studiums des Mannes Umzug nach D. (Mittelfränkische Stadt). Er arbeitet bei Siemens. Sie selber ist gerne Mutter und anfangs eine „brave Ehefrau". Ihre Ausbildung wird in Deutschland nicht anerkannt, zudem möchte der Ehemann nicht, dass sie arbeitet. 1973 wird ein Haus gebaut. Sie kann mit dem Ehemann nicht über ihre Sehnsucht nach ihrem Vater reden, da dieser ihre Herkunftsfamilie als „Kolonialisten" beschimpft. Die Ehe zerfällt allmählich. 1978 beginnt sie mit einer ehrenamtlichen Tätigkeit in einer Lernstube für schwer verhaltensgestörte Kinder. In der Lernstube kommt es zu Kompetenzstreitigkeiten mit den fest angestellten Sozialpädagogen. Sie fühlt sich gemobbt. 1983 wird sie von ihrem Mann aus dem Haus „rausgeschmissen". Bis 1984 lebte sie noch in D. in einer kleinen Wohnung. Dann kehrt sie aus finanziellen Gründen und wegen einer schweren Krebserkrankung nach Holland zurück. Dort kann sie Sozialhilfe beziehen, eine alte Tante kümmert sich um sie. Sie fühlt sich in dieser Zeit sehr einsam.

In der Krise fängt sie an zu malen, jedoch ohne dass sie Mal- und Gestaltungstechniken beherrscht.

Nachdem sie sich von der Krankheit erholt hat, arbeitete sie wieder als Lehrerin, ist einige Zeit mit einem neuen Mann zusammen, der sie animiert, Malkurse zu besuchen. Sie findet eine Zeichenlehrerin in Holland, von der sie viel über Techniken des Malens und bildnerischen Gestaltens lernt. Die „sehr böse Scheidung" von ihrem Ehemann wird 1989 vollzogen. Bis 1997 kümmert sie sich um ihre hochbetagte Mutter. Erzielt ein zusätzliches Einkommen durch Malen, malt Horoskope nach Vorlage geschriebener Horoskope, die eine Astrologin erstellt. Beschäftigt sich in dieser Zeit mit Astrologie, steigt aber später aus („das ist so ein Quatsch").

Typus / Kategorie Erwachsenenalter: Verbesserung der prekären sozioökonomischen Lage und sozialer Aufstieg durch Heirat. In der Lebensmitte schwere Lebenskrise, Rückfall in eine prekäre sozioökonomische Situation durch Scheidung und Krankheit.

2. Gegenwart

2.4 Reifes Erwachsenalter

Beschreibende Rekonstruktion

Nach dem Tod ihrer Mutter kehrt sie vorübergehend nach Deutschland zurück. Ihr Ex-Mann ist zwischenzeitlich gestorben. Über Beziehungen hat sie die Gelegenheit, Mal- und Zeichenkurse zu geben und damit etwas Geld zu verdienen, verkauft auch einige Aquarelle.
Sie lebt zunächst 9 Monate mit den beiden Söhnen in einem Haus auf dem Land, in Miete, in der Nähe von München. Nachdem das Haus verkauft wird, lebt sie allein in einem sehr alten, als unbewohnbar erklärten Haus bis zum Wintereinbruch („eine tolle Zeit"). Gute Beziehung zu den Söhnen, auf die sie sehr stolz ist. Vor allem der jüngste Sohn, ein Marinekapitän, ist die „Freude ihrer alten Tage". Die Söhne schwärmen für ihre Gestaltungen.
Problematische Beziehung zu Tochter. Viel Rechthaberei und gegenseitige Missachtung, Kampf um Anerkennung wird auf dem Feld des kreativen Gestaltens ausgetragen. Die Mutter entwertet die kreativen Produkte der Tochter. Sie ist enttäuscht, dass ihre Enkel ihre kreativ-künstlerischen Anregungen nicht aufgreifen. Erneut Rückkehr nach Holland aus finanziellen Gründen.
Im Jahr 2001, mit 65 Jahren, Rückkehr nach Deutschland, weil sie sich die holländische Rente jetzt auch in Deutschland auszahlen lassen kann. Lebt von einer Minirente plus Entschädigungszahlungen von Japan an Kriegsopfer und einem Obolus ihrer Kinder aus dem väterlichen Erbe.
Typus / Kategorie Reifes Erwachsenenalter: Stabilisierung der sozioökonomischen Lage auf niedrigem Niveau, sie ist subjektiv zufrieden mit der aktuellen Lebenssituation.

3. Zukunft
Beschreibende Rekonstruktion
Will nur zum eigenen Vergnügen malen. Das Sehen wird schlechter, was sie im Hinblick auf das Malen sehr betrübt. Mit der Einschränkung ihrer Gehfähigkeit kann sie leben.

IV. Praxis des Malens und Schreibens / Entwicklungsverlauf

1. Vergangenheit
1.1 Kindheit
1.1.1 Malen
Beschreibende Rekonstruktion
Ihr Vater hatte Sinn für Malerei. Er kaufte 1938 zwei Gemälde in Italien und erwähnte diese auf einer Postkarte. Sie war damals zwei Jahre alt. Postkarte und Gemälde verwahrt sie bis heute als kostbare, persönliche Erinnerungsstücke an den Vater. Der Vater hat selber nicht gemalt. Die Mutter konnte gut zeichnen, war musikalisch begabt, spielte gut Klavier. Mit Kriegsbeginn keine künstlerisch-kreative Betätigung der Mutter mehr, stattdessen Handarbeit und Nähen zur Herstellung von Gebrauchskleidung.
Sie selber hat wahrscheinlich aufgrund der Lebensumstände im Krieg kein eigenständiges Interesse an Malen entwickelt. Sie hat als Kind „ab und zu ein bisschen gekritzelt und gern gezeichnet", aber das Malen hat sie „erst viel später angefangen". **Material/Technik/Form**: Weil ihre Hand zittert, hat sie schon als Kind in parallelen Linien gezeichnet. Nach 1942 gab es nur noch Bleistifte, kaum Papier. Früheste Erinnerung: 1943/44 einen Topf mit Lack- oder Ölfarbe bemalt.
Interesse/Motivation; Inhalt/Thema/Motiv; Adressat: keine Hinweise
Typus / Kategorie Malen in der Kindheit: kaum Erinnerung an das Malen, aber sie zeichnet gern

1.1.2 Schreiben
Beschreibende Rekonstruktion
Vater besaß viele Bücher (deutsche Klassiker: Goethe, Schiller, Heine). Sie konnte schon mit 5 Jahren lesen („Buchstabenhunger"). Sie besuchte kriegsbedingt nur drei Monate die Volksschule. Liest in der frühen Kindheit (zwischen 6 und 11 Jahren) alle 12 Bände „Sagen und Mythen der Völker" (zum Teil mehrmals), die sie in der Bibliothek der Großmutter entdeckte. Sie entwickelt eine Vorliebe für mythologische Erzählungen verschiedener Kulturen. Die Großmutter erzählte ihr die Bibel so lebendig, dass sie die Geschichten noch Jahre später erinnern kann. Über die Bediensteten lernt sie früh unterschiedliche Sprachen kennen, ihre Sprachbegabung fällt auf. Gewinnt in Indonesien einen Preis, als sie einen Aufsatz über Ameisen bei einem

Schreibwettbewerb für eine Zeitschrift einreicht. Bekommt ein Anerkennungsgeschenk von einem Onkel, das sie als Erinnerung aufbewahrt hat.
Inhalt/Thema/Motiv: Als Kind schrieb sie Märchen, Aufsatz über Ameisen.
Interesse/Motivation: Schrieb für sich, weil sie viel allein war, fühlte sich dabei aber nicht einsam.
Adressat: Für sich, für Schreibwettbewerb einer Zeitschrift, Anerkennung durch einem Onkel.
Typus / Kategorie Schreiben in der Kindheit: vor allem schreiben. Erstes eigenständiges literarisches Schreiben (Märchen, Aufsätze).

1.2 Jugend
1.2.1 Malen
Beschreibende Rekonstruktion
Kontext; Interesse/Motivation; Inhalt/Thema/Motiv; Material/Technik/Form; Adressat: keine Information dazu

1.2.2 Schreiben
Beschreibende Rekonstruktion
Ab Kriegsende 1948, im Alter von 12 bis 18 Jahren, schreibt sie fast täglich, abends im Bett, Tagebuch. Die Tagebücher besitzt sie noch heute. Deshalb weiß sie noch viel von ihrer Jugendzeit. Vor ihrer Heirat schreibt sie regelmäßig Briefe an ihren Freund, der in Deutschland studiert.
Sie gewann weitere Preise für Aufsätze („fünf bis sechs und immer den ersten Preis") Schreibt für die Schülerzeitung und bekommt positive Rückmeldungen von einer Lehrerin: „Du schreibst sehr gut. Du kannst Leute glücklich machen". Bekommt regelmäßig beste Noten in Aufsätzen und Niederländisch, während die anderen Schulleistungen nur „befriedigend" sind. Weiß, dass sie gut schreibt. Empfand das als nichts Besonderes. Wenn Geld dagewesen wäre, hätte sie gerne Niederländisch studiert. Interessiert sich auch für Journalistik, bei „guten" Zeitungen oder Zeitschriften, wo es darum geht etwas zu erklären („ich bin eine leidenschaftliche Erklärerin".
Inhalt/Thema: schrieb über die Erlebnisse auf der Überfahrt auf dem Schiff von Indonesien nach Holland, schreibt über die Schule, was am Tag so passiert ist, schreibt über Ihre Gedanken und Empfindungen, manchmal auch über Jungs.
Material / Technik / Form: Gedichte, Aufsätze für die sie Preise bekommt, Schülerzeitung, Tagebuch, Briefe.
Interesse / Motivation: Sie schreibt wenn sie sich mitteilen will, aber keiner sich dafür interessiert, nutzt Schreiben als Ventil für ihre Wut. Das Tagebuchschreiben reduziert sich, als sie ihren Freund kennenlernt auf ganz kurze Aufzeichnungen. Das „sich äußern" im Tagebuch ist durch das Briefeschreiben nicht mehr so wichtig.
Adressat: Juri bei Wettbewerben, Leser der Schülerzeitung, Freund, sie selber
Typus / Kategorie Schreiben in der Jugend: Neubeginn selbstreflexiven Schreibens, Ausweitung des Schreibens („Ego-Texte" und nicht-fiktionale Texte; Dokumentation und „Erklärung"), Schreiben ist bedeutsam für Identität in der Jugend

1.3. Erwachsenenalter
1.3.1 Malen
Beschreibende Rekonstruktion
Hat mit und für ihre Kinder gemalt und gebastelt (Bilder fürs Kinderzimmer, Illustrationen von selbstgeschriebenen Geschichten). In ihrer schweren Lebenskrise mit Mitte 40 fing sie an zu malen, zuerst mit den Kindern in der Lernstube, dann allein, obwohl sie keine Mal- und Gestaltungstechniken beherrschte. Nach ihrer Rückkehr nach Holland fängt sie intensiv an zu malen, sie richtet sich einen Arbeitsplatz ein und malt jeden Tag. Sie besucht auf Anregung ihres damaligen Freundes Malkurse, findet eine Kunstlehrerin, von deren Wissen und Können sie stark profitiert. Es gelingt ihr, ihr technisches Wissen und ihre Gestaltungsmöglichkeiten zu erweitern. Später gibt sie eigene Malkurse. Verdient Geld durch Malen von Horoskopen (wann?). Sie glaubt, dass ihre Leidenschaft fürs Unterrichten und Erklären ihr beim Malen im Weg gestan-

den hat, weil ihr dadurch Spontanität verloren ging. In ihrer aktiven Zeit als Lehrerin hat sie immer aufgehört selbst zu malen. Erst durch die Krise konnte sie malen.
Material/Technik/Form: Besucht einen Kurs für zukünftige Farbberater und eignet sich Wissen über die Qualität und Wirkung von Farben an. Lernt das Mischen von Farben und ist sich sicher, dass sie ein überdurchschnittliches Empfinden für Farbharmonie hat. Sieht sich selbst als „sehr experimentierfreudig", malt aus diesem Grund am liebsten auf geleimtes, gespanntes Papier, Spiel mit Farben und Formen, zerfließen und ineinanderlaufen lassen. Später will sie „mehr Kontrolle haben" über ihr Malen, entwickelt zunehmend eine Neigung zu „peniblem Malen", malt überwiegend Aquarell.
Thema / Motiv: Illustrationen von Kindergeschichten**.** Malt Horoskope als Auftragsarbeit gegen Geld, in der Krise malt sie ein Wrack im Meer, malt Wut als dicke schwarze Striche, setzt sich im Malen mit ihrer gegenwärtigen Befindlichkeit auseinander.
Interesse /Motivation: Selbstschulung und Selbsterziehung über Malen, z.B. sie kann sich schlecht entscheiden, empfindet sich als entscheidungsbedürftig. Aquarell verlangt Entscheidungen, weil es sich nicht übermalen lässt (Entwicklungsaspekt, unklar, ob diese Reflexionen schon im Erwachsenenalter oder erst im Alter einsetzen). Will sich Perfektionieren (z.B. Farbschulung).
Typus / Kategorie Malen im Erwachsenenalter: Neubeginn des Malens im Verlauf einer schweren, existentiellen Lebenskrise (Krankheit, Trennung, sozioökonomischer Absturz, dadurch erzwungene Migration). Malen gewinnt eine hohe Bedeutung für die Krisenbewältigung und weitere Lebensgestaltung.

1.3.2 Schreiben

Beschreibende Rekonstruktion

Nach der Trennung „erpresst" ihr Mann sie mit ihren Tagebüchern. Er übergibt ihre Tagebücher ohne ihre Einwilligung an einem Richter vom Familiengericht, der sie gegen sie verwendet. Sie soll auf Eigentumsansprüche verzichten, was sie auch tut.
Hat in der Krise auf Anregung anderer angefangen, ihre Erinnerungen aufzuschreiben.
Form: Schreibt und illustriert Geschichten für ihre Kinder. Schreibt weiter Tagebuch. Beginnt mit einer autobiographischen Erzählung, die sie bald abbricht. In der Autobiographie schreibt sie über sich in der dritten Person.
Inhalt: Ihre Erinnerungen beginnen mit dem Satz: „Als das Kind sechs Jahre alt war, fiel ihre Welt lautlos in sich zusammen". Verlust des Vaters als prägende Kindheitserfahrung, ist zentral für die Krise im Erwachsenenalter. Ist beim autobiographischen Schreiben „nicht weiter gekommen, als eine halbe Seite". (25:44)
Interesse/Motivation: Befasst sich mit Erinnerungen, verlässt sich dabei nicht nur auf die eigenen Erinnerungen, sondern befragt andere, vor allem Personen, die ihren Vater kannten: eine alte Tante die sich in der Krise um sie kümmert und ihre Schwester („weil es mich so sehr geprägt hat, und weil ich eigentlich mit niemand darüber reden konnte").
Typus / Kategorie Schreiben im Erwachsenenalter: Zunächst Fortsetzung, dann Rücknahme des Schreibens im Verlauf einer schweren Lebenskrise. Gleichzeitig gewinnt Malen an Bedeutung für die Krisenbewältigung und weitere Lebensgestaltung.

2. Gegenwart

2.4 Reifes Erwachsenenalter

2.4.1 Malen

Beschreibende Rekonstruktion

Zehn Jahre lang Krise des Malens. Sie gibt in dieser Zeit Malkurse und bringt anderen die Technik des Malens bei, aber nicht im direkten Lebensumfeld, weil sie Kunstunterricht nicht gelernt hat. Sieht bei anderen den Wunsch, sich durch kreatives Tun hervorzuheben und als Kunstschaffende anerkannt zu werden. Lehnt den Anspruch Künstlerin zu sein für sich selber vehement ab. Die Konkurrenz in den Kursen, der Ehrgeiz anderer, die Beziehung von Kursteilnehmern zu Kursleitern scheinen sie sehr zu beschäftigen. Hat vor etwa drei Jahren wieder angefangen Malkurse zu besuchen und unterschiedliche (ihrer Ansicht nach inkompetente) Kursleiter erlebt. Schließlich hat sie einen Leiter nach ihrer Vorstellung gefunden, der ihr zu Einsichten über ihre Malblockaden verhilft: Zwiespalt zwischen linker und rechter Gehirnhälfte als Erklärung: „Die linke Hälfte sagt: das muss so und das muss so". Sie denkt, dass sie durch das harsche Urteil gegenüber

über dem kreativen Schaffen bei sich selbst (und anderen), den spontanen, „glücklich machendem" kreativen Prozess des Malens bremst. Sie empfindet sich als „Kopfmensch", will spontaner werden. Deshalb will sie keine Kurse mehr leiten, sondern nur noch Malen. Hat sich eine kleine Bibliothek mit Büchern über Aquarellmalerei zugelegt.
Adressat: alte Tante, für die sie jedes Jahr einen Kalender macht, zuerst aus Fotos, später aus abfotografierten Aquarellen. Ihre Kursteilnehmer, denen sie das, was sie kann, weitergibt
Interesse /Motivation: Malen ist „glücklich machend", empfindet sich nicht als Künstlerin und ärgert sich, wenn andere Teilnehmer von Vhs-Kursen „große Kunst" machen wollen. Wichtig ist ihr „das Tun und immer weitermachen" und „die Atmosphäre von etwas". Alte Häuser und Ruinen wecken ihre Neugierde. Wenn sie unterwegs entsprechende Objekte entdeckt, macht sie Skizzen, fotografiert und malt sie zuhause. Sieht dies als persönliche Auseinandersetzung und Verarbeitung ihres Älterwerdens, fühlt sich als „altes Haus", Aspekt der Widerständigkeit trotz des Verfalls reizt sie. Malt jeden Tag, „spielt" mit Farben, kennt sich mit Farben gut aus, hat Sinn für Harmonie, hat nach eigenem Empfinden „ein enormes technisches Wissen". Will sich aber nicht mehr Regeln unterwerfen und sich frei machen von Urteilen. Sie „malt gegen die Alterstarrheit", um ihr Alter nicht vor dem Fernseher abzusitzen. Freude am Selbermachen, Umgang mit Pinsel und anderen Malutensilien, lässt sich immer wieder Neues einfallen (Kocht ihr Wasser ab, damit die braunen Rückstände verschwinden.) Will etwas herstellen, was kein anderer herstellen kann (deshalb lehnt sie Malen am PC ab). Künstlerische Individualität ist ihr wichtig. Findet im Malen zu sich selbst („das bin wirklich ich")
Inhalt, Thema, Motiv: Erinnerungen an Indonesien, indonesische Landschaften mit typischen Szenen, indonesische Spukhäuser; Ruinen und windschiefe, alte Häuser mit jeweils einem Lebewesen (Mensch oder Tier), Gebäude, die verfallen sind und nicht mehr bewohnt werden, die Atmosphäre ausstrahlen „durch die Schicksale und das Leben, das darin stattgefunden hat"; alte Bäume.
Material/Technik/Form: Malt inzwischen ausschließlich Aquarelle, bemüht sich um Fluchtpunkt und Perspektive, ist sehr genau und selbstkritisch. Legt sehr viel Wert auf gutes Material und gibt für Farben und Papier viel Geld aus. Lehnt Acrylmalerei ab, weil Übermalen möglich ist und man ihrer Ansicht nach keinen Werdegang und keine Entwicklung erkennen kann. Empfindet sich selbst als „calvinistisch" im Hinblick auf Malen, lehnt Tricksereien, die vom eigenen Nicht-Können ablenken konsequent ab, bei sich und bei anderen.

2.4.2 Schreiben

Beschreibende Rekonstruktion

Adressat: Schreibt ausschließlich für sich Tagebuch. Wenn das Buch voll ist, liest sie es nochmal und vernichtet es anschließend als Sicherheitsmaßnahme.
Motivation: Tagebuchschreiben ist „ein Ventil".
Brecht-Geschichte: „unwürdige Greisin", so wollte sie mit 45 leben, so lebt sie jetzt, ist glücklich, will nicht mehr haben als sie hat.
Typus / Kategorie Schreiben im reifen Erwachsenenalter: wenig Schreiben, ausschließlich Tagebuch, ausschließlich um Emotionen zu regulieren.

3. Zukunft

3.1 Malen

Beschreibende Rekonstruktion

Das Sehen wird schlechter, was sie sehr betrübt.
Interesse/Motivation; Adressat: Will nicht mehr anderen Leuten das Malen beibringen, sondern nur noch für sich selber malen: „meine heile Welt haben, und die anderen sollen machen, was sie wollen"). **Inhalt/Thema/Motiv; Material/Technik/Form:** Will den eingeschlagenen Weg fortsetzen, Häuser, Bäume, Landschaften in Aquarell, will sich noch stärker auf sich selbst besinnen und sich weniger aufregen über andere und die Welt (und regt sich im gleichen Atemzug auf).
Typus / Kategorie Malen in der Zukunft: Kontinuität des Malens- weiter hohe Bedeutung für die Identität im reifen Erwachsenenalter

3.2 Schreiben

Keine Information zur Zukunft des Schreibens.

Typus / Kategorie Schreiben in der Zukunft: wahrscheinlich Kontinuität des Tagebuchschreibens – etwas Schreiben

V. Übergreifende Charakterisierung

1. Biographische Entwicklung (insgesamt)

Beschreibende Rekonstruktion

Geboren 1936, Kindheit in der niederländischen Kolonie Java, sie ist die ältere von zwei Töchtern eines holländischen Marineoffiziers und einer Mutter mit gemischt javanisch-holländischer Abstammung. Die Familie gehört der weißen Oberschicht an. Sie lebt in einem anregenden kulturellen Milieu, erhält jedoch keine besondere Förderung, wird überwiegend von Bediensteten erzogen. Die *Schule* besucht sie nur wenige Monate bis zum Beginn des Krieges und japanischer Besatzung Javas ab dem Jahr 1942. Ihr Vater wird seitdem vermisst, Umzug von der Großstadt Jakarta aufs Land zur Großmutter. Da ein Schulbesuch nicht möglich ist, erhält sie Unterricht durch die Mutter, einer Volksschullehrerin, dadurch einseitige Förderung von Lesen und Schreiben, Mathematik kommt zu kurz. Das Verhältnis zur Mutter ist schwierig, da diese dazu neigt, kleine Vergehen „sadistisch" zu bestrafen**.** Im Zuge der Entkolonialisierung mehre Monate Internierung in ein „Schutzlager". Übergang von Kindheit zum Jugendalter fällt mit der (unfreiwilligen) Übersiedlung von Java nach Holland im Jahr 1949 zusammen. Das Nachkriegsholland erscheint ihr eng und grau, das Leben ihrer Familie armselig. In der Schule (Lyzeum) fällt ihr Schreibtalent auf. Ihr Wunsch Niederländisch oder Journalistik zu studieren scheitert an der prekären finanziellen Lage. Sie beginnt eine Ausbildung als Volkschullehrerin (damals „auf Realschulniveau"), arbeitet danach als Lehrerin und macht gleichzeitig eine Weiterbildung zur Schulleiterin. Sie lernt bei einer internationalen Studentenveranstaltung ihren deutschen Freund kennen, wird schwanger und zieht nach Deutschland, ins Rheinland zu den Schwiegereltern. Erwachsenenalter: Es folgen Heirat, die Geburt dreier Kinder, der Umzug nach Bayern, der Hausbau, sie ist Hausfrau, weil ihre Qualifikation als Lehrerin in Deutschland nicht anerkannt wird und ihr Ehemann nicht möchte dass sie arbeitet, er ist Ingenieur bei Siemens. Mit etwa dreißig Jahren erfährt sie von den Todesumständen ihres Vaters. Ihre Sehnsucht nach dem Vater kann der Ehemann nicht nachvollziehen und nennt den Vater abwertend einen „Kolonialisten". Sie nimmt eine ehrenamtliche Tätigkeit in einer Lernstube auf, fühlt sich von den angestellten Sozialpädagogen „gemobbt". Sie erkrankt an Krebs. Es kommt zum ‚Rosenkrieg', der Ehemann verwendet ihre Tagebücher gegen sie, indem sie sie einem Familienrichter zur Einsicht gibt. Es folgen „der Rausschmiss" aus dem gemeinsamen Haus, die Übersiedlung nach Holland nachdem sie auf einen finanziellen Ausgleich verzichtet hat, eine Phase schwerer körperlichen und seelischen Erkrankung. Wahrscheinlich in dieser Zeit intensive innere Auseinandersetzung mit dem Verlust des Vaters. Ein Versuch autobiographischen Schreibens bleibt in den Anfängen stecken. Beginn des Malens, sie nimmt Unterricht bei einer Malerin und macht einen Kurs „Farbberatung". Kann das Malen mit ihrer beruflichen Erfahrung als Volksschullehrerin verbinden, leitet Malkurse und macht Auftragsarbeiten (Horoskope malen) gegen Geld. Sie hat zeitweise einen Freund, von dem sie sich aber wieder trennt. Lebt seither allein.

Im Übergang zum reifen Erwachsenenalter, nach dem Tod ihres Ex-Ehemannes, pendelt sie zwischen Deutschland und Holland (wegen der schwierigen finanziellen Situation und der hochbetagten Mutter, die auf ihre Unterstützung angewiesen ist). In dieser Zeit leitet sie Malkurse für ein Zusatzeinkommen, dies wirkt sich hemmend auf das eigenständige, kreative Malen und Gestalten aus. Nach dem Tod ihrer Mutter und mit Beginn des Rentenalters, kann sie sich in Deutschland niederlassen. Sie wird von ihren Kindern finanziell unterstützt und erreicht eine Stabilisierung ihrer sozio-ökonomische Lage auf niedrigem Niveau. Seither verzichtet sie auf die Kursleitung und nimmt als Teilnehmerin an VHS-Kursen teil, kontinuierliche Malpraxis, will das intensive Malen weiter fortführen. Von den Söhnen, mit denen sie einige Monate in einer WG gelebt hat, erhält sie Anerkennung und Unterstützung. Zur Tochter (die ebenfalls malt, deren gestalterisches Talent sie aber abwertet) und zu ihren Enkeln ist das Verhältnis eher schwierig.

2. Bedeutung von Malen und Schreiben in der Biographie und Bedingungskonstellationen

Beschreibende Rekonstruktion

In der **Kindheit** zeichnet sie gerne, ihr Zeichnen als Kind wird im Interview allerdings kaum thematisiert. Wann sie das Zeichnen beendet, wird nicht deutlich, jedenfalls gibt es keinen Hinweis darauf, dass sie in der

Jugend noch malt. Sie entwickelt früh ein Interesse an Sprache und Schrift. Der familiäre Kontext ist fördernd für die Schreibentwicklung. Obwohl sie keine Grundschule besucht, entwickelt sie gute Grundlagen für das Schreiben: Interesse an Sprachen (über das indonesische Hauspersonal), ein ausgeprägter „Buchstabenhunger", frühes intensives Lesen („Sagen und Mythen der Völker" in der Bibliothek der Großmutter) und eine Freude an Geschichten (Großmutter erzählt Geschichten der Bibel). Sie erhält Unterricht durch ihre musisch begabte Mutter. Ihre Sprachbegabung fällt auf, als sie nach Ende des Krieges in die Schule kommt. Sie erhält den ersten Preis bei einem Schreibwettbewerb.

In der **Jugend** verarbeitet sie über Tagebuchschreiben negative Stimmungen, Einsamkeit, und Gefühle von Wut und Aufbegehren. Besonderen Lebensereignissen, wie beispielsweise die Schiffsüberfahrt von Indonesien nach Holland, regen sie zu literarischem Schreiben an. In der Jugend hat sie, wie schon in der Kindheit, viel Zeit, sie ist viel allein, hat kaum Personen, denen die sich mitteilen kann, stöbert in Bibliotheken.

Schreiben ist für sie eine Tätigkeit, von der sie weiß, dass sie es gut kann und die ihr Anerkennung und Preise bei Schreibwettbewerben einbringt. Durch das Tagebuchschreiben schafft sie sich ein Gegenüber, schreibt gegen die Einsamkeit, das Alleinsein und die Langeweile. Schreiben dient der Selbstreflexion und als Medium, um ihre Sehnsucht nach dem Vater auszudrücken (vgl. autobiographisches Schreiben im Erwachsenenalter, das nach einer halben Seite abbricht), es dient ihr zudem als Ventil für negative Gefühle. Mit ihrem deutschen Freund tritt sie in einen intensiven Briefwechsel und überbrückt dadurch die räumliche Distanz.

Im **Erwachsenenalter** kommt es zum Rückgang des literarischen Schreibens, wahrscheinlich verursacht durch die Migration nach Deutschland und durch familiäre Verpflichtungen. Sie schreibt jedoch weiter Tagebuch. In der Phase des ‚Rosenkriegs' übergibt ihr Mann ihre Tagebücher einem Richter, um sie zu diskreditieren. Sie empfindet dies als Erpressung, es kommt zu einer „sehr bösen Scheidung". Im Verlauf einer schweren Lebenskrise in der Lebensmitte versucht sie ihr literarisches Schreiben zu reaktivieren und beginnt eine autobiographischen Text über ihre Kindheit. Im ersten Satz thematisiert sie den Verlust ihres Vaters und bricht nach einer halben Seite ab. Danach schreibt sie nur noch Tagebuch, nutzt es „als Ventil" und vernichtet das Geschriebene regelmäßig „aus Sicherheitsgründen".

Ihr Interesse am eigenständigen Malen beginnt in der **Lebensmitte**, als sie im Rahmen einer ehrenamtlichen Tätigkeit mit schwer erziehbaren Jugendlichen malt. Der Beginn des Malens fällt zusammen mit dem Beginn einer körperlichen, seelischen und sozialen Krise. Die Krise erreicht ein existenzbedrohendes Ausmaß. Im Verlauf der Krise rasche Ausweitung des Malens.

Während der familiäre Kontext anscheinend hemmend für das Malen war, bilden das soziale und das kulturelle Umfeld in Holland einen fördernden Kontext (Malkurse, Kurs für Farbberater und Astrologie). Sie beginnt für Geld Malen zu unterrichten, was sich allerdings hemmend auf Spontanität und Kreativität beim selber Malen. auswirkt. Es kommt zu einer 10-jährigen Krise des Malens im Übergang zum **reifen Erwachsenenalter**. Als sie mit Beginn des Rentenalters die Kursleitung abgibt und selber wieder Kurse besucht, kommt es zu einer Reaktivierung des Malens.

Ihr Malen dient der Gestaltung und Weiterentwicklung des Selbst, der Selbstschulung und Selbsterziehung. Sie denkt, dass die Technik des Aquarellierens dazu beigetragen hat, dass sie entscheidungsfreudiger, entschiedener und ausdauernder wurde (das Nicht-Übermalen können, „das Tun und immer weitermachen"; das „calvinistische", penible Malen). Sie empfindet Malen als „glücklich machend" (für anderen, durch die Kurse, wichtige Motivation im Erwachsenenalter; für sich selbst, durch Selber-Tun, wird im Alter zunehmend bedeutsam). Über das Malen und Gestalten mit anderen, unter Anleitung, findet Kommunikation und soziale Interaktion statt. Neben dem Herstellungsprozess ist die Beobachtung und Teilnahme an Gruppenprozessen bedeutsam, vor allem das Sich-Vergleichen, das Klären und Vertreten des eigenen Standpunktes. Über ihre Motive setzt sie sich mit dem Älterwerden auseinander (malt alte Häuser und Ruinen, fühlt sich als „altes Haus"). Sie findet im Malen ihre Identität im Alter („das bin wirklich ich"). Ihr sind der Umgang mit Pinsel und Malutensilien und der Herstellungsprozess wichtig, und dass es sich bei den Produkten um Unikate handelt, die sonst kein anderer herstellen kann.

3. Bedeutung für die Biographie (Gestaltung)

Beschreibende Rekonstruktion

Schreiben hilft ihr bei der Bewältigung der Krisen und Entwicklungsaufgaben der späten Kindheit und des Jugendalters (Leben in verschiedenen Kulturen, Umgang mit Verlust von persönlichen Dingen, vertrauten Orte und signifikanten Personen). Es ist vor allem bedeutsam für die Gestaltung der **Jugend**, der Bewältigung von Einsamkeit, Langeweile und negativen Stimmungen. Es ist wichtig um sich in schwierigen Situationen ein Gefühl der eigenen Kompetenz zu erhalten und die Überzeugung, dass schwierige Situationen gemeistert werden können.
Im **Erwachsenenalter**, während einer Krise in der Lebensmitte, Rückgang der Bedeutung des Schreibens. Stattdessen gewinnt Malen an Bedeutung für die Bewältigung der Krise und die Gestaltung der zweiten Hälfte des Erwachsenenalters. Malen ist wichtig um Stimmungen auszudrücken und als Repräsentationen des Selbst im Bild, dabei spielt die ästhetische Erfahrung eine wichtige Rolle. Ihre Weise zu Malen („calvinistische" Einstellung zum Malen, Ablehnung von Tricksereien, Spiel mit Farben, zunächst experimentelle Techniken, „fließen lassen", später stärker kontrolliertes, „penibles" Malen) nutzt sie zur Selbstreflexion, sie bekommt dadurch Rückmeldung über ihre eigene Persönlichkeit und ihre kulturelle Zugehörigkeit. Wichtig sind auch die sozialen Kontexte und Interaktionen im Zusammenhang mit Malen in Malkursen und leiten von Malkursen: Personen geben ihr Feedback, sie kann sich mit anderen vergleichen, Kursleiter werden zu Vorbildern, andere dienen ihr als Negativbeispiele, sie entwickelt nicht nur Vorstellungen wie sie sein will, sondern auch, wie sie nicht sein will.
Rückgang des Malens in der Phase des **Übergangs vom Erwachsenen- zum Seniorenalter**. In dieser Zeit sind die Stabilisierung der sozio-ökonomische Lage und die geografische Verortung vorrangig. Im **reifen Erwachsenenalter** Reaktivierung des Malens. Malen hat aktuell eine zentrale Bedeutung für die Gestaltung des Alters und die Auseinandersetzung mit den „Spuren" des Alters und der Hinfälligkeit im Alter.
Typus / Kategorie Bedeutung für die Biographie: Hohe Bedeutung von Schreiben in der Kindheit und Jugend, geringe Bedeutung von Malen; hohe Bedeutung von Malen im Erwachsenenalter und Alter, geringe Bedeutung von Schreiben

4. Bedeutung Malen und Schreiben für Selbst / Identität

Beschreibende Rekonstruktion
Schreiben ist für ihre Identität in Kindheit und Jugend bedeutsam (Überzeugung, dass sie schreiben kann, Bestätigung ihres Talents durch Lehrerin und durch Preise, die sie in Schreibwettbewerben gewinnt). Sie glaubt, dass ihr Voraussetzungen und ihr Talent ein Niederländisch-Studium oder Studium der Journalistik gerechtfertigt hätten. Weil die finanziellen Möglichkeiten dafür fehlen, wird sie Lehrerin. Im Erwachsenenalter ist der Missbrauch ihrer Tagebücher durch den Ehemann extrem negativ und folgenreich für das Schreiben. Möglicherweise wurde dadurch ihre positive Grundüberzeugung im Hinblick auf das Schreiben nachhaltig erschüttert. Der Versuch autobiographisch zu schreiben, bleibt schon am Anfang stecken (sie beginnt den Text mit dem Verlust ihres Vaters), daraufhin bricht sie das kreative Schreiben ab. Ab dem Erwachsenenalter ist Schreiben hauptsächlich noch „Ventil" für negative Stimmungen (in Form von Tagebuchschreiben).

Malen ist für ihre Identitätssuche im Erwachsenenalter und ihre Identität im Alter bedeutsam. Über Malen sucht sie den Anschluss an ihren Beruf. Sie stellt aber rückblickend fest, dass ihre berufliche Identität („bin eine leidenschaftliche Erklärerin") unvereinbar mit der spontanen und kreativen Praxis des Malens ist.
Beim Malen findet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Selbst statt (Motive: Wrack im Meer, Ruinen, verfallene Häuser mit *einem* Lebewesen, Bäume, Schwarze Striche und Farben, um Gefühle, Stimmungen und Spannungen auszudrücken). Die Auseinandersetzung mit Anderen und Welt findet weniger über den Motivbereich statt, als im direkten Austausch mit anderen, im Rahmen von Malgruppen und Malkursen. Die Rückmeldung durch Andere ist wichtig. Im Alter verbindet sie mit Malen den Wunsch, etwas Originelles zu schaffen, etwas, das kein anderer auf die gleiche Weise machen würde.
Malen dient der Gestaltung und Weiterentwicklung des Selbst, der Selbstschulung und Selbsterziehung, um entscheidungsfreudiger, entschiedener und ausdauernder zu werden (durch die Technik des Aquarellierens, durch Farbschulung, durch „das Tun und immer weitermachen").

Projekt „Malen und Schreiben in der Biographie“

Verdichtete Prozessbeschreibung - Malen / Schreiben

Codenummer: 218-M-48-m-
Name Teilnehmer/-in: Gerhardt L.
Workshop/ Datum: Malworkshop/ 10.09.2011
Altersgruppe: reifes Erwachsenenalter
Beobachter/-in: Ca
Interviewer/-in (Prozess): Ca
Prozessbeschreibung (Name, Datum): Ca, 13.09.2011

I. Rahmenbedingungen und Arbeitsplatz

Der Teilnehmer und ich als seine Interviewerin und Beobachterin kommen 10 min. zu spät, da das narrative Interview direkt vor dem Workshop stattgefunden hat. Die allgemeine Einführung wurde schon vorgenommen und so erkläre ich ihm den Ablauf des Workshops einzeln. Auf die Themenstellung reagiert er mit: „Oh, das sind ja schwierige Themen.“ Er sagt zu mir, dass er sich an einen großen Tisch, an dem bereits eine Frau sitzt dazu setzten will, doch dann setzt er sich neben dran an einen kleineren Einzeltisch. Einen Korb mit mitgebrachten Sachen stellt er neben seinem Tisch ab. Danach holt er sich erst einmal einen Kaffee und Schokoriegel. Als ich mich in seiner Nähe postiere sagt er schmunzelnd: Beobachten Sie mich? Da kann ich aber nicht malen. Vom Materialtisch holt er sich Wasserglas, zunächst einen Pinsel, einen Radiergummi, Bleistift und Skizzenpapier (ein großes Format, welches er dann halbiert und auf beiden Seiten benutzt). Selbst mitgebracht hat er Küchenrolle und Pastellkreiden. Außerdem legt er sein Notizbuch und einen Ittischen Farbkreis auf seinen Tisch. Sein Notizbuch ist eine Sammlung von Anleitungen zu verschiedenen Techniken und Verfahrensweisen von Bildern, die er in den bisherigen Malkursen der VHS ausprobiert und gelernt hat. Zum Beispiel sind da einzelne Gesichtspartien schematisch abgebildet oder die Technik des Hintermalens schrittweise erklärt. Er hat sich die einzelnen Schritte selbst notiert und Skizzen und Bilder dazu eingeklebt. Sein Arbeitsplatz ist sorgfältig aufgebaut und er hält wären der ganzen Zeit Ordnung. Zur Atmosphäre sagt er, es wäre schon angenehm gewesen, aber ein wenig zu Still, er dachte „wir machen da irgendeinen Gaudi“, auch während des Arbeitsprozesses, als er Material holt fragt er laut in die Runde warum es denn so still sei?





II. Prozess

1. Auseinandersetzung mit Aufgabenstellung/ Bildinhalt

Bild 1 „Fremd“: Querformatiges abstraktes Bild zum Thema Fremd. Bild in drei große Farbflächen eingeteilt. Im Goldenen Schnitt liegt die mittlere orange-gelbe helle Farbfläche, links davon und bis zum linken Bildrand reichend eine kalte bläuliche Grünfläche und rechts von dem Mittelband eine blaue Farbfläche, wiederum bis zum rechten Bildrand reichend. Er sagte, für ihn war klar, das Bild müsse in kalten Farben gemalt sein, kalt für fremd, unbekannt und weit entfernt. Vom oberen Bildrand nach unten hin wird sowohl die blaue als auch die grüne Farbfläche immer dunkler. Er erklärt, dass manches einem mehr (dunkler) oder weniger (heller) fremd sein kann. Er möchte das Fremde aber nicht für sich stehen lassen, nicht fremd lassen und deshalb hat er das helle orange-gelbe Band zwischen die dunklen Flächen gesetzt. Er will das Fremde nicht grundsätzlich ablehnen, er will offen sein und das Aufweichen. In seinem Bild erkennbar an den Ausbeulungen der orange-gelben Fläche in die dunklen anderen Flächen hinein.

Bild 2 „Vertraut“: Querformatiges Acrylbild. In Hintergrund ein Farbverlauf vom oberen Bildrand nach unten, von gelb nach orange. Horizontlinie nach zwei Dritteln der Bildhöhe, von dieser zum unteren Bildrand völlig orange. Im Goldenen Schnitt, in der linken Bildhälfte ein größerer frontalansichtiger Kopf und neben diesem im Hintergrund und kleiner abgebildet drei weitere Köpfe. Einer davon wird vom rechten Bildrand zur Hälfte angeschnitten. Der große Kopf im Vordergrund ist seine Frau. Die anderen Köpfe symbolisieren seine drei Kinder. Als er darüber nachdachte, was ihm am vertrautesten ist und ihm die größte Vertrautheit gibt, kam er zu dem Schluss, dass das seine Familie sei. Der Hintergrund ist in orange-gelb gehalten, da das die wärmsten Farben sind und er das Vertraute warm, angenehm und nah darstellen wollte.

Bild 3 „Selbst“: Hochformatiges Acrylbild. Er stellte sich die Frage, was bist du eigentlich und nachdem er „in sich hinein gehört hat“, wusste er dann, dass was ich gerne mache, meine Hobbys. „Man ist doch das, was man am liebsten macht.“ Er wählte deshalb eine Draußensituation, eine Landschaft. Im rechten unteren Bildviertel ist ein Gebüsch dargestellt, welches vom Bildrand angeschnitten ist und teilweise ein turmartiges Gebäude überdeckt. Für dieses Bildarrangement hat er ein Vorbild verwendet, eine auf einer Wanderung fotografierte Landschaft. Er hat diese Fotografie in seinem Notizbuch gefunden. Im Vordergrund, teilweise überdeckt von dem Gebüsch steht sein Mountainbike. Die Horizontlinie befindet sich im unteren Bilddrittel und teilt den blauen Himmel von der grünen Erde ab. Vom linken Bildrand bis zur Horizontlinie entlang führt ein Weg, auf dem er und ein Enkelkind von ihm spazieren gehen. Er führt das Kind an der Hand, beide sind von Hinten zu sehen.

2. Verlauf

Der Bearbeitungsprozess lässt sich in 5 Phasen oder Bearbeitungsschritte einteilen. Dabei hat er an allen drei Bildern jeweils gleichermaßen gearbeitet.

1.Phase: 20 minütige Entwurfsphase

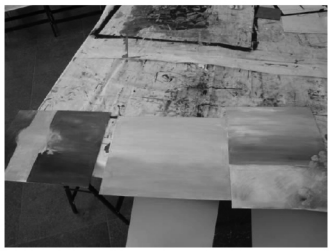
10 Minuten davon überlegt er, schaut dazu in die Luft, stützt seinen Kopf auf seine Hand, blättert in seinem Notizbuch. Anschließend nimmt er sich das Skizzenpapier, halbiert es und beginnt eine kleine (er nennt es Daumenskizze) Zeichnung zu machen und schreibt daneben etwas auf. Weitere Skizzen und nebenstehende Notizen folgen. Zwischendurch blättert und liest er immer wieder in seinem mitgebrachten Notizbuch. Nachdem er seine Skizzen ausgiebig betrachtet hat, steht er auf, betrachtet sie nochmals im Stehen und legt dann sein Notizbuch auf seinen Korb. Anschließend geht er an den Materialtisch. Dort krempelt er sich seine Ärmel hoch und holt sich Materialien. Er erfragt Pastellkreide, wir können ihm keine anbieten, er holt aber dann seine eigenen aus seinem Korb.

2. Phase: Anlegen der Bilder/ Hintergründe (ca. 55 Minuten)



Er zieht sich seinen Malerkittel an und baut sich seinen Arbeitsplatz auf. Acrylfarben hat er sich geholt und die Tasse und den Teller räumt er weg vom Tisch. Im Stehen beginnt er **Bild 1** (Fremd) mit Pastellkreise vorzuzeichnen. Als Lineal benutzt er die Metallbox der Pastellkreiden. Bevor er mit dem Pinsel in die Farbe tunkt biegt er die Borsten des Pinsels in alle Richtungen und streicht damit über seine Hand. Das macht er anschließend immer wenn er einen von ihm noch nicht benutzten Pinsel einsetzt. Er beginnt damit gelbe und dazu gleich orange Farbe, in den Grenzen des vorgezeichneten vertikal verlaufenden Bandes mit zwei runden Ausbeulungen, zu je einer Seite, aufzutragen. Er vermalt die beiden Farben auf der Malpappe und setzt sie auch teilweise unverbunden nebeneinander. Er trägt die Farben ziemlich dünn auf. Sein Pinselduktus besteht zum einen aus kurzen parallelen Strichen in der gleichen Richtung, anschließend setzt er kurze Striche in eine andere Richtung an und am Ende geht er mit einer Art horizontalen Wiegebewegung und längeren Strichen nochmals über die Passage. Nach 15 Minuten legt er dieses Bild beiseite und holt sich eine neue Malpappe.

Bild 2 (Vertraut) beginnt er mit sehr langen gleichmäßigen parallelen Pinselstrichen, die oft bis über das Querformat hinaus reichen. Zwei Drittel des Bildes, vom oberen Bildrand an, füllt er mit Gelb und etwas Orange hinein gemischt aus. Im unteren Drittel trägt er Orange auf mit ganz wenig Gelb, sodass eine Horizontlinie entsteht. Nach 10 Minuten legt er dieses Bild beiseite und holt sich wiederum eine dritte Malpappe.



Bevor er mit **Bild 3** (Ich) beginnt, studiert er ausführlich seinen Entwurfsplan. Er beginnt mit Pastellkreide vorzuzeichnen und schaut dabei immer wieder auf seinen Entwurfsplan. Es zieht eine Horizontlinie (ungefähr im goldenen Schnitt) und beginnt dann auf dem Hochformat vom oberen Bildrand an mit blauer Farbe gleichmäßige, waagerechte Striche zu ziehen. Er tunkt in sein Wasserglas ein und ärgert sich (stößt ein Raunen aus), denn das Wasser ist gelb-orange. Er geht zum Materialtisch und holt sich ein weiteres Wasserglas und zwei neue Pinsel. Pro Farbe benutzt er immer einen Pinsel. In den blauen Farbverlauf (von oben nach unten dunkler werdend) mischt er weiße Farbe hinein. Er trägt die Farbe sehr lasierend auf und betrachtet zwischendurch immer wieder mal sein Entwurfsplan. Den Bereits nach 7 Minuten legt er das Bild zum trocknen weg.

3. Phase: Überarbeitung der Hintergründe der Bilder 1 und 3 (20 min.)

Er nimmt sein Entwurfsblatt zur Hand und das Blatt auf dem der Farbkreis von Itten abgebildet ist und macht anschließend auf der Rückseite seines Entwurfsblattes eine kleine Farbskizze.

Dann holt er sich **Bild 1** und setzt an der rechten Seite des gelben Bandes mit blauer Farbe eine Kontur an. Wegführend von dieser Kontur schließt er sofort längere waagerechte Pinselstriche an. Von oben nach unten wird die Farbe immer dunkler (weniger weiß ins blau gemischt). Als die rechte Bildseite komplett mit Farbe

bedeckt ist, dreht er das Bild und beginnt auf der noch unbearbeiteten Fläche selbst gemischtes grün-blau aufzutragen. Als auch diese Fläche bedeckt ist, schaut er auf seinen Entwurfsblatt und legt das Bild 1 beiseite.

Er nimmt sich **Bild 3** und sitzt mit dem Pinsel in der Hand davor, schaut auf seinen Entwurf, nimmt sich den Farbkreis in die Hand. Mischt sich eine helle grün-gelbe Farbe zu Recht und beginnt diese unterhalb der blauen Fläche aufzutragen. Pinselduktus wie oben beschrieben und außerdem tupft er an einigen Stellen mit dem Pinsel. Nachdem die Fläche grün ist, beginnt er am rechten Bildrand stärker zu tupfen und auch in die blaue Fläche hineinzugehen. Dadurch entstehen die Büsche oder Bäume. Nach 10 min. legt er das Bild weg, tauscht seine Wassergläser aus und macht eine PAUSE.

4.Phase: Überarbeitung – Vorzeichnen eines Vordergrundes (45 min.)



Beginnt mit **Bild 3**, holt sich ein Zeichendreieck und spitzt die Pastellkreide-Stifte an. Dann tupft er mit Küchenrolle-Papier auf den angelegten Hintergrund und legt Bild beiseite, da es wahrscheinlich noch feucht ist.

Holt sich **Bild 1** tupft es ebenfalls mit Küchenrolle ab und trägt weiße Farbe auf die ausgebuchtete Stelle der orange-gelben Fläche und darüber hinaus (auf die grüne/ bzw. blaue Fläche) auf. Legt diese Bild wieder weg.



Er nimmt sich nun **Bild 2** und beginnt im sitzen, nach blättern und betrachten seines Notizbuches auf dem orange-gelben Hintergrund mit seinen Pastellstiften Köpfe vorzuzeichnen. Er zeichnet dabei aber nicht den kompletten Kopf sondern nur die Schatten auf den Gesichtern. Mit weißer und auch z.T. Mit blauer Pastellkreide. Im Notizbuch ist die Seite mit einem von ihm gemalten Aquarell aufgeschlagen. Betrachtet das Gezeichnete, blättert in seinem Buch und sagt zu mir, er sei damit nicht zufrieden und mache das am Ende weiter. Er erklärt, Köpfe und menschliche Figuren könne er nicht so gut malen und er hätte das auch sehr lang nicht mehr gemacht und wäre sowieso aus der Übung. Da er zwei Monate nicht im den Malkurs gegangen sei. Im Nachhinein ärgert er sich darüber, dass er diese Köpfe seiner Familie gemalt hat, obwohl er ja wisse, dass es das gerade nicht kann. Ihm sei aber leider nichts anderes eingefallen, als die für ihn vertrauten Menschen.

Nimmt **Bild 3** zur Hand und beginnt mit Hilfe des Zeichendreiecks gerade Linien (er zittert ein wenig mit der Hand) zu ziehen. Er zeichnet wieder mit Pastellkreide vor. Zunächst einen Turm, danach den Weg und die zwei Personen und nach Überlegungszeit noch das Fahrrad. Bevor der das Fahrrad zeichnet probiert er es hinten auf dem Entwurfspapier aus um sich zu erinnern wie man ein Fahrrad zeichnet.

5. Phase: Überarbeitung der Vordergrund-Vorzeichnung mit Farbe (60 min. kurze Pause, nochmals 20 min.)

Bearbeitet nun das **Bild 3** mit Acrylfarbe. Dabei beugt er sich näher als zuvor über den Bildträger und legt auch seine malende rechte Hand /bzw. Arm auf. Er wirkt sehr konzentriert. Er schaut sich zum Vergleich immer wieder die mitgebrachte Fotografie an, die auf einer seiner Wanderungen entstanden ist an. Hin und wieder korrigiert er das eben gemalte in dem er es mit der Küchenrolle weg tupft und es anschließend gleich übermalt. Nach 35 Minuten legt er es beiseite mit den Worten: „Besser wird es nicht".



Er nimmt zum letzten Mal das **Bild 1** zur Hand und ergänzt nochmals ein wenig weiß, orange und gelb auf der orange-gelben Bildfläche.



Er holt sich das **Bild 2** an seinen Tisch und betrachtet dabei das Bild 3 nochmals (welches er zum Trocknen abgelegt hatte).
Beginnt damit seine Vorgezeichneten Gesichter mit weißer Farbe zu überarbeiten, kurz danach bricht er das ab, betrachtet sein Bild lang und blättert in seinem Notizbuch herum. Ich habe den Eindruck er ist nicht zu Frieden mit den angelegten Köpfen. Er sucht Hilfe in seinem Notizbuch, denn er schaut sich immer wieder die Seiten mit den schematisch dargestellten Gesichtspartien an. Er sagt, dass es genau das ist was er nicht kann. Deshalb hätte er auch zeitig den Anspruch, dass die Köpfe seinen Familienmitgliedern ähnlich sehen sollen aufgegeben.



Nach 20 Minuten schaut er zu mir und sagt:„14 Uhr ist es erst. Keine Lust mehr. Hör mer auf?" Dabei steht er auf und holt sich einen neuen Pinsel und etwas zu Essen. Nach einer kurzen Essenspause malt er an dem Bild weiter. Er schaut sich sein Bild immer wieder länger an. 14:30 Uhr beendet er seine Arbeit.

3. Ende

Er beendet seinen Arbeitsprozess obwohl er, wie er selbst sagt, technisch noch Einiges verbessern könnte. Mit dem Thema sei er aber fertig.

Wenn er sonst malt (im Malkurs oder zu Hause) dann geht er mehrmals über die Bilder drüber um bessere Farbverläufe, Farbauftrag und eine stimmige Komposition zu erreichen. Er scheint mir sehr kritisch zu sein, während des Prozessinterviews findet er an jedem seiner Bilder immer wieder verbesserungswürdige Elemente. Er sein nie fertig, man könne immer etwas verbessern. Er sagt, er wünsche sich jetzt den Rat seines erfahrenen Kursleiters um die Bilder noch zu verbessern.



III. Zusammenfassende Charakterisierung der einzelnen Aspekte

1. Typisierung der Texte/ Bilder (Textart/ Bildgenre)
- 3 Acrylbilder, auf Malpappe gemalt
- Bild 1 ist abstrakt
- Bild 2 und 3 sind eine Art malerische Collage, wobei Bild 3 eindeutige Elemente einer Landschaftsdarstellung hat

2. Material, Werkzeuge, Techniken, Formen
- bei allen drei Bildern benutzt er das gleiche Material
- Vorzeichnungen mit Pastellkreiden und Überarbeitung mit ziemlich dünn aufgetragener Acrylfarbe
- benutzt für jede neue Farbe/ Farbfläche einen neuen, sauberen Pinsel und zwei Wassergläser, eins für die hellen, eins für die dunkleren Farben
- mit den Farben war er von der Qualität her zufrieden, aber er hätte sich noch ein kälteres blau gewünscht
- die Technik, meint die Farbverläufe, seien ihm nicht so gut gelungen, er hatte zu wenig Geduld und wollte voran kommen

3. Auseinandersetzung mit dem Themen
- Bild 1: Das Fremde, in kalten Farben, die Weite erzeugen zu beiden Seiten, er selbst in orange-gelb, warmherzig und offen. dazwischen. Er will das Fremde durchbrechen und offen gegenüber dem fremden sein. Er will es nicht grundsätzlich ablehnen, sondern es aufweichen, deshalb die Ausbuchtungen/ deshalb geht das Helle in die kalten, dunklen Farbbereiche über. Er sagt dann, eigentlich hätte er das Bild gleich als Bild von sich nehmen können, da es sein Wesen (mit Vielen klar kommen, offenherzig sein) ist
- Bild 2: Thema Vertrautheit, verlangt warme, Nähe erzeugende, angenehme Farben/ die größte Vertrautheit geben ihm seine Familie und deren Anhang, aber er konnte nicht noch mehr Köpfe malen (blies es bei seiner Frau und den drei Kindern)
- Bild 3: er hat auf das Bild gebracht, was er am liebsten macht, eigentlich hätte er Freunde und Bekannt mit au das Bild bringen müssen , da er alles gern in Gemeinschaft macht, aber er kann/wollte keine Menschen mehr malen

4. Konzept, Ausführung, Überarbeitung, Schwierigkeiten, Umgang damit
- Bild 1: Bildidee hatte er von Anfang an, aber eigentlich wollte er einen Riss malen/ dann hat er sich dagegen entschieden, da er dem Fremden nicht fremd bleiben möchte/ will dann doch eher den Schwerpunkt auf das Verbindende legen/ Schwierigkeit: 2.und 3. Lasur fehlen ihm
- Bild 2: Anregungen, wie man Gesichter malt hat er sich bei den Zeichnungen in der Ausstellung geholt und in seinem Notizbuch, denn ihm fehlt die Routine und ohne Fotografie als Vorlage hat er sich etwas verloren gefühlt/ Schwierigkeiten haben ihm zunächst das Thema gemacht und dann auch der Druck etwas fertig bekommen zu müssen und nicht zu wissen was dabei raus kommt

- Bild 3: Wollte eine malerische Collage anlegen, mit verschiedenen auch abstrahierten teilen seiner Hobbys und liebsten Aktivitäten/ Schwierigkeiten hatte er bei der Umsetzung, da er Menschen nicht gut malen kann und auch mit dem Fahrrad Probleme hatte, nachdem er auf seinem Entwurfspapier versucht hatte es zu zeichnen, hat es dann „einfach so gelassen“

5. Neues erfahren in der ästhetischen Dimension
   - meiner Meinung nach geht er sehr konzeptuell und regelgeleitet vor, denn er macht vieles im Goldenen Schnitt angelegt, bei den Menschen hat er über das Verhältnis des Kopfes zum Gesamtkörper nachgedacht, er hat die Kontrastlehre eingesetzt um die Themen zu verdeutlichen und er sprach immer wieder von Tricks (wie schwarze Konturen an einigen Stellen) um dem Bild mehr Kontrast und Leben zu geben

6. Neues erfahren über sich selbst und andere
   - Bild 1: hat geäußert, er hätte das Bild über das fremde eigentlich als das Bild über sich nehmen können, denn er hat sich dabei dargestellt und wie er auf das Fremde reagiert, zeigt ihn also viel deutlicher als das Fremde
   - Bild 3: er erkennt sich nicht, aber das soll er sein, erkennt sich an seinen Hobbys/ stellt sich die Frage woran man einen Menschen erkennt -> Verhalten in Notsituationen, Charakter, er sein ein Optimist und Offenherzig [siehe Bild 1 fremd] /
     er erklärt das Bild sei in zwei Hälften geteilt, rechts seine Hobbys, dass was er für sich tut und links die Familie und damit zusammenhängende Verpflichtungen; gewisse Freiheiten braucht Jeder, aber er könne auch zurücktreten

7. emotionales Erleben
   - Bild 1: fühlt sich sicher, kann das Bild so nebenbei malen, da er ungefähr weiß was dabei raus kommen wird
   - fühlt sich vor allem bei Bild 2 unsicher, da er keine Gesichter malen kann
   - Bild 3: kein schlechtes Gefühl dabei, denn er hat schon mal etwas ähnliches gemalt, aber er hätte gern den Rat eines Profis, ich denke er braucht das um sich sicher zu sein

8. Körper/ Bewegung
   - den Hintergrund bearbeitet er im stehen, er macht große, ruhige und gezielte Bewegungen mit dem ganzen Arm
   - Details und Vorzeichnungen macht er im sitzen, dabei legt er auch teilweise seine rechte Hand auf
   - bei geraden Linien oder den Details hat er mit seiner zitternden Hand zu kämpfen/ er spricht dieses Thema nur einmal an, indem er sagt, dass die Bilder noch etwas zu wenig detailliert sind, man dazu aber keine zitternde Hand gebrauchen kann
   - bei großer Konzentriertheit bewegt er seine Zunge außerhalb seines Mundes oder presst die Lippen aufeinander
   - wenn er an den Materialtisch geht nimmt er Kontakt zu den anderen TN auf und fragt auch Dinge laut in die ganze Runde, will damit meiner Meinung nach die Stimmung heben

9. Adressat
   - bei allen drei Bildern kein bestimmter Adressat

10. Besonderheiten (nur bei wirklichen Besonderheiten)
    - sowohl während des narrativen Interviews als auch bei der Befragung nach dem Arbeitsprozess, benennt er den Grund für seine Teilnahme an diesem Projekt. Sein Sohn arbeite in München an einem Institut, welches Sozialumfragen macht und von ihm wisse er wie schwierig es sei Probanden zu gewinnen und deshalb hat er sich zur Verfügung gestellt.

Projekt: Malen und Schreiben in der Biographie

Legende der verwendeten Abkürzungen in den Dokumenten

Abkürzung	Bedeutung
B1s	**B**ild **1,2,3**,... Reihenfolge der Erstellung der Bilder
B2v	**B**ilder zu Thema: **s**elbst, **v**ertraut, **f**remd (sv, vf, svf – Kombination der Themen)
Bka	**B**ild**k**urz**a**nalyse
Ba	**B**ild**a**nalyse (jeweils eines Bildes der Vsp)
Ba-komp.	**B**ild**a**nalyse **komp**arativ (alle Bilder einer Vsp)
Pa	**P**rozessinterview**a**udio-Aufnahme
Pat	**P**rozessinterview(-audio)-**T**ranskript
Pa-ThV	**P**rozessinterview(-audio) **Th**ematische **V**erläufe/ 1. Auswertungsebene
Vb	**V**erdichtete **B**eschreibung des Werksprozesses
FB	Fragebogen
E	Einverständniserklärung
Ia	Interview**a**udio (Biografisches Interview)
Iat	Interview**t**ranskript
Bp	**B**iografisches **P**ortrait
Bkp	**B**iografisches **K**urz**p**ortrait
Bph	**B**eobachtungs**p**rotokoll, **h**andschriftlich

Zusammensetzung der Codenummer:

Nr. BearbeiterIn Laufende Nr. BearbeiterIn **– S** Schreiben/**M** Malen – Geburtsjahr – **m/w** Geschlecht –Art des Dokumentes – BearbeiterIn – Datum

206 – M – 57 – w – ... z.B. 206 – M – 57 – w – **Bph – Ca – 250611**

Der unterstrichene Teil des Codes bleibt **immer gleich**, egal welches Dokument gekennzeichnet wird. Er wird sofort nach dem ersten Interview mit der Person von dem/ der InterviewerIn vergeben.

Der nicht unterstrichene Teil des Codes ändert sich, je nach Art des Dokuments und BearbeiterIn. Beispielsweise Bph -> Beobachtungsprotokoll handschriftlich – Ca -> von Catharina, am 25.06.11

PERSONALBOGEN	
Name:	Code Nr.:

Altersgruppe	❑ ca. 8-11 Jahre ❑ ca. 35-55 Jahre	❑ ca. 16-18 Jahre ❑ 65+ Jahre
❑ Biografisches Interview	Name: Datum:	
❑ Fragebogen		
❑ Einverständniserklärung		
❑ Transkription	Name: Eingegangen am:	

❑ Workshop:	Datum:	
❑ Beobachtungsprotokoll	Name:	
❑ Fotos (während des Arbeitsprozesses)	Kamera Nr.:	
	Foto Nr. 1 -	Foto Nr. 5 -
	Foto Nr. 2 -	Foto Nr. 6 -
	Foto Nr. 3 -	Foto Nr. 7 -
	Foto Nr. 4 -	

Bilder		Texte	
❑ Aufgabe 1 „selbst“	+ Skizzen Nr.	❑ Aufgabe 1 „selbst“	+ Vorarbeiten Nr.
	❑ Foto und Ausdruck		❑ eingescannt und ausgedruckt
❑ Aufgabe 2 „vertraut“	+ Skizzen Nr.	❑ Aufgabe 2 „vertraut“	+ Vorarbeiten Nr.
	❑ Foto und Ausdruck		❑ eigescannt und ausgedruckt
❑ Aufgabe 3 „fremd“	+ Skizzen Nr.	❑ Aufgabe 3 „fremd“	+ Vorarbeiten Nr.
	❑ Foto und Ausdruck		❑ eingescannt und ausgedruckt
❑ zusätzliche Skizzen Nr.		❑ zusätzliche Texte/ Notizen Nr.	

❑ Prozessinterview – Mitschrift	Name:
❑ Prozessinterview – Audiodatei	Geräte Nr.:
	Folder:
❑ verdichtete Beschreibung	Name:
	Datum:
Bemerkung:	

Übersichtstabelle | Datenbestand Grundgesamtheit

In der Übersichtstabelle werden alle 34 Teilnehmerinnen aufgeführt, die in meiner Arbeit Berücksichtigung finden. 140 bildnerische Erzeugnisse insgesamt, davon 107 Bilder und 33 Skizzen.

Teilnehmerin	Code-Nr.	Alter / Beruf	Entstandene bildnerische Arbeiten
Ulrike R.	022-M-67-w	45 Jahre / Chemielaborantin	4 Bilder (B1s, B2v, B3f, B4v)
Bernhardt F.	305-M-42-m	70 Jahre / Rentner, Schulleiter Deutsch, Theologie	7 Bilder (B1v, B2s, B3f, B4f, B5f, B6f, B7f)
Heinrich M.	708-M-41-m	71 Jahre / Rentner, Realschullehrer Physik, Mathe	3 Bilder (B1v, B2s, B3f)
Ingeburg E.	801-M-40-w	72 Jahre / Rentnerin, Sachbearbeiterin	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Beate K.	008-M-44-w	67 Jahre / Rentnerin, Fremdsprachensekretärin	5 Bilder (B1s, B2v, B3s, B4f, B5s)
Annegret S.	120-M-56-w	56 Jahre / Verkäuferin, Reisekauffrau	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Günther L.	804-M-55-m	57 Jahre / Lehrer	4 Bilder (B1s, B2v, B3f, B4f)
Holger T.	803-M-59-m	53 Jahre / Schreiner	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Alida M.	007-M-36-w	75 Jahre / Rentnerin, Volksschullehrerin	4 Bilder (B1s, B2f, B3f, B4v)
Gerhardt L.	218-M-48-m	64 Jahre / Rentner, Maschinenbauingenieur	3 Bilder (B3s, B2v, B1f)
Lorena M.	201-M-70-w	42 Jahre / Ergotherapeutin	1 Bilder (Bsvf)
Georg D.	216-M-56-m	56 Jahre / Versicherungs-fachmann	2 Bilder (B1f, B1sv)
Dorothea J.	016-M-38-w	74 Jahre / Rentnerin, Stenotypistin	3 Bilder (B2vf, B1s, B3v)
Hans T.	036-M-47-m	65 Jahre / Rentner, Gymnasiallehrer Sport, GRB	6 Bilder (B1sB2s, B3s, B6f, B7f, B4v, B5v)
Siegfried L.	204-M-35-m	76 Jahre / Rentner, Architekt	3 Bilder (B3s, B2v, B1f)
Veronika S.	806-M-80-w	31 Jahre / Chemie-Ingenieurin	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Astrid J.	018-M-56-w	56 Jahre / Verfahrenstechnikerin	3 Bilder (B3f, B1s, B2v)
Jana L.	004-M-57-w	54 Jahre / kaufmännische Assistentin	6 Bilder (B1s, B2s, B3v, B6vf, B4f, B5f)
Claudia S.	221-M-68-w	44 Jahre / Marktforscherin	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Martina H.	104-M-62-w	49 Jahre / Industrietechnikerin	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Frank Z.	224-M-60-m	52 Jahre / Polizeivollzugsbeamter	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Jürgen B.	134-M-53-m	59 Jahre / Zimmermann, Ergotherapeut	1 Bild (Bsvf)
Torsten S.	802-M-63-m	49 Jahre / technischer Betriebswirt	1 Bild (Bsvf)
Reiner Z.	113-M-57-m	55 Jahre / Entwicklungsingenieur	3 Bilder (B3f, B1v, B2s)
Thomas V.	118-M-64-m	48 Jahre / Nachrichtentechniker	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Annelore D.	223-M-40-w	72 Jahre / Rentnerin, Krankenschwester	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Renate H.	704-M-43-w	69 Jahre / Rentnerin, Buchhändlerin	1 Bild (Bsvf)
Agnes R.	203-M-33-w	78 Jahre / Rentnerin, Innenarchitektin	3 Bilder (B1s, B3v, B4f)
Birgit P.	117-M-41-w	71 Jahre / Rentnerin, Altenpflegerin	9 Bilder (B1s, B2f, B3f, B4s, B5s, B6v, B7v, B8v, B9v)
Frauke G.	202-M-44-w	67 Jahre / Rentnerin, Lehrerin	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Werner K.	115-M-29-m	83 Jahre / Rentner, selbstständiger Elektriker	3 Bilder (B3f, B2v, B1s)
Richard N.	024-M-55-m	57 Jahre / Redakteur	8 Bilder (B1s, B2f, B3f, B4f, B5v, B6s, B7f, B8f)
Peter F.	505-M-43-m	69 Jahre / Rentner, Bauingenieur	3 Bilder (B1s, B2v, B3f)
Dieter S.	001-M-46-m	65 Jahre / Rentner, Konditor, Zugbegleiter	3 Bilder (B2s, B1v, B3f)

Narratives Interview	**Fragebogen**	**Beobachtungsprotokoll**	**Leitfadeninter**view
022-M-67-w-Ia-An-30911 | 02:41:48 h	022-M-67-w-FB-230911	022-M-67-w-Bph-Ke-250911	022-M-67-w-Pa-Ke-250911 | 47:15 min.
305-M-42-m-Ia-Su-1 312 | 02:26:53 h	305-M-42-m-FB-1 312	305-M-42-m-Bph-Ca-180312	305-M-42-m-Pa-Ca-180312 | 40:01 min.
708-M-41-m-Ia-Si-260911 | 01:27:23 h	708-M-41-m-FB-260911	708-M-41-m-Bph-Ca-011011	708-M-41-m-Pa-Ca-011011 | 56:51 min.
801-M-40-w-Ia-Ke-080911 | 01:03:37 h	801-M-40-w-FB-080911	801-M-67-w-Bph-Ke-100911	801-M-40-w-Pa-Ke-100911 | 56:24 min.
008-M-44-w-Ia-An-240611 | 01:30:34 h	008-M-44-w-FB-240611	008-M-44-w-Bph-Si-260611	008-M-44-w-Pa-Si-260611 | :01 min.
120-M-56-w-Ia-Li-250911 | 01:14:49 h	120-M-56-w-FB-250911	120-M-56-w-Bph-Li-250911	120-M-56-w-Pa-Li-250911 | 29:34 min.
804-M-55-m-Ia-Ke-011011 | 54:13 min.	804-M-55-m-FB-011011	804-M-55-m-Bph-Ke-011011	804-M-55-m-Pa-Ke-011011 | 43:58 min.
803-M-59-m-Ia-Ke-250911 | 01:25:36 h	803-M-59-m-FB-250911	803-M-59-m-Bph-Ke-250911	803-M-59-m-Pa-Ke-250911 | 34:48 min.
007-M-36-w-Bp-Su-300812	216-M-56-m-FB-060911	007-M-36-w-Bph-Si-260611	
	218-M-48-m-FB-250712	218-M-48-m-Bph-Ca-100911	218-M-48-m-Pa-Ca-100911 | 49:43 min.
		218-M-48-m-Vb-Ca-130911	
201-M-70-w-Bkp-Ca	201-M-70-w-FB-250712		
216-M-56-m-Bkp-Ca	216-M-56-m-FB-060911		
016-M-38-w-Bkp-Ca	016-M-38-w-FB-070911		
036-M-47-m-Bkp-Ca	036-M-47-m-FB-250712		
204-M-35-m-Bkp-Ca	204-M-35-m-FB-260711		