

Psychosoziale Perspektiven auf Bild und Bildlichkeit

Herausgegeben von Sandra Plontke,
Aglaja Przyborski und Paul S. Ruppel

Sandra Plontke & Jürgen Straub: Max Imdahls Ikonik in der Perspektive der relationalen Hermeneutik und Kulturpsychologie. Theoretische und methodische Affinitäten und Anregungspotenziale • **Michael R. Müller:** Jenseits des Bildes. Über mediale Organisationsformen des Sehens • **Roswitha Breckner:** Soziale Medien. Bildbiografische Denkräume erkennenden Sehens in Prozessen der Selbstgestaltung • **Moritz Meister, Aglaja Przyborski & Thomas Slunecko:** Zur kulturpsychologischen Analyse der Mensch-App-Interaktion. Subjektnormen psychischer Gesundheit in bildlicher Inszenierung und praktischer Aneignung • **Moritz Wullenkord:** Rechte Zukunftsbilder. Zur ikonischen Artikulation ethnisch-kultureller Volkskonzepte in rechtspopulistischen Zukunftsimaginationen • **Patrick Felix Krüger & Knut Martin Stünkel:** Die Ausstellung als Formular einer Metaphorik der Objekte. Beobachtungen zu Sammlungen asiatischer Kunst • **Monique Kaulertz:** Von der Erzählung zur Illustration in der intersubjektiven Artikulation von Widerstand



Inhalt

Editorial	3	Rechte Zukunftsbilder	106
<i>Paul S. Ruppel, Aglaja Przyborski & Sandra Plontke</i>		Zur ikonischen Artikulation ethnisch-kultureller Volkskonzepte in rechtspopulistischen Zukunftsimaginationen <i>Moritz Wullenkord</i>	
Max Imdahls Ikonik in der Perspektive der relationalen Hermeneutik und Kulturpsychologie	9	Die Ausstellung als Formular	129
Theoretische und methodische Affinitäten und Anregungspotenziale		einer Metaphorik der Objekte	
<i>Sandra Plontke & Jürgen Straub</i>		Beobachtungen zu Sammlungen asiatischer Kunst <i>Patrick Felix Krüger & Knut Martin Stünkel</i>	
Jenseits des Bildes	34	Von der Erzählung zur Illustration	
Über mediale Organisationsformen des Sehens		in der intersubjektiven Artikulation	
<i>Michael R. Müller</i>		von Widerstand	149
Soziale Medien	52	<i>Monique Kaulertz</i>	
Bildbiografische Denkräume erkennenden Sehens		Impressum	172
in Prozessen der Selbstgestaltung			
<i>Roswitha Breckner</i>			
Zur kulturpsychologischen Analyse			
der Mensch-App-Interaktion	81		
Subjektnormen psychischer Gesundheit			
in bildlicher Inszenierung			
und praktischer Aneignung			
<i>Moritz Meister, Aglaja Przyborski & Thomas Slunecko</i>			



Roland Reichenbach

Krise der Imagination Zum Verlust von Urteilskraft und Gemeinsinn



2025 · 170 Seiten · Broschur
ISBN 978-3-8379-3378-9

- ▶ **Bildungsphilosophische Antworten auf die politische Krise der Demokratie und des Gemeinsinns**
- ▶ **Innovative Ansätze für allgemeinwärtige bildungspolitische Diskussionen**

Die öffentliche Debatte und weite Teile der Bildungslandschaft sind heute beherrscht von einem verarmten Denken. Diese Krise der Imagination offenbart sich da, wo ein sprachlicher Pragmatismus herrscht, der sich in Phrasen und Marketingvokabeln erschöpft. Sie zeigt sich an einer eindimensionalen Fixierung auf das Hier und Jetzt – ohne Geschichtsbewusstsein und utopische Zukunftsidee. Und sie wird ablesbar an der von digitalen Medien befeuerten Meinungsdemokratie, in der komplexe Urteile kein Gehör mehr finden. Roland Reichenbach identifiziert die verheerenden Ausläufer dieses abgeflachten, schnellen und sinnaushöhlenden Denkens und setzt etwas dagegen. Er beschreibt eine Denkform, die Tiefe hat, möglichkeitsorientiert ist und erzählerisch auf starke innere Bilder zurückgreifen kann, um sowohl die Urteilskraft der Einzelnen als auch den Gemeinsinn in der Gesellschaft wieder zu stärken.

Editorial

Paul S. Ruppel, Aglaja Przyborski & Sandra Plontke

Journal für Psychologie, 33(2), 3–8

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2-3>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Im Jahr 2025 würde Max Imdahl seinen 100. Geburtstag feiern. Wie kein anderer vor ihm widmete er sich den *formalen* Gestaltungsprinzipien des Bildes als tragende Elemente für Sinn und Bedeutung im Bildlichen. Ebenso zentral wie beispielgebend in Imdahls Denken ist die Idee der Eigenlogik des Bildes. Was am Bild, scheint der Kunsthistoriker beständig zu fragen, geht über das Wiedererkennen und vor allem die sprachliche Logik hinaus und wie können wir dies theoretisch, mithin über den Weg der Sprache, zugänglich machen? Seine Antworten erweisen sich über die eigene Disziplin hinaus als überaus fruchtbar. Imdahls Konzept des »sehenden Sehens« stellt den Blick auf das Bild neu ein und erlaubt es in seiner Formalstruktur zu erkennen. Diese und andere seiner Überlegungen werden äußerst produktiv in der Psychologie, ebenso wie insgesamt in den Human- und Sozialwissenschaften aufgegriffen.

Wir haben dieses Jubiläumsjahr zum Anlass genommen, der Bildlichkeit in ihrer Bedeutung für eine sozial-, kultur- und geisteswissenschaftlich orientierte Psychologie und benachbarte Disziplinen und Felder ein Themenheft zu widmen. In den letzten Jahren sind Bilder in ihrer lebensweltlichen Relevanz und als Gegenstand empirischer Analyse verstärkt ins Blickfeld gerückt. Im Journal für Psychologie wurde diese Entwicklung früh mit angestoßen und begleitet – zu nennen ist hier insbesondere das vor über zehn Jahren erschienene Themenheft *Bilder verstehen – uns selbst verstehen. Zum Stellenwert des Bildes in der gegenwärtigen Psychologie*, herausgegeben von Thomas Slunecko und Aglaja Przyborski (2012). Die Beschäftigung mit Bildern hat – auch aufgrund der Hinwendung zur umfassenden Mediatisierung des Alltags – in der Folge eine regelrechte Hochkonjunktur erlebt. Inspiriert werden bildanalytische Zugänge dabei nicht zuletzt aus der wissenschaftsgeschichtlich jungen und interdisziplinär angelegten Bildwissenschaft. Die von Imdahl entworfene Ikonik mag exemplarisch hierfür stehen. Auch haben sich Zugänge ausdifferenziert, bei denen Bild und Bildlichkeit weniger als Analysegegenstand und vielmehr als Modus der Präsentation und Kommunikation eine Rolle spielen, etwa in der *Performativen Sozialwissenschaft*, zu der Günter Mey (2020) im *Journal für Psychologie* eigens ein Themenheft herausgegeben hat.

Zuletzt ist es um die empirische Analyse von Bildern indes stiller geworden und ein anfänglicher »Hype« hat sich gelegt. Die Bilder sind damit freilich nicht aus dem

Alltag verschwunden und ihre Analyse hat sich in Nischen etablieren können. Diesen etablierten Praxen und sich ausdifferenzierenden Neuerungen möchten wir mit diesem Themenheft nachgehen und so gleichsam Bilder und Bildlichkeit wieder prominenter in den Blick nehmen.

Das Themenheft umfasst Beiträge, welche in der Gesamtschau in interdisziplinärer Perspektive die Entwicklung und Anwendung bildanalytischer Methoden fokussieren oder sich der Frage zuwenden, wie Menschen als historisch, soziokulturell und biografisch konstituierte Wesen Bilder wahrnehmen, in verschiedenen Kontexten, Situationen und Handlungsfeldern verwenden und welche Bedeutungen sie ihnen dabei geben. Die Beiträge fokussieren damit, den bildtheoretischen Systematisierungen von Straub et al. (2021) folgend, mal Bildanalysen, mal Bildrezeptions- oder auch Bildgebrauchsanalysen bzw. thematisieren gleich mehrere Analyseperspektiven – dies sowohl im Rahmen theoretischer Einordnungen als auch methodologischer Überlegungen und empirischer Untersuchungen, die sowohl spezifisch Bilder analysieren als auch Bilder in Kombination mit verbalen bzw. Textdaten.

Nicht nur die Zugänge sind unterschiedlich gelagert, auch was als Bild in den Beiträgen in den Blick genommen wird, ist durchaus heterogen: Von der Malerei über Bildsammlungen und -montagen auf Social Media sowie visuelle Oberflächen von digitalen Dispositiven bis hin zu KI-generierten Bildern im Stil von Fotos, der Metaphorik von Objekten in kuratorischen Arrangements und forscher:innenseitig angefertigten Illustrationen beziehen sich die Beiträge auf eine große Vielfalt unterschiedlicher Bilder. Sie klären dabei grundlagentheoretische Fragen, warten mit empirischen Analysen mittels bewährter Methoden auf, entwickeln methodische Zugänge weiter und geben Einblicke in Forschungspraxen, die dazu einladen, diese weiter zu erproben.

Zu den Beiträgen

In ihrem Beitrag »*Max Imdahls Ikonik in der Perspektive der relationalen Hermeneutik und Kulturpsychologie. Theoretische und methodische Affinitäten und Anregungspotenziale*« entfalten Sandra Plontke und Jürgen Straub theoretische und methodische Verbindungslien zwischen Max Imdahls Ikonik und einer handlungstheoretisch begründeten Kulturpsychologie. Im Mittelpunkt steht hierbei Imdahls Konzept des »sehenden Sehens«, das die Eigenlogik des Bildes und seine nicht sprachlich vermittelbare, sich jenseits eines identifizierenden Denkens entfaltende Sinnstruktur betont und so eine Perspektive für eine methodisch kontrollierte Erschließung innovativer Sinngehalte eröffnet. Dieses Verständnis wird mit der kulturpsychologischen Idee einer relationalen Hermeneutik verknüpft, die Relationalität, Erfahrungsoffenheit und die affektiv-emotionalen Dimensionen von Verstehensprozessen betont. Schließlich rücken die Autor:innen die normative

Dimension der Ikonik in den Blick: In zehn Punkten wird die anti-elitistische, radikaldemokratische und dialogische Ausrichtung der Imdahlschen Ikonik erörtert und damit die ethisch-politische Bedeutung ästhetischer Erfahrung als Form der Selbst- und Welterfahrung, die auch für die Kulturpsychologie von zentralem Interesse ist, offengelegt.

Mit seinem Beitrag *»Jenseits des Bildes. Über mediale Organisationsformen des Sehens«* nimmt Michael R. Müller im Kontext sich entwickelnder Medienkulturen neu entstehende Bildmedien in den Blick, wie Bildmontagen bzw. -cluster und Bildübertragungen. Im Anschluss an Imdahls Konzept des »sehenden Sehens« und die Einsicht, dass formale Bildwerte das Sehen und Verstehen des Bildes organisieren, geht er der Frage nach, wie das Sehen und Verstehen organisiert wird, wenn wir nicht einzelne Bilder betrachten, sondern gegenwärtige visuelle Alltagskultur und -kommunikation mit ihren komplexen ikonischen Relationen. Müllers Überlegungen machen deutlich, dass es für das Verständnis und die Analyse solcher Phänomene visueller Alltagskultur und -kommunikation einer Hermeneutik bedarf, die sich nicht nur den Bildern selbst zuwendet, sondern auch ihren Bezügen zu- und untereinander sowie den mit ihnen verbundenen kollektiven Bildwissensbeständen und -gedächtnissen, Darstellungskonventionen und nicht zuletzt den auf ihnen aufbauenden, in weiten Teilen praktischen Fähigkeiten und Fertigkeiten der bildhaften Bedeutungsherstellung.

Ausgehend von ihren empirisch-konzeptionellen Arbeiten zur Selbstpräsentation in sozialen Medien verbindet Roswitha Breckner in ihrem Beitrag *»Soziale Medien. Bildbiografische Denkräume erkennenden Sehens in Prozessen der Selbstgestaltung«* Aby Warburgs Konzept des »Denkraums« mit Max Imdahls Idee des »erkennenden Sehens« und schafft damit einen innovativen Zugang zum Verstehen und zur Analyse visueller biografischer Konstruktionsprozesse. Am Beispiel der bildlichen Selbstdarstellungen einer jungen Frau auf Instagram zeigt sie, wie die dort kuratierten Bildzusammenstellungen Aufschluss über das Selbst- und Weltverhältnis der Person geben und wie diese mit ihrer Lebensgeschichte verknüpft sind. Die gezeigten Bilder eröffnen biografische Reflexionsräume, in denen Individuen emotionale und existenzielle Erfahrungen – etwa Angst oder Identitätsunsicherheit – bearbeiten können. Methodisch erfolgt dies durch eine Triangulation von Bild- und Biografieanalyse, die Social-Media-Bildmaterial mit biografisch-narrativen Interviews kombiniert. Soziale Medien erscheinen dabei als bildbiografische Denkräume, in denen visuelle Selbstdarstellungen sowohl Selbsterkenntnis als auch Distanzierung ermöglichen. Zugleich weist Breckner auf die Ambivalenz dieser Räume hin: Sie können zur Selbstermächtigung beitragen, bergen jedoch auch das Risiko illusionärer Selbstbilder.

Im Beitrag *»Zur kulturpsychologischen Analyse der Mensch-App-Interaktion: Subjektnormen psychischer Gesundheit in bildlicher Inszenierung und praktischer Aneignung«* von Moritz Meister, Aglaja Przyborski und Thomas Slunecko steht die Frage im Zentrum, welche Subjektnormen psychischer Gesundheit sowie welche selbstbezogen-

transformativen Ansprüche an ihre User:innen sich in Mental Health Apps manifestieren und wie Nutzer:innen sich in ihrer Praxis zu diesen positionieren. Die kulturpsychologisch-empirische Analyse der Mensch-App-Interaktion am Beispiel von *Daylio* adressiert damit ein hoch aktuelles Themenfeld der Gesundheitspsychologie. Die Arbeit basiert auf dem von Aglaja Przyborski entworfenen und von den Autor:innen weiterentwickelten praxeologischen Kommunikationsmodell, das von Max Imdahls Überlegungen des bildlichen Eigensinns ausgeht und die Autopoiesis von unterschiedlichen medialen Sinnstrukturen – hier insb. ikonische, sprachliche und operative – in Apps methodisch und methodologisch empirisch zugänglich macht. Die Analyse zeigt, dass *Daylio* psychische Gesundheit als dauerhaft gute Stimmung normiert und Nutzer:innen zur ständigen Selbstoptimierung anhält. Die narrativen Interviews verdeutlichen, dass die User:innen diese Normen teils affirmieren, teils kreativ umdeuten. Das Zusammenspiel von App-Design und Nutzungspraxis erscheint so als wechselseitiger, sinnhafter Prozess medial strukturierter Selbst- und Weltverhältnisse.

Im Beitrag »*Rechte Zukunftsbilder: Zur ikonischen Artikulation ethnisch-kultureller Volkskonzepte in rechtspopulistischen Zukunftsimaginationen*« beleuchtet Moritz Wullenkord mittels empirischer Analysen ausgewählter, im Zuge des Bundestagswahlkampfes 2025 veröffentlichter Sharepics der Partei Alternative für Deutschland rechtspopulistische Zukunftsimaginationen. Anhand detaillierter Bildanalysen sowie durch Bild-Text-Vergleiche arbeitet Wullenkord die den Materialien zugrunde liegenden divergierenden Volkskonzepte bzw. -bilder heraus: Während im Bildmaterial – oder vielmehr den Bild-Text-Kompositionen, als welche die Sharepics zu sehen sind – ein ethnisch-kulturelles Volksbild kenntlich wird, zeigt sich im Textmaterial – dem Wahlprogramm der Partei – ein kultureller Volksbegriff. Der Beitrag verdeutlicht damit nicht nur die Relevanz von eigenständigen und umfassenden Bildanalysen im Kontext politischer Kommunikation, sondern legt gleichsam nahe, die Modalität politischer Kommunikation in ihrer auch psychosozialen Funktion genauer in den Blick zu nehmen, denn Bild und Text leisten hier durchaus Unterschiedliches und sind nicht aufeinander zu reduzieren.

Der Beitrag »*Die Ausstellung als Formular einer Metaphorik der Objekte. Beobachtungen zu Sammlungen asiatischer Kunst*« von Patrick Felix Krüger und Knut Martin Stünkel widmet sich der materialgeleiteten Untersuchung der spezifischen Grammatik und Rhetorik musealer Ausstellungen, die als Orte metaphorischer Sinnbildungsprozesse verstanden werden. Am Beispiel der asiatischen Sammlung der Situation Kunst (für Max Imdahl) wird gezeigt, wie Objekte in kuratorischen Arrangements als Formulare analysiert werden können, die durch ihre Anordnung, Kontextualisierung und wechselseitige Bezugnahme Sinn und Bedeutungen aktiv erzeugen. Auf der Grundlage der Formulartheorie Jürgen Freses, im Dialog mit kunst- und bildwissenschaftlichen Ansätzen, zeigen die Autoren, wie museale Ausstellungen als mehrschichtige und offene Kommunikationssituationen wirken und dabei Prozesse der Wissensgenese, Wahrneh-

mung und Erinnerung sowie der kulturellen Selbstverortung sichtbar machen, die das Verhältnis von Fremd- und Eigenwahrnehmung strukturieren. Zentral ist hierbei auch Imdahls Konzept des »sehenden Sehens«, das den Akt der Wahrnehmung als aktives Mitspielen in der Sinnkonstitution und die Ausstellung als Erfahrungsraum versteht, in dem ästhetische und psychosoziale Dimensionen der Sinnbildung zusammenlaufen.

Im Beitrag »*Von der Erzählung zur Illustration in der intersubjektiven Artikulation von Widerstand*« reflektiert Monique Kaulertz das Zeichnen von Illustrationen im Rahmen ethnografischen Forschens. Dabei ist es die Ethnografin selbst, die während der Interaktion im Feld – zunächst *ad hoc*, im weiteren Forschungsprozess zunehmend absichtsvoller – zu Stift und Papier greift und die ihr berichteten Erfahrungen zeichnerisch festhält und als Illustrationen zum Gegenstand der weiteren Interaktion werden lässt. Die Illustrationen fungieren nicht als Analysegegenstand an sich. Kaulertz verweist durch ihre Reflexionen und Analyse eines spontan begonnen und weiter zu erprobenden Forschungshandelns, das sowohl Bildproduktion als auch -rezeption und -gebrauch umfasst, vielmehr auf das Potenzial, das die Ermöglichung und Wahl bildbasierter Ausdrucksformen beim ethnografischen Arbeiten birgt. Der Beitrag lädt dazu ein, diese Möglichkeiten weiter auszuloten und gleichsam zu versuchen, sie in systematischer Absicht als methodischen Zugang auszuarbeiten.

Ihnen, liebe Leser:innen, wünschen wir eine spannende Lektüre und hoffen, dass die hier versammelten Beiträge nicht nur einen Eindruck von der Differenziertheit und Nuanciertheit der mittlerweile entwickelten Theorie, Methodologie und Methodik zum Bild sowie Einblicke in aktuelle empirische Analysen vermitteln, sondern auch zur theoretischen und methodologisch-methodischen Weiterentwicklung anregen und zur Erkundung weiterer Bilderwelten einladen.

Dank

Wir möchten uns herzlich bei den Gutachter:innen für ihre kritischen Anmerkungen, hilfreichen Hinweise und konstruktiven Stellungnahmen bedanken. Unser Dank gilt ebenso dem *Psychosozial-Verlag* und hier namentlich Christian Flierl und Julia Stein für die Organisation des Lektorats. Für die finanzielle und ideelle Förderung des Symposiums *RE:BILD – 100 Jahre Max Imdahl. Psychosoziale Perspektiven auf Bild und Bildlichkeit*, das im Mai 2025 in der Bibliothek der Situation Kunst (für Max Imdahl) in Bochum stattfand und in dessen Rahmen einige Beiträge des vorliegenden Themenheftes diskutiert wurden, danken wir dem *Hans Kilian und Lotte Köhler-Centrum für sozial- und kulturwissenschaftliche Psychologie und historische Anthropologie*, der *Gesellschaft für Kulturpsychologie*, der *Situation Kunst (für Max Imdahl)* sowie Eva Wruck als Kuratorin der *Stiftung Situation Kunst*.

Literatur

- Mey, Günter, Hrsg. 2020. »Performative Sozialwissenschaft«. *Journal für Psychologie*, 28 (1). <https://doi.org/10.30820/0942-2285-2020-1>.
- Slunecko, Thomas und Aglaja Przyborski, Hrsg. 2012. »Bilder verstehen – uns selbst verstehen. Zum Stellenwert des Bildes in der gegenwärtigen Psychologie«. *Journal für Psychologie*, 20 (3). <https://journal-fuer-psychologie.de/issue/view/34>.
- Straub, Jürgen, Aglaja Przyborski und Sandra Plontke. 2021. »Bildtheorie. Eine sozialwissenschaftliche, handlungs- und kulturpsychologische Perspektive im Kontext multi- und interdisziplinärer Bildwissenschaften«. In Jürgen Straub, *Psychologie als interpretative Wissenschaft. Menschenbild, Wissenschaftsverständnis, Programmatik. Schriften zu einer handlungstheoretischen Kulturpsychologie. Band 2*, 539–595. Gießen: Psychosozial-Verlag.

Die Herausgeber:innen

Paul S. Ruppel, Dipl.-Psych., Lehrkraft für besondere Aufgaben an der Sektion Sozialpsychologie und Sozialanthropologie an der Fakultät für Sozialwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Sozialtheorie und Sozialpsychologie an der Fakultät für Sozialwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum (Hans Kilian und Lotte Köhler-Centrum für sozial- und kulturwissenschaftliche Psychologie und historische Anthropologie), und freier Mitarbeiter im Institut für Qualitative Forschung in der Internationalen Akademie Berlin. Forschungs- und Interessensschwerpunkte: Qualitative Forschung, Kulturpsychologie, Identitätsforschung, Klimawandel und Mobilität.

Kontakt: Dipl.-Psych. Paul S. Ruppel, Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Sozialwissenschaft, Lehrstuhl für Sozialtheorie und Sozialpsychologie, Gebäude GD E1/223, Universitätsstr. 150, D-44801 Bochum; E-Mail: paul-sebastian.ruppel@rub.de

Aglaja Przyborski, Univ.-Prof. Dr., Professorin für Psychotherapie an der Bertha von Suttner Privatuniversität St. Pölten, Personzentrierte Psychotherapeutin und Lehrtherapeutin. Arbeitsschwerpunkte: Entwicklung qualitativ-rekonstruktiver Methoden, Bildanalyse, Interaktionsforschung, Psychotherapieforschung, Medientheorie und -forschung.

Kontakt: Univ.-Prof. Dr. Aglaja Przyborski, Bertha von Suttner Privatuniversität St. Pölten, Bereich Psychotherapie, Campus-Platz 1, 3100 St. Pölten, Österreich; E-Mail: aglaja.przyborski@suttner-uni.at

Sandra Plontke, M. A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Sozialtheorie und Sozialpsychologie an der Fakultät für Sozialwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, wissenschaftliche Koordinatorin am dortigen Hans Kilian und Lotte Köhler-Centrum für sozial- und kulturwissenschaftliche Psychologie und historische Anthropologie (KKC). Forschungs- und Interessensschwerpunkte: Bildwissenschaften, Bildhermeneutik, Bildtheorie, Medienwissenschaften, Methodologie und Methodik qualitativer/interpretativer Forschung, Sozial- und Kulturpsychologie und visual culture.

Kontakt: Sandra Plontke, Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Sozialwissenschaft, Lehrstuhl für Sozialtheorie und Sozialpsychologie, Gebäude GD E1/231, Universitätsstr. 150, D-44801 Bochum; E-Mail: sandra.plontke@rub.de

Max Imdahls Ikonik in der Perspektive der relationalen Hermeneutik und Kulturpsychologie

Theoretische und methodische Affinitäten und Anregungspotenziale

Sandra Plontke & Jürgen Straub

Journal für Psychologie, 33(2), 9–33
<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2-9>
CC BY-NC-ND 4.0
www.journal-fuer-psychologie.de

»Mit nichts kann man ein Kunst-Werk so wenig berühren als mit kritischen Worten: es kommt dabei immer auf mehr oder minder glückliche Missverständnisse heraus. Die Dinge sind alle nicht so fassbar und sagbar, als man uns meistens glauben machen möchte; die meisten Ereignisse sind unsagbar, vollziehen sich in einem Raume, den nie ein Wort betreten hat, und unsagbarer als alle sind die Kunst-Werke, geheimnisvolle Existenzen, deren Leben neben dem unseren, das vergeht, dauert.«

(Rilke 2009 [1929]; Paris, am 17. Februar 1903)

Zusammenfassung

Der Beitrag analysiert theoretische, methodologische und methodische Affinitäten zwischen Max Imdahls Ikonik und einer dem Konzept der Relationalität verpflichteten Kulturpsychologie. Imdahls Insistieren auf einem *sehenden Sehen* und seiner Aufmerksamkeit für die Eigenlogik des Bildes markiert eine Differenz zu identifizierendem Denken und logischer Subsumption und eröffnet zugleich Perspektiven für eine methodisch kontrollierte Erschließung innovativer Sinngehalte. Seine Position lässt sich in zentralen Hinsichten mit Grundannahmen der interpretativen Sozialforschung und speziell einer Kulturpsychologie verschränken, die Relationalität, Erfahrungsoffenheit und den Einbezug affektiv-emotionaler Dimensionen betont. Dabei wird Imdahls ikonisches Instrumentarium – perspektivische Projektion, szenische Choreografie (Kompositionsvariation) und Planimetrie – als metho-

disches Potenzial für eine kulturpsychologische Bildhermeneutik sowie die Reflexion auf die relationale Dynamik zwischen Subjekt und Bild betrachtet. Schließlich wird die normative Dimension der Ikonik erörtert: ihre anti-elitistische, radikaldemokratische und dialogische Orientierung verweist auf die ethisch-politische Reichweite ästhetischer Erfahrung als Selbst- und Welterfahrung, die ebenfalls von kulturpsychologischem Interesse ist.

Schlüsselwörter: Ikonik, Kulturpsychologie, Relationale (Bild-)Hermeneutik, sehendes Sehen, qualitative Methoden

Max Imdahl's Iconic in the Perspective of Relational Hermeneutics and Cultural Psychology

Theoretical and Methodological Affinities

This article analyzes the affinities between Max Imdahl's concept of Iconic and a relationally oriented cultural psychology, focusing on issues of theory, methodology, and method. Imdahl's focus on *sehendes Sehen* and on the image's intrinsic logic contrasts with modes of identifying thinking and logical subsumption, while opening pathways for methodologically rigorous interpretations of innovative meaning. These insights align with key principles of interpretive social research and cultural psychology, emphasizing relationality, openness to experience, and affective-emotional dimensions. The Iconic's toolkit – perspective projection, scenic choreography (compositional variation) and planimetry – serves as a methodological resource for cultural-psychological image hermeneutics and for analyzing the relational dynamics between subject and image. Finally, the article addresses the normative dimension of the Iconic: its anti-elitist, radically democratic, and dialogical orientation that highlights the ethical and political scope of aesthetic experience as both self- and world-experience and which is likewise of central relevance to cultural psychology.

Keywords: iconic, cultural psychology, relational (image-)hermeneutics, sehendes Sehen, qualitative methods

Präludium: Bilder im Blick der Sozialwissenschaften und Kulturpsychologie

In jüngerer Zeit lassen sich in der qualitativ-rekonstruktiven, interpretativen Sozialforschung intensive Bemühungen ausmachen, in der theoretischen und methodologischen Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte bzw. einer inter- und transdisziplinären Bildwissenschaft methodisch kontrollierte Zugänge zu Bildern zu entwickeln. Die vorliegenden Ansätze und Forschungsarbeiten zielen darauf ab, Sinn- und Bedeutungsgehalte von Bildern im informellen oder institutionellen Kontext von Alltagspraktiken

zu untersuchen (u. a. Bohnsack 2009; Przyborski 2018; Breckner 2010; Mey und Dietrich 2016; Müller 2016; Plontke et al. 2022; Straub et al. 2021, Plontke 2022). Dies geschieht nicht allein mit dem Ziel, das methodische Repertoire der Subjekt- und Sozialwissenschaften auszudifferenzieren, um der Flut insbesondere digitaler Bilder in unserer visuellen Kultur der Gegenwart stärker Rechnung zu tragen (z. B. Mitchell 2008a, siehe auch Plontke et al. 2020). Was die hier interessierenden Wissenschaften im 20. Jahrhundert im Feld der methodisch kontrollierten Analyse von Texten aller Art, einschließlich der Transkripte gesprochener Sprache, auf eindrucksvolle Weise bewerkstelligt haben, versuchen sie seit wenigen Dekaden im Hinblick auf Bilder. Die Ausdifferenzierung interpretativer Methoden, die sich auf genuin *subjekt-* und *sozialwissenschaftliche* Analysen von Tönen, Geräuschen und Musik, von Tanz und anderen Weisen körperlicher Bewegung im Raum beziehen, steht noch ganz am Anfang. Dabei hätte es, wie im Fall des Bildes, um jene Phänomene zu gehen, die sich eben besonderen sinnlichen Registern und Erlebnismodi verdanken – die also niemals ohne Veränderungen und Verluste sprachlich artikuliert, reflektiert und begriffen werden können. Was für das Bild als Bild gilt, trifft auch für die Musik als Musik, den Tanz als Tanz usw. zu: Wenn es überhaupt angemessen ist, in den verschiedenen Feldern sinnlicher Artikulation, Wahrnehmung und Kommunikation analog zur Sprache von einer je eigenen »Logik« zu sprechen, so weicht diese in jedem Fall auf je eigene Weise von dem ab, was wir im Medium der Sprache – des *Logos* im engeren Sinn – sagen und wissen können.

Was nun die Bemühungen um einen genuin subjekt- und sozialwissenschaftlichen Zugang zum Bild angeht, so steht dieses zwar durchaus in seiner eigenen Materialität und Ikonizität im Fokus der Betrachtung, aber dennoch so gut wie nie als eine von unserer individuellen und soziokulturellen, geschichtlich-gesellschaftlichen oder politischen Praxis völlig losgelöste Entität.¹ Es mag auch uns Subjekt- und Sozialwissenschaftlerinnen bisweilen ums *Bild als Bild* gehen; doch nicht allein. So gut wie immer interessieren wir uns für die Erforschung ästhetischer Erfahrungen und für die damit verwobenen, affektiv-emotionalen und kognitiven Wirkungen auf bestimmte Betrachter oder auch für die vielfältigen Anregungsgehalte sowie orientierungsstiften- den, motivierenden und handlungsleitenden Funktionen, die diese oder jene Bilder für bestimmte Menschen besitzen können. In den Sozialwissenschaften und speziell in der Kulturpsychologie erforschen wir die pragma-semantische Verwobenheit mit Weltbildern, Lebensformen, Praktiken und Überzeugungssystemen, sowohl in historisch-genetischer als auch in aktualempirischer und vergleichender Perspektive. Für den lebensweltlichen und den institutionellen, mehr oder weniger professionellen Umgang mit Bildern, für ihre alltägliche Produktion, Distribution und Rezeption ist es eben bezeichnend, dass Bilder – jedenfalls für bestimmte Menschen – die besagten Beziehungen unterhalten und damit einhergehende Funktionen erfüllen können (und viele mehr, etwa als Beweismittel vor Gericht). Dabei ist vieles im Fluss. Das Reservoir an

Bildern verändert sich permanent, ihr Verständnis und ihre Verwendung ebenso. Das gilt für Individuen ebenso wie für zahllose Gruppen, die sich *über* wechselnde Bilder sowie *in* wiederkehrenden oder neuen Bildern verständigen.

In den meisten Fällen sozialwissenschaftlicher, insbesondere kulturpsychologischer Untersuchungen sind Bild-, Bildgebrauchs- und Bildrezeptionsanalysen gleichermaßen relevant, und zwar in ein und demselben Projekt, sodass fließende Übergänge und bewusste Wechsel zwischen den analytischen Perspektiven sowie deren systematische Integration üblich sind. Solche Verbindungen heben die vorgeschlagenen, an anderem Ort ausführlich erläuterten Unterscheidungen nicht auf (vgl. Straub et al. 2021). Und so tun wir weiterhin gut daran, unseren Blick zunächst einmal auf die Bildanalyse im engeren Sinn zu richten und zu fragen, was wir bis heute von Max Imdahls Beharren auf dem Bild *als Bild* und von seinem energischen Willen lernen können, uns alle, die wir uns in wissenschaftlicher Absicht mit Bildern auseinandersetzen, zwar nicht ausschließlich, aber zuallererst auf seine Ikonik zu verpflichten.

Bevor wir an sein Anliegen und seinen Ansatz erinnern, sei zumindest noch angedeutet, was wir unter kulturpsychologischen Analysen der Sinn- oder Bedeutungsgehalte von Bildern verstehen. Dabei ist wichtig zu betonen, dass die Kulturpsychologie eine unweigerlich an inter- und transdisziplinäre Denkformen und Methoden gebundene *Perspektive* ist. Psychologische Theorien und Erkenntnisse sind dabei unbedingt einzubeziehen. Je nach Forschungsgegenstand und Fragestellung gilt das jedoch ebenfalls für historische, (mi-kro-)soziologische oder ethnologische, literatur-, kunst- oder eben bildwissenschaftliche Ansätze, Verfahren und Wissensbestände sowie für jene komplexen Strömungen, die selbst keiner einzelnen Disziplin zugeordnet werden können (wie etwa die *Cultural, Postcolonial* oder *Gender studies*). Mehrere Varianten der zeitgenössischen Kulturpsychologie sind Paradebeispiele für praktizierte Multi-, Inter- und Transdisziplinarität. Das seit einigen Jahren beklagte Desiderat einer subjekt- und sozialwissenschaftlichen, speziell einer kulturpsychologischen Bildhermeneutik ließe sich ohne diese disziplinüberschreitende, integrative Perspektive gar nicht erfolgreich bearbeiten. Auch hier ist interdisziplinärer Austausch, die Aneignung fachfremder Wissensbestände sowie deren Integration ins eigene Forschungsprogramm eine notwendige Bedingung innovativer Theorie- und Methodenentwicklung (vgl. exemplarisch etwa Brockmeier 2015; Bruner 1990, 2002; Straub 1999, 2021; Straub und Chakkarakath 2019; Straub und Niebel 2021; Wolfradt et al. 2022; Carriere 2025). Was die Methodologie betrifft, folgt die hier vertretene, handlungstheoretisch begründete Kulturpsychologie der Konzeption einer *relationalen Hermeneutik*, die selbst schon als eine multi-, inter- und transdisziplinäre Verstehenslehre angesehen werden kann. Der mehrere Bedeutungen besitzende Begriff der »Relationalität« (dazu Straub und Shimada 1999; Straub 2010; Straub und Ruppel 2022a, 2022b) meint unter anderem, dass für die Interpretation beliebiger Dokumente einer Praxis alle als heuristisch produktiv erachteten Theorien aus verschiedenen Disziplinen herangezogen werden können. Analoges gilt für

empirische Erkenntnisse, die als Vergleichshorizonte fungieren und die komparativen Analysen, die – wie im *Grounded-Theory*-Ansatz (dazu Straub und Ruppel 2022a, 2022b) – das methodologische Zentrum der relationalen Hermeneutik bilden, bereichern können.

Vielen der rekonstruktiven, interpretativen Ansätze einer subjekt-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Bildhermeneutik ist gemeinsam, dass sie neben interikonischen und bildexternen, etwa textuellen oder pragmatischen (globalen oder gesellschaftlichen, lebensweltlichen, kulturellen, sozialen, individuellen) Bezügen auch der sogenannten »Eigenlogik« des Bildes Rechnung zu tragen versuchen. An diesem Punkt integrieren sie fast immer Aspekte der Ikonik Max Imdahls (1988 [1980]). Im Folgenden wollen wir erörtern, ob und inwiefern Imdahls Ansatz auch den heutigen Sozialwissenschaften und speziell der Kulturpsychologie dienlich sein kann. Dazu bedarf es genauerer Begründungen, als sie bloße Hinweise auf das »sehende Sehen« oder die erwähnte »Eigenlogik des Bildes« sowie andere einflussreiche Topoi und Formeln des originelllen Bildwissenschaftlers zu liefern vermögen.

Interludium: Max Imdahls Ikonik und seine Hommage ans sehende Sehen des bildbegabten, bildenden Tiers

Max Imdahl (1988 [1980]) entwickelt seine Ikonik im kritischen Anschluss an Erwin Panofskys Ikonographie und Ikonologie, die er systematisch ergänzt. »Ikonographie – Ikonologie – Ikonik«, so lautet fortan die Formel für eine fruchtbare Synthese von heterogenen theoretischen und methodischen Elementen. Imdahl stellt die Reichweite der »ikonographisch-ikonologischen Interpretationsmethode« (ebd., 92) immer wieder infrage; er hält sie für unvollständig und bemängelt, dass sie die wichtigste Aufgabe der Bildinterpretation – den eigentlichen Witz einer Kunstlehre des Verstehens ikonischer Gebilde – ignoriert:

»Während aber Ikonographie und Ikonologie dasjenige aus den Bildern erschließen, was ihnen als Wissensinhalt vorgegeben ist, was vom Betrachter gewußt werden muss und sich durch Wissensvermittlung mitteilen lässt, sucht die Ikonik eine Erkenntnis in den Blick zu rücken, die ausschließlich dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist« (ebd., 97).

Imdahl kritisiert Panofskys Bildverständnis und seinen Form- und Kompositionsbegriff scharf, da dieser die genuin ikonische Sinnstruktur des Bildes nicht ausreichend erfasse. Anders als bei Panofsky ist für Imdahl der ikonische Sinn bereits in die Komposition des Bildes eingelassen und wird nicht erst durch die Anwendung eines externen, textlichen oder ikonographisch verschlüsselten Vorwissens und ein bloßes Wiedererkennen offenbar. Es geht Imdahl also um eine autonome, »von aller (begrifflichen) Abstrakti-

on unabhängige Bedeutung« des Bildes (Fiedler, zitiert nach ebd., 90), mithin um die Frage, wie sich ikonischer Sinn – ausgehend vom Bild – im Akt des Sehens entfaltet.² Um darauf eine Antwort zu finden, knüpft Imdahl an die Kunstphilosophie Konrad Fiedlers, genauer: an dessen Unterscheidung zwischen einem »*wiedererkennenden*« und »*sehenden Sehen*« an. Auf dieser Grundlage entwickelt Imdahl dann sein Konzept eines vermittelnden, »*erkennenden Sehens*«, das neue »visuelle Evidenzen« (ebd.) jenseits eines begrifflichen Vorwissens eröffne. Für Panofsky sei das Bild dagegen nichts anderes »als die Veranlassung eines wiedererkennenden, Gegenstände identifizierenden Sehens« (ebd., 89). So schreibt Imdahl (ebd., 90) mit hörbar polemischem Unterton:

»Eine über das mitgebrachte Vorwissen und Identifikationsvermögen hinausführende Perspektive enthält Panofskys Formbegriff (hier jedenfalls) nicht. Entweder man erkennt nichts, oder doch nur schon Bekanntes. Es entfallen sämtliche visuellen Evidenzen, die über das bloß erinnernde wiedererkennende Gegenstandssehen hinaus sind und, sozusagen als zukunftsoffene Neuerfahrungen, einem sehenden Sehen offenbar werden.«

Im Gegensatz zur Ikonologie Panofskys macht die Ikonik also die Anschauung des Bildes, seine sinnlich-ästhetische Erfahrung, zum Ausgangspunkt für die Erschließung bildlichen Sinns und interessiert sich hierbei insbesondere für die formalen Werte eines Bildes. Imdahl plädiert dafür, Bilder zu sehen, und zwar *sehend zu sehen*. Dies bedeutet, sie bei aller Anerkennung bzw. Wiedererkennung ihrer außerikonischen, gegenständlichen und textuellen Referenzen – auf die Bilder selbstverständlich auch angewiesen sein können und dies meistens auch sind (Imdahl 1988 [1980], 8f.) – als eigenständige, d. h. sich nach eigenen Gesetzmäßigkeiten und mit eigenen ikonischen Mitteln konstituierende und nicht-substituierbare Entitäten bzw. Identitäten zu begreifen. Im Mittelpunkt des Interesses der Ikonik steht damit das »Problem der Identität und Nichtsubstituierbarkeit des Bildes« (ebd., 14), das sich nicht nur für die Werke moderner, gegenstandsloser und damit generell von außerikonischen Referenzen unabhängige Malerei stelle, sondern auch für andere Bildsorten. Nach Imdahl ist die »Ikonik eine der Grundbedingungen für die interpretatorische Erschließung von bildgebenden Sinnstrukturen überhaupt« (ebd.).

Um diese »bildgebenden Sinnstrukturen« herauszuarbeiten, hält die Ikonik ein spezielles Instrumentarium bereit: die *perspektivische Projektion*, die *szenische Choreografie* und die *Planimetrie*, das für diejenigen bildanalytischen Verfahren der rekonstruktiven Sozialforschung, die sich auch der Untersuchung der Eigenlogik des Bildes verpflichten, in der Regel zum fest etablierten Analysewerkzeug gehört (z. B. Przyborski 2018). Diese drei formalen Gestaltungsprinzipien seien im Folgenden lediglich kurz erläutert:

1. Bei der *perspektivischen Projektion* geht es um die Herstellung von Räumlichkeit im Bild. Sie liefert Rückschlüsse auf außerikonische Kontexte, indem sie auf den Standpunkt der Bildproduzierenden verweist und den Betrachtenden bestimmte Sichtweisen

und Weltanschauungen nahe- oder fernlegt. Diese sind auch kulturpsychologisch, nicht zuletzt wahrnehmungs- und sozialpsychologisch interessant. Man denke zum Beispiel an den Effekt, wenn uns Personen oder Gegenstände in Untersicht gezeigt werden: Sie erscheinen uns größer, mächtiger und erhabener als in Aufsicht dargestellte Objekte oder Figuren.

Die *szenische Choreografie* zielt darauf ab, die Konstellation und das Verhältnis der dargestellten *dramatis personae* zu erfassen, d.h., wie sich diese Personen durch ihre Positionierung, ihre Nähe und Distanz zueinander, ihre Blicke, Mimik und Gestik aufeinander beziehen. Solche sozialen Bezugnahmen sind auch für sozialwissenschaftliche und kulturpsychologische Fragestellungen relevant (vgl. z.B. von Sichard 2016). Die Idee der szenischen Choreografie hat Imdahl insbesondere an der Kompositionsvariation der Miniatur »Der Hauptmann von Kapernaum« aus dem *Codex Egberti* (s. Abb. 1) verdeutlicht. Dabei zeigt er auf, wie »Veränderungen der Komposition [...] den Sinn der verbildlichten Szene« (Imdahl 1994, 305) verändern und »die formalen und inhaltlichen Qualitäten des Bildes nicht voneinander zu trennen sind« (ebd. 303).

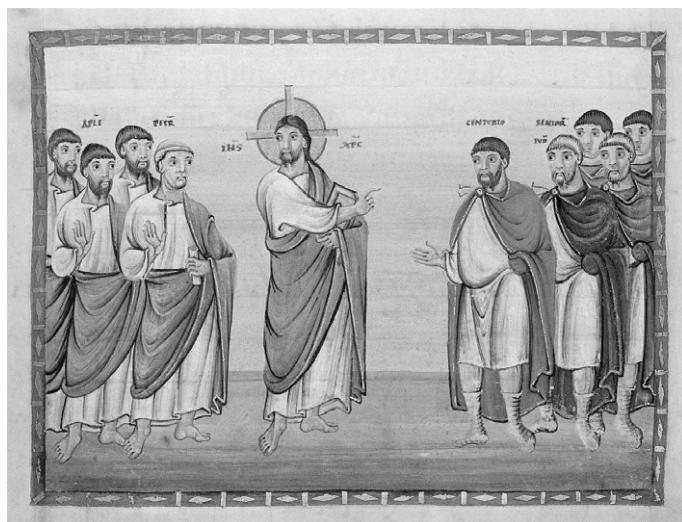


Abbildung 1: Codex Egberti (um 980), *Der Hauptmann von Kapernaum*

Die Originalminiatur (Abb. 1) zeigt links Jesus mit drei Aposteln sowie Petrus, rechts den Hauptmann mit vier Begleitern. Beide Hauptfiguren sind leicht von ihrem Gefolge abgerückt und dadurch hervorgehoben. Jesus weist zwar auf den Hauptmann, blickt jedoch zugleich zu seinen Jüngern; er ist beiden Gruppen zugleich zugewandt.

Imdahl verändert nun experimentell die Komposition. Im ersten Verschiebeexperiment (Abb. 2) wird Jesus näher an die Apostel herangerückt, wodurch eine klare

Zweierstruktur (links Jesus und Jünger, rechts der Hauptmann und Gefolge) entsteht; Jesus' Sonderstellung wird abgeschwächt. Steht Jesus hingegen in der Mitte (Abb. 3), tritt eine Dreierstruktur hervor, in der die Jesusfigur beiden Gruppen übergeordnet erscheint. In beiden Variationen geht dabei die innere Spannung der verbildlichten Szene verloren.



Abbildung 2: Verschiebung der Jesusfigur nach links



Abbildung 3: Verschiebung der Jesusfigur in die Mitte

Im Original (Abb. 1) durchdringen sich dagegen Zweier- und Dreierstruktur: Jesus ist zugleich ausgesondert bzw. übergeordnet und doch beiden Gruppen zugeteilt. Gerade diese Ambivalenz erzeugt die Spannung der Komposition. Der dargestellte Sinn ist also untrennbar an die konkrete formale Gestaltung gebunden, man kann ihn sehend erfassen. Damit zeigt Imdahl auch hier, dass das sehende Sehen und die ikonische Interpretation wegen der Eigenlogik des Bildes unersetzbare, jedenfalls niemals ohne Bedeutungsverlust oder -verschiebung in Sprache übersetzbare sind.

Im Unterschied zur *perspektivischen Projektion* und *szenischen Choreografie* verlangt die sich in der *Planimetrie* ausdrückende Eigengesetzlichkeit ganz dezidiert ein *sehen-des Sehen* (Imdahl [1980] 1988, 26). Das bloß wiedererkennende Sehen müsste hier scheitern. Beide Schweisen wirken jedoch zusammen und sind schließlich gleichermaßen notwendig, um das Sinnganze des Bildes zu erfassen:

»Der ikonischen Betrachtungsweise [...] 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 prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität« (ebd. 92f.).



Abbildung 4: Giotto, *Die Gefangenname Christi* (um 1305). Fresko, Arenakapelle zu Padua. Rechts: mit Kompositionsschema

Imdahl verdeutlicht dies an Giottos Arena-Fresko *Die Gefangenahme Christi* (Abb. 4): Hier bildet die eingezzeichnete Schräge das zentrale Element der planimetrischen Ordnung, d.h., sie ist konstitutiv für den ikonischen Sinn. Sie orientiert sich an Bildelementen wie der Keule, dem Blick zwischen Jesus und Judas sowie dem Zeigegestus des Pharäisers und verbindet die Figuren zu einer sinnhaften Komposition. Dadurch wird erfahrbar, wie sich einzelne Bildelemente zu einer komplexen Sinntotalität fügen. Würde man etwas im Bild verändern (Kompositionssvariation), wie beispielsweise den

»Zeigegestus des Pharisäers [...], zerfiele das Bild; es hörte auf, ein dem sehenden Sehen evidentes syntaktisches Gefüge zu sein« (ebd. 93).

Die Schrägen begründet hier schließlich eine »Sinnkomplexität des Übergegensätzlichen« (ebd. 107), indem sie die gleichzeitige »Unterlegenheit« und »Überlegenheit« (ebd. 93ff., 104ff.) von Jesus im Bild fundiert. Diese komplexe Bedeutung und ästhetische Erfahrung kann mit ikonischen Mitteln klar, da simultan, sprachlich jedoch nur sukzessiv und unzureichend ausgedrückt werden, so Imdahls Argument. *Quod erat demonstrandum*: Sehen ist nicht Sprechen; was man zeigen und im sehenden Sehen unmittelbar zu erkennen vermag, lässt sich mit sprachlichen Mitteln weder gänzlich erfassen noch sagen. Die Übersetzung des Erkannten vom einen ins andere Medium geht zwangsläufig mit Bedeutungsverschiebungen und -verlusten einher. Auch deswegen sind beide (und noch weitere Medien) wichtig, ja unersetzbare.

Poststudium: Ikonik und kulturpsychologische Bildhermeneutik – Affinitäten, Anregungspotenziale

1. Erfahrungsoffenheit und innovative Erkenntnisse

Erinnern wir uns an jene Passage, in der Imdahl forderte, bei der Bildinterpretation eine über das »mitgebrachte Vorwissen und Identifikationsvermögen hinausführende Perspektive« (Imdahl [1980] 1988, 90) einzunehmen und sich darum zu bemühen, nicht nur »schon Bekanntes« wiederzuerkennen, sondern sich beim sehenden Sehen für »zukunftsoffene Neuerfahrungen« bereit zu halten, dann ist eine enge Verwandtschaft der Ikonik mit einigen Spielarten qualitativer, rekonstruktiver oder interpretativer Sozialforschung, ganz besonders die große Nähe zur hier vertretenen Kulturpsychologie und relationalen Hermeneutik, evident. Auf der Grundlage eines aristotelischen Begriffs der *empeiria* (gr. ἐμπειρία), der sich klar vom neuzeitlichen Konzept einer unter strikt kontrollier- und standardisierbaren, reproduzier- und repräzidizierbaren Bedingungen herzustellenden, reproduktiven Empirie unterscheidet, geht es auch ihr um die nicht restringierte Zuwendung zu Erfahrungen, die (bestimmte) Menschen machen (können), auch im Sinne unerwarteter Erlebnisse bzw. Widerfahrnisse. Selbst wenn uns oft etwas widerfährt, was nicht nur unseren Erwartungen widerspricht, sondern auch gegen unseren Wunsch und Willen geschieht, kennen wir alle eine Haltung der Offenheit gegenüber Kontingentem, Neuem und Überraschendem. Gemeinhin unterscheiden wir diese *open-mindedness*, die ebenso als geistig-kognitive wie als affektiv-emotionale Zugewandtheit zur Welt begriffen werden sollte, vom Kontrasttyp der Weltabgewandtheit, Verschlossenheit, Borniertheit oder Ignoranz. Oft ist es (unbewusste, diffuse) Angst, die diese Abgrenzung und Abgeschlossenheit des Subjekts hervorruft. Wer davon bestimmt

ist, wird schwerlich Neues erkennen (wollen). Genau die von Imdahl geforderte Haltung der Offenheit gegenüber allem, was sich in Erlebnissen bzw. Erfahrungen womöglich zeigt, verbürgt dagegen die Chance innovativer Einsichten. Die sind übrigens in der hypothesentestenden Empirie der quantitativen Forschung nicht vorgesehen – jedenfalls nicht im Sinne von Innovationen, die nicht schon von kreativen und theoretischen Köpfen vorher vor-gedacht und in die Gestalt von (quasi-)experimentell prüfbaren Hypothesen gebracht worden wären. Lediglich kurz ergänzt sei, dass die ganze von Imdahl vorgesehene methodische Praxis der Erfahrungs- und Erkenntnisbildung einer antiszi-entistischen Position entspricht, die auch das metatheoretische und methodologische Herzstück der interpretativen Sozialforschung und Kulturanalyse, nicht zuletzt der hier vertretenen Kulturpsychologie und relationalen Hermeneutik bildet.

2. Nicht-identifizierendes Denken

Eng mit dem ersten Punkt verwoben ist Imdahls Opposition gegen identifizierendes Denken, wobei seine Hommage an nicht-identifizierende Formen der Annäherung an und Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Gegenstand Theodor Adornos (1966; dazu u. a. Thyen 1989) Konzept ähnelt und zugleich darüber hinausweist.³ Das behutsame »Anschmiegen« an den jeweiligen Gegenstand der Erkenntnisgewinnung im oben beschriebenen, von Unvoreingenommenheit und Offenheit geprägten Vorgang der Erfahrungsbildung verhindert die Subsumtion des Interpretandums unter bereits Bekanntes und Begriffenes und sorgt dafür, dass sich im Zuge der Begegnung und Beschäftigung mit dem Erkenntnisgegenstand eben dieses Objekt klarer konturieren kann. Was erkannt werden soll, nimmt im Verlauf des Erkennens Gestalt an und kann in der Ikonik allmählich oder abrupt als etwas Neues gesehen und erfasst werden, das sich dem verfügbaren theoretischen Vokabular nicht fügt. Imdahls Ikonik erweitert Adornos epistemologisches und methodologisches Konzept nun noch dadurch, dass er das identifizierende Denken und seine kontraproduktive Macht vor allem auch im Übergang zwischen verschiedenen Registern der Erfahrung und Medien walten sieht. Er kritisiert ja, dass beim Untersuchen, Analysieren und Begreifen des Gesehenen vorschnell vom Bild auf die Sprache umgestellt wird. Er plädiert mithin für eine mediengerechte Methodik, die jede vorschnelle Subsumption der *aisthesis* und sinnlichen Erfahrung unter sprachsymbolische Register des Verstehens auch deswegen zu vermeiden trachtet, weil dies einer falschen Gleichsetzung von Bild und Sprache, präsentativer und diskursiver Symbolik gleichkäme.

Imdahls Kritik an der Subsumptionslogik identifizierenden Denkens hat also auch mit einem ohne hinreichendes Bewusstsein vollzogenen, allzu frühzeitigen Wechsel des Wahrnehmungsregisters und Verstehensmediums zu tun. Die Identifikation des be-

reits sprachlich vorerfassten Sinns eines Bildes erfolgt ja, so lautet das Argument, in der Einordnung des Sehens und des Gesehenen ins verfügbare Repertoire und Vokabular sprachlichen Verstehens, also des bereitstehenden expliziten Wissens (wobei die verfügbaren theoretischen Begriffe eine besondere Schuld auf sich laden, weil sie zu einer derartigen Subsumption des Erblickten unter das bereits Erkannte, eben das Be- griffene, einladen). Aus dem Zu-sehenden, dem ikonisch artikulierten, semiotisierten *Vedendum*, wird im Handumdrehen ein sprachlich Verstandenes. Das Interpretandum wird im Akt der Interpretation in einen sprachlich verfassten Gegenstand verwandelt, der sich nicht mehr im sehenden Sehen zu erkennen geben muss, sondern im wiedererkennenden Zugriff des *Logos* als etwas aus der sprachlichen Welt- und Selbsterfahrung bereits Vertrautes identifiziert wird.

Diese kontraproduktive Gleichsetzung verschiedener Register und Medien der Erfahrungs- und Erkenntnisbildung kann man mit Imdahl als eine besondere Variante identifizierenden Denkens zurückweisen. Die bezüglich ihres Mediums und ihrer Mittel transformative, subsumptionslogische Hermeneutik attackiert der Bildwissenschaftler im Namen eines nicht-identifizierenden Sehens, das die Eigenlogik und den Eigensinn des Bildes im Allgemeinen gegen jeden voreiligen oder ausschließlich sprachlichen Zugriff verteidigt. Zugleich achtet die Ikonik auch auf die womöglich individuelle Bedeutung einer je konkreten ikonischen Ausdrucksgestalt menschlicher Praxis und schafft so Raum für Neues, das irgendwann auch Einzug in die Sprache halten darf und soll. Jedes nicht-identifizierende Denken mündet irgendwann in die Erweiterung unseres (begrifflichen, theoretischen) Vokabulars, das fortan für die Identifikation von nunmehr bereits Bekanntem zur Verfügung steht. Das bedeutet im Übrigen, dass nicht-identifizierendes und identifizierendes Denken und Sehen gleichermaßen berechtigt und notwendig sind. Sie sind aufeinander angewiesen (Straub 1999, 219ff., wo das Nichtidentische den kreativen, innovativen Suchbewegungen der reflektierenden Vernunft und Urteilskraft im Sinne Immanuel Kants zugeordnet wird; Straub & Ruppel 2022a, 109ff.).

3. Sehen und methodisch denken lernen

Imdahl bereitet einer medientheoretischen Ausdifferenzierung auch der Kulturpsychologie und ihrer empirischen Methoden den Weg. Damit geht nicht nur eine wichtige Ergänzung der gemeinhin logozentrischen, philosophischen und psychologischen Anthropologie einher – die den Menschen primär oder ausschließlich als »sprachbegabtes Tier« (Taylor 2017) auffasst und auslegt. Darüber hinaus ist das eine starke Anregung für die Weiterentwicklung ihres methodischen Instrumentariums (das eben nicht allein auf eine »textwissenschaftliche« Perspektive zugeschnitten sein darf, wie Straub (1999) sie entwickelt hat und kontinuierlich weiter ausdifferenziert (zur bildwissen-

schaftlichen und -hermeneutischen Erweiterung vgl. Plontke 2026, in Vorb.). Imdahl ist, wie Gottfried Boehm (1995, 2007), Mitchell (2008b, 2011) und einige andere, nicht nur als Anreger einer disziplinär ausdifferenzierten und zugleich inter- und transdisziplinär arbeitenden, theoretischen und empirischen Bildwissenschaft bis heute höchst relevant (Sachs-Hombach 2005). Er lenkt durch sein Beharren auf den *Homo pictor* unsere Aufmerksamkeit auf sinnliche Register unserer Wahrnehmung, Artikulation und Kommunikation sowie deren methodisch angemessene Erfassung. Wichtig und leicht ins Forschungsprogramm der Kulturpsychologie integrierbar sind ein paar der konkreten methodischen Techniken, die oben kurz vorgestellt wurden. Dies gilt etwa für die dem sehenden Sehen verpflichtete Kompositionsviariation, die als produktives Verfahren auch in einer relationalen Bildhermeneutik gute Dienste leisten kann. Dabei ließe sich zunächst die Analyse der szenischen Choreografie als methodisches Instrument übernehmen, um die Beziehungen zwischen dargestellten Personen und anderen Entitäten (anderen Lebewesen, Landschaften, Bauwerken, Dingen etc.) zu analysieren. Das von Imdahl vorgesehene »Verschieben« der Bildelemente ist dabei nicht nur ein formales Spiel, sondern ein wichtiger Schritt zur Entschlüsselung der inneren Logik und Pragma-Semantik des Bildes, seiner Funktionsweise und seiner Bedeutungsentfaltung.

4. Bildelemente und Bildganzes

Durch Anleihen an der Ikonik würde die Bedeutung des Prädikators »relational« ergänzt und spezifiziert, bezöge er sich im Rahmen der Bildhermeneutik nun ja auch auf die Beziehungen zwischen beliebigen Entitäten im Bild, mithin auf inner- oder intraikonische Relationen (analog zur texthermeneutischen Unterscheidung zwischen intra-, inter- und extratextuellen Bezugnahmen; vgl. Straub 1999, 224ff.). Diese spezifisch bildtheoretische Auffassung, durch die Beziehungen zwischen Bildelementen wichtig werden – weil sie zur Bedeutung der einzelnen Elemente und zugleich des gesamten Bildes beitragen –, verträgt sich bestens mit der sozial- und kulturpsychologischen Grundannahme, dass die pragma-semantische Struktur gerade von Bildern holistisch-synchron, gestalthaft organisiert ist.

5. Bild, Affekt, Emotion

Die theoretische und methodische Aufmerksamkeit für die ikonische Dimension unseres Lebens und Handelns ist für viele Phänomene wichtig, die – zumindest von bestimmten, vielleicht von allen Menschen – nicht oder nicht so einfach zur Sprache gebracht, aber auf die eine oder andere Weise verbildlicht werden können. Man denke an Affekte und

Emotionen, für deren Ausdruck uns mitunter die Worte fehlen, nicht aber die leiblichen oder präsentativen Mittel zu ihrer symbolischen Artikulation. Und wenn wir Worte finden, sind es häufig Sprachbilder, sodass die Untersuchung der Beziehungen zwischen Metaphern und nicht-sprachlichen Bildern naheliegt (Plontke 2026, in Vorb.). Dass sich die Kulturpsychologie für Affekte und Emotionen als motivierende und orientierende, handlungsleitende psychosoziale Phänomene – speziell eben für ihre kulturellen Dimensionen – sehr stark interessiert, sei hier lediglich erwähnt; als Beispiel verweisen wir auf die mit Bild- und Sprachpolitiken operierende Abjektivierung von Menschen und die darauf bezogene Theorie der Abjektion (z. B. Straub 2017, 2025; Tepeli und Straub 2024).

6. Erkenntnissubjekt und -objekt, Relationalität

Eine weitere Verwandtschaft zwischen Ikonik und relationaler Hermeneutik lässt sich bezüglich des Verhältnisses zwischen interpretierendem Subjekt und dem Bild ausfindig machen. Die epistemologisch überaus relevante Relation zwischen Erkenntnissubjekt und -objekt wird in beiden Ansätzen von antiquierten Konventionen einer szientistischen, objektivistischen Wissenschaftstheorie befreit. Trotz Imdahls bemerkenswertem Beharren auf der Materialität des Bildes sowie dem damit verbundenen Anliegen, diesen Bedeutungsträger als »Gegenstand« unserer Erfahrungs- und Erkenntnisbildung zu behaupten – als ein spezifisches Objekt, das sich nicht in subjektive oder soziale »Konstruktionen« auflösen lässt –, besitzt dieser Wissenschaftler einen ausgeprägten Sinn für die aktive Rolle des Subjekts bei der Konturierung dieses symbolischen, stets hochgradig polyvalenten Objekts. In der Ikonik ist die Interpretin, so behutsam sie sich ihrem Gegenstand auch nähern und sich von ihm etwas zeigen lassen mag, aktiv in die Emergenz von Bedeutung eingebunden. Dies ist eine subjektive und soziale Konstruktion, allerdings keine willkürliche, die ganz ohne Widerstände des Gegenübers vollzogen werden könnte: so, wie man einen Text nicht in völlig beliebiger Weise lesen und auslegen kann, lässt sich in einem Bild nicht einfach alles Mögliche sehen und erkennen. Die Spielräume der Deutung und Interpretation mögen groß sein – abhängig von geschichtlich-gesellschaftlichen, kulturellen und sozialen sowie individuellen Voraussetzungen – unendlich sind sie keineswegs. Da wäre auch Imdahl einverstanden, der ja auf die Anerkennung der Widerständigkeit des materiellen Bildes und der Rolle der formalen Bildwerte bzw. auf die Eigenlogik des Interpretandums pocht. Ohne diese Einsicht gäbe es gar kein Vivendum und nichts im sehenden oder wiedererkennen den Sehen zu Verstehendes, zu Erkennendes. Die relationale Hermeneutik untergräbt die traditionell-dualistische Opposition zwischen Erkenntnissubjekt und -objekt von vornherein, indem sie das Verstehen prinzipiell als ein Beziehungsgeschehen konzeptualisiert, als eine contingente und dynamische Relation, in der alles Erkannte sowohl

an materielle und sonstige Merkmale des Gegenstandes gebunden bleiben muss, als auch an geschichtlich-gesellschaftliche, kulturelle und soziale sowie individuelle Voraussetzungen – und letztendlich an die jeweils verfügbaren empirischen, theoretischen, alltagsweltlichen und imaginativ-fiktiven Vergleichshorizonte (vgl. Straub 1999, 216ff.; Straub und Shimada 1999; Straub und Ruppel 2022a, 2022b).

7. Methode, Kontingenz und Kreativität

Forschungspraktisch bietet das ikonische Instrumentarium die Möglichkeit, »die Imaginationskraft des menschlichen Geistes in der Stiftung von Bildern bewusst zu machen« (Imdahl 1994, 313) und, so ließe sich ergänzen, den Prozess hermeneutischer Sinn- und Erkenntnisbildung methodisch kontrolliert durchzuführen – ohne in Methodenfetischismus auszuscheren und die untilgbare Kontingenz und Kreativität des Handelns auch im Vorgang des sehenden (und wiedererkennenden) Sehens sowie des daran gebundenen Verstehens und Erkennens zu leugnen (Straub 1999, 254ff.; Straub und Ruppel 2022a, 2022b). Imdahl ist – nicht zuletzt wegen des spürbaren Einflusses der philosophischen Hermeneutik Hans-Georg Gadamers – weit davon entfernt zu glauben, wissenschaftliche Forschung sei als eine durch und durch methodisch kontrollierbare Veranstaltung möglich. So sei die Ikonik »nicht eigentlich eine Methode und erst recht nicht eine solche, die vor Irrtümern schützt« (Imdahl 1996 [1988], 634). Dennoch sind Regelungen notwendig und nützlich, auch im Sinne der intersubjektiven Nachvollziehbarkeit des schließlich präsentierten Wissens. Wahrheit und Methode schließen einander gewiss nicht aus, jedoch verbürgt methodisches Vorgehen allein noch keine umwerfenden Einsichten und obendrein keine unumstößlichen Gewissheiten. Unverzichtbar sind klare, transparente Methoden gleichwohl: Die methodischen Instrumente Imdahls bieten einen auf der genuin ikonischen Logik basierenden, analytischen und argumentativen Anker für das Interpretationsgeschehen. Das, was im Bild gesehen und was über das Bild schließlich gesagt wird, lässt sich unter Zuhilfenahme des ikonischen Instrumentariums auf formal-ästhetischer Ebene des Bildes bzw. am Bild selbst zeigen, beschreiben und begründen. Das kommt einer kulturpsychologisch-relationalen Bildhermeneutik zugute, die mit der Ikonik die Einsicht teilt, dass jede innovative Interpretation auf die Kreativität der handelnden Subjekte angewiesen ist.

8. Voraussetzungsloses, autonomes sehendes Sehen

In kulturpsychologischer Perspektive mag sich die Frage aufdrängen, wie voraussetzungslos oder autonom ein formales *sehendes Sehen* tatsächlich ist bzw. sein kann. Wäre

es völlig ungebunden, also erfahrungslos und, was seine von Imdahl suspendierten, »eingeklammerten« Wissensvoraussetzungen betrifft, gänzlich unbedarf, würde es blind, wie Ernst Hans Gombrich (1984) zu bedenken gibt. Dieser Punkt betrifft nun nicht allein kognitive, insbesondere sprachliche Wissensbestände, sondern auch affektiv-emotionale Voraussetzungen, die sich im Laufe eines sehenden Lebens herausbilden und gemeinhin verfestigen. Ikonische Kompetenz, die wir grob als Aufschichtung, als habitualisierte und dispositionelle psychosoziale Struktur begreifen können, bildet sich aus aisthetischen Erlebnissen und dem nicht versiegenden Strom von Erfahrungen im Feld eines niemals ganz zu Bewusstsein gelangenden sehenden (und wiedererkennenden) Sehens. Imdahl hat, als er zum ersten Mal ein Bild Giottos erblickte, bereits viel, sehr viel gesehen – und dabei, nicht nur als Maler, der er war, und Bildwissenschaftler, der er geworden und geblieben ist, etwas ausgebildet, was sich mit jedem nächsten Akt sehenden Sehens weiter ausdifferenzieren konnte. Kompetenzzuwachs wäre also auch in diesem Feld nicht nur als Wissenszuwachs, schon gar nicht als Vermehrung expliziten sprachlichen Wissens zu begreifen, sondern als Steigerung eines impliziten Wissens, dessen Einsatz stets ans sehende Sehen gekoppelt bleibt. Wie andere Formen impliziten Wissens gleicht es einem *knowing how*, nicht einem *knowing that*, also einem praktisch-aisthetisch sich bewährenden Können, von dem Ludwig Wittgenstein wohl gesagt hätte, wir vermittelten es anderen nicht durch akademische Vorträge, sondern durch ein Zeigen, dadurch, dass wir anderen etwas zu sehen geben. So, wie wir einander zu denken, also *food for thinking* geben können, so mögen wir einander zu sehen geben, *food for viewing and seeing*. Auf diese Weise lehren und lernen wir empraktisch, dass, wie und weshalb wir die Dinge *anders* als bislang gewohnt sehen können. Die letzte Formulierung deutet noch einmal an, dass denken und sehen, räsonieren und zeigen/schauen zwar unterschiedliche Praktiken sind, aber keineswegs voneinander abgegrenzte Felder ohne Übergänge. Gleichwohl ist festzuhalten: Ikonische Kompetenz im Sinne eines impliziten *Know how* bleibt für das Bildersehen und -verstehen wichtig, auch in der relationalen Hermeneutik – wo sie nicht zuletzt eine Grenze der methodischen Kontrolle des bewussten Einsatzes produktiver Vergleichshorizonte markiert.

9. Sehendes Sehen als Selbst- und Welterfahrung

Viele sinnliche Wahrnehmungen, speziell das Betrachten von Bildern und die dabei sich einstellenden Erlebnisse, lassen sich nicht zuletzt in den theoretischen Rahmen der Bildung von Personen einordnen (wozu bestimmte, bis heute zirkulierende Bildungsgriffe ausgezeichnet passen, z. B. Kokemohr 2007; Koller 2011; zur Diskussion: Großmann 2025). Im hier interessierenden Fall geht es um eine in der Anschauung, speziell im sehenden Sehen emergierende Bilderfahrung, die sich als eine Selbst- und Welterfah-

rung begreifen lässt, die das Erlebnis- und Handlungspotenzial der betreffenden Person stabilisiert und erweitert.⁴ Ikonische Kompetenz ist ein integraler Bestandteil dieses Erlebnis- und Handlungspotenzials. Imdahl sieht dies – insbesondere im Hinblick auf die Beschäftigung und Auseinandersetzung mit moderner Kunst – sehr klar und hat sich nicht zuletzt der praktisch-pädagogischen Förderung dieser Fähigkeit und Fertigkeit verschrieben (sein Buch *Arbeiter diskutieren moderne Kunst* [1982] und die *Kunstsammlung der Ruhr-Universität* sowie der angegliederten *Situation Kunst* bezeugen das). Dem ikonischen Denken Imdahls liegt nicht zuletzt ein anti-elitistischer Impuls, man könnte auch sagen: eine radikaldemokratische Intention zugrunde. In kulturpsychologischer Perspektive ist auch dieser Aspekt von Imdahls Schaffen hochinteressant, gerade weil er aus der wissenschaftlichen Arena bildtheoretischer, methodologischer und methodischer Diskurse ausschert. Seine Ambition, in der an kundige und kluge Unterweisung gebundenen Einübung des sehenden Sehens eine Art Selbst- und Welt erfahrung zu vermitteln, die das Erlebnis- und Handlungspotenzial der wagemutigen Beteiligten zu steigern vermag, begegnet uns als praktisches und normativ anspruchsvolles, nicht zuletzt moralisches und politisches Anliegen häufiger (vgl. Imdahl 1996 [1979]). Es liegt durchaus nahe, Imdahls Plädoyer für ein sehendes Sehen in den Rahmen einer Ethik und Ästhetik der Existenz zu rücken. Die vielschichtige Arbeit Imdahls ist keineswegs nur der Ausdruck von wissenschaftlichem Spezialistentum und einer privaten, persönlichen Passion für Bilder und die Welt ikonischer Produktion, Rezeption und Kommunikation. Diese Arbeit wurde von Anfang an in einem öffentlichen und politischen Raum platziert, aus dem Gesellschaftskritik und taktische Subversion nicht wegzudenken sind. Imdahl wehrt sich mit seiner Ikonik nicht nur gegen die von ihm beklagten wissenschaftlichen Defizite in der Bildtheorie und Methodik der Bildinterpretation, sondern auch gegen die totale Einspannung der Subjekte in den gesellschaftlichen Kreislauf praktischer Verwertungsinteressen und Nützlichkeitskalüle im Zeichen unaufhörlicher Effizienzsteigerungen:

»Die Frage ist, wie nachdenklich uns Werke der modernen Kunst machen können in einer modernen Welt, die vordringlich auf praktische Bedürfnisse gerichtet ist und in der wir in der Gefahr sind, von den Mechanismen des Machbaren vollends beherrscht zu werden auf Kosten einer ganz anderen, aber unbedingt menschlichen Phantasie, die eben die Nachdenklichkeit und am Ende auch Formen der Selbstbefragung erweckt« (Imdahl 1996 [1979], 328).

Und weiter heißt es: »Die Kunst bestätigt keineswegs immer nur das, was wir schon wußten, vielmehr macht sie bisher Ungewußtes oder auch Unbewußtes bewußt. Sie erweckt Bewußtsein« (ebd.). Dies bedeutet, dass jede Kunsterfahrung immer auch Selbsterfahrung und »Selbstbefragung« sowie Welterfahrung und »Weltbefragung«

sei, mithin ein kritisches Bewusstsein schaffe, das Reflexionen auf das Individuum und seine Welt bzw. das sozial, gesellschaftlich und kulturell etablierte Subjekt anzuregen und anzuleiten vermag. Das sehende Sehen moderner Kunst – und wohl nicht nur *ihrer* vielfältigen Erzeugnisse – ist kein bloßes Unternehmen *l'art pour l'art*. So sehr die Kunst und wissenschaftliche Ikonik auch für sich selbst und die in sinnlicher Anschauung genießenden und lernenden, irritierten und vielleicht zugleich bereicherten, sich bildenden Subjekte da sein mögen, so sehr weisen sie über die innere Sphäre der Kunst und die wesentlichen Tätigkeiten ihrer Produzentinnen und Rezipienten hinaus, um in öffentliche, politische Diskurse einzugreifen – direkt oder indirekt, bewusst und intentional oder beiläufig und scheinbar unabsichtlich. Wenn eine Praxis unsere Phantasie und Imagination, unsere Einbildungs- und Urteilskraft herausfordert und fördert, kann ihr schwerlich ihre ethisch-moralische und politische Bedeutung sowie ihre mögliche Sprengkraft abgesprochen werden (selbst wenn sie längst in einen [Kunst-]Markt eingebunden ist, in dem die Orientierung an ökonomischem Gewinn maßgeblich ist).

»Die moderne Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts ist wie keine andere eine Demonstration frei produzierender Einbildungskraft. Sie kann gänzlich neue, mit nichts zu vergleichende Systeme entwerfen, sie – und gerade sie – kann aber auch visuelle Erlebnisse eröffnen, die das betrachtende Subjekt, also unser Betrachter-Ich, vollends beherrschen und in denen unser Betrachter-Ich jede Gewissheit einer eigenen Position verliert« (ebd. 331)

und sich dadurch neu positionieren kann, möchte man ergänzen.

10. Zum normativen Fundament der Imdahl'schen Ikonik und kulturpsychologisch-relationalen Hermeneutik

Imdahls Ansatz ist keine wertfreie Theorie und Praxis, auch über den oben gerade genannten Aspekt hinaus. Zunächst einmal gehören ein gewisser Anti-Fundamentalismus, Anti-Dogmatismus sowie die Offenheit für den Reichtum der unerschöpflichen Welt der Bilder zu seinen normativen Grundlagen. Offenbar bewegt sich der ehemalige Bochumer Kunstgeschichtler vorrangig in der Geschichte und Gegenwart der europäischen Kunst und setzt dabei einen besonderen Akzent auf die abstrakte Malerei und Bildhauerei. Das schließt andere Interessen und Perspektiven nicht aus. Aber für die zeitgenössische, abstrakte Kunst hatte Imdahl ein besonderes Faible, auch für die in der Nähe Bochums befindlichen Werke eines Josef Albers (im Museum Quadrat in Bottrop) oder Richard Serra (vor dem Bochumer Hauptbahnhof und an einigen weiteren Standorten), für die er sich leidenschaftlich eingesetzt hat. Man höre dazu Interviews

mit dem ehemaligen Direktor des genannten Museums in Bottrop, das selbst eine Hommage ans Albers'sche Quadrat ist, oder mit Zeitzeugen, die davon erzählen, wie wichtig Imdahls zögerliche Intervention in die hitzigen Debatten um den Ankauf und die Aufstellung von Serras gigantischer Eisenskulptur *Terminal* vor Bochums Bahnhof war; manche meinen sogar, seine Stellungnahme sei entscheidend dafür gewesen, dass der rostige Stahlkoloss seinen Platz gefunden hat.

Imdahls Unvoreingenommenheit zeigt sich wohl auch darin, dass er die notorisch aufdringliche Frage, was Kunst sei und was nicht – die sowohl Expertinnen als auch Laien bewegt –, nicht sonderlich wichtig oder spannend fand. Ihn interessierte mehr, was beim sehenden Sehen – und dem, wie gesagt, keineswegs völlig von ihm abgetrennten, auf Wissen und Wiedererkennen gründenden Schauen – für die Betrachterin so alles herausspringen kann. Welche affektiv-emotionalen und welche kognitiven Erträge kann jemand bei dieser sinnlichen Tätigkeit ernten? Was kann jemand lernen, der oder die sich aufs Sehen einlässt, darin versinkt und aufgeht, natürlich in jenem zwischen Passion und Aktion, Passivität und Aktivität oszillierenden Handlungsmodus eines hellwach aufnehmenden, affizierten, registrierenden und sezierenden Betrachters?

Diese Unvoreingenommenheit und Offenheit zählt zum normativen Fundament der Ikonik, die gleichwohl ein kritisches Urteil über das Gesehene nicht ausschließt. Aber auch hier gilt: vor jeder Kritik kommt das Sehen, das eben mehr ist als ein an der Oberfläche des Bildes sich bewegendes Darüber-hinweg-Sehen und Verurteilen des vermeintlich Dargebotenen. Imdahl wäre wohl mit Rainer Maria Rilkes Skepsis gegen die Kunstkritik einverstanden gewesen, sobald sich diese – nolens volens – gegen das kritisierte Kunstwerk und die Kunst im Allgemeinem wendet. Mit anderen Positionen Rilkes hätte der einstige Maler des Bildes *Schmerzensmann* und spätere Bildwissenschaftler wohl nicht ohne Bedenken sympathisiert. Obwohl auch Imdahl vom erfahrungsgesättigten Wissen durchdrungen war, dass in der Kunst wie im Leben ohne Leiden und, wie Rilke sagt, ohne das Schwere nicht viel zu erlangen, zu erleben und noch nicht einmal zu genießen sei, hätte er Rilkes romantischem Kult des einsamen Genies und der in radikaler Einsamkeit schöpfenden, schaffenden Seele entsagt. Es ist nicht alles die Leistung des in sich versunkenen und aus seinem tiefen Inneren schöpfenden Individuums, das sich gegen die Verlockungen und Verführungen widersetzt, denen die bequeme, allzu bequeme und nach Leichtem, möglichst Federleichtem sich sehnde Masse ebenso gedankenlos wie hingebungsvoll erliegt. Der darin schlummernde Elitismus Rilkes war Imdahls Sache nicht. Er war – und das zählen wir ebenfalls zum normativen Grundgerüst seiner Theorie und Praxis, zu Imdahls ethisch-moralischen und politischen Grundüberzeugungen – ein Mann des Gesprächs und des unaufhörlichen Dialogs, zuvorderst eines gemeinsamen sehenden Sehens und des darauf bezogenen Austauschs zwischen leiblich kopräsenten, gleich oder anders empfindenden Subjekten.

Imdahls Ansatz ist eng mit radikaldemokratischen Überzeugungen verwoben. Gera de deswegen liebte er die für die »Arbeiterkinder« gebaute Ruhr-Universität, zu deren Gründungsdekanen er dereinst gehörte. Aus dieser nicht elitären, sondern egalitären und demokratischen Überzeugung heraus diskutierte er so gerne über die Bilder und all das, was er seinen Studenten und Studentinnen in seinen auratischen Vorlesungen an diesen Bildern gezeigt hatte. Und nicht nur den Studierenden in der Akademia. Wer sich die 2022 gedrehte Dokumentation von Christoph Böll ansieht (<https://www.youtube.com/watch?v=Qt9cl4FGWa0>), wird nicht nur auf ehemalige Studierende treffen, die aus lauter Begeisterung über ihren Professor bei der Kunstgeschichte geblieben und in ein paar Fällen dann selbst Professorinnen in diesem Fach geworden sind, sondern auch auf schwärmende Betriebsräte und Gewerkschafter im Bayerwerk Leverkusen, die den Bildwissenschaftler wie einen weisen Sehenden und zugleich wie einen Kumpel behandeln, der sich nicht zu ihresgleichen hat herablassen müssen, um in der Fabrik mit Freude zu lehren und zu lernen. Sein nicht selten inszenierter Affekt gegen das bildungsbürgerliche Milieu und seine hochnäsigsten Repräsentanten hat auch mit Imdahls radikaldemokratischen und egalitären Einstellungen zu tun (die sich bis hin zur Liebe »seiner Toskana« inmitten des Ruhrgebiets ausweitete). Theodor Adornos Diktum »So wahr es ist, dass ein Jegliches in der Natur als schön kann aufgefasst werden, so wahr das Urteil, die Landschaft der Toskana sei schöner als die Umgebung von Gelsenkirchen« hätte Imdahl nicht ohne ein paar Anmerkungen beigepflichtet – falls er überhaupt zugestimmt und nicht in den Chor der Bevölkerung Gelsenkirchens eingestimmt hätte, die sogleich klarstellte, dass ihnen die Toskana völlig einerlei sei. Auch andere Anschauungen Adornos waren dem Kunsthistoriker und Bildwissenschaftler suspekt. Das gilt, wie oben angemerkt, etwa für Adornos Ästhetik und sein Kunstverständnis, das er – »nach Auschwitz« – vollständig für die avantgar distische Elite reservierte bzw. für alle, die er dazuzählte (also nicht Charlie Parker und John Coltrane, nicht Igor Strawinsky etc.). Adornos in wichtigen Aspekten von Imdahls Konzeption des sehenden Sehens abweichende Ästhetik zeigt sich nicht zuletzt in seiner normativen Hörertypologie, in der eigentlich nur der tatsächlich verständige, musikwissenschaftlich gebildete und möglichst zum Musizieren oder gar zum Komponieren komplexester Musik befähigte Experte wirklich zu hören vermag (Adorno 1962 [1975]). Analoges gilt selbstredend für die Dichtung oder die Malerei und sonstige Zweige der Kunst. Die anderen Durchschnittshörer und Dilettanten wischte er mit despektierlichem Naserümpfen vom Tisch, und das klingt dann schon sehr anders, als wenn Imdahl zu einer stets sachlichen und ausgewogenen Kritik des wissensbasier ten, sehenden Sehens ansetzt – und der angeblich umfassendes Wissen besitzenden bildungsbürgerlichen Klasse. Für Adorno war natürlich er selbst der ideale Musikhörer. Bei Alban Berg in den Unterricht gegangen, vermochte er nicht nur die Partituren der großen Zwölftonmusiker zu lesen, sondern auch solche zu schreiben, hatte er doch

beim Meister zu komponieren gelernt. Das kompetente Erfassen der aller Musik zugrundeliegenden Struktur und ihrer Form genoss Adornos Hochachtung, während er auf die große Masse all jener herabblickte, die sich mit billigem Ramsch aus der Kultur- bzw. Unterhaltungsindustrie abgeben müssen, bei dem man ohnehin nur Danebenhören könne. Es liegt nahe, aus Imdahls Analysen und seinen Argumenten für das sehende Sehen auch noch ein Plädoyer für ein hörendes Hören herauszuschälen – zu dem alle Menschen in der Lage sind – und dieses Votum ins normative Fundament einer egalitären und radikaldemokratischen Erforschung der Musiken dieser Welt einzulassen. Analoges trafe dann für die anderen sinnlichen Register zu (etwa den Geruchs- und Geschmackssinn beim kulinarischen Urteil).

Resümee

Es wurde dargelegt, warum wir den Sozialwissenschaften und speziell der Kulturpsychologie die Beschäftigung mit bildwissenschaftlichen Ansätzen, insbesondere mit theoretischen, methodologischen und methodischen Überlegungen aus der Tradition der Ikonik weiterhin empfehlen. Das ist heute nicht zuletzt deswegen eine unsere Kreativität herausfordernde Notwendigkeit, weil ikonische Kommunikation seit der allgemeinen Verfügbarkeit nicht nur von Film und Fernsehen, sondern auch der in digitalen Medien operierenden Notebooks, Tablets, Smartphones etc. einen großen Teil unserer Artikulation und Verständigung überhaupt abdecken. Damit meinen wir nicht allein, dass wir uns häufig *über* Bilder aller Art austauschen. Mindestens ebenso geläufig ist gegenwärtig und künftig wohl die Kommunikation *in* Bildern und *durch* Bilder. Die technisch (re-)produzierbaren, distribuierbaren, manipulierbaren, rezipierbaren Bilder schaffen eine eigene, teils neue Welt. Wir teilen uns unentwegt auch im Medium von Bildern mit, die wir – wie sonstige Aspekte unserer stetig sich wandelnden Welt- und Selbstbeziehung – teilen. Der Mensch ist noch immer das sprachbegabte Tier und wird es bleiben (Taylor 2017). Er ist jedoch auch das bildbegabte Tier (Boehm 2001), dessen *aisthesis* für unser Leben und Handeln ebenso wichtig ist wie jene produktive, schöpferische *potestas*, der wir die allgegenwärtige Macht der Bilder verdanken.

Anmerkungen

- 1 Offenbar ist der Kollektivsingular »das Bild« eine grobe Vereinfachung. Die Vielfalt von Bildern, materiellen, imaginierten oder metaphorisch evozierten (zur Differenzierung unterschiedlicher Bildtypen und -funktionen siehe auch Mitchell 1990) erfordert eine Ausdifferenzierung des methodischen Instrumentariums für die interpretative Bildanalyse, die Untersuchung von Bildgebrauchsweisen und Bildwirkungen. Wir benötigen nicht nur einen allgemeinen Begriff

- »des Bildes«, sondern einen typologisch ausdifferenzierten Bildbegriff, der den zahlreichen Varianten Rechnung trägt und die noch unabgeschlossene Methodenentwicklung zu leiten vermag.
- 2 Siehe hierzu ausführlicher Plontke (2026, in Vorb.), wo auch Gottfried Boehms, an Imdahls Überlegungen anschließendes Konzept der »ikonischen Differenz« erläutert wird.
 - 3 Die zugeschriebene Nähe und Verwandtschaft bedeutet allerdings nicht, Imdahl hätte Adornos ästhetischen Elitismus gutgeheißen, ganz im Gegenteil.
 - 4 Just wegen der lebenspraktischen Bedeutung der ästhetischen und pathischen, an sinnliche Anschauung gekoppelten Dimension unserer Selbst- und Welterfahrung sprechen wir nicht allein vom Handlungspotenzial oder von der Handlungsfähigkeit (wie Boesch 1980 oder, stets unter Bezugnahme auf die gesellschaftliche Inklusion und die Partizipationsmöglichkeiten der [lernenden] Subjekte, Holzkamp 1995), sondern vom Handlungs- und Erlebnispotenzial von Personen (Straub 2010), die als »expansiv Lernende« just dieses Potenzial bestätigen und ausbauen können – gerade auch dann, wenn ihnen eine Art mäeutische Anleitung und Unterstützung, wie sie Imdahl häufig gewährt hat, zuteilwird. Zur Auseinandersetzung mit Holzkamps Konzept der Handlungsfähigkeit und seiner damit eng verwobenen Lerntheorie, die er konsequent vom Standpunkt des lernenden Subjekts aus entwickelt, vgl. die kritische Auseinandersetzung von Straub (2010), der als unverzichtbare Ergänzung der handlungstheoretischen Konzeption menschlichen Lernens einen phänomenologischen Ansatz empfiehlt, in dem auch die pathischen und passivischen, ereignishaften Momente in Lernvorgängen fokussiert werden (wie etwa bei Meyer-Drawe 2008).

Literatur

- Adorno, Theodor W. 1962 [1975]. Typen musikalischen Verhaltens. In: ders., *Einleitung in die Musiksoziologie*, 14–34 Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. 1966. *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried. 1995. »Die Wiederkehr der Bilder«. In *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. Gottfried Boehm, 11–38. München: Fink.
- Boehm, Gottfried, Hrsg. 2001. *Homo Pictor*. Colloquium Rauricum Bd. 7. München, Leipzig: Saur.
- Boehm, Gottfried. 2007. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press.
- Boesch, Ernst E. 1980. *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern: Huber.
- Bohnsack, Ralf. 2009. *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. Opladen: Barbara Budrich.
- Breckner, Roswitha. 2010. *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript.
- Brockmeier, Jens. 2015. *Beyond the Archive: Memory, Narrative, and the Autobiographical Process*. Oxford: Oxford University Press.
- Bruner, Jerome. 1990. *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bruner, Jerome. 2002. *Making Stories: Law, Literature, Life*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Carriere, Kevin R. 2025. »But what is next?«: Culture & Psychology's Next Chapter. *Culture & Psychology* 31 (1): 3–18.
- Gombrich, Ernst Hans. 1984. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press.
- Großmann, Andreas. 2025. *Zur Zukunft der Bildung. Zwischenrufe und Interventionen*. Hamburg: Meiner.

- Holzkamp, Klaus. 1995. *Lernen. Subjektwissenschaftliche Grundlegung*. Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Imdahl, Max. 1988 [1980]. *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. 2. erw. Aufl. München: Fink.
- Imdahl, Max. 1994. »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«. In *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. Gottfried Boehm, 300–324. München: Fink.
- Imdahl, Max. 1996 [1979]. »Moderne Kunst und visuelle Erfahrung«. In *Gesammelte Schriften Bd. 1: Zur Kunst der Moderne*, hrsg. u. eing. v. Angeli Janhsen-Vukićević, 328–341. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Imdahl, Max. 1996 [1988]. »Autobiographie«. In *Gesammelte Schriften Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode*, hrsg. v. Gottfried Boehm, 617–643. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kokemohr, Rainer. 2007. »Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozesstheorie«. In *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung*, hrsg. v. Hans-Christoph Koller, Winfried Marotzki und Olaf Sanders, 13–68. Bielefeld: transcript.
- Koller, Christoph. 2011. *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Mey, Günter und Marc Dietrich. 2016. »Vom Text zum Bild – Überlegungen zu einer visuellen Grounded-Theory-Methodologie«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 17 (2): Art. 2.
- Meyer-Drawe, Käte. 2008. *Diskurse des Lernens*. München: Fink.
- Mitchell, William J. T. 1990. »Was ist ein Bild?«. In *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, hrsg. v. Volker Bohn, 17–68. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mitchell, William J. T. 2008a. *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. Mit einem Vorwort von Hans Belting. München: Beck.
- Mitchell, William J. T. 2008b. *Bildtheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mitchell, William J. T. 2011. *Das Klonen und der Terror. Der Krieg der Bilder seit 9/11*. Berlin: Suhrkamp.
- Müller, Michael R. 2016. »Bildcluster. Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie«. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 17 (1): 95–142.
- Plontke, Sandra. 2022. *Bildanalyse*. In *Kulturpsychologie. Eine Einführung*, hrsg. von Uwe Wolfradt, Lars Allolio-Näcke und Paul Sebastian Ruppel, 281–296. Springer: Wiesbaden.
- Plontke, Sandra. 2026 (in Vorb.). *Bildtheorie und Bildanalyse: Kulturpsychologische und mikrosoziologische Perspektivierungen*.
- Plontke, Sandra, Aglaja Przyborski und Jürgen Straub. 2022. »Qualitative Methoden der Bildinterpretation, Bildgebrauchs- und -wirkungsanalyse: Neue Entwicklungen und exemplarische Ansätze in der Psychologie und ihren Nachbardisziplinen«. In Jürgen Straub *Verstehendes Erklären. Sprache, Bilder und Personen in der Methodologie einer relationalen Hermeneutik*, 339–424. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Plontke, Sandra, Astrid Utler und Carlos Kölbl. 2020. »Bilderfluten und die psychosoziale Rolle des Bildes«. *psychosozial* 160 (43): 5–15.
- Przyborski, Aglaja. 2018. *Bildkommunikation. Qualitative Bild- und Medienforschung*. München: de Gruyter.
- Rilke, Rainer Maria. 2009 [1929]. *Briefe an einen jungen Dichter*. 19. Aufl. München: Anaconda Verlag. (Erstausgabe 1929, Leipzig: Insel Verlag.)
- Sachs-Hombach, Klaus, Hrsg. 2005. *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Straub, Jürgen. 1999. *Handlung, Interpretation, Kritik. Grundzüge einer textwissenschaftlichen Handlungs- und Kulturpsychologie*. Reihe *Perspektiven der Humanwissenschaften*, Bd. 18, hrsg. v.

- Carl Friedrich Graumann, Max Herzog und Alexandre Métraux. Berlin, New York: de Gruyter.
- Straub, Jürgen. 2010. »Lerntheoretische Grundlagen [interkultureller Kompetenz]«. In *Wie lehrt man interkulturelle Kompetenz? Theorie, Methoden und Praxis in der Hochschulausbildung*, hrsg. v. Arne Weidemann, Jürgen Straub und Steffi Nothnagel, 31–98. Bielefeld: transcript.
- Straub, Jürgen. 2017. »Kulturelle Unterschiede und Abjekte in der sozialen Praxis. Eine kulturpsychologische und psychoanalytische Perspektive«. In *Perspektiven der Interkulturalität. Forschungsfelder eines umstrittenen Begriffs*, hrsg. v. Anton Escher & Heike Spickermann, 35–72. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Straub, Jürgen. 2021. *Psychologie als interpretative Sozial- und Kulturwissenschaft. Menschenbild, Wissenschaftsverständnis und theoretische Programmatik*. 2 Bde. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Straub, Jürgen. 2022. *Verstehendes Erklären. Sprache, Bilder und Personen in der Methodologie einer relationalen Hermeneutik*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Straub, Jürgen. 2025. »Wenn Andere Ekel erregen (sollen). Zur Psycho-Sozio-Logik und Politik der Abjektivierung und Abjektion«. *psychosozial* 48 (IV), Nr. 182: 27–52.
- Straub, Jürgen und Pradeep Chakkarath. 2019. »Kulturpsychologie im Gespräch. Geschichte und Gegenwart eines Forschungsprogramms – Der Kontext der Hans-Kilian-Vorlesungen«. In *Kulturpsychologie in interdisziplinärer Perspektive. Hans-Kilian-Vorlesungen zur sozial- und kulturwissenschaftlichen Psychologie und integrativen Anthropologie*, hrsg. v. Jürgen Straub, Pradeep Chakkarath und Gala Rebane, 11–54. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Straub, Jürgen und Viktoria Niebel. 2021. *Kulturen verstehen, kompetent handeln. Eine Einführung in das interdisziplinäre Feld der Interkulturalität*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Straub, Jürgen und Paul S. Ruppel. 2022a. »Relationale Hermeneutik und komparative Analyse«. In Jürgen Straub, *Verstehendes Erklären. Sprache, Bilder und Personen in der Methodologie einer relationalen Hermeneutik. Schriften zu einer handlungstheoretischen Kulturpsychologie*, 95–184. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Straub, Jürgen und Paul S. Ruppel. 2022b. »Relationale Hermeneutik: Theoretisch-methodologische Systematisierungen interpretativer Forschung«. In *Kulturpsychologie. Eine Einführung*, hrsg. v. Uwe Wolfradt, Lars Allolio-Näcke und Paul S. Ruppel, 157–172. Wiesbaden: Springer.
- Straub, Jürgen, Aglaja Przyborski und Sandra Plontke. 2021. »Bildtheorie. Eine sozialwissenschaftliche, handlungs- und kulturpsychologische Perspektive im Kontext multi- und interdisziplinärer Bildwissenschaften«. In Jürgen Straub, *Psychologie als interpretative Wissenschaft. Menschenbild, Wissenschaftsverständnis, Programmatik. Schriften zu einer handlungstheoretischen Kulturpsychologie*, Bd. 2, 539–595. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Straub, Jürgen und Shingo Shimada. 1999. »Relationale Hermeneutik im Kontext interkulturellen Verstehens«. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 47 (3): 449–477.
- Taylor, Charles. 2017. *Das sprachbegabte Tier: Grundzüge des menschlichen Sprachvermögens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Tepeli, Dilek und Jürgen Straub. 2024. »Erzählte Affekte und radikale Entwertungen von Anderen. Psychosoziale Funktionen von Abjekten«. *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung/Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research* 13.1: 79–101.
- Thyen, Anke. 1989. *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- von Sichert, Astrid. 2016. *Resilienz bei Paaren. Empirische Rekonstruktion der Krisenbewältigung auf der Grundlage von Paargesprächen und Fotos*. Reihe Sozialwissenschaftliche Ikonologie: Qualitative Bild- und Videointerpretation, Bd. 8. Leverkusen-Opladen: Barbara Budrich.
- Wolfradt, Uwe, Lars Allolio-Näcke und Paul S. Ruppel, Hrsg. 2022. *Kulturpsychologie. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer.

Die Autor:innen

Sandra Plontke, M. A., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Sozialtheorie und Sozialpsychologie an der Fakultät für Sozialwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum und wissenschaftliche Koordinatorin am dortigen Hans Kilian und Lotte Köhler-Centrum für sozial- und kulturwissenschaftliche Psychologie und historische Anthropologie (KKC). Ihre Forschungs- und Interessenschwerpunkte sind: Bildwissenschaften, Bildhermeneutik, Bildtheorie, Medienwissenschaften, Methodologie und Methodik qualitativer/interpretativer Forschung, Sozial- und Kulturpsychologie und visual culture.

Kontakt: Sandra Plontke, Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Sozialwissenschaft, Lehrstuhl für Sozialtheorie und Sozialpsychologie, Gebäude GD E1/231, Universitätsstr. 150, D-44801 Bochum; E-Mail: sandra.plontke@rub.de; <https://www.sowi.ruhr-uni-bochum.de/soztheo/team/plontke.html.de>

Jürgen Straub, Prof. Dr. ist Inhaber des Lehrstuhls für Sozialtheorie und Sozialpsychologie an der Fakultät für Sozialwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum (RUB) und Co-Direktor des Hans Kilian und Lotte Köhler-Centrum (KKC) ebendort, ab 2026 an der Internationalen Psychoanalytischen Universität in Berlin (IPU) und an der TU Dortmund. 2016/17 hatte er ein Distinguished Robert Bellah-Fellowship am Max Weber-Kolleg in Erfurt inne. 2015 erhielt er den Ernst-Boesch-Preis für Kulturpsychologie der Gesellschaft für Kulturpsychologie, 2017 den Höffmann-Wissenschaftspreis für Interkulturelle Kompetenz. Seine Forschungs- und Interessenschwerpunkte sind vielseitig und wandelbar.

Kontakt: Prof. Dr. Jürgen Straub, Ruhr-Universität Bochum, Fakultät für Sozialwissenschaft, Lehrstuhl für Sozialtheorie und Sozialpsychologie, Gebäude GD E1/259 & 261, Universitätsstr. 150, D-44801 Bochum; E-Mail: juergen.straub@rub.de; www.sowi.ruhr-uni-bochum.de/soztheo/team/inhaber.html.de; <https://www.kilian-koehler-centrum.de/>

Jenseits des Bildes

Über mediale Organisationsformen des Sehens

Michael R. Müller

Journal für Psychologie, 33(2), 34–51

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2-34>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Ausgehend von Max Imdahls Konzept des »sehenden Sehens« wird im vorliegenden Beitrag eine sozialwissenschaftliche Perspektive auf die Vielfalt zeitgenössischer Formen und Möglichkeiten ikonischer Artikulation entwickelt. Imdahl hat gezeigt, dass formale Bildwerte wie Flächenverhältnisse oder Linienführungen eigenständige Organisationsformen des Sehens und Verstehens von Bildern darstellen. Diese Einsicht wird hier für die Analyse alltäglicher visueller Kommunikation konzeptionell genutzt. Im Fokus stehen Bildphänomene jenseits der geschlossenen Bildfläche: insbesondere Bildmontagen und Bildübertragungen wie sie unter anderem in digitalen Räumen Verwendung finden. Der Beitrag plädiert dafür, Imdahls Konzept des »sehenden Sehens« als heuristischen Ausgangspunkt zu nutzen, zugleich aber um eine figurative Hermeneutik zu erweitern, die empirisch sensibel für die mediale Vielfalt ikonischer Relationen ist. Auf Grundlage der Diskussion unterschiedlicher Beispiele wird die These entwickelt, dass Bildlichkeit nicht statisch ist, sondern ein formbares, praktisches Wissen-wie darstellt, das sich in unterschiedlichen sozialen, medialen und historischen Kontexten entfaltet.

Schlüsselwörter: sehendes Sehen, Imdahl, Bildcluster, Bild-Text-Verhältnis, figurative Hermeneutik, visuelle Soziologie

Beyond Pictures

The Medial Organizations of Vision

Building on Max Imdahl's concept of »seeing seeing« (»sehendes Sehen«) this article develops a social-scientific perspective on the diversity of contemporary forms and possibilities of iconic articulation. Imdahl has demonstrated that formal pictorial values such as surface ratios or line structures constitute autonomous modes of organizing the seeing and understanding of images. This insight is here employed conceptually for the analysis of everyday visual communication. The focus lies on image phenomena beyond the closed pictorial surface – particularly image montages and image transfers, as they appear, among other contexts,

in digital spaces. The article argues for taking Imdahl's concept of »seeing seeing« as a heuristic point of departure, while at the same time expanding it with a figurative hermeneutics that is empirically attentive to the medial diversity of iconic relations. On the basis of a discussion of various examples, the article develops the thesis that iconicity is not static, but rather a malleable, practical know-how that unfolds within different social, medial, and historical contexts.

Keywords: seeing seeing (sehendes Sehen), Imdahl, image clusters, image–text relation, figurative hermeneutics, visual sociology

1 Sehendes Sehen

Der Begriff des »sehenden Sehens« (Imdahl 1996b, *passim*), der wie kein anderer für das Werk Max Imdahls steht, verlangt denjenigen, die dieser »Wortformel« zum ersten Mal begegnen, einiges ab: Gefordert ist, Bilddarstellungen anders zu betrachten, als man dies für gewöhnlich täte. Zum *wiedererkennenden Sehen*, in dem wir Dinge begrifflich identifizieren, soll im *sehenden Sehen* die Berücksichtigung formaler Bildwerte hinzukommen – das Erfassen von »Flächenformen, Geraden, Schrägen« oder »Schwunglinien« (1996b, 122). Beide Modi des Sehens, das wiedererkennende und das sehende Sehen, fügen sich sodann im »*erkennenden Sehen*« (ebd., 92) zu einem komplexen Bildverständnis bzw. zu einem Verständnis der besonderen Artikulationsmöglichkeiten, die das Medium des Bildes bietet. Mit Bildern lässt sich nämlich »Unvordenkliches« (ebd.) veranschaulichen, so Imdahl. An Beispielen wie der *Gefangennahme Christi* (vgl. Abb. 1a und b) verdeutlicht er eindrücklich, wie dies vor sich geht, d. h. wie mit Bildern Sachverhalte artikuliert werden, für die die Sprache »kein Wort liefert« (1995, 312).

Instruktiv sind Imdahls Arbeiten nicht nur für die Kunsthistorik, sondern auch für andere Disziplinen. Konzepte wie die des sehenden Sehens helfen über die Kunst hinaus, die Funktionsweise von Bilddarstellungen zu verstehen und zu erklären. Und so nimmt es nicht wunder, dass im Anschluss an Imdahl auch in den Sozialwissenschaften methodisch gezielt nach formalen Bildwerten gesucht wird, wenn man es mit Bilddaten zu tun hat: nach Planimetrien, Perspektiven, Choreografien¹ und Ähnlichem. Sichtbarer Ausdruck dieses mit Imdahl prominent gewordenen analytischen Interesses sind methodische Techniken der Feldlinien-Einzeichnung, die mittlerweile zum festen Repertoire sozialwissenschaftlicher Bildanalysen gehören (exemplarisch Bohnsack 2006; Breckner 2014; Raab 2014; Loer 2016; Przyborski 2018; Böhme und Böder 2020).

Aber es ist nicht nur ein *methodisches Instrumentarium*, das Imdahl zur Verfügung stellt. Mit seinen Arbeiten und Konzepten verdeutlicht und expliziert er auch den funktionalen Stellenwert von Bildern, die als regelrechte »Organisationsformen« des



Abbildung 1a: Giotto, *Gefangennahme Christi* (Arena-Kapelle Padua, 1304–1306)

Abbildung 1b: Feldlinien-Einzeichnung Max Imdahls. In der fraglichen Szene erkennt man, Imdahls Analyse folgend, Jesus wieder, die Jünger, Soldaten und einiges an Waffen. Man wird sodann, im sehenden Sehen, der besonderen Anordnung der Figuren gewahr: Jesus ist von Judas umfasst, zur Rechten weist ein Pharisäer mit entschiedener Geste auf Jesus, links erhebt ein Scherge die Keule gegen ihn. Zugleich blickt Jesus in »hoheitlicher Überlegenheit« (Imdahl 1995, 312) auf Judas herab und die ihn bedrohenden Keulen scheinen seinen Nimbus noch zu erweitern. Im Zusammenspiel dieser Bildwerte, die Imdahl zusätzlich noch durch eine Linieneinzeichnung herausarbeitet (Abb. 1b), ist jene Gleichzeitigkeit von »Unterlegenheit und Überlegenheit« (ebd.) der Hauptfigur zu erkennen, um die es Imdahl geht. Der Alltagsverstand will diese paradoxe Gleichzeitigkeit nach einer Seite hin – nach Sieg oder Niederlage – auflösen. Im Bild hingegen kann diese Gleichzeitigkeit »übergegensätzlich«, wie Imdahl dies nennt (ebd.), bestehen bleiben und eine pathetisch ergreifende symbolische Einheit bilden.

Sehens verstanden werden können (Imdahl 1996a, 303). Das Sehen ist auch in Imdahls Verständnis nicht nur ein Lieferant physiologischer Sinneseindrücke, sondern ein kulturell und medial organisierter Vorgang. Sehen kann, darauf weist das Konzept des sehenden Sehens in seiner Grundidee hin, medial gesteuert werden und mit dem Sehen auch das Verständnis dessen, was in einer Bilddarstellung erkannt werden soll. Helmuth Plessner hat in seiner »Anthropologie der Sinne« (2003 [1970]) darauf hingewiesen, dass alle sinnliche Wahrnehmung einer »Führung durch das Verstehen« unterliegt.² Was dies in Bezug auf das Sehen bedeutet, wird durch die Arbeiten Imdahls deutlich: Es sind die von ihm untersuchten und beschriebenen formalen Bildwerte (Planimetrien, Perspektiven, Choreografien etc.), die diese Führungsarbeit leisten. Sie präzisieren ein bestimmtes Verständnis des Gesehenen, d. h.: Sie organisieren das Sehen.

Imdahls Arbeiten und Konzepte nehme ich im Folgenden zum Anlass, nach entsprechenden Organisationsformen des Sehens auch jenseits der Kunst zu fragen – insbesondere nach deren Gebräuchlichkeit in der medialen Alltagskommunikation. Wenn die von Imdahl beschriebenen Organisationsformen tatsächlich das Verständnis dessen strukturieren, was wir sehen, so handelt es sich um einen auch für die Sozialwissenschaften höchst relevanten Sachverhalt. Thematisch geht es letztlich um das, was Erving Goffman in seiner Theorie des Darstellungsverhaltens diskutiert: um die inter-subjektive Steuerung von Wahrnehmungsprozessen – nicht nur in der Kunst, sondern ebenso in der Alltagskommunikation (Goffman 1979; vgl. exemplarisch auch Knoblauch 1998; Soeffner 2004; Emmison et al. 2012; Breckner 2025). Wie bereits erwähnt, sozialwissenschaftlich interessant sind Imdahls Arbeiten nicht allein aufgrund des analytischen Instrumentariums, das sie bereitstellen. Instruktiv sind sie auch aufgrund der von ihm aufgeworfenen Grundsatzfragen nach dem Zustandekommen und der Realisierung bildhafter Ausdrucks- und Darstellungswerte in der sozialen Kommunikation.

2 Die Probleme beginnen mit den Daten: Ikonische Relationen jenseits der Bildfläche

Die Frage lautet also: Welche Organisationsformen des Sehens finden sich in den Sehdingen unserer visuellen Alltagskommunikation? In Bezug auf Fotografien, Grafiken oder Zeichnungen scheint die Antwort zunächst klar. Ganz unzweifelhaft sind Fotografien, Grafiken und Zeichnungen *Bilder*, und auf solchen lassen sich zumeist auch formale Bildwerte der genannten Art identifizieren (Planimetrien, Perspektiven, Choreografien). Zu berücksichtigen ist gleichwohl, dass Bilder in den Sozial- und Kulturwissenschaften nicht nur als Bilder betrachtet werden, sondern auch als Daten bzw. als Bilddaten. *Bilddaten* sind aber etwas anderes als Bilder im Sinne Imdahls, denn Bilddaten vergegenwärtigen denjenigen, die sie nutzen, mitunter ein weit größeres, facettenreicheres Spektrum ikonischer Phänomene (Emmison et al. 2012):

- Zunächst einmal können Bilder gleichsam als *Daten ihrer selbst* fungieren: Ich entnehme das Titelbild meiner Tageszeitung, lege es auf meinen Schreibtisch und analysiere es, weil ich mich für *dieses Bild* – als politisches Schlagbild zum Beispiel – interessiere.
- Bilder können aber auch als *Daten anderer bildtauglicher Gegebenheiten* fungieren: Ich verstehe, nutze und untersuche sie dann als Abbildungen beispielsweise der Erscheinung einer Person, des Designs von Gegenständen oder des Verhaltens bestimmter Gruppen. Es geht dann um das Erscheinungsbild jeweiliger Personen, Gegenstände oder Gruppen – nicht aber um die mir zuhandenen Fotografien oder Grafiken, die hier nur Mittel zum Zweck sind.

- In gleichsam umgekehrter Richtung können Bilder auch Bestandteile größerer Cluster sein – Bestandteile also eines Ganzen, das auch analytisch-interpretativ mehr ist, als Summe seiner Teile. Weblogs zum Beispiel, Ausstellungen, Bildergalerien, aber auch Memes oder Karikaturen machen sich regelmäßig die besonderen Ausdrucks- und Darstellungswerte zunutze, die durch fortgesetzte Wiederholungen oder markante Kontraste zwischen Bildern entstehen (vgl. hierzu unten ausführlicher).

In all diesen Fällen hat man es mit Phänomenen der visuellen Kommunikation zu tun, in denen ikonische Ausdrucks- und Darstellungswerte generiert werden. In all diesen Fällen kann man auch davon ausgehen, dass das Sehen medial organisiert wird. Allerdings wird man mit der Suche nach formalen Bildwerten wie Flächenformen, Geraden, Schrägen oder Schwunglinien nicht immer weit kommen, denn das sehende Sehen scheint sich bisweilen von der *geschlossenen Bildfläche* zu lösen und in die *Räume zwischen Bildern* vorzudringen oder in den *dreidimensionalen Raum körperlicher Bildhaftigkeit*. Zwei Beispiele:

In der als Abbildung 2 wiedergegebenen Darstellung der britischen Zeitschrift *Lilliput* aus dem Jahre 1941 sind ein älterer Mann (entsprechende historische Kenntnis vorausgesetzt: der Politiker Lord Moyne) sowie ein Vogel, ein Pelikan, wiederzuerkennen (vgl. Thürlemann 2013, 18–19). Kaum zu übersehen – wenn auch nicht notwendig bewusst – sind ferner auffällige »formale Relationen« (Imdahl 1996b, 92) nicht *in*, sondern *zwischen* diesen Bildern: die furchigen Texturen der Körperoberflächen, die Seitenansichten, zweimal ein Auge, zweimal die abstehende Strähne an den Köpfen oben links, zweimal markante Falten in den Nasenpartien. Aus diesen formalen Relationen, die durch die Montage der Bilder erzeugt werden, erwächst das karikierende Moment des ganzen Arrangements. Man wird dieser Relationen gewahr und versteht im spontanen Zusammenspiel von wiedererkennendem und sehendem Sehen den bösen Witz. Der mediale Rassismus des 19., 20. und 21. Jahrhunderts ist voll von solchen Mensch-Tier-Montagen.

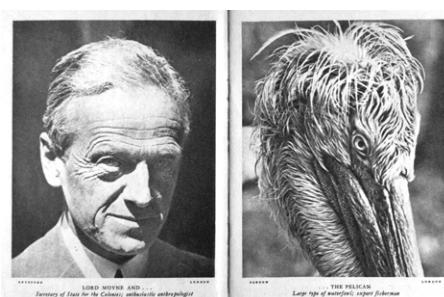


Abbildung 2: Doppelseitenansicht aus der Zeitschrift *Lilliput* (November 1941)

Ein anderes Beispiel: das Design eines »sozialen« Roboters (Abb. 3a). Man erkennt in diesem Design sowohl Gestaltmerkmale eines technischen Gerätes wieder – funktionale Formen, Farben und Oberflächenstrukturen – als auch solche eines menschenähnlichen Wesens (einer Puppe zum Beispiel): einen Kopf, den Blick, Extremitäten. (Durch analytische Vergleiche mit geläufigen Designs lassen sich die solch einem Wiedererkennen zugrundeliegenden Familienähnlichkeiten hermeneutisch gezielt rekonstruieren – vgl. Abb. 3b und 3c). Zugleich wird man, im sehend Sehen, der formalen Relationen zwischen diesen Segmenten gewahr: dem inneren Kontrast zwischen Gerät und Puppe, dem Spannungsverhältnis zwischen Maschinellem und Menschenähnlichem. Man erkennt, beides zusammennehmend, die metaphorische Übertragung und kann dieses Gerät so sehen und verstehen, als wäre es ein korrespondierendes Wesen. »Verhalte Dich diesem Gerät gegenüber so«, so der implizite Appell des Designs, »wie Du Dich einem personalen Wesen gegenüber verhalten würdest: Rechne mit der Responsivität dieses Gerätes« (vgl. ausführlich Müller 2023).

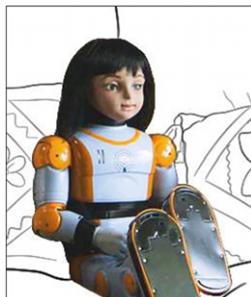


Abbildung 3a: Der »soziale« Roboter Alice (2015)

<p>Citations by design Category 1 of 7: Dolls (heads)</p> <p>Selected examples of images:</p> 	<p>Citations by design Category 2 of 7: Devices</p> <p>Selected examples of images:</p> 
<p>Typical design: Reproduction of a human head or body, with a comparatively realistic albeit stylised i.e. overall humanoid form</p> <p>Differencia specifica 1: Atypical torso of the interpretandum (in comparison to the category) Differencia specifica 2: The head of the interpretandum has a comparatively mobile face, especially in terms of mimesis (cf. video information).</p>	<p>Typical design: Technical and functional on the surface (e.g. openings for ventilation or sound; control panel); typical surfaces for household devices/small devices</p> <p>Differencia specifica: Atypical traits such as head segment, limbs, humanoid form, mobile surface textures (cf. mimicry) (in comparison to the category)</p>

Abbildungen 3b und 3c: Auszüge aus einer empirischen Analyse des Gerätedesigns (Müller 2023)

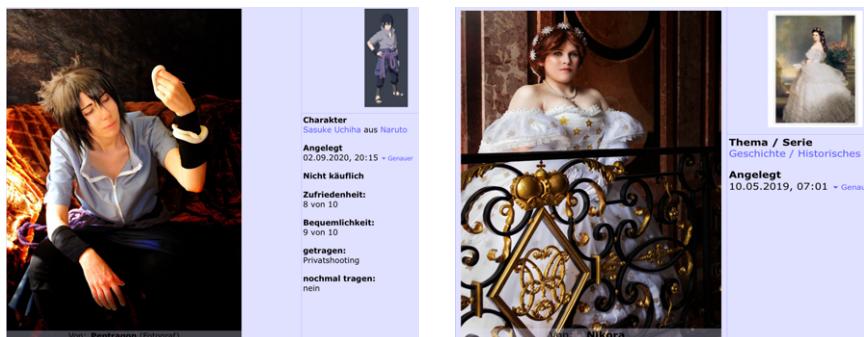


Abbildung 4a und 4b: Screenshots der animexx-Website (Cosplay)



Abbildung 4c: Social Media-Fotografie (Parkour)

Die beiden Beispiele entstammen der gesellschaftlichen Alltagskommunikation. Und doch hat man es mit Organisationsformen des Sehens im Sinne Imdahls zu tun: Wiederzuerkennendes wird in mediale Relationen gebracht, deren darstellerischer Sinn sich erst im Zusammenspiel von wiedererkennendem und sehendem Sehen realisiert. Es werden ikonische Darstellungswerte generiert, die zuvor nicht da waren – die ohne die jeweiligen medialen Arrangements nicht existierten. Wiederzuerkennendes und sehendes Sehen fügen sich in solchen Arrangements zu einem erkennenden Sehen, d. h. zu einem *bildmedial geführten Verstehen*.

Zugleich aber – und dies ist für den hier diskutierten Sachverhalt wesentlich – geht der Raum des »Bildmöglichen« (Imdahl 1995, 308) beziehungsweise des Bildmedien-Möglichen strukturell deutlich über das hinaus, was Imdahl mit seiner Ikonik beschreibt. Möglichkeiten der Generierung bildhafter Ausdrucks- und Darstellungswerte ergeben sich jedenfalls nicht nur innerbildlich, sondern auch aus Techniken der Montage (Bildcluster) und der Übertragung. Die intermediale Bildübertragung scheint sogar die grundbegriffliche Unterscheidung zwischen wiedererkennendem und sehendem Sehen zu irritieren: Wenn Cosplayerinnen beispielsweise oder Anhänger des Parkours mediale Bildvorlagen aus Mangas, Historienbildern, Computerspielen oder sonstigen

Medien auf ihre Körper übertragen (vgl. Abb. 4a–c), dann gilt das wiedererkennende Sehen nicht mehr nur »begrifflichen Besitztümern«, wie es bei Imdahl heißt, sondern auch bildmedialen Besitztümern, sprich: gesellschaftlichen Bildwissenbeständen. Das Wiedererkennen bezieht sich dann nicht auf »Gegenstände der Außenwelt« (die sich in Bildern dargestellt wiederfinden), sondern auf andere Bilddarstellungen (die Fiktionen zum Gegenstand haben). Was sich hier – im sehenden Sehen – beobachten lässt, ist die Übertragung fiktiver Bilder in die körperliche Realität. Man wird der formalen Ähnlichkeit eines Körpers mit einem Bild gewahr und versteht diese Ähnlichkeit als Aneignung eines bildmedial verbürgten Charakters, d.h. als symbolische Ähnlichkeit einer Person mit einem Bild. Historisch neu sind solche Rückübertragungen nicht. Dieser Technik bediente sich bereits Albrecht Dürer in seinem Selbstbildnis »mit Pelzrock« aus dem Jahr 1500 (Abb. 5a) – einem sehr frühen Cosplay, wenn man so will, des Christus Pantokrator (Abb. 5b) (vgl. unten ausführlicher).

Wonach also muss man Ausschau halten, wenn man solche über den geschlossenen Bildraum hinausgehende Strategien entdecken und beschreiben will? Oder wenn man die zur Verfügung stehenden bildanalytischen Methoden an solch komplexe Phänomene der visuellen Sozialkommunikation anpassen möchte? Ein Fokus jedenfalls auf formale Bildwerte wie Planimetrien, Perspektiven oder Choreografien dürfte nicht ausreichen.

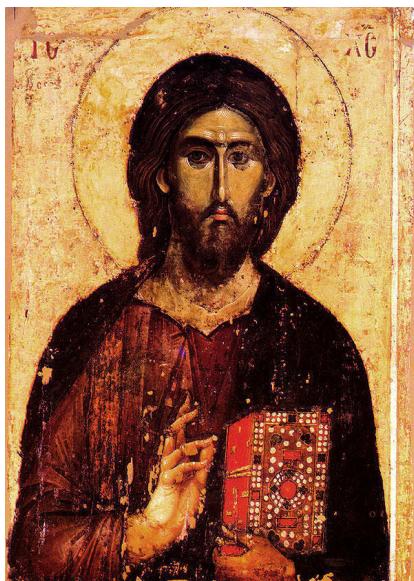


Abbildung 5a: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500)

Abbildung 5b: Christus Pantokrator (Kloster Hilandar, Athos, 13. Jhd.)

3 Versuch einer theoretischen Klärung: Ähnlichkeitsbeziehungen und Differenzverhältnisse

Ein Ansatz für eine theoretische Beschreibung und Erklärung solch unterschiedlicher Möglichkeiten der Erzeugung bildhafter Ausdrucks- und Darstellungswerte findet sich in Hans Jonas' Aufsatz »Homo pictor« (1995). Jonas' Überlegungen stehen, was seine Argumentation anbelangt, in einer gewissen Nähe zu Ludwig Wittgensteins Ausführungen über Familienähnlichkeiten, zu Charles Sanders Peirce' Differenzierung unterschiedlicher Formen von Ähnlichkeit und auch zu Gottfried Böhms Theorie der ikonischen Differenz. Dies soll hier aber nicht mein Thema sein. Was an Jonas' Ansatz m. E. gewinnbringend ist, ist seine konzeptionelle Offenheit für unterschiedliche Ausprägungen des menschlichen »Bildvermögens« (Jonas 1995, 106). Nicht von ungefähr trägt sein Aufsatz den Untertitel »Von der Freiheit des Bildens«.

Ihren Ausgangspunkt finden Jonas' Überlegungen in dem für Bildtheorien keineswegs unüblichen Hinweis auf die Ähnlichkeitsbeziehungen, in denen bildhafte Darstellungen zum jeweiligen Darstellungsgegenstand stehen. Solche Ähnlichkeiten sind im Fall ikonischer Formen indes nicht vollständig, wie Jonas betont: »Wenn ich einen Hammer in jeder Hinsicht kopiere, erhalte ich einen weiteren Hammer, nicht [aber] ein Bild des Hammers« (ebd., 108). Erst das Weglassen bestimmter Eigenschaften des Hammers, seiner Körperlichkeit z. B., macht aus meiner Gestaltung *das Bild* eines Hammers.

Die Differenz zwischen Bild und Gegenstand, auf die Jonas hier hinweist, ist in doppelter Hinsicht konstitutiv für ikonische Formen. *Erstens* ist diese Differenz die Voraussetzung dafür, dass eine Umweltgegebenheit überhaupt als Bild erkannt werden kann: Nicht alles, was wir sehen, ist ein Bild. Erst das Vorliegen und Bemerken einer gewissen »ontologischen Unvollständigkeit« (ebd., 109) ermöglicht es uns, ein bestimmtes Sehding als das Bild eines Sachverhaltes zu verstehen – und eben nicht als diesen Sachverhalt selbst. *Zweitens*, und das ist wichtiger noch, fungiert das Differenzverhältnis zwischen Bild und Ding als ein erstes darstellerisches Register, durch welches das menschliche Bildvermögen seine ihm eigene Artikulationsfähigkeit gewinnt. Auszulassen und wegzulassen, dies bedeutet nämlich notwendig auch auszuwählen: 1.) was ausgelassen oder weggelassen werden soll und 2.) was im Gegenzug mit ins Bild soll, was also qua Übernahme ins Bild hervorgehoben und akzentuiert wird. Totenmasken lassen Beine, Rumpf und Hinterkopf beiseite zugunsten einer Akzentuierung des Gesichts; Schwarzweißfotografien lassen die Farben außen vor zugunsten anderer, umso prominenter werdender Aspekte.

Zu diesem ersten darstellerischen Register kommen weitere, komplexere Register hinzu: Aus dem Umstand nämlich der Auslassung und der Auswahl folgt zugleich

die Möglichkeit, diejenigen Aspekte, die mit ins Bild übernommen werden, abzuändern, d.h. sie umzuformen und kreativ zu variieren. »Zu der auf Auslassung und Auswahl beruhenden >Unähnlichkeit in der Ähnlichkeit<, kommt«, so Jonas, »die Änderung der ausgewählten Züge selber als ein Mittel, die symbolische Ähnlichkeit zu steigern« (ebd., 110). Die Differenz zwischen Bild und Ding beinhaltet mit anderen Worten die Möglichkeit, die gewonnenen Freiheitsgrade, die aus einem bildhaft distanzierten Umgang mit Wirklichem resultieren, für Akzentuierungen, Übertreibungen, Idealisierungen oder Stilbildungen zu nutzen. Hier nun begegnet man den oben diskutierten Fällen bzw. Strategien der bildhaften Übertragung und der Montage wieder:

Albrecht Dürer etwa hebt sich in seinem *Selbstportrait* »mit Pelzrock« (Abb. 5a) nicht nur aus der konkreten Räumlichkeit seiner Alltagsexistenz heraus. Er erzeugt zugleich auch eine nur symbolisch zu verstehende Ähnlichkeit mit der ikonografischen Gestalt des Christus Pantokrator. Ähnlich verhält es sich bei den bereits diskutierten Cosplayerinnen und Parkouranhängern (Abb. 4a–c), die den Freiraum des Bildes ebenfalls zur Herstellung symbolischer Ähnlichkeitsbeziehungen nutzen. Auch sie gestalten ihre Bilder und Körperbilder so aus, dass in diesen Bildern jeweils die Übernahme einer – in kollektiven Bildwissensbeständen verbürgten – Figur kenntlich wird (sei es, dass jeweilige Beobachter*innen entsprechend sozialisiert sind und diese Figuren ohne Weiteres wiedererkennen, sei es, dass sie durch geeignete Text- und Bildbeigaben eigens darauf hingewiesen werden). Der Freiraum des von Imdahl so genannten *Bildmöglichen* wird im Fall solch bildmedialer Übertragungen nicht durch ein syntaktisches Gefüge formaler Linien, Richtungen oder Flächenverhältnisse geschlossen, sondern durch Zitation aus dem kollektiven Bildgedächtnis.

Eine etwas anders gelagerte, strukturell aber vergleichbare Strategie liegt der Montage von Bildern zu ikonischen Bildclustern³ zugrunde. Hier wird das Sehen im Freiraum des Bildmöglichen durch Redundanzen und Wiederholungen auf ein bestimmtes Bildverständnis hingelenkt. »Die Nachbarbilder«, so bringt es Felix Thürlemann auf den Punkt, »zeigen dem Betrachter, wie er ein bestimmtes Bild sehen soll« (Thürlemann 2013, 20). Edward Steichen etwa tauchte die von ihm aufgegriffenen Alltagsszenen in seiner Ausstellung *The Family of Man* (Abb. 6a–c) nicht nur in ein von allen Gerüchen, Geräuschen und Farben bereinigtes fotografisches Schwarz-weiß. Durch die Art und Weise der Zusammenstellung seiner Fotografien erzeugte er zugleich auch eine sich symbolisch verdichtende Ähnlichkeitsbeziehung zwischen diesen Fotografien. *Arbeit* kann in diesen Bildgefügen kaum anders gesehen werden als »männlich, körperlich und kollektiv«, *Liebe* kaum anders als »zweigeschlechtlich, romantisch und keusch«.



Abbildung 6a: Eingangsansicht der Ausstellung *The Family of Man* (Edward Steichen, 1951)



Abbildung 6b: Ausstellung *The Family of Man* (Edward Steichen, 1951)



Abbildung 6c: Ausstellung *The Family of Man* (Edward Steichen, 1951)

Eine dritte Strategie, das Sehen zu organisieren, wird schließlich im Gebrauch der von Imdahl beschriebenen formalen Bildwerte kenntlich (Abb. 1b). Auch Flächenbildungen und Linienführungen sind, wenn sie gestalterisch umgesetzt werden, Techniken, durch die die Inhalte einer Bilddarstellung kreativ variiert, umgeformt oder abgeändert werden können. Nur leisten Bildkompositionen dies nicht – wie Bildcluster oder Bildübertragungen – durch Bezugnahme auf andere Bilder, sondern, das hebt Imdahl ausdrücklich hervor, in Bezug auf Begriffe und Texte. »Nicht zu bezweifeln« ist, schreibt er über Giottos *Gefangenannahme Christi*, »dass das Bild auf Texten, d.h. auf sprachlicher Narration beruht« und dass das Bild die zeitliche Struktur der Texte in »szenische Simultanität« verwandelt. Diese Simultanität ist, so Imdahl weiter, eine »auf sehr besonderen Strategien beruhende [...] dramaturgische Leistung« (Imdahl 1995, 310) – sie ist, so füge ich hinzu, das Resultat jener Flächenbildungen und Linienführungen, die Imdahl analytisch als formale Bildwerte beschreibt.

4 Register ikonischer Artikulation

Sowohl die (innere) Bildkomposition als auch die Bildmontage und die Bildübertragung sind darstellerische Register, mit deren Hilfe das Sehen im Sinne Imdahls *sehend* wird. Das heißt, dass das Sehen bildmedial auf Relationen hin ausgerichtet wird, die im Fall von *Bildkompositionen* zwischen begrifflich identifizierbaren Elementen bzw. Segmenten (Breckner 2012) einzelner Bilder bestehen, im Fall von *Bildclustern* zwischen Bildaspekten, die sich in der Nachbarschaft mehrerer, miteinander montierter Bilder wiederholen, und im Fall von *Bildübertragungen* zwischen Bilddarstellung und kollektivem Bildgedächtnis.

Strukturell sichtbar wird in diesen hier idealtypisch differenzierten Registern⁴ die von Jonas so bezeichnete »Freiheit des Bildens« (Jonas 1995). Diese ist durchaus nicht theoretischer, sondern praktischer Natur, wenn man sich die Vielzahl alltäglicher Gebrauchsweisen von Bilddarstellung vor Augen führt. Medial nämlich sind solche Relationierungen in unterschiedlichster Weise realisierbar, wie gesagt: als formale Kompositionen begrifflich identifizierbarer Gegenstände, Personen und Ereignisse, als Montagen mehrerer medial verfügbarer Bilder oder als mimetische Zitationen.

Auf die oben gestellte Frage, wonach Ausschau zu halten ist, wenn die Vielzahl alltagskommunikativ genutzter Formen und Strategien der Organisation des Sehens in den Blick genommen werden soll, wäre dies auch die Antwort: eben nach den vielfältigen Relationierungen, in denen das jeweils Bildgegenständliche steht beziehungsweise im Zuge seiner Produktion und seines Gebrauchs gebracht wurde. Wenn heute Bilder begrifflich unter thematischen Hashtags »gepostet« werden, dann ist diese Praxis strukturell vielleicht gar nicht so weit entfernt von jener Bezugnahme auf Evangelien-

texte, die Giotto mit seinen Arenafresken vollzog. Nur werden die jeweiligen Begriffe, Themen und Probleme im Fall von Social-Media-Hashtags nicht mehr vornehmlich durch Flächenformen, Schrägen oder Schwunglinien verhandelt, sondern durch Wiederholungen und Kontraste oder durch die Einbringung gänzlich neuer *images* in jeweilige Bildcluster (exemplarisch hierzu Aiello und Parry 2020; Müller 2025a).

In welch vielfältiger Weise sich solche Relationierungen vornehmen lassen, ist angesichts gegenwärtiger medialer Entwicklungen noch nicht ausgemacht. Das ikonische Wechselspiel von Ähnlichkeit und Differenz jedenfalls ist vielgestaltig. So sind bildhafte *Differenzverhältnisse* nicht etwa nur durch die »ontologische Unvollständigkeit« (Jonas 1995, 109) einer Bilddarstellung in Bezug auf die Objektwelt realisierbar, sondern auch – und für die soziale Alltagskommunikation vielleicht wichtiger noch – durch darstellerische Abweichungen von gesellschaftlichen Darstellungskonventionen (Müller 2025b; vgl. Goffman 2009; 2013). Umgekehrt lässt sich *symbolische Ähnlichkeit* – die Ähnlichkeit einer Gestaltung mit einer abstrakten Idee oder Vorstellung – durch Bezugnahmen sowohl auf Texte und Begriffe als auch auf Bilder und Bildwissensbestände herstellen.

Eine Analytik bildhafter Ausdrucks- und Darstellungsformen, die sich an Imdahls Konzept des sehenden Sehens orientiert, sollte deshalb – dies zumindest ist die hier vertretene These – die Vielfalt und Komplexität alltäglicher Routinen der Sozialkommunikation im Blick behalten und mit dem Wandel gesellschaftlich und medial verfügbarer Register ikonischer Artikulation nicht nur rechnen, sondern diesen idealerweise auch beschreiben. Das Wissen, das zeitgenössisch verfügbaren Registern zugrunde liegt, scheint jedenfalls nicht auf die Hervorbringung von Einzelbilddarstellungen wie Gemälden, Fotografien oder Grafiken beschränkt zu sein. Es umfasst vielmehr auch praktisch-darstellerisches Wissen (*know-how*) im Bereich der Gestik, der körperlichen Selbstpräsentation, der Raumgestaltung, des Designs oder der digitalen Plattformkommunikation. Vor allem aber ist dieses Wissen – idealtypisch betrachtet – kein Wissen um die konventionalisierte Bedeutung arbiträrer Zeichen. Vielmehr handelt es sich um ein gegebenenfalls auch implizit bleibendes Wissen um praktische Möglichkeiten, mittels *gradueller Gestaltungsvariationen* (Figuren) sinnhafte Relationen zu erzeugen oder zu verändern und auf diese Weise Bedeutung zu generieren.⁵ Da Gestaltungsvariationen den Kern eines solchen Wissens darstellen, greife ich hier den Vorschlag auf, dieses als *figuratives Wissen* zu bezeichnen: als Wissen um die – zu einem bestimmten Zeitpunkt gesellschaftlich und medial verfügbaren – Möglichkeiten, durch die Ausgestaltung von Ähnlichkeitsbeziehungen und Differenzverhältnissen Bedeutung zu generieren.⁶

Methodisch bedarf es dementsprechend einer Hermeneutik, die auf die Besonderheit bildhafter Bedeutungsproduktion ausgerichtet und für Analysen unterschiedlichster Phänomene visueller Alltagskommunikation offen ist. Auch hier ist Imdahls

Konzept des sehenden Sehens zunächst wegweisend: Der Vergleich beispielsweise eines bildspezifischen Gefüges von Personen (exemplarisch oben Abbildung 1) mit Personenkonstellationen, wie sie aus anderen Zusammenhängen bekannt sind (aus Evangelientexten oder Alltagswissensbeständen, aus anderen Bilderfahrungen oder gestalterischen Experimenten) ist methodologisch gesehen nichts anderes als ein ins Analytische gewendetes Spiel mit alternativen Figurationen, d. h. eine sinnverstehende Rekonstruktion des tatsächlich realisierten Bildaufbaus und seiner Bedeutung generierenden Gestalt. Ich habe an anderer Stelle (Müller 2012) vorgeschlagen, ein derartiges Vorgehen als »*Figurative Hermeneutik*« zu bezeichnen. Kerngeschäft solch einer figurativen Hermeneutik ist nicht der verstehende Nachvollzug von Zeichensequenzen (Texten), sondern die vergleichende Identifikation und Rekonstruktion jener vielfältigen Relationierungen, in denen jeweils Bildgegenständliches steht beziehungsweise im Zuge seiner praktischen Ausgestaltung und seines kommunikativen Gebrauchs bereits gebracht wurde (vgl. auch Straub und Ruppel 2022).

Die deutlich über Imdahl und den Fokus auf Einzelbilder hinausgehende Herausforderung solch einer Hermeneutik besteht gegenwärtig darin, die komplexen bild- und medienmöglichen Relationen zu identifizieren und kenntlich zu machen, die in unterschiedlichen Phänomenen der bildhaften Alltagskommunikation genutzt werden. Analysen alltagsweltlicher Bildphänomene müssen sich mit anderen Worten immer wieder jenes komplexen figurativen Wissens vergewissern, das alltäglich Handelnde und Kommunizierende nutzen, wenn sie beispielsweise Bilder auf Weblogs zu Clustern montieren, wenn sie aus vielfältigen fotografischen, filmischen und textförmigen Versatzstücken Memes produzieren oder wenn sie grafische Materialien unter spezifischen Schlagworten (Hashtags) hochladen. Materiale Grundlage der Analyse solcher und ähnlicher Phänomene sind daher nicht nur einzelne Bildgestaltungen, sondern notwendig auch Bildernachbarschaften, Textbezüge sowie gesellschaftliche Darstellungskonventionen. Auch diese gleichsam äußeren Bildverhältnisse und die aus ihnen erwachsenden sinnhaften Relationen gilt es durch geeignete Prinzipien, Verfahrensweisen und Forschungsdesigns methodisch gezielt zu berücksichtigen (vgl. ausführlich hierzu Müller 2025a). In letzter Konsequenz lenkt Imdahls *sehendes Sehen* den Blick auf Bildphänomene auch jenseits der geschlossenen Bildfläche und damit auf vergleichsweise neue methodische Desiderate.

Anmerkungen

- 1 Der Begriff der *Planimetrie* bezeichnet im Sinne Imdahls die zweidimensionale Ordnung einer Bildfläche, *Perspektive* die Art und Weise, wie Nähe, Ferne und Raumtiefe konstruiert werden, *Choreografie* die räumliche und gestische Beziehung dargestellter Figuren oder Körper zueinander.

- 2 Plessner (2003 [1970], 334). Aus wahrnehmungstheoretischer Perspektive ist u. a. mit Bergson (2015 [1896]), Husserl (2012 [1935]), Plessner (2003 [1970]), Boehm (1999) und Soeffner (2014) davon auszugehen, dass die sinnliche Wahrnehmung nicht nur rezeptiv, sondern in mindestens gleichem Maße produktiv tätig ist, insofern sie gegenwärtige Sinneseindrücke sowohl mit sedimentierten Erfahrungen als auch mit Erfahrungserwartungen noematisch verknüpft und – in diesem Sinne – einer »Führung durch das Verstehen« (Plessner 2003 [1970], 334) unterliegt. Insbesondere für das Sehen (ähnlich aber auch für den anderen Fernsinn, das Hören) gilt, wie Plessner hervorhebt, dass es strukturell ein »etwas – Sehen« (ebd.) ist und hierin auch der medialen Formbarkeit unterliegt.
- 3 Unter (ikonischen) *Bildclustern* verstehe ich Bildzusammenstellungen, die über die bloße Summe der zusammengestellten Einzelbilder hinaus eine kommunikativ sinnhafte Gesamtgestalt erlangen. Die Montage einzelner Bilder wird in entsprechenden Bildclustern (Weblogs, Ausstellungen, Bildgalerien etc.) als eigenständiges ikonisches Mittel des Ausdrucks oder der Darstellung genutzt. Zur Definition sowie zur Differenzierung unterschiedlicher Bildcluster-Typen siehe Müller (2016; 2025a). Vgl. auch das Konzept des Hyperimages von Felix Thürlemann (2013).
- 4 Der Begriff des *Registers* wird hier (in Variation des sprach- und musikwissenschaftlichen Gebrauchs) zur Bezeichnung medial und funktional unterschiedlicher Formen bzw. Möglichkeiten der ikonischen Artikulation verwendet.
- 5 Gregory Bateson hat den Unterschied, um den es hier geht, durch die begriffliche Unterscheidung zwischen »analoger« und »digitaler Kommunikation« verdeutlicht (Bateson 1985, 478). Analoge Kommunikation beruht im Sinne Batesons auf Expressionen und Darstellungen, die in ihrer sinnlich-materialen Gestalt in einem Ähnlichkeitsverhältnis zu dem stehen, was sie ausdrücken oder darstellen. Ein »lauter« Schrei etwa orchestriert in diesem Sinne »große« Gefahr, ein »zurückhaltender« Schrei eine »geringere« Gefahr, ein »weit aufgerissenes« Augenpaar veranschaulicht »großes« Erstaunen, ein »leichtes Heben« der Augenbrauen ein geringeres Erstaunen usw. »Digitale« Kommunikation hingegen basiert auf »konventionellen Zeichen« (ebd., 479), die in keiner direkten (»analogen«) Ähnlichkeitsbeziehung zu dem stehen, was sie darstellen, sondern sowohl untereinander different sind als auch zu dem, was sie darstellen (und die von Bateson insofern auch als »digital« bezeichnet werden): »Die Ziffer ›5‹ ist nicht größer als die Ziffer ›3‹. [...] Das Wort ›groß‹ ist nicht größer als das Wort ›klein‹ und im allgemeinen gibt es in dem Muster [...] des Wortes ›Tisch‹ nichts, was dem System von wechselseitig aufeinander bezogenen Größen in dem bezeichneten Objekt entsprechen würde« (ebd., 480). Der prinzipielle Unterschied, auf den Bateson durch das Begriffspaar analoge versus digitale Kommunikation hinweist, ist der Unterschied zwischen zwei Modi der Artikulation, die in erster Linie entweder auf zeichenhaften Abstraktionen oder aber auf Figuren, d. h. auf materialen Ausformungen von Ähnlichkeitsbeziehungen und Differenzverhältnissen, beruhen.
- 6 Für den Begriffsvorschlag des *figurativen Wissens* habe ich Anne Sonnenmoser zu danken. Eine differenzierte Darstellung der Bedeutung des Wortes bzw. Wortstammes *figura* liefert Erich Auerbach (2018): Im Unterschied zu lateinisch *forma* = »Gussform« bezieht sich der Begriff der *figura* auf die äußere Gestalt von Artefakten – nicht also auf deren allgemeine Form, sondern auf ihre konkrete Ausgestaltung (Auerbach 2018, 123f.). Dementsprechend erfasst der Begriff bereits in seiner antiken Gebrauchsweise auch das Moment der variablen Ausgestaltung von Artefakten nach unterschiedlichen Graden und Qualitäten von Ähnlichkeit und Differenz – beispielsweise im »Spiel zwischen Urbild und Abbild«, aber auch in der musikalischen Abwandlung von Themen und Motiven und in poetischen oder rhetorischen »Formung[en] der Rede, die vom gewöhnlichen und nächstliegenden Gebrauch abweich[en]« (ebd., 136).

Literatur

- Aiello, Giorgia, und Katy Parry. 2020. *Visual Communication: Understanding Images in Media Culture*. 1. Auflage. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications.
- Auerbach, Erich. 2018. »Figura«. In *Mimesis und Figura: Mit Einer Neuauflage des »Figura«-Aufsatzes Von Erich Auerbach*, hrsg. v. Hanna Engelmeier und Friedrich Balke, 2. Auflage, 121–188. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Bateson, Gregory. 1985. *Ökologie des Geistes: anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bergson, Henri. 2015 [1896]. *Materie und Gedächtnis*. Hamburg: Meiner.
- Boehm, Gottfried. 1999. »Zwischen Auge und Hand: Bilder als Instrumente der Erkenntnis«. In *Interventionen 8: Konstruktionen Sichtbarkeiten*, hrsg. v. Jörg Huber und Martin Heller, 215–28. Wien/New York: Springer.
- Böhme, Jeanette, und Tim Böder. 2020. *Bildanalyse: Einführung in die bildrekonstruktive Forschungspraxis der Morphologischen Hermeneutik*. Qualitative Sozialforschung. Wiesbaden: Springer VS.
- Bohnsack, Ralf. 2006. »Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis«. In *Bildinterpretation und Bildverständen: Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und mediendidaktischer Perspektive*, hrsg. v. Winfried Marotzki und Horst Niesyto. 1. Auflage. Medienbildung und Gesellschaft, Bd. 2. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Breckner, Roswitha. 2003. »Körper im Bild. Eine methodische Analyse am Beispiel einer Fotografie von Helmut Newton«. *ZBBS Heft 1*: 33–60.
- Breckner, Roswitha. 2010. *Sozialtheorie des Bildes: Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript.
- Breckner, Roswitha. 2012. »Bildwahrnehmung – Bildinterpretation: Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns«. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 37 (2): 143–64. <https://doi.org/10.1007/s11614-012-0026-6>.
- Breckner, Roswitha. 2014. »Conference Room 1. Mai 2011. Zur Unwägbarkeit ikonischer Macht – oder: Was Hillarys Hand verdeckt«. In *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, hrsg. v. Michael Kauppert und Irene Leser, 79–104. Bielefeld: transcript.
- Breckner, Roswitha. 2025. *Biografien in vernetzten Lebenswelten. Soziale Medien als bildlicher Imaginationsraum der Selbst-Gestaltung*. Wien: Böhlau.
- Emmison, Michael, Philip Smith und Margery Mayall. 2012. *Researching the Visual*. 2. Auflage. Los Angeles: Sage.
- Goffman, Erving. 1979. *Gender Advertisements*. Communications and Culture. London: Macmillan.
- Goffman, Erving. 2009. *Das Individuum im öffentlichen Austausch: Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. 1. Auflage [Nachdruck]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving. 2013. *Interaktionsrituale: Über Verhalten in direkter Kommunikation*, hrsg. v. Renate Bergsträßer und Sabine Riemer. 10. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Helmholtz, Hermann. 1896 [1867]. *Handbuch der physiologischen Optik*. Hamburg: L. Voss.
- Husserl, Edmund. 2012 [1935]. *Die Krisis des europäischen Menschentums und die Philosophie*. Neuauflage. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Imdahl, Max. 1995. »Ikonik«. In *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. Gottfried Boehm. Bild und Text, 300–24. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink.
- Imdahl, Max. 1996a. *Gesammelte Schriften. 3: Reflexion, Theorie, Methode*, hrsg. v. Gottfried Boehm. 1. Auflage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Imdahl, Max. 1996b. *Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. 3. Auflage. München: Wilhelm Fink.
- Jonas, Hans. 1995. »Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens.« In *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. Gottfried Boehm, 105–24. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink.
- Knoblauch, Hubert. 1998. »Pragmatische Ästhetik.« In *Inszenierungsgesellschaft: Ein einführendes Handbuch*, hrsg. v. Herbert Willems und Martin Jurga, 305–24. Opladen: Westdeutscher Verl.
- Loer, Thomas. 2016. »Als ob. Fingierte Souveränität im Bilde – Analyse einer Photographie von August Sander.« In *Die Welt anhalten. Von Bildern, Fotografie und Wissenschaft*, hrsg. v. Günter Burkart und Nikolaus Meyer, 301–25. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Müller, Michael R. 2012. »Figurative Hermeneutik. Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes.« *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 13 (1): 129–161. <https://doi.org/10.1515/sosi-2012-0107>.
- Müller, Michael R. 2016. »Bildcluster: Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie.« *Sozialer Sinn* 17 (1): 95–141. <https://doi.org/10.1515/sosi-2016-0004>.
- Müller, Michael R. 2023. »Social Displays – Creating Accountability in Robotics.« *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 48 (4): 469–87. <https://doi.org/10.1007/s11614-023-00534-2>.
- Müller, Michael R. 2025a. *Komplexe Bildphänomene – Vergleichende Analyse und Interpretation. Ein Studienbuch zur Figurativen Hermeneutik*. Wiesbaden: Springer VS.
- Müller, Michael R. 2025b. »Visuelle Idiome. Bebilderungen des sozialen Lebens« [60 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 26 (2). <https://doi.org/10.17169/fqs-26.2.4444>.
- Plessner, Helmuth. 2003 [1970]. »Anthropologie der Sinne.« In *Anthropologie der Sinne. Gesammelte Schriften III*, hrsg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, 317–94. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Przyborski, Aglaja. 2018. *Bildkommunikation: Qualitative Bild- und Medienforschung*. Berlin; Boston: De Gruyter Oldenbourg.
- Raab, Jürgen. 2014. »»E pluribus unum«. Eine wissenssoziologische Konstellationsanalyse visuellen Handelns.« In *Hillarys Hand. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, hrsg. v. Michael Kauppert und Irene Leser, 105–30. Bielefeld: transcript.
- Straub, Jürgen und Paul Sebastian Ruppel. 2022. »Relationale Hermeneutik und komparative Analyse. Vergleichendes Interpretieren als produktives Zentrum empirischer Forschung in Kulturpsychologie und Mikrosoziologie.« In *Verstehendes Erklären. Sprache, Bilder und Personen in der Methodologie einer relationalen Hermeneutik*, 95–186. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Soeffner, Hans-Georg. 2014. »Zen und der ›kategorische Konjunktiv‹.« In *Grenzen der Bildinterpretation*, hrsg. v. Hans-Georg Soeffner, Michael R. Müller und Jürgen Raab, 55–75. Wiesbaden: Springer.
- Soeffner, Hans-Georg. 2004. »Emblematische und symbolische Formen der Orientierung.« In *Auslegung des Alltags–Der Alltag der Auslegung: zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, 180–209. 2. durchgesehene und ergänzte Auflage. UTB 2519. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Soeffner, Hans-Georg. 2006. »Visual Sociology on the Basis of ›Visual Concentration‹.« In *Video Analysis: Methodology and Methods*, hrsg. v. Hubert Knoblauch, Bernt Schnettler, Jürgen Raab und Hans-Georg Soeffner, 205–17. Frankfurt a.M.: Peter Lang D. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-02667-2>.
- Thürlemann, Felix. 2013. *Mehr als ein Bild: Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*. Paderborn: Wilhelm Fink.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1a: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_31_-_Kiss_of_Judas.jpg?uselang=de
- Abb. 1b: Imdahl, Max. 1996b. Giotto, Arenafresken: Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. 3. Aufl. München: Wilhelm Fink, Bildtafel 45
- Abb. 2: Thürlemann, Felix. 2013. Mehr als ein Bild: Für eine Kunstgeschichte des hyperimage. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 18
- Abb. 3a-c: Müller, Michael R. 2023. »Social Displays – Creating Accountability in Robotics«. Österreichische Zeitschrift für Soziologie 48 (4): 469–87, hier S. 447
- Abb. 4a-c: Müller, Michael R. und Anne Sonnenmoser. 2024. »Die vierte Maske. Über Selbstanpassungen an virtuelle Bildentwürfe«. In Bild und Biographie, hrsg. von Michael R. Müller, Bettina Voelter und Lena Inowlocki. Toronto/Berlin/Opladen: Barbara Budrich, S. 130–40, hier S. 134
- Abb. 5a: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dürer_-_Selbstbildnis_im_Pelzrock_-_Alte_Pinakothek.jpg
- Abb. 5b: https://anthrowiki.at/Christus_pantokrator#/media/Datei:Pantokrator_13cent.jpg
- Abb. 6a/6c: Müller, Michael R. und Matthias Sommer. 2021. »Politisierung der Bilder – Politisierung durch Bilder. Die Produktion von Evidenz im politisch motivierten Bildvergleich«. In Gewissheit. Beiträge und Debatten zum 3. Sektionskongress der Wissenssoziologie, hrsg. von Oliver Dimbath und Michaela Pfadenhauer. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, S. 808–30, hier: S. 812 und 816
- Abb. 6b: Müller, Michael R. 2016. »Bildcluster. Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie«. Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung 17 (1), S. 95–142, hier S. 107.

Der Autor

Michael R. Müller ist Professor für Visuelle Kommunikation und Mediensoziologie an der Technischen Universität Chemnitz und Geschäftsführender Direktor des dortigen Instituts für Medienforschung. Zudem ist er Senior Fellow am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen (KWI) und derzeit Sprecher der Sektion Wissenssoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. Er leitete mehrere Forschungsprojekte im Bereich der visuellen Soziologie und entwickelte mit der Figurativen Hermeneutik und der Bildclusteranalyse methodologische Zugänge zur hermeneutischen Interpretation komplexer Bilddaten. Seine aktuellen Arbeitsschwerpunkte liegen auf der Analyse alltäglicher Gebrauchsweisen digitaler Bildmedien, der Technisierung von Wissen sowie der soziologischen Ästhetik.

Kontakt: michael-rudolf.mueller@phil.tu-chemnitz.de

Soziale Medien

Bildbiografische Denkräume erkennenden Sehens in Prozessen der Selbstgestaltung

Roswitha Breckner

Journal für Psychologie, 33(2), 52–80

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2-52>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Wie lässt sich Max Imdahls kunstwissenschaftliche Konzeption eines *erkennenden Sehens* mit Aby Warburgs kulturwissenschaftlichen Überlegungen zu einem bildlichen *Denkraum* verbinden? Wie können beide Ansätze aus soziologischer, sozial- und kulturwissenschaftlicher Perspektive schließlich auf die Analyse von Bildphänomenen in Sozialen Medien übertragen werden? Diesen Fragen geht der Beitrag nach, indem er die Überlegungen Warburgs zum kulturbildenden Potenzial von Bildern mit den methodologischen Überlegungen Max Imdahls zum wiedererkennenden, sehenden und erkennenden Sehen verknüpft. Anhand einer Fallanalyse der bildlichen Selbstdarstellung einer jungen Frau auf Instagram in Kombination mit einem biografisch-narrativen Interview wird geprüft und plausibel zu machen versucht, welcher Gewinn mit Bildanalysen in einer Verbindung von Warburgs Gegenstandsperspektiven mit Imdahls methodischen Werkzeugen für ein zeitgenössisches gesellschaftliches Phänomen zu erzielen ist. Soziale Medien können auf diesem Weg, so die These, auch als *bildbiografische Denkräume* verstanden werden.

Schlüsselwörter: Max Imdahl, erkennendes Sehen, Aby Warburg, Denkraum, personale Selbstpräsentationen in Sozialen Medien, biografische Forschungsperspektive.

Social Media

Pictorial Biographical Spaces for Reflection on Cognitive Vision in Processes of Self-design

How can Max Imdahl's art-historical concept of *perceptive seeing (erkennendes Sehen)* be brought into dialogue with Aby Warburg's cultural-historical reflections on the image-based *space for reflection (Denkraum)*? And how might both approaches, from sociological as well as social and cultural theoretical perspectives, be applied to the analysis of image phenomena in social media? This article addresses these questions by connecting Warburg's ideas on the

affective and culture-forming potential of images with Imdahl's methodological reflections on recognition, the act of seeing and perceptive seeing. Drawing on a case study of a young woman's pictorial self-presentation on Instagram, combined with a biographical-narrative interview, the article demonstrates how an image-analytical approach informed by both Warburg and Imdahl can illuminate contemporary visual self-formations in social media. The argument put forward is that social media can be understood as *pictorial spaces of biographical reflection (bildbiografischer Denkraum)*.

Keywords: Max Imdahl, perceptive seeing, Aby Warburg, space for reflection, self-presentation on social media, biographical research perspective.

Einleitung

Die Bedeutung Max Imdahls für das Verständnis von Bildern und Bildlichkeit ist weit über die Kunsthistorie hinaus erkennbar. Sozialwissenschaftlich orientierte methodologische und methodische Zugänge zu Bildanalysen, die in den letzten 20 Jahren entwickelt worden sind,¹ beziehen sich nahezu ausnahmslos auf seine grundlegenden Arbeiten zur Ikonik (Imdahl 1995; 1996). Im Falle der Dokumentarischen Methode geschieht dies auch in Verbindung mit der von Erwin Panofsky im Dialog mit Karl Mannheim weiterentwickelten Ikonologie (Bohnsack 2017; Hart 1993; Panofsky 1964; 1975; 1985). Zum Vorgänger Panofskys, der die Kunstgeschichte bereits als Kulturwissenschaft verstanden und entwickelt hatte, nämlich Aby Warburg,² ist in den neueren sozialwissenschaftlichen Ansätzen hingegen kaum etwas zu finden. Während es zur Verbindung sowie zur Abgrenzung zwischen Panofsky und Imdahl einiges zu lesen gibt (Bohnsack 2005; Thürlemann 2009), gilt das nicht für das Verhältnis zwischen Warburg und Imdahl.³

Anliegen meines Beitrages ist allerdings keine kunstwissenschaftliche Rekonstruktion des Verhältnisses von Warburg und Imdahl. Vielmehr möchte ich, ausgehend von meinen empirisch-konzeptionellen Arbeiten zur Selbstdarstellung in Sozialen Medien zeigen, dass und wie sich Warburgs Konzept des *Denkraums* mit jenem Imdahls zum *wiedererkennenden, sehenden und erkennenden Sehen* verbinden lässt. Dies erscheint mir deswegen lohnend, weil aus der Perspektive Warburgs kulturelle und, nicht zuletzt, auch affektiv-emotionale Tiefenschichten in der profanen bildlichen Alltagskultur in den Fokus einer Gegenstandsbestimmung rücken, während mit Imdahls methodologisch-methodischem Konzept deren spezifische Erscheinungsweisen in der jeweiligen formalen Bildgestalt erfasst werden können.⁴

Der Gegenstand, an dem ich eine Verbindung von Warburg und Imdahl exemplarisch erkunden möchte, ist der Bildgebrauch in Sozialen Medien durch Privatpersonen,

die sich dort selbst darstellen und suchen, damit mit anderen in Verbindung treten und durch sie bestätigt werden.⁵ In »privaten« Social Media Accounts sehen wir – wie auch in der öffentlichen Bilderwelt, die sich nicht zuletzt durch Soziale Medien verändert hat und noch weiter verändern wird – eine Vielzahl affektiv geladener bildlicher Ausdrucksformen. Konventionelle Formen der Selbstpräsentation, die an das analoge Fotoalbum erinnern und vor allem auf Facebook medial modifiziert weitergeführt werden, stehen neben experimentierenden, zuweilen irritierenden oder gar normativ grenzüberschreitenden bis hin zu schockierenden Bilddarstellungen – Jörg Astheimer (2010) nannte letztere »Entgleisungsfotografie«, Michael Müller (2002) bezeichnet sie als »hyperbolisch« im Sinne einer übertriebenden rhetorischen Figur. Vor allem diese Bildphänomene haben mich aufgrund ihrer unausweichlichen Präsenz zur Frage geführt, inwiefern die Bildwelten Sozialer Medien als *Denkräume* im Sinne von Warburg verstanden werden können. An den Selbstdarstellungen von Personen, die sich in ihren Accounts in ihren lebensweltlichen Bezügen präsentieren, hat mich interessiert, was kuratierte Bildzusammenstellungen vom Selbst- und Weltverhältnis der jeweiligen Person zeigen und wie das mit ihrer Lebensgeschichte zusammenhängt. Finden hier auch biografische Konstruktionsprozesse statt und übernehmen Soziale Medien in Verbindung mit anderen Formen biografischer Selbstgestaltung – wie etwa in analogen Fotoalben oder narrativ-biografischen Interviews – sogar biografische Funktionen in medial spezifischer Weise? Was also charakterisiert »private« Social Media Accounts als *biografische Denkräume* und welche bildlichen Erkenntnisprozesse sowohl seitens der Bildproduzent*innen über sich selbst und die Welt als auch seitens der Betrachter*innen über die jeweilige Person und ihre Haltung zur Welt finden dort statt?

Diesen Fragen bin ich mit einem Team von wechselnden Mitarbeiter*innen in zwei Projekten⁶ auf der Basis von insgesamt 51 Fällen aus Österreich (39) und Brasilien (12) aus drei verschiedenen Altersgruppen (14–19-Jährige; 30–40-Jährige; 60-plus-Jährige) nachgegangen. Die uns zur Verfügung gestellten Social Media Accounts (vor allem Instagram und Facebook, zum Teil auch TikTok) sowie die analogen Bildbestände und jeweils ein biografisch-narratives (Schütze 1987) und eines auf Bilder bezogenes Interview haben wir mithilfe der Bildclusteranalyse (Müller 2016), der Segmentanalyse (Breckner 2010; 2012) sowie biografischen Fallrekonstruktionen (Fischer-Rosenthal und Rosenthal 1997) triangulierend analysiert.⁷ Im Zuge der Analysen hat sich Aby Warburgs Konzept des *Denkraumes* als eine produktive Inspirationsquelle erwiesen (Breckner 2018).⁸ Im methodologisch-methodischen Ansatz war bei den Bildanalysen Max Imdahls Grundkonzept des wiedererkennenden und sehenden Sehens und seine Ausführungen zum Potenzial von Bildern, etwas darstellen zu können, das durch Sprache nicht in der gleichen Weise möglich ist, leitend (Imdahl 1996; 1995).⁹ Die Suche danach, was sich durch Bilder ausdrücken lässt, das einer propositionalen und diskursbestimmten Sprache nur schwer oder auch gar nicht zugänglich ist, scheint sowohl

Warburg wie auch Imdahl angetrieben zu haben und beide zu verbinden, auch wenn sie bei dieser Suche sehr unterschiedliche Wege gegangen sind.

Im Folgenden skizziere ich zunächst Warburgs Konzept des Denkraumes (1.), wende mich anschließend Imdahls Konzept des wiedererkennenden, sehenden und erkennen-den Sehens zu (2.) und fasse zusammen, was aus einer Kombination beider Konzepte aus meiner Sicht gewonnen werden kann (3.). Anschließend möchte ich mit einem Fallbeispiel plausibel machen, inwiefern Soziale Medien als *bildbiografische Denkräume für erkennendes Sehen* dienen können (4.) und resümieren abschließend, inwiefern Soziale Medien generell als Denkräume des erkennenden Sehens verstanden werden können bzw. inwiefern sie sich auch in das Gegenteil verkehren können (5.).¹⁰

1 Warburgs Konzept des Denkraumes

Warburg beginnt seine Einleitung zu seinem Spätwerk, dem *Mnemosyne Bilderatlas*, mit dem Satz: »Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen« (Warburg 2000, 3). Dies geschieht, so Warburg weiter, nicht zuletzt in einem bildgebenden Akt folgendermaßen:

»Zwischen imaginären Zugreifens [sic!] und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgender plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt. Diese Doppelheit zwischen antichaotischer Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrißklar herausstellt, und der augenmäßig vom Beschauer erforderten, kultlich erheischten Hingabe an das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müssten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen Antrieb und Handlung zum Gegenstand gewählt hätte« (ebd.).

»Imaginäres Zugreifen« und »begriffliche Schau« gehören also für Warburg zusammen, wenn im »hantierenden Abtasten« eines Objektes dessen Bild durch »antichaotisches Herausstellen« entsteht. Die »kultische Hingabe« von Betrachtenden an das »geschaffene Idolon« irritiert wiederum den »geistigen Menschen«, weswegen gerade dies auch zum Gegenstand der Kulturwissenschaft gemacht werden müsse.

Dass »imaginäres Zugreifen« und »begriffliche Schau« auch in Bild-Akten ohne künstlerische Absicht geschieht, ist in bildwissenschaftlichen Konzepten – die unter anderem auch an Warburg anknüpfen – vielfach betont und gezeigt worden (siehe exemplarisch Belting 2001; Bredekamp 2010; Didi-Huberman 1999; 2010). Und auch Warburg hat dieses »Hingeben« an ein Objekt bzw. dessen Bild und zugleich Distanz-

schaffen nicht nur kunstwissenschaftlich, vielmehr auch kulturgeschichtlich und letztlich auch anthropologisch verstanden. Hartmut Böhme zufolge zeichnet sich in Warburgs Forschungen sogar eine »allgemeine Kulturtheorie« ab, »deren Fundament von dem Prinzip geprägt ist, dass jedes kulturelle Faktum >im letzten< eine psychische und zugleich verleiblichte Kompromißfigur auf der Polaritätsskala zwischen magischem Bann und rationaler Beherrschung der Affekte darstellt« (Böhme 1997, 139). Dies wird vor allem in Warburgs berühmtem Vortrag zu den Schlangenritualen deutlich (Warburg 1996). In diesem versteht er Bilder als Ausdrucksform affektiver Zustände, vor allem gegenüber nicht beherrschbaren Naturgewalten, die – weil noch nicht durch gesichertes Wissen eingehegt – beunruhigen oder gar überwältigen und magisch-rituell beherrschbar gemacht werden. Die Beobachtung der Schlangenrituale bei den Hopi diente Warburg als Beispiel dafür, wie sich in magischen Ritualen Symbolisierungen vollziehen. In diesen Ritualen, die in Zeiten der Trockenheit stattfanden, nahmen Tänzer am Höhepunkt der Zeremonie giftige Schlangen in den Mund, um damit den Regen zu beschwören. Die Schlange war symbolisch mit dem Blitz verbunden, was sich durch Kinderzeichnungen rekonstruieren ließ. Durch die Beherrschung des »Blitzes« in Form von Schlangen wurde in ein und demselben rituellen Akt Macht über den Regen beschworen und zugleich die phobische Angst vor der potenziell tödlichen Schlange gebändigt. Warburg zufolge verbinden sich Menschen in magischen Ritualen mit der äußeren Natur in einer Weise, dass sie sich selbst als deren Ursache sehen, während sie durch den Akt der Symbolisierung Distanz zur phobischen Angst gegenüber eben dieser Natur gewinnen. In Warburgs Worten:

»Der Unfassbarkeit der Vorgänge in der Natur stellt der Indianer [man möge die heute nicht mehr als adäquat empfundene Bezeichnung verzeihen, R. B.] dadurch seinen Willen zur Erfassung entgegen, dass er sich in eine solche Ursache der Dinge persönlich verwandelt. Triebhaft setzt er für die unerklärte Folge die Ursache in größtmöglicher Fassbarkeit und Anschaulichkeit. Der Maskentanz ist getanzte Kausalität« (Warburg 1996, 52).

Ulrich Raulff konstatiert in seinem Nachwort zu Warburgs Schlangenritual-Vortrag:

»Warburg sucht den Ursprung des symbolischen Denkens und Handelns genau dort, wo [...] die Spezifität des zoon symbolikon am stärksten gefährdet ist [...]. Da, wo die Symbolbildung am schwierigsten, ja geradezu unmöglich scheint, erscheint sie auch am nötigsten. Wer zugunsten ihrer symbolischen die phobische Qualität der Schlange reduziert, hat der Angst >Denkraum< abgerungen« (Raulff 1996, 79).

Das heißt, selbst eine magische, buchstäblich leibliche Aneignung der Außenwelt, so auch Gombrich in seiner Interpretation der Warburg'schen Überlegungen, erzeugt einen Denkraum.

»Der Mensch braucht keine Angst zu haben, weil er die Ursachen aus der Distanz heraus begreifen und isolieren kann, indem er sozusagen einen Schritt zurücktritt und die ganze Ereigniskette betrachtet. Diese Möglichkeit der Reflexion nannte Warburg Denkraum [...]« (Gombrich 1984, 302).

Mit seinen Untersuchungen zum Nachleben von Sternenbildern aus der Antike in der Renaissance (Warburg 2007; 1979a; 1979b)¹¹ zeigt Warburg darüber hinaus, wie verwoben und aufeinander bezogen magische und rational-mathematische Wissenssysteme sind. Denn in astronomisch errechneten Sternenbildern tauchten in der Renaissance heidnische Gestalten aus der Antike wieder auf, wie etwa bedrohliche und merkwürdige Figuren als Götter oder Dämonen, getrieben von starken Energien, Kräften und Bewegungen.¹² Ihnen wurde – im Zeichen der Aufklärung – eine besonnene Welthaltung gegenübergestellt, was Warburg vor allem an Dürers *Melanolia* exemplarisch analysiert (Warburg 1979a, 255ff.). Insgesamt ermögliche die bildliche Gestaltung der Polarität zwischen Magie/Mythos und Vernunft/Rationalität – so Warburg – ein Innehalten gegenüber bedrohlichen und (noch) nicht begriffenen Phänomenen. Diese Spannung zwischen Pathos und Aufklärung, die sich vor allem in Bildern ausdrücke, treibe zu immer weiteren Symbolisierungsprozessen, ohne dass sie jemals aufgelöst werden könne. Vor diesem Hintergrund plädiert Warburg dafür, gerade die Polarität zwischen Leidenschaft und Besonnenheit, zwischen Magie und Aufklärung, die er – an Nietzsche geschult – auch als dionysische und apollinische Polarität beschrieben hat, zum Gegenstand einer von ihm geforderten Kulturwissenschaft zu machen, die eben nicht zuletzt auch Kulturpsychologie sein kann (siehe hierzu auch Böhme 1997, insbesondere 141, Punkt 9).

»Der Entdämonisierungsprozeß der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfraß, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgasmus liegen, dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in mittelalterliche[r] Kirchenzucht aufgewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen Temperaments tummeln dürfen, ansah« (Warburg 2000, 3).

Zusammenfassend lässt sich sagen: In Prozessen der Symbolisierung werden wahrgenommene Charakteristika und Objekte der Außenwelt einerseits angeeignet, ja sogar – wie die Schlange in den Ritualen der Hopi – »einverleibt«, und zugleich eine Distanz zu ihrer phobischen Qualität geschaffen. Dadurch wird eine reflexive Verlangsamung der Reaktion auf die Reize der Außenwelt und damit Handlung über-

haupt erst möglich. Diesen Zwischenraum zwischen Subjekt und Objekt konzipiert Warburg als Denkraum. Ausgangspunkt und Anlass der Symbolisierung sind demnach nicht zuletzt rational schwer beherrschbare, emotional überwältigende Bewegungen und Energien bis hin zu phobischen Reaktionen und Ängsten, zu denen in Prozessen der Symbolisierung Distanz geschaffen wird. Claudia Wedepohl zufolge wird im Denkraum die unmittelbare, vor allem sinnliche Wahrnehmung zu Erfahrung und schließlich auch zu abstrakten Begriffen verarbeitet, wobei die an das Subjekt gebundene Wahrnehmung und die zu begreifende Außen- wie Innenwelt aufeinander verwiesen bleiben.

»Das Produkt, das [...] aus der Verarbeitung des Wahrgenommenen hervorgegangen ist, muss seinerseits folglich >dynamisch< an die beiden Seiten (Subjekt und Objekt) gebunden sein, ohne die es nicht bestehen kann« (Wedepohl 2014, 22).

In den Worten von Hartmut Böhme bewegt sich das Symbol und das Bild in der »Schwingungsskala« zwischen ichauflösender Verleiblichung im Fetisch und abstrakten Zeichen »ohne Objektrepräsentanz«.

»Symbole und Bilder sind beides zugleich: performative Akte des Ich, in denen es seiner Erregung Ausdruck und dem erregenden Objekt Gestalt gibt. Sie sind distanzschaffende Form und ausdruckverleihende Gebärde, denkermöglichend ohne Abstraktion, reflexiv ohne reflexhaften Bann, mimetisch ohne mimikryhaften Mitvollzug, signifikativ ohne Kontaktverlust zum Bezeichneten« (Böhme 1997, 145).

Cornelia Zumbusch bietet eine weitere, von Foucault inspirierte Interpretation von Warburgs Konzept des Denkraumes an:

»Vor allem konzipiert Warburg den im Bild eröffneten Denkraum als Effekt eines Selbstverhältnisses. Wenn Warburg in den abendländischen Bildprägungen, dies formuliert er in der Mnemosyne-Einleitung grundlegend, >Sophrosyne und Ekstase< [(Warburg 2000, 1: 4)] zugleich am Werk sieht, dann zeugen diese komplementären Bewegungen des In-sich-Gehens und Außer-Sich-Seins von einer >Gegensätzlichkeit des Ich-Bewußtseins< [(ibid., S. 6)].« Und: »An diese Auffassung vom Bild als Medium der Selbstverständigung in einer Krisensituation knüpft Warburg [...] an. [...] Die von Warburg beschriebene Arbeit an den Bildern wird dabei als im Medium der Bilder unternommene Arbeit an sich selbst lesbar« (Zumbusch 2014, 244 und 246).

Ich werde gleich argumentieren, dass diese – zum Teil als »magisch« zu beschreibende – Selbstverständigung in einer Krisensituation, also die »im Medium der Bilder

unternommene Arbeit an sich selbst« das, was in Sozialen Medien geschieht, zum Teil recht gut beschreibt.

Was aber hat das alles mit Max Imdahl zu tun? Auf den ersten Blick vielleicht nicht viel, denn Warburgs Anliegen, Kunstgeschichte als *Kulturwissenschaft* zu betreiben, scheint eher in der Panofsky-Linie mit der Suche nach den Wesensmerkmalen des Zeitgeistes einer Epoche auch in Verbindung mit anderen als rein flach-bildlichen Dokumenten aufgegriffen worden zu sein – allerdings der mythologischen bzw. heidnischen und damit auch anthropologischen Hintergründe entledigt. Imdahl hingegen ging es vor allem darum, die Qualitäten des Bildes an sich über dessen formale Gestalt hervorzuheben und damit die Kunstgeschichte als *Kunstwissenschaft* zu modernisieren. Ihm zufolge zeigt sich der bildliche Sinn bereits in der genauen und durch die Komposition bestimmten Anschauung von Bildern, den es auch unabhängig vom (kunst)historischen Kontext zu erkennen (Imdahl 1982) und ihn schließlich auch methodisch zu rekonstruieren gilt.

2 Imdahls Konzept des erkennenden Sehens

Für Imdahls Konzept des *erkennenden Sehens* spielt bekanntermaßen – deshalb rekapituliere ich nur kurz – die Unterscheidung zwischen *wiedererkennendem* und *sehendem Sehen* eine zentrale Rolle. Das wiedererkennende Sehen bezieht sich auf das, was wir an Gegenständen, einschließlich Dingen, Themen, Konstellationen, Konfigurationen und Geschichten etc. in einem Bild aufgrund unserer kulturell etablierten Wissensbestände wiedererkennen. Das sehende Sehen bezieht sich dagegen auf das *Wie* der bildlichen Darstellung, also den nur durch das Bild selbst und seine kompositorischen Prinzipien hervorgebrachten, in der Regel impliziten Sinn. Im Betrachten – und Bilder werden erst zu Bildern, wenn sie betrachtet werden – verschränken sich wiedererkennendes und sehendes Sehen. Denn

»[b]eide Interpretationen sind jeweils einseitig, sie verfehlten die der Malerei mögliche Bildleistung. Diese besteht nicht selbstverständlich in jedwedem Bild. Sie besteht aber dann, wenn die Erfahrungen eines autonomen, sehenden Sehens und eines heteronomen, wiedererkennenden Gegenstandssehens und die ihnen entsprechenden syntaktischen und semantischen Sinnebenen zu einer durch nichts anderes zu substituierenden Bildidentität ineinander vermitteln, wenn das wiedererkennende Sehen und das sehende Sehen zu den ungeahnten oder gar unvordenklichen Erfahrungen eines *erkennenden Sehens* zusammenwirken [...]« (Imdahl 1996, 91f, Hervorhebung R.B.).

Inwieweit diese »Bildleistung« auch von anderen als Bildern aus der Kunst erbracht werden kann, ist in der Kunstwissenschaft und auch in den Bildwissenschaften, die sich

gegenüber Bildern jenseits der Kunst weit geöffnet hat, umstritten. Die Tatsache, dass sie inzwischen durch zahlreiche Bilder aus Werbung und Alltagskontexten gerade mit Imdahls methodologisch-methodischem Werkzeug nachgewiesen werden konnte, erlaubt es m. E. davon auszugehen, dass sich die Erkenntnisleistung eines Bildes in dessen Analyse erweisen muss, und kann nicht an spezifischen Bildgenres per se festgemacht werden. Dann gilt eben potenziell für jedes Bild folgende von Imdahl pointiert formulierte Annahme:

»Der ikonischen Betrachtungsweise oder eben der 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 1996, 92f.).

Das impliziert, so Imdahl an anderer Stelle, dass die Bilddarstellung »auf ein Miterleben der bildbetrachtenden Subjektivität« (Imdahl 1996, 11) gerichtet ist – in seinem Fall auf das Miterleben der heilsgeschichtlichen Ereignisse in Giottos Arenafresken.

Weiterhin zentral ist dabei sein Konzept der *Übergegensätzlichkeit*, welches besagt, dass beim »miterlebenden Betrachten« etwas Widersprüchliches als Gleichzeitigkeit wahrgenommen werden kann. Zwei der immer wieder zitierten Beispiele, mit denen Imdahl das schrittweise und prägnant vorführt, ist zum einen das Bild der *Gefangennahme Christi* (Giotto, Arena-Kapelle, Padua 1305), in welchem Jesus, obwohl Opfer von Judas, ZUGLEICH als Überlegener zu sehen ist (Imdahl 1996, Abbildungen 43–45). Zum Zweiten führt Imdahl mit dem Bild vom Hauptmann zu Kapernaum vor, wie durch die Verschiebung der Jesusfigur im Bildraum und in der Szenischen Choreografie unterschiedliche Sinnfiguren entstehen, und welche Übergegensätzlichkeit schließlich mit der Positionierung Jesus' als Teil der Gruppe seiner Jünger gegenüber jener des Hauptmanns und zugleich als Verbindung zwischen den Gruppen erscheint (Imdahl 1995, 301–5). Ähnliches – etwa das Eintreten oder Ausstreten aus einem Aktionsraum durch die Platzierung von Figuren im Verhältnis zum Bildrand hat Imdahl an einer Vielzahl anderer Bilder durch Verschiebungen auf der Bildfläche weiterhin anschaulich demonstriert (siehe exemplarisch Imdahl 1996, Abbildungen 1–11).

3 Warburg und Imdahl zusammen gesehen

Was Warburg und Imdahl aus meiner Sicht verbindet, ist zunächst die einfache Annahme, dass in Bildern etwas hervorgebracht wird, was über die abbildhafte Dar-

stellung der Welt hinausgeht und nicht ohne weiteres in Worte zu fassen ist. Und sie verbindet auch, dass sich dieses Etwas auf eine außerbildliche Welt bezieht, die im Bild in einer spezifischen Art und Weise symbolisch gestaltet wird. Warburg würde sagen, dass dabei die außerbildliche Welt gebändigt wird, indem ihr im bildlichen Denkraum Besonnenheit abgerungen wird; Imdahl würde wahrscheinlich sagen, dass der Welt mit dem erkennenden Sehen eine neue/andere Sicht hinzugefügt und etwas zur Darstellung gebracht wird, was nur durch das Bild möglich ist. Während Warburg dieses Etwas im Vergleich ähnlicher Ausdrucksgestalten, die sich durch die Menschheitsgeschichte hindurchziehen, aufspürte, fand Imdahl dies in der Komposition eines Einzelbildes. Das heißt, methodisch unterscheiden sich die beiden grundlegend.

Die Fokussierung Imdahls auf das Einzelbild ist inzwischen mehrfach kritisiert worden (Müller 2012; 2016; Plontke 2022; Thürlemann 2009). Bei Warburg wiederum bleibt seine Arbeit mit und an Bildern an einen großen Schatz an historischem Bild-Wissen gebunden, das erst die Entdeckung von Ähnlichkeiten zwischen Ausdrucksgestalten vor allem für Bewegungen und affektive Zustände, die sogenannten Pathosformeln, aus verschiedensten Lebensbereichen wie der Kunst, der Werbung, von Briefmarken und anderem mehr über weite historische Epochen hinweg möglich macht. Seine Vorgehensweise hat er in vielen Bildtafeln zeigen können, sie aber nicht als eine Methode ausformuliert, die sich als Anleitung auf Analysen anderer Gegenstandsbereiche und Frageperspektiven ohne weiteres übertragen ließe.¹³

Bezüglich ihrer jeweils intensiven Suche nach dem spezifischen Sinn von Bildern liegen Warburg und Imdahl vielleicht aber gar nicht so weit auseinander und lassen sich mit Gewinn kombinieren: der Blick für die Notwendigkeit bildlicher Denkräume in der Entwicklung menschlicher Kultur insbesondere im Umgang mit Emotionen sowie mit Unverstandenem und Beängstigendem, aus der Perspektive von Warburg, mit der Notwendigkeit, den impliziten Sinngehalt von Bildern methodisch rekonstruieren zu müssen, um etwas sehend erkennen zu können, aus jener von Imdahl. Denn um das, was im Denkraum eines Bildes passiert, erkennen zu können, ist Imdahls bildtheoretisches und methodisches Werkzeug nicht nur ausgesprochen hilfreich, sondern auch wegweisend für nachvollziehbare und diskursiv begründbare Interpretationen von Bildern. Mit Aby Warburg gedacht, sind es zugleich nicht nur einzelne Bilder aus der Welt der Kunst, die als ein Denk- bzw. Erkenntnisraum gelten dürfen, sondern auch eine Vielzahl vergleichbarer Bilder aus der alltäglichen Bilderwelt – wie etwa aus der Werbung, und ich würde auch behaupten, aus der Bilderwelt Sozialer Medien. In anderen Worten: Mit Warburg wird der Bezug zu einem mehr oder weniger existenziellen lebensweltlichen und praktischen Problem relevant gesetzt, während Imdahl uns lehrt, wie in der Dialektik von wiedererkennendem und sehendem Sehen in dem, was Warburg Denkraum nennt, Erkenntnisse

generiert werden können. Wie dies in konkreten Analysen umgesetzt werden kann, soll im folgenden Beispiel exemplarisch gezeigt werden.

4 Bild-Arbeit an einem angstbesetzten Selbst – Das Beispiel Lara¹⁴

Lara aus Brasilien ist 2022 zum Zeitpunkt des Interviews 19 Jahre alt und seit 2019 mit einem öffentlich zugänglichen privaten Account auf Instagram aktiv. Sie gestaltete ihren Instagram-Auftritt mit 14 Beiträgen, die überwiegend aus Bildserien bestehen und insgesamt 44 Fotos enthalten. In drei Story-Highlights befinden sich 80 Bilder, zum Teil mit Texten und Musik unterlegt, sowie ein Video. Zusätzlich zu den Bildern auf Instagram gewährte Lara dem Projekt Einsicht in einen digitalen sowie einen ehemals analogen und von ihr digitalisierten Bildbestand von insgesamt 151 Fotos. Was gibt Lara durch ihre Bilder auf Instagram zu erkennen? Dem bin ich zunächst mit der von Michael Müller entwickelten Bildclusteranalyse (Müller 2016; 2025a) sowie einer Segmentanalyse (Breckner 2012) eines ausgewählten Einzelbildes nachgegangen.

Auffallend ist, dass sich Lara sowohl in den Feed-Beiträgen als auch in einem Story-Highlight mit Porträt-Serien präsentiert (Abb. 1).

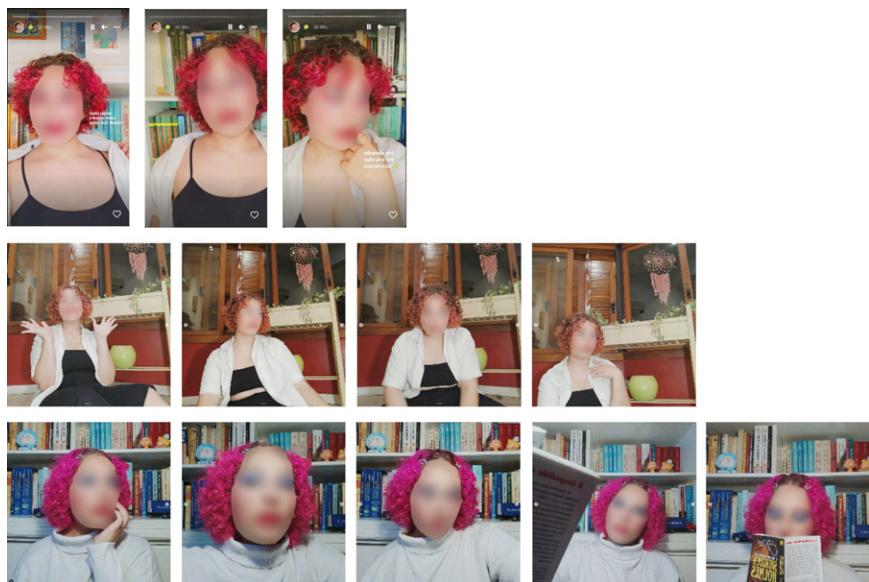


Abbildung 1: Selfie-Serien als »Daumenkino«

Diese bestehen aus Fotos, die vermutlich vor einer selbst aufgestellten Kamera oder aber als Selfies hintereinander aufgenommen worden sind. Lara gestaltet ihre Porträts in unterschiedlichen Settings mit verschiedenen Hintergründen. Sie erinnern jeweils an ein Daumenkino, wobei es bei Lara nicht um Bewegungsstudien, vielmehr um Studien der Erscheinungsweise ihrer selbst geht. Diese vollzieht sie im Spiel mit verschiedenen gestischen Gesichtsausdrücken, Haar- und Schminkfarben sowie der Entblößung bzw. Bedeckung ihres Körpers durch jeweils entsprechende Kleidung. Dieses Spiel wird nicht nur in selbstreflexiver Einstellung vor einem Spiegel vollführt, vielmehr ist dessen Fixierung durch eine Kamera und Veröffentlichung auf Instagram ein kommunikativer Akt mit der Außenwelt, so als wolle sich Lara dieser mit ihrer Fähigkeit darstellen, nahezu schauspielerisch verschiedene Aspekte ihrer Person aufführen zu können. Auf Instagram weiß sie sich in einen »Referenzraum wechselseitiger sozialer Wahrnehmung« (Müller 2018, 95, 102) eingebettet, in dem diese Art der Selbstinszenierung nicht als außergewöhnlich erscheint oder gar irritiert. Nicht zuletzt demonstriert sie damit, eine expressive und aufgrund ihrer Wandelbarkeit komplexe Person zu sein. Sich zu exponieren und so Kontakt mit der Außenwelt aufzunehmen, ist offenbar Teil des Spiels mit verschiedenen Selbstinszenierungen.

Löst man die von Lara vorgenommenen seriellen Bildfolgen auf und ordnet den gesamten Fotobestand auf Instagram nach *ikonischen* Prinzipien, sind wiederkehrende Mimiken und Körperhaltungen zu erkennen, die mit verschiedenen Stimmungslagen und Weiblichkeitvorstellungen verbunden sind (Abb. 2).

Dazu gehören laszive Inszenierungen mit leicht geöffneten, farblich betonten Lippen, taktilen Selbstberührungen und ein ausweichender bzw. verträumt abwesender Blick (obere Reihe). Darüber hinaus stilisiert sich Lara als sinnliche junge Frau mit sehnsuchtvoll begehrender Anmutung, die durch die fotografische Perspektive in Untersicht mit einem Blick von oben nach unten auch einen leicht arroganten Ausdruck annimmt (zweite Reihe). Die Porträts, auf denen Lara mit herausgestreckter Zunge zu sehen ist (dritte Reihe), vermitteln im Kontrast dazu eine Kombination aus sexualisiertem und lustig-frechem Ausdruck. Schließlich gibt es Fotos mit trauriger und ernster, fragender oder gar skeptischer Miene (untere Reihe von links nach rechts gesehen).

Lara scheint mit ihren Porträtbildern zeigend auszudrücken: »schau, so kann ich sein« und zugleich sich selbst und anderen die Frage zu stellen »wer bin ich eigentlich«? Diese Fragen verhandelt sie in der öffentlichen virtuellen Welt, die sie quasi als Spiegel für ihre Selbstsuche nutzt.

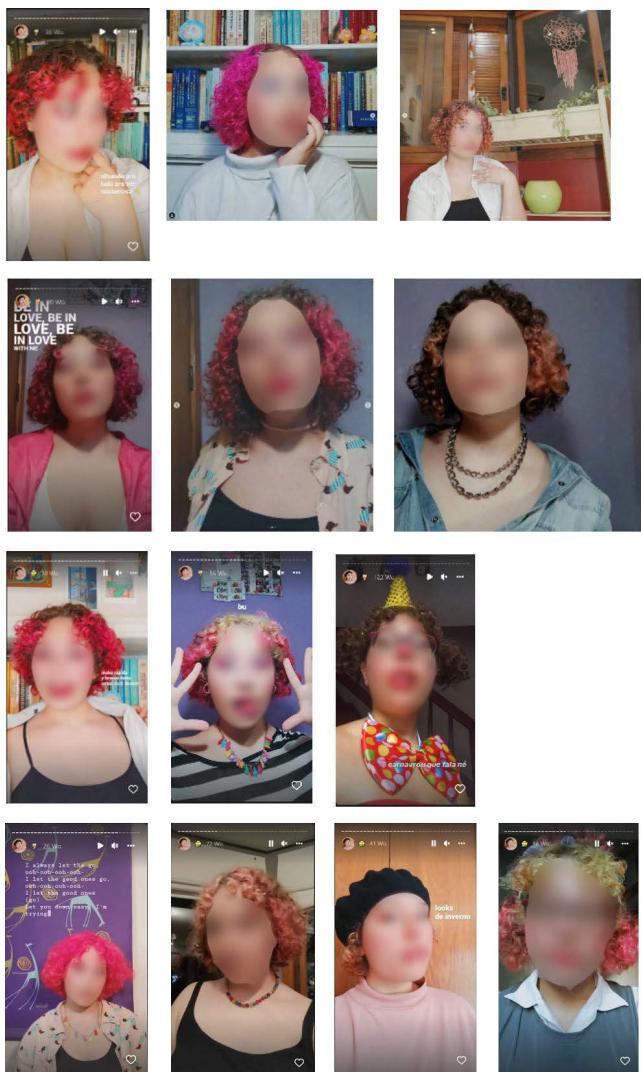


Abbildung 2: Spiel mit verschiedenen Stimmungslagen und Weiblichkeitvorstellungen

Interaktionen mit anderen Personen oder in Gruppen, in denen sich die Selbstkonstitution vor allem in der Adoleszenz, aber auch darüber hinaus vollzieht (Mead 1969; Lacan 2016; Freud 2020), sind in ihrem Instagram-Account nicht zu finden. Als weitere Wesen, die ebenfalls zu ihrer Selbstpräsentation gehören, sind lediglich drei Hunde

zu sehen. Mit diesen werden auch einige wenige häusliche Aspekte sichtbar. Einem, den sie namentlich als ihren Lieblingshund Pierre benennt, ist sogar ein eigenes Story-Highlight gewidmet (Abb. 3).



Abbildung 3: Laras Hunde

Darin hat Pierre einen Platz am Mittagstisch, sieht fern, liegt in der Hängematte oder wird liebevoll in ein pinkfarbenes Handtuch eingewickelt. Aber auch die Interaktion mit allen drei Hunden weist anthropomorphisierende Züge auf, wenn Lara deren Fütterung wie eine gemeinsame Mahlzeit inszeniert, in der den Hunden Lätzchen umgebunden werden. So erscheinen die Hunde als Teil von Laras alltäglichem Leben, von dem man in Bezug auf sie selbst nicht viel sieht, geschweige denn eines mit Freund*innen oder Familienmitgliedern.

Ihre Verbundenheit mit den Hunden unterstreicht sie durch Fotomotive, bei denen sie – ähnlich wie Hunde – die Zunge aus dem Mundwinkel herausragen lässt (Abb. 4).

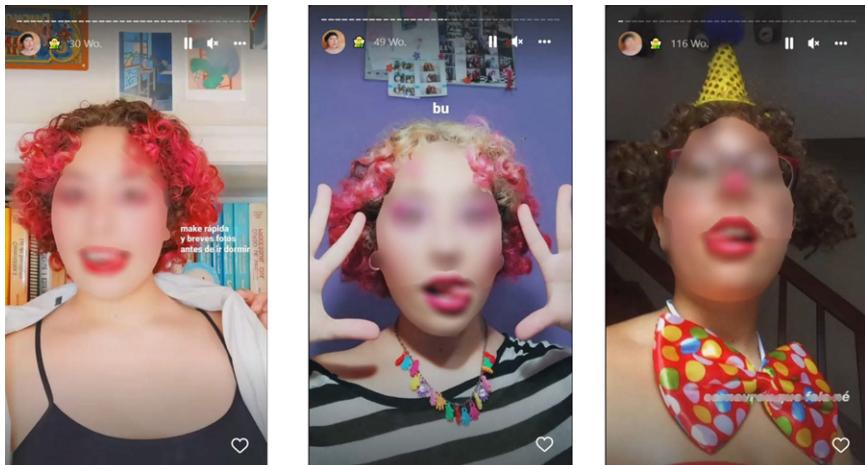


Abbildung 4: Bildtypus Ähnlichkeiten mit Hunden

Zudem verwendet sie ähnliche oder gleiche Stoffe für ihre wie auch für die »Kleidung« der Hunde (Abb. 5).

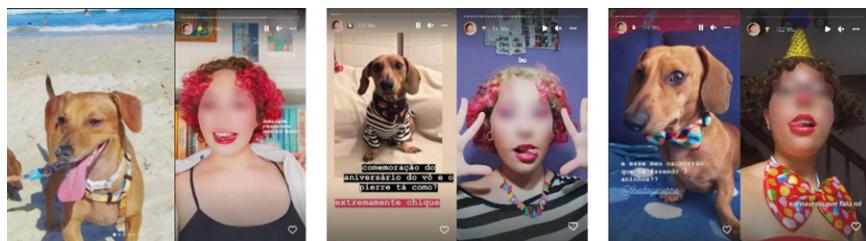


Abbildung 5: Lara und ihre Hunde

Aus diesem Bildtypus wähle ich das rechte Bild für eine Einzelbild-Segmentanalyse¹⁵ (Abb. 6) aus, weil mir darin eine Übergegensätzlichkeit bei Laras Suche nach einem Selbst-Bild, das in ihren Augen wie auch in jenen Anderer tragfähig sein kann, am prägnantesten erscheint.

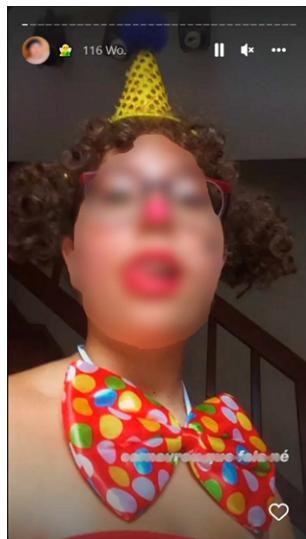


Abbildung 6: Einzelbildanalyse

Ich beginne mit der Beschreibung meines Wahrnehmungsprozesses: Als erstes fiel mir Laras Mund auf, dann die Augen und gleichzeitig natürlich auch die große bunte Fliege, das Hütchen und erst am Schluss der dunkle Hintergrund und das Treppengeländer.

Die Zeichen am oberen Rand, die das Medium sowie Laras Profilbild zu erkennen geben sowie der Text in einer anderen Sprache waren zwar ko-präsent, sodass das Bild als ein Element einer Instagram-Story zu identifizieren war, bildeten aber als bereits typisierte Elemente nicht den Fokus meiner Wahrnehmung.

Formal gesehen gliedert sich das Bild in einen Vorder- und Hintergrund in Korrespondenz mit einem hell-dunkel- sowie scharf-unscharf-Kontrast, mit dem die Figur im Vordergrund auch aufgrund der Fläche, die sie im Bild einnimmt, eindeutig als dessen zentrales Element erkannt werden kann. Die Perspektive mit leichter Aufsicht, die auch in anderen Aufnahmen von Lara zu erkennen war, ist auch hier ausgeprägt, während die räumliche Situation eher buchstäblich »im Dunkeln« verbleibt. Die eine Körperhälfte ist den Bildbetrachtenden zugeneigt, während das Gesicht relativ zentral zur Kamera positioniert ist. Diese erste grobe formale Beschreibung in Verbindung mit dem dokumentierten Wahrnehmungsprozess ermöglicht und rechtfertigt eine auf die zentrale Figur bezogene Segmentbildung mit einem Fokus auf Gesicht und Fliege sowie eine vorläufige Reihenfolge der Interpretation dieser Elemente und ihres Zusammenhangs. Im Folgenden wird die Interpretation nur ausgewählter Segmente (Abb. 7), die für den Sinngehalt des Bildes tragend sind, ergebnisbezogen dargestellt.

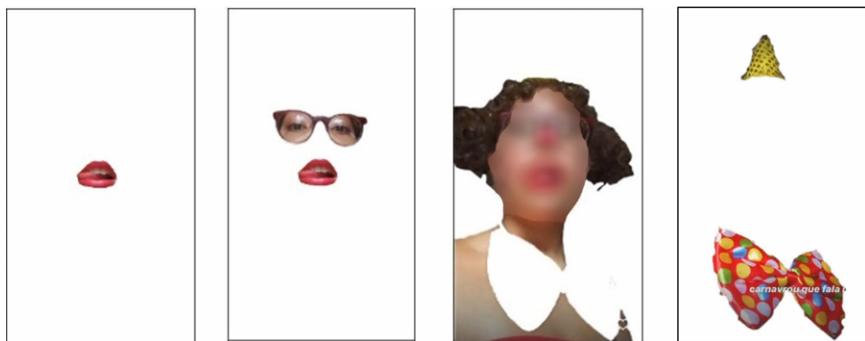


Abbildung 7: ausgewählte Segmente

Der Mund wirkt durch Lippenstift und einen Lichtpunkt hervorgehoben. Die Zunge ragt seitlich heraus, aber nicht im Sinne einer Abwehr von etwas Unangenehmen, etwa wenn man sich vor etwas ekelt, oder als freche Geste wie etwa im berühmten Einstein-Bild, oder gar als Beleidigung, sondern liegt entspannt und nahezu lässig im Mundwinkel. Mit ihr ist zugleich eine Richtungsanzeige nach links außen verbunden, die auch wie eine Einladung wirken könnte. Die Augen blicken herab und weisen dem/der Betrachter*in eine untergeordnete Position zu, bringt sie also auf Distanz. Der Torso wiederum ist den Betrachtenden in seiner unbedeckten Seite zugewandt und verstärkt –

zusammen mit den »wilden« Haaren – die erotische Note, die von der großen Fliege jedoch wieder zurückgenommen wird, weil sie, in Kombination mit dem Hütchen signalisiert, dass es keine alltägliche, sondern eine karnevaleske Selbstdarstellung sein könnte, bei der ein Übertreten normativer Regeln ins erotisch-sexuelle zur außeralltäglichen Normalität gehört. Das Bild schwankt also zwischen Erotik und Kontrolle, Wildheit (Haare) und kindlicher Clownerie, Einladung und Zurückweisung.

Die Achsen (Abb. 8) und Feldlinien (Abb. 9) machen deutlich, wie sich dieser Eindruck auch über die Gesamtkomposition des Bildes einstellt.

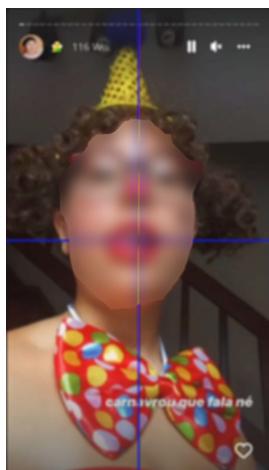


Abbildung 8: Bildachsen

Die vertikalen und horizontalen Mittelachsen haben *im* Mund ihren Kreuzungspunkt und verdeutlichen auch dadurch dessen Zentralität. Hier – so könnte man meinen – blickt man direkt in Laras Innenraum. Dadurch, dass die Zunge herausragt, der Mund nicht ganz geöffnet ist und die obere Reihe der Zähne deutlich sichtbar ist, geht der Blick jedoch nicht sehr weit, höchstens die Fantasie.

Die Feldlinien (Abb. 9) geben wiederum Aufschluss über die Dynamik und innere Ordnung der Bildkomposition (Abb. 9).

Die erste Feldlinie verdeutlicht, dass der Kopf etwas geneigt ist und das Bild dadurch nicht ganz statisch wirkt. Sie lenkt den Blick zudem noch stärker als die Bildachsen in eine Kuhle, die Laras Brustansätze erahnen lässt. Die zweiten Feldlinien verdeutlichen die räumliche Situation mit einem nach links oben geführten Treppengeländer und einem Fluchtpunkt weit außerhalb des Bildes. Der Blick wird nach oben links gelenkt und führt erneut über den Mund. Gehalten wird der Blick schließlich durch eine weitere Feldlinie entlang der Begrenzung durch einen Mauervorsprung. Mit der Perspektivlinie bildet sie ein Dreieck, das Laras Bild in einen erotisierenden Torso-Mund Bereich und einen kon-



Abbildung 9: Feldlinien

trollierenden Augenbereich unterteilt und so die Übergegensätzlichkeit der gleichzeitigen Einladung und Zurückweisung, der Bewegung und Stabilität, der erotisch-kokettierenden und zugleich kindlichen Selbstpräsentation ikonisch zur Darstellung bringt.

Im Kontrast zu dieser mit erotischen und zugleich kindlichen Anmutungen spielenden Selbstdarstellung zeigt Lara im Interview Fotos aus ihrer Kindheit (Abb. 10).

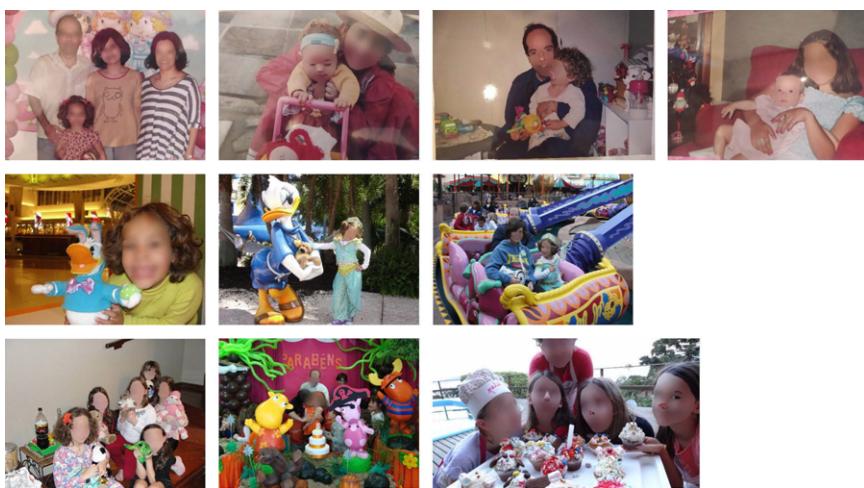


Abbildung 10: Bilder aus Laras Kindheit

Sie vermitteln den Eindruck eines behüteten Aufwachsens, umgeben von Familie, Spielsachen und anderen Kindern. Es handelt sich um weitgehend konventionelle Familienfotografien. Der Verbindung zwischen den Kinderbildern, auf denen Lara erkennbar fröhlich und sozial sehr gut eingebettet erscheint, und jenen auf Instagram, auf denen sie sich weitgehend alleine bzw. nur in einer quasi-sozialen Verbindung mit Hunden darstellt, erschließt sich allerdings erst über die biografische Erzählung im Interview.

Lara wurde 2003 in Porto Alegre, einer Großstadt im Süden Brasiliens, geboren. Sie wuchs in einem bürgerlich gut situierten und stabilen familiären Umfeld auf. Als sie zehn Jahre alt wurde, geriet mit der Erkrankung des Großvaters väterlicherseits und dessen anschließender Pflegebedürftigkeit die Stabilität des Familiengefüges aus dem Gleichgewicht. Laras Vater und dessen Schwester übernahmen die Pflege; die Beziehung zwischen Lara und ihrem Vater verschlechterte sich bis zu offenen Streitsituationen mit wechselseitigen Wutausbrüchen. Die familiäre Anspannung kulminierte, als Lara im Zuge einer körperlichen Auseinandersetzung ihre ältere Schwester durch einen Biss verletzte, woraufhin Lara in Therapie geschickt wurde.

In den folgenden Jahren destabilisierte sich Laras Ausbildungsverlauf aufgrund von Angst- und Wutattacken. Sie wechselte innerhalb von zwei Jahren zweimal die Schule, hatte immer länger werdende Fehlzeiten, zog sich sukzessive aus Kontakten mit Mitschüler*innen zurück und blieb der Schule schließlich ganz fern. Während ihrer schulischen Auszeit erhielt sie Privatunterricht, wodurch ihr die Fortsetzung des Schulbesuches etwa zwei Jahre später ermöglicht wurde. Die Panikattacken hörten jedoch nicht auf, bis sich 2019 ein Wendepunkt abzeichnete. Lara begann, Theaterunterricht zu nehmen, lernte während der Corona-Pandemie über online-Formate neue Freunde kennen, wurde Teil einer Kinogruppe und gründete auf Instagram eine Künstlergruppe. Auch in der Schule änderte sich ihre Position: Sie wurde zur Klassensprecherin gewählt. Nach dem Schulabschluss absolvierte sie Aufnahmeprüfungen an zwei Universitäten erfolgreich. Die schwierige Phase der Adoleszenz, in der sie – nicht zuletzt durch therapeutische Unterstützung – gegen ihre Angst und Wut ankämpfen musste, schien auf der Handlungsebene zum Zeitpunkt des Interviews überwunden.

Dennoch war das Kapitel noch nicht ganz abgeschlossen, denn in Laras erzählter Lebensgeschichte bilden ihre Angstzustände und deren Überwindung das organisierende Prinzip ihrer Darstellung. Sie beginnt mit einem Statement, dass sie glaube, in den ersten Jahren eine gute Kindheit gehabt zu haben. Danach berichtet sie über weite Strecken der Eingangserzählung, wie es sukzessive zu ihren Angstzuständen kam, beschreibt ihre Panikattacken am Morgen vor der Schule und evaluiert generalisierend, dass sie »wirklich große Angst vor dem Leben« gehabt habe: »so I was really really afraid of things and afraid of (1) of living really, you know«. Nach diesem Kulminationspunkt in der Darstellung präsentiert sie ihre Strategien, die sie aus ihrer Isolation

herausführen sollten, um den ängstlichen Anteil ihrer Person »nicht gewinnen« zu lassen: »like not letting uhm, this afraid part of me win and like getting to show who I was«. Schließlich kommt sie gegen Ende der Eingangserzählung auf ihre Kindheit und sich selbst in dieser ersten »guten Zeit« zurück, woran sie künftig wieder anschließen will: »I have to return to what I was«, nämlich wie sie als Fünfjährige ohne Angstzustände »really funny and social« gewesen sei (Abb. 11).



Abbildung 11: Laras verlorenes Kind-Selbst

In einer Globalevaluation hebt Lara ihre Angst noch einmal explizit als einen »defining factor for my life« hervor und schließt die Eingangserzählung mit ihrer Zukunftsvorstellung, in der sie sich als Journalistin oder Designerin sieht.

Vor diesem Hintergrund erscheint Laras Selbstdarstellung auf Instagram als wesentlicher Bestandteil ihrer Suche nach einem zukunftsfähigen Selbst jenseits der Angst. Sie imaginiert sich bildlich neu und erkennt dabei ein Selbst, das sie schon einmal war: unbefangen und frei von Angst. Dazu gehört, sich expressiv und wandelbar darstellen zu können. Indem Lara vielfältige mimische, gestische, haarfarbliche, kleidungsbezogene Formen ausprobiert, die aus Konventionen der Selbstdarstellung in einem bürgerlich-wohlsituierten Milieu eines lateinamerikanischen Landes heraustreten, löst sie sich von ihrem angstbesetzten Selbst. Die Fotos aus ihrer Kindheit bestätigen ihr, dass es ein Leben vor der Angst gegeben haben muss, an das sie wieder anknüpfen könnte. In ihrer Selbstdarstellung im Interview wird jedoch deutlich, dass sie sich an diese Zeit und ihr damaliges Selbst nicht wirklich erinnert, möglicherweise weil in ihrem Erleben die Phase der Angst- und Wutzustände jene davor überlagert. Vielmehr müssen vor allem die Fotos als Orientierungspunkt dafür dienen, wie sie künftig wieder sein möchte. Damit bilden sie eine medialisierte Hintergrundfolie und Referenz für Laras Suche nach einem Selbstbild jenseits der Angst, welches sie auf Instagram ebenfalls in rein bildmedialer Form entwirft.

In ihrem Fall ist es also die Verbindung von Fotos aus der biografischen Vergangenheit mit den aktuellen öffentlichen Selbstdarstellungen auf Instagram, mit denen sich Lara einen bildlichen Spiegel für die Transformation ihres Selbst schafft. Die nahezu gänzliche Abwesenheit von Bildern ihres lebensweltlichen Alltags offenbart allerdings

eine Kluft zwischen ihrem auf Instagram gefundenen Selbstbild und ihrer außerbildlichen Lebenswelt. Zugleich täuscht das Instagram-Selbst über diese Problematik hinweg, weil Lara dort als selbstbewusste junge Frau erscheint, die fähig ist, ihre Stimmungen auszudrücken und auch mit erotisch-sinnlichen Anmutungen gegenüber Betrachter*innen zu spielen, sodass man nicht auf die Idee kommt, dass sie eine ängstliche Person sein könnte. Auf Instagram gelingt anscheinend – die eigene Attraktivität und Lebendigkeit beschwörend – die Überwindung eines von Angst geprägten Selbstbildes. Man könnte mit den Worten von Michael Müller meinen, dass »[d]ie Erwartung [...], gesellschaftliches >Glück< lasse sich durch >Schönheit< gleichsam performativ realisieren (Menninghaus 2003) [...] – religionssoziologisch gesehen – die Rationalität eines im Kern magischen Kraftglaubens auf[weist]« (Müller 2011, 102). Von Bildern geht mithin eine Kraft aus, die die Haltung zu sich selbst und zum eigenen Leben zu verändern vermag. Und damit wären wir wieder bei Aby Warburg angekommen. Das von Lara auf Instagram wieder entdeckte und neu gewonnene Selbstbild muss sich allerdings in der alltäglichen Welt von Face-to-Face-Beziehungen – wie etwa in einem biografischen Interview – noch bewähren.

Laras Fall gehört zu einem Falltypus, der uns im Zuge unserer Untersuchung besonders aufgefallen ist, nämlich einer, bei dem die Selbstdarstellung auf Social Media auf einen Umgang mit existenziell bedrohlichen biografischen Erfahrungen zu verweisen schien, was sich dann in Verbindung mit den Interviews als konkreter Erfahrungshintergrund rekonstruieren ließ (siehe auch Breckner 2025; 2026, Kapitel 4.3.4). Was lässt sich vor diesem Hintergrund in Bezug auf die Frage, inwiefern Soziale Medien als Denkräume des erkennenden Sehens verstanden werden können, resümieren?

5 Soziale Medien – Bildbiografische Denkräume (selbst-)erkennenden Sehens?

In der Zusammenstellung und Kuratierung von Bildern in Sozialen Medien möchten sich Protagonist*innen selbst wie auch andere zum einen *wiedererkennen* in der Gestalt jeweiliger sozialer Profile (Goffman 1981) und Zugehörigkeiten, die damit zugleich *sehend* performativ hervorgebracht werden. In ihrer fotografischen Selbstdarstellung beziehen sie sich *zeigend* im Sinne von Gottfried Boehm (2007) auf sich und ihre Lebenswelt und stellen sich so als eine spezifische Persona dar. Biografieanalytisch gewendet bedeutet das, dass visuelle Selbstdarstellungen in Sozialen Medien zum einen als *Spuren* (Didi-Huberman 1999) eines gelebten Lebens und zugleich als dessen imaginativ-bildliche Gestaltung oder gar magische Beschwörung eines angestrebten Selbst verstanden werden müssen. Das mit der analogen Fotografie verbundene Paradigma der

Indexikalität bzw. der *Spur* (Geimer 2009) muss insofern nicht ganz aufgegeben werden, weil die Bilderwelt Sozialer Medien mit einer außerbildlichen Lebenswelt verbunden bleibt (Breckner 2025), unterliegt aber Verschiebungen, in denen die Imagination gegenüber dem Abbildcharakter einen höheren Stellenwert gewinnt. Die Bildgestaltungen gehen über das fotografisch Abbildhafte weit hinaus, sodass sich Gestaltungsräume des Imaginär-Bildlichen öffnen. Das Spiel mit wiedererkennbaren Aspekten (es handelt sich tatsächlich um diese oder jene Person mit diesen oder jenen sozialen Charakteristika) und bildlich Imaginärem in Bezug auf die *Vorstellungen* zu dieser Person wird fließend. Aber auch Imagination enthält Spuren von gelebtem Leben mit all seinen verschiedenen Zuständen. In den zuweilen hoch ikonischen und mehrdeutigen Bildgestaltungen – so könnte mit Imdahl und Warburg formuliert werden – gelingt es Bildgestalter*innen, etwas – wenn auch nur intuitiv – über sich und die Welt auszudrücken, was ihnen sprachlich nur schwer oder auch gar nicht zugänglich ist – im Fall von Lara zwei Seiten ihrer Persona, die sich scheinbar wechselseitig ausschließen und doch zusammengehören.

In die bildlichen Selbstgestaltungen in Sozialen Medien gehen demnach unterschiedliche, zum Teil kaum voneinander trennbare und ineinander verwobene Bildregister ein – wie etwa alltägliche Schnappschussbilder einerseits und Inszenierungen, die an Werbung oder gar Kunst orientiert sind, andererseits. Dazu trägt nicht nur eine sukzessive Auflösung der Sphären trennung zwischen privat und öffentlich in der Weise bei, dass ehemalige Darstellungsmittel und Bilder-Rahmen, mit denen öffentliche Personen (seien es Schauspieler*innen, Celebrities, Politiker*innen, Werbemodels) präsentiert werden und bei denen die Betrachter*innen nicht erwarten, die »echte« Person »hinter« den Bildern zu sehen (Goffman 1981), inzwischen nahtlos auch in die »private« Selbstpräsentation auf Social Media eingegangen sind. Dadurch verschwimmen die Grenzen zwischen bildlicher Imagination und außerbildlicher Realität ganz generell, und zwar nicht nur für Betrachter*innen dieser Bildwelten, sondern auch für diejenigen, die sie aktiv gestalten. Dass dies mit unzähligen Hashtags wie »Instagram versus reality« extensiv thematisiert wird, weist darauf hin, dass es hier etwas neu zu verhandelt gilt.¹⁶ Die Lust am Bild im Sinne der »Hingabe an das Idol« (Warburg 2000, 3) scheint aber – trotz der vielfachen und berechtigten Kritik an den »geschönten« Bildern insbesondere auf Instagram und ihren problematischen Konsequenzen vor allem auf das Körperbild von jungen Frauen – nicht zu stillen zu sein. Indem sie bei Betrachtenden und möglicherweise auch bei den Bildgestaltenden auch Irritationen auslöst, kann sie – im Sinne Warburgs – im besten Fall ein Innehalten bewirken und zur Reflexion darüber anregen, was mit dieser Leidenschaft der bildlichen Selbstgestaltung verbunden sein könnte. Das gilt auch für gestiegerte ikonische Gewaltinszenierungen, die nicht nur irritieren, sondern auch verstören (Breckner 2025).

In Bezug auf Soziale Medien weitergedacht, lässt sich schlussfolgern, dass sich diese zu Arenen (Schütze 2016; Strauss 1993) mit spezifischen Möglichkeiten entwickelt haben, in denen in der Alltagswelt diskursiv nicht Fassbares in eine Bilderwelt transzendierte, dort ikonisch intensiviert, zum Teil auch exzessiv ausgelebt wird, nicht zuletzt, um sich von bedrohlichen Anteilen der Alltagswelt im Modus des ikonischen Erkennens distanzieren zu können. Die bildliche Artikulation und zugleich Distanznahme gegenüber schwer Fassbarem geschieht nicht zufällig vorwiegend anhand von Körperdarstellungen in spezifischen Bildritualen wie etwa Selfies oder Bildserien, wie im Fall von Lara. An und mit dem Körper wird verhandelt, wie sich eine Persona sozial positioniert und sich selbst auch in ihrer Gewordenheit und Geschichte wahrnimmt, wer sie also in einer spezifischen Situation und Umgebung jeweils *ist*, ohne darauf festgelegt zu sein (Belting 2001; Müller 2011). Soziale Medien bieten für diese Verhandlung im Gegenüber mit Anderen – die nahezu zeitgleich oder zeitlich versetzt, imaginativ aber immer mit anwesend sind – einen Denkraum, in den man nicht nur in Ausnahmesituationen, sondern alltäglich ein- und austreten kann. Die bildsymbolische Spezifik in diesen Vorgängen liegt darin – wie Hartmut Böhme, Warburg interpretierend, pointiert hat – dass Bilder als »kulturelles Faktum >im letzten< eine psychische und zugleich verleiblichte Kompromißfigur auf der Polaritätsskala zwischen magischem Bann und rationaler Beherrschung der Affekte darstell[en]« (Böhme 1997, 139).

Offen bleibt, was von einem solcherart intensivierten Bildgeschehen in Sozialen Medien in die Alltagswelt zurückkehrt. Im Fall von Lara lässt ihre biografische Entwicklung erkennen, dass Instagram als produktives Element eines Prozesses der Überwindung schwer kontrollierbarer Emotionen und entsprechender Selbstwahrnehmung genutzt werden konnte. Mit allgemeinerem Blick auf Soziale Medien ist jedoch auch unübersehbar, dass der *potenzielle* Denkraum auch eine Kehrseite hat, wenn etwa in anderen Fällen sich die in Sozialen Medien entwickelte Dynamik der Selbstdarstellung möglicherweise eher als Falle selbstschädigender Illusionen in Bezug auf die Gestaltbarkeit des eigenen Körpers herausstellt, worauf Untersuchungen zu Auswirkungen der dort propagierten Schönheitsideale vor allem unter Jugendlichen und jungen Frauen hinweisen. Der Denkraum kann sogar auch gezielt zerstört werden, etwa wenn hypermedial inszenierte Gewaltdarstellungen nicht zu reflexiver Besonnenheit führen, sondern – wie bei Amokläufen – mit ausgeführten Gewalttaten verschmelzen bzw. zu deren Handlungsanleitungen werden. Soziale Medien bleiben daher in ihren Möglichkeiten und Auswirkungen ambivalent. Umso mehr gilt es, jeweils genauer hinzusehen, in welchem spezifischen Zusammenhang sich deren Nutzung entfaltet. Die kulturwissenschaftlichen und bildtheoretischen Überlegungen von Aby Warburg und Max Imdahl sind – so hoffe ich gezeigt zu haben – dafür ausgesprochen hilfreich.

Anmerkungen

- 1 Siehe exemplarisch (Bohnsack 2003; Breckner 2010; Müller 2012; Przyborski 2018; Przyborski und Slunecko 2012; Przyborski und Wohlrab-Sahr 2014, 315–58; Raab 2008; 2012).
- 2 Panofsky war nicht zuletzt durch seine Freundschaft mit Warburg und seine Zusammenarbeit mit dem Warburg-Institut in Hamburg bis zu seiner erzwungenen Emigration in dessen Fußstapfen getreten (Levine 2017).
- 3 Es sei denn, man begibt sich in weit verzweigte kunstgeschichtliche Fachdiskurse, die ohne entsprechende Ausbildung schnell unübersichtlich und komplex werden können.
- 4 Mit Warburg wäre auch ein Anschluss an eine *Kulturpsychologie* (Slunecko et al. 2017) möglich, die aber andernorts von kompetenterer Seite geschehen müsste.
- 5 Influencer mit vorwiegend ökonomischen Interessen sowie politische Propagandisten bleiben ausgeklammert, weil mich interessiert hat, inwiefern Soziale Medien – trotz ihrer starken Veränderung in den letzten zehn Jahren hin zu Kommerzialisierung und politischen Radikalisierung – auch noch eine mehr oder weniger spielerische und vergnügliche sowie mehr oder weniger öffentliche »Privatangelegenheit« von einzelnen Personen sein können und sich damit die Ursprungsidee Sozialer Medien noch behaupten kann. Zu Fragen der Kommerzialisierung (Fuchs 2023; Reichert 2023; Van Dijck 2013) und zu Bildern im politischen Diskurs (Alexander 2012; Bernhardt 2016; Bernhardt et al. 2009; Mitchell 2006) gibt es andere einschlägige Untersuchungen.
- 6 Ein erstes Projekt wurde vom Jubiläumsfonds der Stadt Wien für die ÖAW (10/2017-03/2019) und ein zweites vom Österreichischen Wissenschaftsfond (FWF, P 32957-G; 03/2020-10/2024) gefördert. Das erste Projekt hatte den Titel »Visuelle Kommunikation auf Facebook – eine biographianalytische Perspektive (VIS_BIO)«. Projektteam: Roswitha Breckner (PI, 10/2017-03/2019), Maria Schreiber (Post Doc 10/2017-08/2018), Elisabeth Mayer (Prae Doc 10/2017-03/2019), Anna Weisser (Studentische Mitarbeiterin 10/2017-03/2019). Das zweite Projekt lief unter dem Titel »Biographies in the making in a connected life-world«. Projektteam: Roswitha Breckner (PI, 03/2020-10/2024), Johannes Marent (Post Doc 03/2020-05/2022), Elisabeth Mayer (Prae Doc 03/2020-12/2023), Simone Feichter (Prae Doc 05/2022-12/2023), Margarita Wolf (Prae Doc auf Werkvertragsbasis 06-11/2022; 01-02/2024), Priscila Susin (PostDoc auf Werkvertragsbasis 12/2021-02/2022; 08/2022-12/2022), Anna Weisser (Studentische Mitarbeiterin 03/2020-12/2021), Josipa Pranjic (Studentische Mitarbeiterin 01/2022-12/2023).
- 7 Zum Forschungsdesign, den angewendeten Methoden und zum Ablauf der Untersuchung siehe Breckner (2026).
- 8 In den genannten Untersuchungen waren darüber hinaus auch weitere Konzepte zentral: Das an Warburg anschließende Konzept der *Spur* von Georges Didi-Huberman, das Konzept der *Ikonischen Differenz* von Gottfried Boehm (2001), der *Poetik digitaler Medien* von Paul Frosh (2019), der *hyperrituellen Darstellung sozialer Profile* in verschiedenen *Bilder-Rahmen* von Goffman (1981) und dessen Erweiterung zu *visuellen Idiomen* (Müller 2025b) auch in technisierten Medien von Michael Müller (2018) sowie *identitäts- bzw. biografietheoretische Konzepte* (Fischer 1978; Fischer-Rosenthal 1995; Rosenthal 1995; Schütze, 1981; Straub 2018), um nur die wesentlichsten zu nennen (siehe hierzu Breckner 2026).
- 9 Das ließe sich auch mit Susanne Langers Unterscheidung zwischen der *diskursiven* und *präsentativen* Logik der Symbolisierung (Langer 1984) argumentieren, bei der sie Bilder eher der präsentativen Logik zuordnet und deren Potenzial betont, Erfahrungen, Affekte und Emotionen zum Ausdruck bringen zu können. Dies ist andernorts von meiner Seite bereits geschehen (siehe Breckner 2010, 44–53).

- 10 Den beiden anonymen Gutachter*innen möchte ich an dieser Stelle ausdrücklich für ihre Anmerkungen und einer/m vor allem für die konstruktiven und weiterführenden Hinweise für das Fazit danken.
- 11 Das *Nachleben* von Vorstellungen aus der Antike sah Warburg aber nicht auf die Renaissance beschränkt, sondern verfolgte sie bis in seine Zeit, wie an den in der Bibliothek Warburg gesammelten Materialien etwa aus zeitgenössischer Werbung deutlich wird. Zum Konzept des »Nachlebens« vgl. auch Didi-Huberman (2010).
- 12 Diesen wurde – so Warburg – mittels *Pathosformeln*, mit denen größtmögliche Erregung anschaulich dargestellt wird, Ausdruck verliehen. Dem Konzept der Pathosformeln gehe ich hier jedoch nicht weiter nach, weil es mir nicht um die Typik geht, mit der bestimmte Ausdrucks-gestalten von Gefühlsbewegungen über kulturelle Epochen und Lebensbereiche hinweg entwickelt worden sind. Nur nebenbei: Für die Pathosformeln sind der *Mnemosyne-Bilderatlas* und auch die Überlegungen von Georges Didi-Huberman zum Nachleben der Bilder (Didi-Huberman 2010), womit er in Verbindung mit Walter Benjamins Geschichtstheorie eng an Warburg anschließt, aus meiner Sicht besonders instruktiv.
- 13 Martin Warnke (2005) und auch Horst Bredekamp (2015) sind damit – soweit ich sehe – allerdings sehr weit gekommen.
- 14 Diese Fallanalyse wurde im Rahmen der genannten Projekte erstellt, in einem Buchmanuskript dargestellt, von dort zum Teil übernommen und für diese Publikation durch eine Segmentanalyse als einem wesentlichen neuen Analysebestandteil ergänzt.
- 15 Eine Segmentanalyse besteht – grob gesagt – aus folgenden Schritten: a) Dokumentation der eigenen ersten Bildwahrnehmung und Aufzeichnung der Blickbewegungen; b) grobe Formalanalyse des Bildes; c) Identifikation von Segmenten auf der Basis von a) und b); d) sukzessive Analyse der Segmente jeweils für sich und in Verbindung zueinander; e) eingehende Analyse der Bildkomposition, Imdahl folgend, entlang der Dimensionen Perspektive, Choreographie und Planimetrie (Imdahl 1996, +ikonik); f) ggf. Analyse von Textelementen und dem Bild-Text-Verhältnis; g) Analyse des (medialen) Bildkontextes, einschließlich des Entstehungs- und Verwendungszusammenhangs des Bildes; h) Zusammenführung aller bisherigen Interpretationsergebnisse; i) Diskussion von deren empirischer und konzeptioneller Relevanz in einem bestimmten Untersuchungsfeld. Im Rahmen dieses Beitrages werden nur ausgewählte Schritte ergebnisbezogen dargestellt. Im Detail siehe Breckner 2010.
- 16 Wie sich das Verhältnis zwischen Bild und Realität mit den bildgenerierenden Verfahren Künstlicher Intelligenz weiterentwickeln wird, bleibt abzuwarten, stellt aber bereits jetzt eine neue Herausforderung dar bei der Bestimmung der Referenzen, auf die sich Bilder medial beziehen.

Literatur

- Alexander, Jeffrey C. 2012. »Iconic Power and Performance. The role of the Critic«. In *Iconic Power. Materiality and Meaning in Social Life*, hrsg. v. Jeffrey C. Alexander, Dominik Bartmanski und Bernhard Giesen, 25–35. New York: Palgrave Macmillan.
- Astheimer, Jörg. 2010. »Doku-Glamour. (Semi-)Professionelle Nightlife-Fotografie und ihre Inszenierungen«. In *Doku-Glamour im Web 2.0. Party-Portale und ihre Bilderwelten*, hrsg. v. Klaus Neumann-Braun und Jörg Astheimer, 163–85. Baden-Baden: Nomos.
- Belting, Hans. 2001. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Bernhardt, Petra. 2016. »Terrorbilder«. Aus *Politik und Zeitgeschichte: Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament*.

- Bernhardt, Petra, Leila Hady-Abdou, Karin Liebhart und Andreas Pribersky. 2009. *Europäische Bildpolitiken. Politische Bildanalyse an Beispielen der EU-Politik*. UTB; 8379: Politikwissenschaft. Wien: Facultas. WUV.
- Boehm, Gottfried, Hrsg. 2001. *Was ist ein Bild?* 3. Auflage. München: Fink.
- Boehm, Gottfried. 2007. *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*. Berlin: Berlin University Press.
- Böhme, Hartmut. 1997. »ABY M. WARBURG (1866–1929)«. In *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, hrsg. v. Axel Michaels, 133–57. München: Beck.
- Bohnsack, Ralf. 2003. »Qualitative Verfahren der Bildinterpretation und dokumentarische Methode«. In *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in Methodologie und Praxis qualitativer Forschung*, hrsg. v. Ralf Bohnsack, 155–257. Opladen: Leske + Budrich.
- Bohnsack, Ralf. 2005. »Bildinterpretation und Dokumentarische Methode«. In *Ikonologie des Performativen*, hrsg. v. C. Wulf und J. Zirfas, 246–62. München: Fink.
- Bohnsack, Ralf. 2017. »Bild und Orientierungsrahmen«. In *Praxeologische Wissenssoziologie*, 186–215. Opladen & Toronto: Barbara Budrich.
- Breckner, Roswitha. 2010. *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: transcript.
- Breckner, Roswitha. 2012. »Bildwahrnehmung – Bildinterpretation. Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns«. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie (ÖZS)* 37 (2): 143–64.
- Breckner, Roswitha. 2018. »Denkräume im Bildhandeln auf Facebook. Ein Fallbeispiel in biographieanalytischer Perspektive«. In *Das Bild als soziologisches Problem. Herausforderungen einer Theorie visueller Sozialkommunikation*, hrsg. v. Michael R. Müller und Hans-Georg Soeffner, 70–94. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Breckner, Roswitha. 2025. »Hypermediale Selbst-Bilder in Social Media. Biografieanalytische Erkundungen anhand eines Falles bedrohter Subjektivität«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 26 (2): Art. 17.
- Breckner, Roswitha. 2026. *Biografien in vernetzten Lebenswelten. Soziale Medien als Imaginationsräume der Selbst-Gestaltung (Arbeitstitel)*. Wien: Böhlau.
- Bredenkamp, Horst. 2010. *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bredenkamp, Horst. 2015. *Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Neufassung 2015. Wagenbachs Taschenbuch/744. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Didi-Huberman, Georges. 1999. *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München: Fink.
- Didi-Huberman, Georges. 2010. *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer, Wolfram. 1978. »Struktur und Funktion erzählter Lebensgeschichten«. In *Soziologie des Lebenslaufs*, hrsg. V. M. Kohli, 311–36. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- Fischer-Rosenthal, Wolfram. 1995. »The problem with identity: Biography as Solution to Some (Post-)Modernist Dilemmas«. *Comenius* 15: 250–65.
- Fischer-Rosenthal, Wolfram und Gabriele Rosenthal. 1997. »Narrationsanalyse biographischer Selbstpräsentation«. In *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik*, hrsg. v. R. Hitzler und A. Honer, 133–64. Opladen: Leske + Budrich.
- Freud, Sigmund. 2020. »Das Ich und das Es«. In *Freuds dynamisches Strukturmodell des Mentalen im 21. Jahrhundert. Einführung in Freuds Schriften. Das Ich und das Es und »Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit«*, hrsg. v. Patrizia Giampieri-Deutsch, 83–122. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht unipress.

- Frosh, Paul. 2019. *The Poetics of Digital Media*. Cambridge: Polity Press.
- Fuchs, Christian. 2023. *Der digitale Kapitalismus: Arbeit, Entfremdung und Ideologie im Informationszeitalter*. 1. Auflage. Arbeitsgesellschaft im Wandel. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Geimer, Peter. 2009. *Theorie der Fotografie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Goffman, Erving. 1981. *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Gombrich, Ernst H. 1984. *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hart, Joan. 1993. »Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation«. *Critical Inquiry* 19 (3): 534–66.
- Imdahl, Max, Hrsg. 1982. *Arbeiter diskutieren moderne Kunst. Seminare im Bayerwerk Leverkusen*. Berlin: Rembrandt Verlag.
- Imdahl, Max. 1995. »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«. In *Was ist ein Bild?*, hrsg. v. Gottfried Boehm, 300–324. München: Fink.
- Imdahl, Max. 1996. *Giotto, Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. 3. München: Fink.
- Lacan, Jacques. 2016. »Das Spiegelstadium als Gestalter der Funktion des Ichs«. In *Schriften Band I*, [1966]. Wien: Verlag Turia+Kant.
- Langer, Susanne K. 1984. *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Levine, Emily J. 2017. »Eine Hamburger Freundschaft. Erwin Panofskys Nachruf auf Aby Warburg«. Übersetzt von Insa Kummer. *Hamburger Schlüsseldokumente zur deutsch-jüdischen Geschichte* (Hamburg).
- Mead, George Herbert. 1969. *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mitchell, William J. T. 2006. »Den Terror klonen – Der Krieg der Bilder 2001–2004«. In *Iconic worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, hrsg. v. Christa Maar und Hubert Burda, 255–85. Köln: DuMont.
- Müller, Michael R. 2002. »The Body Electric. Das Problem autonomer Lebensführung und die kollektive Sehnsucht nach Selbstverlust«. In *Der Sinn der Politik. Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Politikanalyse*, hrsg. v. Michael R. Müller, Thilo Raufer und Darius Zifonun, 77–104. Konstanz: UVK.
- Müller, Michael R. 2011. »Das Körperbild als Selbstbild«. In *Körper Haben. Die symbolische Formung der Person*, hrsg. v. Michael R. Müller, Hans-Georg Soeffner und Anne Sonnenmoser, 87–106. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Müller, Michael R. 2012. »Figurative Hermeneutik: Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes«. *sozialer sinn: Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 13 (1): 129–61.
- Müller, Michael R. 2016. »Bildcluster. Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie«. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung* 17 (1): 95–142.
- Müller, Michael R. 2018. »Soziale Anschauung in technisierten Umgebungen. Die Fotografie als Medium visueller Sozialkommunikation«. In *Das Bild als soziologisches Problem. Herausforderungen einer Theorie visueller Sozialkommunikation*, hrsg. v. Michael R. Müller und Hans-Georg Soeffner, 95–115. Weinheim Basel: Beltz Juventa.
- Müller, Michael R. 2025a. *Komplexe Bildphänomene – Vergleichende Analyse und Interpretation. Ein Studienbuch zur Figurativen Hermeneutik*. Wiesbaden: Springer VS.
- Müller, Michael R. 2025b. »Visuelle Idiome. Bebilderungen des sozialen Lebens«. *Digital Images and Visual Artifacts in Everyday Life. Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 26 (2).
- Panofsky, Erwin. 1964. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*. Berlin: Hessling.
- Panofsky, Erwin. 1975. »Ikonographie und Ikonologie«. In *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst*, hrsg. v. Erwin Panofsky. Köln: DuMont.

- Panofsky, Erwin. 1985. »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst«. In *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, 3. Aufl., hrsg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, 85–97. Berlin: Volker Spiess.
- Plontke, Sandra. 2022. »Bildanalyse«. In *Kulturpsychologie: Eine Einführung*, hrsg. v. Uwe Wolfradt, Lars Allolio-Näcke und Paul Sebastian Ruppel, 281–94. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Przyborski, Aglaja. 2018. *Bildkommunikation: Qualitative Bild- und Medienforschung*. Berlin/Boston: De Gruyter Studium.
- Przyborski, Aglaja, und Thomas Slunecko. 2012. »Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation«. *Journal für Psychologie* 20 (3).
- Przyborski, Aglaja, und Monika Wohlrab-Sahr. 2014. *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. 4., erw. Aufl. München: Oldenbourg. 353362514.
- Raab, Jürgen. 2008. *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz: UVK.
- Raab, Jürgen. 2012. »Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie. Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildkontexten und Sozialmilieu«. *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 37 (2): 121–42.
- Raulff, Ulrich. 1996. »Nachwort«. In *Schlängenritual. Ein Reisebericht*, von Aby Warburg. Berlin: Wagenbach.
- Reichert, Ramón. 2023. *Selfies – Selbstthematisierung in der digitalen Bildkultur*. Bielefeld: transcript.
- Rosenthal, Gabriele. 1995. *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte: Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt am Main: Campus.
- Schütze, Fritz. 1981. »Prozeßstrukturen des Lebensablaufs«. In *Biographie in handlungswissenschaftlicher Perspektive*, hrsg. v. Joachim Matthes, Arno Pfeiffenberger, und Manfred Stosberg, 67–156. Nürnberg: Verlag der Nürnberger Forschungsvereinigung.
- Schütze, Fritz. 1987. *Das narrative Interview in Interaktionsfeldstudien: erzähltheoretische Grundlagen*. Hagen: Kurs der Fernuniversität Hagen.
- Schütze, Fritz. 2016. »Das Konzept der Sozialen Welt Teil 1: Definition und historische Wurzeln«. In *Handbuch Professionsentwicklung*, hrsg. v. Michael Dick, Winfried Marotzki und Harald Mieg, 74–88. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt.
- Slunecko, Thomas, Martin Wieser und Aglaja Przyborski. 2017. *Kulturpsychologie in Wien*. Wien: Facultas.
- Straub, Jürgen. 2018. »Identität«. In *Grundbegriffe der Soziologie*, hrsg. v. Johannes Kopp und Anja Steinbach, 175–80. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Strauss, Anselm L. 1993. *Continual Permutations of Action*. New York: De Gruyter.
- Thürlemann, Felix. 2009. »Ikonographie, Ikonologie, Ikonik: Max Imdahl liest Erwin Panofsky«. In *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, 214–34. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Van Dijck, José. 2013. *The culture of connectivity. A critical history of social media*. New York: Oxford University Press.
- Warburg, Aby. 1979a. »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1920)«. In *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, 1, hrsg. v. Dieter Wuttke, 199–304. Saecula Spiritualia. Baden Baden: Valentin Koerner.
- Warburg, Aby. 1979b. »Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara«. In *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, 1, hrsg. v. Dieter Wuttke, 173–98. Saecula Spiritualia. Baden Baden: Valentin Koerner.
- Warburg, Aby. 1996. *Schlängenritual. Ein Reisebericht*. Berlin: Klaus Wagenbach.

- Warburg, Aby. 2000. »Einleitung«. In *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. v. Martin Warnke, with Cornelia Brink, 3–6. Gesammelte Schriften, II. Berlin: Akademie Verlag.
- Warburg, Aby. 2007. »*Per monstra ad spheram. Sternsglaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*«. Herausgegeben von David Stiilli. With Claudia Wedepohl. Kleine Schriften des Wargurg Institute London und des Warburg Archivs im Warburg Haus Hamburg, Heft 3. München und Hamburg: Dölling und Galitz Verlag.
- Warnke, Martin. 2005. *Bildwirklichkeiten*. Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge 8. Göttingen: Wallstein.
- Wedepohl, Claudia. 2014. »Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum. Eine archivarische Spurenstudie«. In *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, hrsg. v. Martin Treml, Sabine Flach und Pablo Schneider, 17–49. München: Fink.
- Zumbusch, Cornelia. 2014. »Besonnenheit. Warburgs Denkraum als antipathetisches Verfahren«. In *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, hrsg. v. Martin Treml, Sabine Flach und Pablo Schneider, 243–58. München: Fink.

Die Autorin

Roswitha Breckner, Assoziierte Professorin (i. R.) für Soziologie am Institut für Soziologie der Universität Wien. Derzeit Gastprofessorin und permanent Senior Research Fellow ebendort. Forschungsschwerpunkte: Visuelle Soziologie, Bildanalyse, Biografieforschung, interpretative Methoden, Migration.

Kontakt: Assoz. Prof. (i. R.) Dr. Roswitha Breckner, Universität Wien, Institut für Soziologie, Rooseveltplatz 2, 1090 Wien, Österreich; E-Mail: roswitha.breckner@univie.ac.at

Zur kulturpsychologischen Analyse der Mensch-App-Interaktion

Subjektnormen psychischer Gesundheit in bildlicher Inszenierung und praktischer Aneignung

Moritz Meister, Aglaja Przyborski & Thomas Slunecko

Journal für Psychologie, 33(2), 81–105

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2-81>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Smartphone-Apps sind der zentrale Schauplatz unseres digitalen Alltags. Apps, die explizit psychische Gesundheit, Gefühle und Wohlbefinden adressieren, sind heute weit verbreitet. Damit werden dezidiert psychologische Themen im Medium App verhandelt. Doch wie lässt sich Mensch-App-Interaktion kulturpsychologisch verstehen – und entsprechend empirisch erforschen? Um zu analysieren, wie in diesem Medium Sinn vermittelt bzw. konstituiert wird, beleuchten wir zunächst die einzelnen medialen Ebenen von Apps: Sie fungieren als Bildmedien mit grafischen User-Interfaces bzw. Touchscreens. Sie beinhalten Bilder (Grafiken, Fotos, Icons usw.) sowie visuelle Symbolsysteme (Text und Zahlen) und sie sind interaktiv-responsive Handlungsprogramme, die Input durch User*innen erfordern und ihnen Output zurückspiegeln. Unsere exemplarische Analyse der Mood Tracking App *Daylio* mit der Frage nach Subjektnormen zeigt, wie diese Modalitäten verschränkt sind. Die Frage, ob und wie diese medialen Sinnangebote in der Praxis realer Nutzer*innen Relevanz entfalten, erfordert wiederum einen eigenen empirischen Zugang. Hierzu analysieren wir zwei User*innen-Interviews. In den Ergebnissen wird deutlich, dass erst mit einer beidseitigen Betrachtung die Praxis zwischen Menschen und Apps als interaktiver, sinnhafter Prozess rekonstruierbar ist. Damit ist ein Zugang zum Verständnis medial strukturierter Selbst- und Weltverhältnisse eröffnet.

Schlüsselwörter: Kulturpsychologie, Subjektnormen, Walkthrough-Methode, Dokumentarische Bildinterpretation, Narrative Interviews, Mental Health Apps, Mood Tracking

On the Cultural-Psychological Analysis of Human-App Interaction

Mental Health Subject Norms in Visual Presentation and Practical Appropriation

Smartphone apps are a central arena of our digital everyday lives. Today, apps that explicitly address mental health, feelings and well-being are widespread. This means that decidedly

psychological topics are being negotiated in the medium of apps. But how can the interaction between humans and apps be understood in a cultural-psychology frame – and how can it be empirically investigated from such perspective? To analyze how meaning is conveyed resp. constituted in this medium, we first examine the distinct media levels of apps: They function as image media with graphical user interfaces or touchscreens. They contain images (graphics, photos, icons, etc.) as well as visual symbol systems (text and numbers). They are also interactive, responsive programs that require input from users and generate feedback output. Our analysis of the mood tracking app Daylio, which we focus on subject norms, demonstrates how these modalities are intertwined. A separate empirical approach is required to determine whether and how these media-based meaning systems gain relevance in the hands of real users. To this end, we analyze two user interviews. The results indicate that to effectively reconstitute the practical interaction between people and apps as an interactive and meaningful process requires considering both sides. This provides a framework for comprehending the relationship towards oneself and the world, as conveyed by media.

Keywords: cultural psychology, subject norms, walkthrough method, documentary image interpretation, narrative interviews, mental health apps, mood tracking

1 Einleitung: App-Interfaces in der digitalen Gegenwart

Die medientheoretische Diagnose, dass wir in einer »Society of Screens« leben (vgl. Manovich 2001), hat sich mit dem Einzug von Smartphones in die tägliche Lebenswelt verschärft. Die Zeit, die Menschen mit solchen »digitalen Nahkörpertechnologien« (Kaerlein 2018) verbringen, beträgt im globalen Durchschnitt mehr als vier Stunden pro Tag (Statista 2022). In kaum zwei Dekaden haben Smartphone-Apps öffentliche wie intime Lebensbereiche massiv durchdrungen und sind für viele Menschen zu einem unabdingbaren Mittel des Alltagsvollzuges geworden. In der praktischen Bedienung unserer digitalen Begleiter lässt sich der Bildschirm – und somit *Bildlichkeit* (Imdahl 1994, 319) – als eine wesentliche Modalität ausmachen. Digitale Endgeräte ohne Bildschirm sind selten geworden. Ein differenzierteres Verständnis von Bildlichkeit ist folglich besonders relevant, um das Zusammenspiel digitaler Medien und gegenwärtiger Selbst- und Weltverhältnisse empirisch zu rekonstruieren. Max Imdahls (1994) Überlegungen zur Ikonik als bildlichem Eigensinn sind hierbei wegweisend, da sie die spezifische Analyse einer medialen Ebene ermöglichen, die in der Regel an unserem reflexiven Bewusstsein vorbei operiert – im Gegensatz zu gesprochener oder geschriebener Sprache.

Das relativ junge Phänomen der Mensch-App-Interaktion stellen wir dabei in einen größeren kulturpsychologischen Zusammenhang, der als wechselseitige Ko-Evolution von Menschen und technischen Medien beschreibbar ist (Slunecko 2008; Przybor-

ski 2018; Schlaudt 2022). Dieser Prozess betrifft Grundlagen des menschlichen In-der-Welt-Seins. Anschaulich gezeigt wurde dies etwa anhand der Kulturtechniken des Lesens und Schreibens. Bereits Luria (1986) untersuchte im frühen 20. Jahrhundert die Folgen der Alphabetisierung und Verbreitung der Schriftsprache und beobachtete dabei grundlegende mentale wie affektive Transformationsprozesse. In einer Gegenwart, die massiv von techno-medialen Transformationsprozessen geprägt ist, stehen Kulturpsycholog*innen somit vor wesentlichen Fragen in durchaus als klassisch zu bezeichnenden Feldern wie Denken, Fühlen und Handeln. In diesem Aufsatz nehmen wir die sich rapide wandelnde mediale Lebenswelt als Anlass für grundlagentheoretische Nachschärfungen und praktische Weiterentwicklungen qualitativer Methodologie, um Mensch-App-Interaktionen als kulturpsychologisches Forschungsfeld weiter zu erschließen (siehe bereits Meister und Slunecko 2021; Meister et al. 2025).

Ausgangspunkt unserer Überlegungen ist die rapide Ausbreitung von Apps im Bereich psychischer Gesundheit. Zunächst umreißen wir diese Entwicklung (1.1), um anschließend unser fokussiertes Interesse an Subjektnormen darzulegen, die mit der Verhandlung von psychischer Gesundheit in und durch Apps einhergehen (1.2). Im theoretisch-methodologischen Hauptteil erläutern wir das Prinzip der Autopoiesis, welches in unterschiedlichen Auflösungsgraden unser Verständnis von Medientechnik sowie menschlicher Praxis – als sich wechselseitig konstituierend – strukturiert (2.1). Dies mündet in einem praxeologischen Modell der Kommunikation in und mit Medien (2.2). Kurz gehen wir dann auf die Walkthrough-Methode als App-spezifisches Erhebungsverfahren ein (2.3). Im empirischen Teil analysieren wir die App Daylio (3) sowie deren Nutzungs- und Deutungspraxis anhand von zwei User*innen-Interviews (4). Im letzten Abschnitt (5) setzen wir *beide* empirischen Bereiche in Beziehung zueinander, d.h. diskutieren, inwiefern es zwischen den Subjektnormen der App und der Praxis der Nutzer*innen Überschneidungen bzw. eignungsformen gibt.

1.1 Mental Health und Mood Tracking Apps

Depression und Angststörungen, Achtsamkeit, Produktivität oder auch Resilienz: Die Themenfelder digitaler Programme, die dezidiert psychologische Thematiken adressieren, sind in den letzten Jahren enorm gewachsen (Goodings et al. 2024). Dabei lässt sich eine signifikante Kumulation von Apps beobachten, deren basale Funktionsweise darin besteht, User*innen individuell zu adressieren, ihre psychische Verfassung als veränderungswürdig zu rahmen um – quasi folgerichtig – diverse kognitiv-affektive Selbsttechniken zur Heilung bzw. Prävention anzuleiten (siehe kritisch z.B. Parker et al. 2018). Häufigstes Feature solcher Mental Health Apps ist laut Alqahtani und Orji (2020) das Tracking sogenannter affektiver Symptome. Deren Erfassung erfolgt, im Gegensatz zu automati-

siertem physiologischem Tracking, durch das regelmäßige, intentionale Protokollieren von Stimmungszuständen (Pritz 2016). Die dabei erzeugten Daten werden User*innen wiederum meistens rückgespiegelt und liefern die Grundlage für weitere Interventionen.

Das Marktvolumen für Mental Health Apps hat sich von 2019 bis 2025 verdoppelt, von 2025 bis 2032 wird mit einer weiteren Verdreifachung gerechnet (Rawal 2025)¹. In Deutschland dürfen Ärzt*innen und Psychotherapeut*innen seit 2020 bestimmte Apps auf Rezept verschreiben: Als digitale Gesundheitsanwendungen (DiGA) werden diese von den gesetzlichen Krankenkassen voll finanziert. Auch wenn einige wenige DiGA-Programme Möglichkeiten einer Teletherapie mit menschlichen Psychotherapeut*innen oder Psycholog*innen anbieten, entwickelt die Mehrheit der Anbieter in sich geschlossene Programme, die nach einer vordefinierten, algorithmischen »if-then«-Logik funktionieren. Für eine solche »automated therapy« (Zeavin 2021) scheinen standardisierte Verfahren wie die kognitive Verhaltenstherapie besonders gut geeignet zu sein. Psychodynamische, systemische oder humanistische Therapieansätze haben bislang kaum Eingang in DiGA-Programme gefunden, ebenso wenig gruppentherapeutische oder Community-basierte Ansätze.²

1.2 Apps als Träger von Subjektnormen

Mit den selbstbezogen-transformativen Ansprüche, die Mental Health Apps an ihre User*innen stellen, gehen spezifische »Subjektnormen« einher: Mit Geimer (2019) sprechen wir bewusst von letzteren, um den wenig trennscharfen Überbegriff der Subjektivierung zu präzisieren. Das Konzept der Subjektnorm betont einerseits den Appellcharakter von Normen im Anschluss an subjekttheoretische Diskurse (grundlegend: Foucault 1982), andererseits die Differenz zwischen Norm und Habitus. Normen zeichnen sich gerade durch ihre praktische *Uneinlösbarkeit* aus, während der Habitus die Struktur *der Praxis selbst* ist (Bohnsack 2017, 54ff.). Ein Subjekt im Sinne der Subjektnorm ist immer eines, das *werden soll*. In unserem konkreten Fall geht es um bestimmte Normen und Vorgaben bezüglich dessen, was es heißt, eine psychisch gesunde Person zu sein (und wie das zu erreichen wäre). Dies haben Mental Health Apps mit der seit Jahrzehnten blühenden Ratgeberliteratur zur psychologischen Selbsthilfe gemeinsam. Letztere wurde bereits ausführlich hinsichtlich ihrer diskursiven Subjektnormen untersucht (Rose 1996; Bröckling 2007). Apps allerdings funktionieren nach anderen medientechnischen Logiken als Bücher oder Zeitschriften und sind daher auch epistemisch anders zu begreifen (Przyborski 2022). So weisen sie im Vergleich mit linearen Medien einen tendenziell höheren Grad an *Operativität* und *Responsivität* auf (Meister und Slunecko 2021). Damit eine App läuft, muss der*die Nutzer*in bestimmte Felder antippen, Daten eingeben usw. Somit stehen Menschen vor der Aufgabe, diese techni-

ischen Interaktionsangebote habituell in ihren praktischen Lebensvollzug zu integrieren. Erst durch eine solche Interaktion entfalten sich die algorithmisch vorgegebenen Nutzungspfade einer App, werden Personen zu Nutzer*innen. Im Fall von Mood Tracking zählt dazu etwa eine bestimmte Form der leibkörperlichen introspektiven Selbstthematisierung, auf die wir im empirischen Teil näher eingehen werden.

Ob und wie die Anrufungen und Anleitungen einer App bei tatsächlichen User*innen verfangen und praktische Relevanz entfalten, ist somit eine empirische Frage, die letztlich nicht allein anhand der App beantwortet werden kann. Konkrete Aneignungs- und Aushandlungsprozesse durch von Subjektnormen »Betroffene« blieben gerade in frühen diskurs- und subjektivierungstheoretischen Arbeiten (Rose 1996; Bröckling 2007) häufig unterbelichtet. Eine jüngere Bewegung in diesem Forschungsfeld verschreibt sich, durch praxeologische Impulse inspiriert, dem Prinzip einer *doppelten Empirie* (Amling und Geimer 2016; Bosančić 2025). Wir teilen diesen Anspruch und werfen auf beide Seiten empirische Schlaglichter: auf Sinngehalte, die medial in Apps eingeschrieben sind, sowie auf Nutzungspraktiken und Interpretationsleistungen realer Nutzer*innen. In dieser triangulierten Gesamtschau lassen sich Überschneidungen wie auch Abweichungen bestimmter Sinngehalte identifizieren und die Mensch-App-Interaktion als sinnhaftes Gesamtphänomen verstehen.

2 Theoretische Verortung und methodologischer Rahmen

2.1 Autopoiesis in der dynamischen Konstitution von Menschen und Medientechnik

Im naturwissenschaftlich geprägten Hauptstrom der psychologischen Forschung wird nach Korrelationen und Ursache-Wirkungsverhältnissen zwischen Variablen gesucht. Die epistemische Grundannahme lautet, dass psychische Phänomene in solchen Variablen abbildbar sind, und somit zu »dingfesten« und quantitativ messbaren Gegenständen gemacht werden können (vgl. Holzkamp 1976). Entsprechende Fragestellungen in Bezug auf Mental Health Apps könnten in etwa lauten: Wie wirken diese auf Individuen? Steigern sie deren Wohlbefinden? »Wohlbefinden« wäre in einer solchen positivistischen Forschungslogik z. B. mit standardisierten Fragebögen erhebbar, in denen Individuen vorab definierte Aussage bestätigen oder ablehnen.³ In der kulturpsychologischen Forschung dagegen interessiert die *prozesshafte Hervorbringung einer sinnhaften soziokulturellen Welt* (siehe z. B. Slunecko et al. 2017). Sie folgt mithin einem grundlegend sozialkonstruktivistischen Paradigma. Anstatt mit vordefinierten Variablen und fixen Hypothesen ins Feld zu gehen, suchen wir nach gelebten Sinnstrukturen, die ausschließlich interpretativ-rekonstruktiv zugänglich sind (Przyborski und Wohlrab-Sahr

2021). Erkenntnisleitende Fragen angesichts der Verbreitung von Mental Health Apps sind daher: Wie bringen wir uns und unsere Welt mit digitalen Technologien hervor? Welche Subjektnormen beinhalten sie? Wie beziehen sich User*innen auf diese?

Zwischen User*in und App gilt dabei, was für Menschen und technische Werkzeuge allgemein gilt: Das Formungsverhältnis ist wechselseitig. Ich mache etwas mit meinem technischen Werkzeug, aber zugleich macht dieses auch etwas mit mir. Es geht uns so mit um Prozesse der dynamischen Konstitution von Menschen und Medien (Slunecko 2008).⁴ Eine solche Denkweise erscheint zunächst kontraintuitiv. Denn sie geht quer zur westlichen Common-Sense-Logik, die primär zwischen Subjekt (Mensch) und Objekt (Gegenstand) unterscheidet. Ein umfassendes Verständnis des Gesamtphänomens, das wir in diesem Fall Mensch-App-Interaktion nennen wollen, erfordert es, unterschiedliche Ebenen dieses Zusammenspiels zu differenzieren und in ihrem jeweiligen Eigensinn, ihrer Autopoiesis, verstehen zu können.

Was ist hier mit Eigensinn bzw. Autopoiesis gemeint? Allen voran Imdahl hat in seinem methodologisch bahnbrechenden analytischen Zugang zu Bildern herausgearbeitet, dass es bei Bildlichkeit um »eine solche Vermittlung von Sinn [geht], die durch nichts anderes zu ersetzen ist« (1994, 300). Ihn interessiert also eine Form der Sinnvermittlung, die so *nur* in Bildern bzw. im Medium Bild möglich ist. Sprache kann sich dieser Form der Sinnvermittlung nur nähern, sie aber nie ganz einholen. Denn das Bild hat ganz spezifische formale Möglichkeiten der Gestaltung. Imdahl (1994) bezeichnet sie als *Ikonik*.⁵ Durch sie ermöglichen es Bilder, Sinn auf eine eigene, spezifische Art zu vermitteln: So kann z. B. Gegensätzliches im Unterschied zu sprachlicher Darstellung, die chronologisch strukturiert ist, im Bild gleichzeitig, *simultan*, präsent sein.

Das Grundprinzip des Eigensinns, also verschieden verfasste Sinnstrukturen nach ihrer je angemessenen Logik zu erfassen, kann auf den Erkenntnisgegenstand Mensch-App-Interaktion ausgeweitet werden. Die Möglichkeiten verorten wir in der Folge im weiterentwickelten praxeologischen Kommunikationsmodell.

2.2 Praxeologisches Kommunikationsmodell für Mensch-App-Interaktionen

Das Modell (siehe Abb. 1)⁶ impliziert, unterschiedliche »Medialitäten«, die eine App performiert, in ihrer Autopoiesis zu beachten (siehe linke Seite der Grafik): Ikonizität, Sprachlichkeit, Musizität bzw. Töne usw. Denkbar wären bei Apps auch Bewegtbilder (Videoclips) oder haptisches Feedback (Vibrationsmuster). Ihre Manifestation setzt ein technisches Dispositiv voraus, in unserem Fall ein Smartphone (rechte Seite der Grafik). Als Softwareprodukt kann eine App als Sinneinheit verstanden werden, die wir »Medienangebot« nennen (Mitte der Grafik). Die App, wie sie uns auf dem Smartphone vorliegt, dient uns also als empirisches Material bzw. als Dokument, wie es in

der Dokumentarischen Methode heißt (Mitte der Grafik). Die Pointe besteht darin, bei der Analyse des Dokuments die Autopoiesis der Sinnkonstitution von unterschiedlichen Medien (bzw. Medialitäten) und Formen der Interaktion (Sprache, Bild, Musik, Gestik und Zeuggebrauch etc.) methodisch-methodologisch zu berücksichtigen.⁷

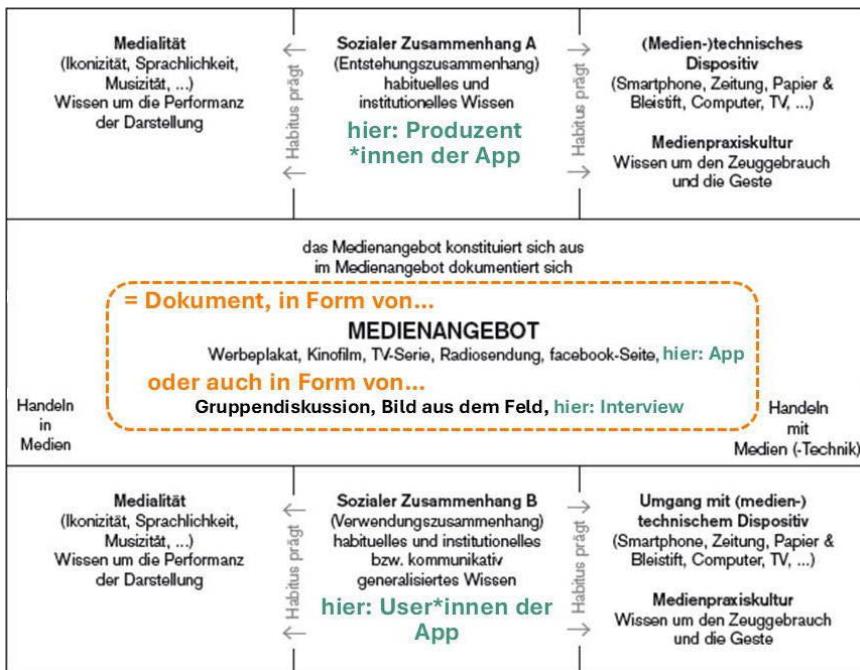


Abbildung 1: Praxeologisches Kommunikationsmodell, adaptiert nach Przyborski 2018, 136.

Auch die Nutzungspraxis von User*innen (untere Seite der Grafik) wird eigenlogisch, im Prinzip der Autopoiesis, rekonstruiert.⁸ Wesentlich ist dabei, zwischen »kommunikativ-generalisiertem« und »habituellem Wissen« bzw. »proponierter« und »performativer Logik« im Sinne der Praxeologischen Wissenssoziologie (Bohnsack 2017) zu unterscheiden. Für den empirischen Zugang ist es daher wichtig, ein Forschungssetting zu schaffen, in dem sich die Untersuchten im jeweiligen Medium der Kommunikation bzw. Interaktion formal und inhaltlich selbstgestaltet ausdrücken können. Derartige Verfahren wie Gruppendiskussion, narratives Interview oder Erhebungen auf der Grundlage von Fotos sind an verschiedenen Stellen umfassend ausgearbeitet (Bohnsack et al. 2013; Przyborski 2004, 2018; Przyborski und Wohlrab-Sahr 2021). Die jeweiligen Bild- und Tondoku-

mente sind ebenfalls Dokumente der Analyse und somit in der Mitte der Grafik verortet, wobei sie, im Gegensatz zu Apps, für Forschungszwecke erstellt wurden. Im vorliegenden Aufsatz arbeiten wir mit narrativen Interviews, die auf die App-Nutzung fokussiert sind.

Damit die App im Alltag Relevanz entfalten kann, d. h. für das Zusammenspiel von Medium und Praxis, sind Aneignungsleistungen erforderlich. Gerade dort, wo Technik anders angewandt wird als strukturell vorgesehen, d. h. wo es kreative Umdeutungen und Flexibilität gibt, eröffnen sich spannende Erkenntnismöglichkeiten. Das hier vorgestellte Modell bietet Raum für solche Freiheitsgrade. Es zielt auf einen Mittelweg zwischen Technikdeterminismus und der sozialwissenschaftlich naiven Unterstellung »autonomer« Subjekte.⁹

Forschungspragmatisch gilt es je nach Lagerung des Erkenntnisinteresses zu entscheiden, mit welchem empirischen Weltausschnitt sinnvoll zu arbeiten ist. Der spritzende Punkt hier ist, welche bzw. wessen Wissensbestände und Sinnstrukturen sich an welchen kulturellen Äußerungen abtragen lassen. Man sollte sich also vergegenwärtigen, wofür bestimmte Daten bzw. Materialsorten (also z. B. Screenshots, Feldnotizen, Gruppendiskussionen oder Interviews) herangezogen werden können und welche Analyseverfahren diese erfordern.

Betrachtet man nun dezidiert Smartphone-Apps als Dokument der Analyse unter den Gesichtspunkten, die im praxeologischen Kommunikationsmodell vorgeschlagen werden, hat sich eine Unterscheidung von mindestens *drei* Sinndimensionen als produktiv erwiesen: *Bildlichkeit bzw. Ikonizität, Sprachlichkeit* und *Operativität*. Letztere findet sich in der Grafik auf der rechten Seite als *Wissen um den Zeuggebrauch und die Geste* (z. B. jene des Wischens über den Bildschirm). In der Praxis entfalten Apps ihren Sinngehalt in all diesen Dimensionen, sowohl chronologisch (mögliche Pfade der Nutzung) als auch simultan (z. B. Bild).¹⁰

Ikonizität bzw. Bildlichkeit begegnet uns in Apps gleich mehrfach: Einerseits ist der gesamte Bildschirm eines Smartphones zweidimensional-flächig verfasst, andererseits beinhalten Apps in der Regel bildliche Einzelemente, von Symbolen und Piktogrammen bis hin zu Grafiken und Fotografien.¹¹ Imdahl (1994) hat darauf verwiesen, dass speziell Bilder eine besondere »Erfahrungsevidenz« (ebd., 312) und »Informationsdichte« (ebd., 313) erzeugen können. Mit seiner Einführung der ikonischen Sinnebene hat er die vor-ikonografische, ikonografische und ikonologische Interpretation von Bildern um eine formal-gestalterische Dimension ergänzt. Dies wurde insbesondere in der dokumentarischen Bildinterpretation (z. B. Przyborski 2018) aufgegriffen und dient den unten dargestellten Bildanalysen als Grundlage.

Nichtsdestotrotz werden auch im Digitalen wesentliche Sinnelemente nach wie vor *textlich-sprachlich* vermittelt. Folglich ließe sich hier das gesamte diskursanalytische Repertoire in Anschlag bringen; in der Forschungspraxis ist eine Begrenzung auf einen methodologischen Rahmen meist sinnvoll.¹² Auch Zahlen spielen in vielen Apps eine wichtige Rolle, insbesondere beim Tracking (aber z. B. auch auf Social Media, durch Likes, Aufrufe usw.).

Deshalb sollte auch ihre spezifische mediale Eigenlogik, die numerische Differenz, beachtet werden, die u. a. universelle Vergleichbarkeit impliziert (Heintz 2010). Hinzu kommt, dass Zahlen oft in visuelle Darstellungsformate transformiert werden (z. B. Graphen, Diagramme). Auch hierauf werden wir in der unten folgenden App-Analyse nochmal eingehen.

Zuletzt fungieren Smartphone-Interfaces, wie oben bereits erwähnt, immer auch als Werkzeuge, d. h. als *operativer Bildschirm*, der Eingaben vorgibt und auf diese reagiert. Apps beinhalten bestimmte visuelle Elemente, die qua Design-Konvention als Steuerungsmöglichkeiten erkennbar werden (z. B. Buttons, Schieberegler, Eingabefelder). Diese materiell eingeschriebenen Handlungsangebote von Artefakten werden zusammengefasst unter dem Begriff »Affordances« diskutiert. Dergestalt bieten Apps ihren User*innen spezifische technische Nutzungspfade an. Die tatsächliche Entstehung einer Interaktion setzt freilich ein kulturell bedingtes Vorwissen der Nutzer*innen voraus, Affordances auch als solche zu erkennen.

2.3 App-zentrierte Datenerhebung: Walkthrough-Methode

Bei der Erhebung von App-Daten gilt es insbesondere das Problem der Operativität in den Griff zu bekommen und diese so einzufangen, dass sie intersubjektiv überprüfbar wird. Apps, wie insgesamt Medienangebote auf Softwarebasis mit visuellen Interfaces, finden wir mithin aufgrund ihrer Responsivität und Operativität nicht als eindeutigen, geschlossenen Gegenstand vor (anders als Texte und Bilder auf Papier, Tonbänder oder Filmrollen, z. B. Bücher, Fotografien oder Filme). Ihre Benutzeroberfläche ist verzweigt und entfaltet sich erst im Gebrauch. Als Antwort auf diese Ausgangslage wurde die (auto-)ethnografische Walkthrough-Methode vorgeschlagen (Light et al. 2018). Es handelt sich um eine beobachtende Teilnahme bzw. Anwendung, in welcher die App aus User*innen-Perspektive »durchschritten« wird (siehe ausführlicher: Meister und Slunecko 2021). Durch das praktische Ausprobieren, festgehalten mit Feldnotizen und Screenshots, werden bestimmte Affordances ersichtlich – also genau die responsiven und operativen Elemente der App. So kann die implizit-praktische Dimension des in Apps »geronnenen« Wissens (Klinge 2019, 109) explizit werden.¹³

Walkthroughs erzeugen eine enorme Fülle an Datenmaterial, was die Frage der Auswahl für die Auswertung aufwirft. Prinzipiell ist diese Frage wie in anderen Zusammenhängen der rekonstruktiven Forschung (Przyborski und Wohlrab-Sahr 2021) auch zu beantworten: Es gilt zum einen die immanenten Fokussierungen und damit Relevanzsetzungen, die formallogisch begründet werden können, zu rekonstruieren und zum anderen, Material auszuwählen, das das Erkenntnisinteresse direkt bedienen kann.

In unserem Fall interessiert, wie sich die App inszeniert, wie sich ihre Funktionalität präsentiert und wie die User*innen darin verortet werden, d. h. unter Bezug auf welche Sub-

jettnormen sie adressiert werden. Wir fokussieren unsere Analyse daher auf zwei Phasen der App-Nutzung: den Einstieg in die App (3.1), das heißt deren Auftritt im App-Store, wo potenzielle User*innen sie auf ihr Smartphone herunterladen können. Dies inkludiert ein App-Icon sowie eine Selbstbeschreibung ihrer Funktionen durch die Produzent*innen. Diese Auswahl lässt sich auch formallogisch bestärken, da es sich um ein Format handelt, das aus User*innen-Sicht im Verlauf der App-Nutzung unumgänglich ist. Weiters (3.2) interessiert uns die Mood-Tracking-Funktion im engeren Sinne als interaktives Kernfeature der App, das dezidiert auf die affektive Selbstthematisierung ausgerichtet ist.

3 Exemplarische Analyse der App *Daylio*

Die App, die unserer exemplarischen Analyse dient, heißt *Daylio*. Sie ist in 30 Sprachen verfügbar und wurde im Lauf ihres zehnjährigen Bestehens bis dato über 20 Millionen Mal heruntergeladen. *Daylio* kann damit als populärste Mood Tracking App weltweit gelten. Mehrfache Walkthroughs wurden vom Erstautor zwischen Oktober 2022 und Juni 2025 im Zuge seines Dissertationsprojekts¹⁴ durchgeführt, ebenso wie die weiter unten analysierten Interviews. Beide der dort vorgestellten User*innen haben *Daylio* (neben anderen Apps) genutzt.

3.1 Einstieg in die App



Abbildung 2–5: Wesentliche Phasen einer Nutzung der App *Daylio*. V.l.n.r.: Download-Ansicht im Apple App Store (2), Mood-Tracking-Eingabe (3) und Mood-Tracking-Auswertung (4 & 5). Screenshots des Erstautors von November 2022 bis Juni 2025. App-Version 1.4–1.5.

Das Icon repräsentiert einerseits die App als Softwarereprodukt im App Store (Abb. 2), andererseits fungiert es auch als Unternehmenslogo. Nach dem Download muss es zudem jedes Mal auf dem Homescreen angetippt werden, um die App zu öffnen. Damit nimmt es – wie sich aus dem Befund des Walkthrough sagen lässt – eine klar fokussierte Position in der operativen Logik der App ein. Aus unserer dokumentarischen Bildanalyse¹⁵ des Icons lässt sich Folgendes zusammenfassen:

Vor-ikonografisch handelt es sich um ein durch die entsprechende Mundhaltung lachendes, durch die geöffneten Augen waches und durch die hohe Stirn und den Augenabstand kindliches Gesicht. Ikonografisch zeigt es große Ähnlichkeit mit Smileys bzw. Emojis: die Darstellung von weitgehend kulturübergreifenden mimischen Emotionsausdrücken auf Basis einer stark reduzierten, kreisrunden Grafik von Gesichtern. Die planimetrische Komposition mit ihrer vertikalen Symmetrie beinhaltet zugleich Harmonie und Starrheit. Die graublaue Farbe des Gesichts wirkt kühl, als Hautton aufgefasst: blutleer und macht das Gesicht leblos. Die rosafarbene Zunge bildet farblich und vorikonografisch einen deutlichen Kontrast. Mit ihr gewinnt die Darstellung eine gewisse Lebendigkeit. Die weit geöffnete Mundhöhle ist zudem das einzige Bild-Element, das perspektivische Tiefe andeutet. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass hier einem maximal *entindividualisierten Gesicht nachträglich Lebendigkeit* eingehaucht wird – überspitzt formuliert: Im *Daylio*-Icon sehen wir einen »fröhlichen Untoten«, ein ständig lachendes, stereotypes Abziehbild eines Menschen. Damit sind wir – in der hier gebotenen Kürze – bei einer ikonischen Interpretation im Sinne Imdahls angelangt, auf der sich ein *übergegenseitlicher* Sinnkomplex zeigt, den nur das Medium Bild zu vermitteln vermag.

Weiter unten im App Store befindet sich folgende textliche Selbstbeschreibung:

»Daylio Journal & Diary is a very versatile app, and you can turn it in whatever you need to track. Your fitness goal pal. Your mental health coach. Your gratitude diary. Mood tracker. Your photo food log. Exercise, meditate, eat, and be grateful. Take care of your mental, emotional, and physical health. Good self-care is a key to improved mood and reduced anxiety.«¹⁶

Daylio Journal & Diary ist, so kann der immanente Sinngehalt eingefangen werden, eine sehr vielseitige App, die sich ganz nach den individuellen Bedürfnissen zum Nachverfolgen verschiedener Dinge nutzen lässt. Sie kann als Begleiter für Fitnessziele, Coach für psychische Gesundheit, Dankbarkeitstagebuch, Stimmungsbarometer und/oder Foto-Ernährungstagebuch fungieren. Man soll trainieren, meditieren, gesund essen und dankbar sein sowie auf die eigene psychische, emotionale und körperliche Gesundheit achten. Eine gute Selbstfürsorge sei der Schlüssel zu einer besseren Stimmung und weniger Ängsten.

Potenzielle User*innen werden direkt adressiert: Sowohl die direkte Anrede mit »you« bzw. »your« als auch der Stil (keine ganzen Sätze, Rhythmus und Aufforderungscharakter) sind nahe an der gesprochenen Sprache, so als würde mich die App ganz direkt, wie eine Begleiterin, ein Kumpel (»pal«), ein »Coach«, ansprechen. Die App positioniert sich also als ein personalisiertes Gegenüber, der*die User*in wird individualistisch adressiert, während situative oder soziale Bezüge außen vor bleiben. Bei dieser*r Beziehungspartner*in sind zwar meine Bedürfnisse maßgebend, was die persönliche und vor allem individuelle Ansprache unterstreicht, zugleich wird mit einer nicht hintergehbaren Selbstverständlichkeit ein normativer Rahmen gesetzt, nämlich ständige (Arbeit an) Stimmungsverbesserung und Angstreduktion.

Laut *Daylio* ist dieses Ziel durch bestimmte Aktivitäten, die die App ermöglicht und/oder unterstützt, erreichbar und als ein Um-sich-selbst-kümmern, als »Selbstfürsorge« gekennzeichnet. In letzterer haben wir es mit einer subtilen Umkehrung zu tun: Ein ethisch-moralischer Wert im Sinn funktionierender Gemeinschaften – die Fürsorge für andere – soll auf sich selbst angewandt werden. Sich anderen zuzuwenden reduziert in der Regel Angst, während permanente rekursive Selbstreflexion Angst eher verstärken kann. So schafft die App ein Problem, das sie dann zu lösen verspricht. Das praktische Kernstück der App, ein vorstrukturiertes Erfassen von Stimmungsdaten, findet hier keine Erwähnung. Es scheint ein natürlicher Teil von »Good self-care« zu sein, der durch die Nicht-Er wähnung umso selbstverständlicher gesetzt ist.

Als beschlossenes Ziel und zentrale normative Referenz ist *psychische Gesundheit*, die von *Daylio* als ständige Steigerung von *Fröhlichkeit und Angstreduktion* definiert wird, klar gesetzt. Die beiden Komparative zeigen an, dass hier ein transformatorischer Anspruch besteht. Die vergleichende Steigerung ist auf Dauer gestellt. Es gilt also, sich in diesem Sinn *ständig selbst zu optimieren*.

3.2 Mood-Eingabe und -Auswertung

Nach dieser Analyse des Einstiegsprocederes kommen wir zum praktischen Kernstück der App, der Mood-Tracking-Funktion. Prinzipiell, so lässt sich nach einer Rekonstruktion im Walkthrough festhalten, funktioniert diese so: Durch die regelmäßige Nutzung eines standardisierten Eingabe-Interfaces (Abb. 3) werden datenförmige Einträge erzeugt, die User*innen später in der Rückschau präsentiert bekommen, etwa im hier abgebildeten »Weekly Report« (Abb. 4–5). Das Eingabe-Interface ist im Vergleich zum Rest der App recht minimalistisch designt, es fragt schlicht: »How are you?« (Abb. 3). Datum und Uhrzeit sind auf den momentanen Zeitpunkt voreingestellt, lassen sich aber manuell anpassen, sodass man auch Eingaben »nachtragen« könnte. Darunter sind fünf verschiedenfarbige Emojis mit unterschiedlicher Mimik

zu sehen. Die dunkelgrüne Option ganz links mutet mit dem lachend noch weiter geöffneten Mund wie eine Steigerung des Icons von *Daylio* an. Darunter steht »rad« (deutsch: toll). Die Farbgebung scheint einer sich steigernden Ampel-Logik zu folgen (wobei die Mitte blau statt gelb ist). Dunkelgrün ist noch besser für das Vorankommen als hellgrün, dunkelrot ein stärkeres Stopp-Signal als orangerot. Man kann jeweils ein Emoji antippen, dieses ist dann farbig hinterlegt (in Abb. 3 das orange). Eine Mehrfachauswahl ist nicht möglich. Somit sind alle Stimmungs-Optionen auf einer eindimensionalen Skala hierarchisch abgestuft. Unten rechts befindet sich ein unscheinbarer Button, der eine Personalisierung der Emojis und Begriffe erlaubt. Diese Personalisierung ist nur in der kostenpflichtigen Premium-Version möglich. Die Struktur einer einfachen Auswahl aus fünf ordinalskalierten Kategorien bleibt jedoch auch dabei unveränderlich.

Tippt man »Continue«, werden in einem nachgereichten Schritt »Activities« wählbar, wie z. B. bestimmte soziale Kontakte oder Hobbies. Dieser Schritt kann auch übersprungen werden. Während ordinalskalierte Mood-Eingaben also unabdingbar für die Nutzung der App sind, haben weitere Kontextinformation zu diesen Werten lediglich den Stellenwert eines »qualitativen Appendix« (Pritz 2016, 146). Mithin geht es in *Daylio* keinesfalls primär um eine offene Exploration der eigenen Stimmung, wie es der app-immanente Tagebuch-Vergleich nahelegt, sondern um deren numerische Einordnung und eindimensionale Bewertung. Im Design der App ist nicht vorgesehen, dass die eigene Stimmung z. B. temporär kognitiv nicht verfügbar ist. Ebenso wenig sind mehrdeutig-ambivalente oder vielschichtige Gefühlszustände erfassbar. Die Subjektnorm lautet mithin, dass man ständig über ein klares Bewusstsein des eigenen, eindeutig als gut oder schlecht klassifizierbaren emotionalen Zustandes verfügen kann und soll. Die »Vereindeutigung« der Eingabe hat nicht nur normativen Charakter. Sie ermöglicht auch eine spezifische Ausgabeform, das Zustandekommen eines Ergebnisses (Abb. 4–5). Denn sie schafft die technischen Voraussetzungen dafür, dass die Eingaben – als Zahlen – leicht verrechnet und verglichen werden können. Mit diesen kann die App dann Diagramme und Kurven erstellen, also klare und leicht lesbare visuelle Daten-Repräsentationen.

Die Darstellungslogik unterstreicht eine eng geführte, zweidimensionale Ordnung: Mein Mood-Score kann (nur) hoch oder tief sein, so wie der Kurs einer Aktie – letztlich also eine zutiefst kapitalistische Logik. Zu dieser Wert-Dimension kommt eine zweite hinzu, die Zeitlichkeit: Gegenwart und Vergangenheit lassen sich gegenüberstellen, und zwar nach dem Schema einer klaren Hierarchie von gut und schlecht. So regen die Grafen die Operation des Vergleichs an. Man ist angeregt, Muster zu suchen und Trends zu extrapolieren (vgl. Duttweiler und Passoth 2016). Zudem legt die Darstellung Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge nahe, indem sie statistische Korrelationen mit Wochentagen oder den eingetragenen Aktivitäten anzeigt. Die Ansicht fungiert

als vermeintlicher datenförmiger Rückspiegel des eigenen vergegenständlichten Stimmungsverlaufs. Das App-Interface folgt naturwissenschaftlichen Darstellungsformen, die u. a. im Hauptstrom der Psychologie zur Legitimation und Autorität des präsentierten Wissens genutzt werden. Die Quantifizierung (vgl. Porter 1995) und eine visuell hergestellte Anmutung von Objektivität (vgl. Daston und Galison 1992) inszenieren eine professionell und objektiv wirkende Feststellung bzw. Diagnose psychischer Gesundheit.

3.3 Zwischenfazit

In der Gesamtschau von Selbstpräsentation, Mood-Eingabe und Ergebnis-Ausgabe erweist sich *Daylio* als eine App, die klare Subjektnormen vorgibt: Psychische Gesundheit als Normalität fällt mit Fröhlichkeit bzw. »guter Laune« in Eins und sei durch permanente individuelle Anstrengungen erreichbar. Die User*innen sind in dieser Arbeit am eigenen Selbst per se auf sich allein gestellt – wäre da nicht die App, die vorgibt, eine*n als vielseitiges smartes Gegenüber durch alle Lebenslagen und -aufgaben zu begleiten. Sie verspricht, sprachlich offene Techniken der Selbstreflexion und -vergewisserung wie Tagebuchschriften digital zu ersetzen und mit einer quantifizierten bzw. datenförmigen Repräsentation des Gefühlsshaushalts der User*innen ein objektives Bild ihres psychischen Gesundheitszustands zu liefern. Voraussetzung dafür ist eine enorme Abstraktions- und Verdinglichungsleistung bereits im Moment der Eingabe. Die dafür nötige Introspektion ist auf eine Bewertung in gut bis schlecht enggeführt. Wie diese Versprechungen und Ansprüche in der Praxis realer User*innen verfangen können, wird im folgenden Abschnitt dargestellt.

4 Praktiken und Deutungen von User*innen: Komparative Analyse

Das empirische Daten-Corpus besteht aus drei Gruppendiskussionen und sieben narrativen Interviews mit insgesamt 16 Personen. Diese wurden vom Erstautor zwischen März 2024 und Juni 2025, ebenfalls im Zuge seines Dissertationsprojekts, geführt. Die Eingangsstimuli waren jeweils narrativ-biografisch strukturiert und thematisch an der App-Nutzung orientiert. Die Auswertung fand mittels dokumentarischer Methode (Bohsack 1989; Przyborski und Wohlrab-Sahr 2021) statt. Wir haben zwei Fälle für die Darstellung einer komparativen Analyse ausgewählt, die hinsichtlich ihrer Bezugnahme auf die in der App *Daylio* angelegten Subjektnormen ähnlich sind, hinsichtlich der biografischen Konsequenzen allerdings einen maximalen Kontrast darstellen.

4.1 Kontext und Anlässe zum Mood-Tracking

Nina und Ella¹⁷ sind Studentinnen Anfang bzw. Mitte zwanzig. Beide hatten bereits in ihrer Schulzeit angefangen, ihre Stimmung aufzuzeichnen – teils per App, teils aber auch mit Papier und Stift auf einer analogen, selbst angefertigten Tabelle. Zudem schreiben beide regelmäßig Tagebuch. Sie haben Interesse an psychologischen Themen und verwenden in ihren Erzählungen viele psychologisierende Begriffe. Ella hat zudem Erfahrungen mit Psychotherapie.¹⁸

Daylio haben beide in der Vergangenheit eine Weile genutzt. Zusätzlich haben sie im Lauf der Zeit diverse andere Mood-Tracking-Apps ausprobiert, bisweilen nur für kürzere Zeiträume, also tages- und wochenweise. Zum Zeitpunkt der Interviews hatte keine der beiden eine Mood-Tracking-App in akuter Verwendung, beide hatten aber die Apps mit Daten aus früheren Nutzungsphasen noch auf ihren Smartphones gespeichert. Zu Beginn beider Erzählungen zeigte sich, dass die App-Nutzung mit einer Besorgnis gegenüber dem eigenen emotionalen Zustand einhergeht:

»Und i hab mir dann eben manchmal diese Apps runtergeladen. [...] Ähm: und eben eigentlich nur- weil es mir halt dann- also mir geht=s eigentlich jetzt nie über längere Zeit schlecht; und wenn=s mir so- drei Tag schlecht geht da denk ich ma schon @uiuiui@ was is da jetzt passiert« (Nina, 97–101).

Nina lädt entsprechende Apps auf ihr Smartphone, wenn es ihr bis zu drei Tagen »schlecht geht«, was im Kontrast zu ihrem üblichen Befinden steht, in dem ein derartiger Zustand deutlich kürzer anhält. Sie ist also beunruhigt, wenn sie sich den einen oder anderen Tag infolge nicht gut fühlt. Die Norm des Gut-Gehens, die wir in der App-Interpretation herausgearbeitet haben, findet sich bereits an dieser Stelle. Dabei ist interessant, dass es weniger das Schlecht-Gehen selbst ist, mit dem das eigene Handeln begründet wird, sondern die Differenz zum Üblichen, zur Norm. Die Abweichung beunruhigt.

Ella beschreibt einen Anlass ihrer App-Nutzung ebenfalls mit Verunsicherung, allerdings anlässlich einer gesamtgesellschaftlichen Krise:

»eine Zeit, in der ich wieder (.) angefangen hatte (.) Mood Tracking zu benutzen nachdem ich=s eine Zeit dann nicht genommen hab- oder benutzt habe; wa::r während de:r Corona Pandemie also: während Lockdowns und so weiter und sofort ich glaub- da war das wahrscheinlich so=n Sicherheit suchen. weil: (.) natürlich die Daten auch ne Sicherheit geben (.) also: °wenn ich ne Statistik habe° zu so-und-so habe ich mich gefühlt, oder das-und-das war da hab ich eine Sicherheit die ich in der Zeit nicht hatte;« (Ella, 111–117).

Während der Lockdowns in der Pandemie beginnt Ella erneut mit der Nutzung und vermutet, dass es um »Sicherheit« geht, die sie in dieser Zeit vermisste. Dabei bleibt die Sicherheit vage. Ella belässt es nicht bei der umfassenden (zu dieser Zeit gesamtgesellschaftlichen) Verunsicherung, sondern spezifiziert das Problem auf die eigene psychische Verfassung, die als Gegenstand der Sorge quasi selbstverständlich im Gespräch vorausgesetzt wird. Die Verunsicherung in einer Zeit der Verunsicherung verunsichert, lässt an der eigenen psychischen Verfassung zweifeln. Ein Teufelskreis, der eine Norm des Gut-Gehens voraussetzt. Wiederhergestellt werden soll Sicherheit durch ein »Verdaten« des eigenen Innenlebens. In der App-Nutzung wird eine klassische Figur der diagnostizierenden Psychologie virulent, die mit einer Externalisierung, Objektivierung und Ent-leiblichung von Stimmung und Gefühl einhergeht. Die Ent-leiblichungspraxis wird wie ein Medikament »genommen«, wie Ella sagt. Mood Tracking wird zu einem Instrument der Selbstvergewisserung durch Externalisierung – im Sinne der Norm, und damit zugleich zu einer Inkorporierung der Norm.

Nina führt, an ihre obige Äußerung anknüpfend, weiter aus:

»und i würd dann immer gern: so wissn: ähm ob i=ma ob i nur @das Gefühl hab@ es ist jetzt länger oder ob=s wirklich länger is; weil ma ja manchmal- wenn man in einem Gefühl is so vui wie wenn man halt im Meer drinnen sitzt (.) und man sieht das Meer goar ned« (Nina, 101–104).

Nina möchte wissen, ob etwas tatsächlich länger dauert, oder es nur ein »Gefühl« ist, weil man im Meer sitzend das Meer nicht sieht. Das Sprachbild des Meeres dokumentiert eine Immersion, aus der es sich zu befreien gilt. Die App als sachliche Referenz scheint das zu ermöglichen. Ob man *nur* das Gefühl hat, dass es einem für eine überdurchschnittlich lange Zeit schlecht geht, oder ob es *wirklich* so ist, macht in ihrer Darstellung einen großen, ja den entscheidenden Unterschied. Dabei zeigt sich eine paradoxe Ironie des reflexiven Emotionsmanagements: Gefühle werden einerseits ernst genommen, ihnen aber zugleich misstraut, solange sie nicht – hier qua App – der rationalen Kontrolle unterworfen werden (vgl. Neckel 2005).

Mood-Tracking-Apps werden also von beiden Informantinnen gegen eine Verunsicherung eingesetzt bzw. als Versicherung, dass ihre Gefühle der Norm bzw. einem Normbereich entsprechen. Die Verdatung, die numerische Distanzierung und die Selbstdiagnose scheinen Sicherheit zu schaffen, da man nicht von der Norm abweicht. Geringer Kontrolle über die äußere Welt sowie einer Verunsicherung bzw. einem Misstrauen gegenüber der eigenen affektiven Innenwelt wird so versucht beizukommen.

4.2 Paradoxien der technologisch gestützten Selbstreflexion

Wie beschreiben Ella und Nina nun den Tracking-Prozess selbst? Aus den Interface-Analysen wurde deutlich, dass hier zwei technische Momente relevant sind: Das Eintragen von Stimmungswerten (Input) sowie die spätere Rezeption visuell aufbereiteter Resultate (Output). Beide Vorgänge implizieren vielschichtige Übersetzungsleistungen zwischen App und User*in und haben entsprechend hohes Potenzial, handlungspraktische Problem aufzuwerfen. Ella und Nina gehen auf sehr unterschiedliche Weise damit um.

»Ähm: und was ich halt immer tricky find is dass: eben dieses Phänomen dass ma (.) eigentlich nua: objekt- also möglichst objektiv sein Tag erfassen möchte damit man=s dokumentiert; aber gleichzeitig den Tag auch (.) reflektie:rt. und ja wenn ma jetzt ah irgendwie net anstrebt a möglich- möglichst pessimistischer Mensch zu sein; da: ja auch möglichst viele positive Sachen finden will, um a dann vielleicht- wenn man eigentlich so objektiv sagn=würd ma heute war i eigentlich °ned so quad drauf° dann überlegt ma ((verstellt Stimme)) °was war denn heute gu:t° und dann findet ma vielleicht drei Sachen und dann klickt man doch Ja: heut war ich glücklich und dankbar oder so« (Nina, 154–163).

Nina findet die Eingabe insofern herausfordernd, als das »objektive« Erfassen bereits einen Reflexionsvorgang mit sich bringt, der wiederum den Pessimismus verringern möchte und nach Gute sucht. Überspitzt kann man sagen, dass Nina einen regelmäßigen Selbstbetrug beschreibt. Bereits im Modus der Eingabe von Emotionsdaten finde eine komplexe Prozessierung der Wahrnehmung eigener Gefühle statt, letztlich eine aktive Suche nach positiven Begebenheiten und damit eine Umdeutung. Die damit verbundene Selbstentfremdung zeigt sich im Interview von Nina nur performativ, durch die verstellte Stimme.

»in der App hatte ich dann immer das Gefühl ((beginnt indirekte Rede)) okay, ich möcht ja die Statistik haben, und um auf diese Statistik zu kommen, brauche ich das Wort, das gerade passt. also brauch ich die Emotionen, die gerade passt. aber welche Emotion ist das gerade, oder welche- Zustand ist das gerade? welche Stimmung ist das gerade? un:d das fand ich manchmal sehr: (1) einengend. was bestimmt auch- damit zu tun hat, dass ich selber dazu @tendiere@ sehr genau sein zu wolln?: aber wenn es ne Struktur ist, die schon sehr genau vorgibt, was überhaupt da sein sollte, dann möchte ich ja noch besser diese Struktur nutzen als wenn ich alle Freiheiten habe« (Ella, 164–173).

Die Frage zu beantworten, welches Wort, welche Stimmung passt, ist Voraussetzung für die angestrebte Statistik. Dies engt Ella ein, verstärkt durch ihr Streben nach Ge-

nauigkeit in der Anwendung einer vorgegebenen Struktur. Auch hier zeigt sich das Dilemmatische der Eingabesituation in der importierten – eigenen – Rede. Man redet sich gut zu und nimmt den Preis, das eigene Erleben durch ein Raster zu ziehen, für das Ergebnis in Kauf. Eine wahrgenommene eigene Disposition zur Genauigkeit und die Vorgaben des technischen Dispositivs greifen ineinander und spitzen die Situation »einengend« zu. Im Vergleich dazu macht Nina die Umdeutung transparenter als Ella, bei der ein regelrechtes Ringen darum, ob die vorgegebenen Struktur oder ihr Erleben primordial sind, deutlich wird.

4.3 Beendigung der App-Nutzung

Nach einigen Tagen sieht Nina als Resultat ihrer (beschönigenden) Bewertungen, dass in Summe sozusagen »eh alles passt«, und die App wird obsolet.

»Genau und dann @sobalds ma besser gangen ist@ hob i des wieder glasst, weil dann hab i gar nimmer dran gedacht dass i jetzt irgendwie- des festhalten muss, wie=s ma geht; weil es war eh oke (2)« (Nina, 107–109).

Die App ist insofern hilfreich, als Nina ihr erwünschtes Selbstbild als »glückliche Person« im vermeintlich »objektiven« Spiegel wirksam nutzt, um sich selbst zu versichern, dass mit ihr alles in Ordnung ist. Die Genauigkeit der Angaben gerät in den Hintergrund, verhandelt werden vielmehr Fragen nach Identität und Selbstbild. Die App tritt dabei als »Tagebuch, das antwortet« (Pritz 2024, 218) in Erscheinung – und versichert Nina hier, dass alles in Ordnung ist. Wenn in der Folge nochmals Stressphasen auftreten, kann sie immer wieder flexibel auf diese Technik zurückgreifen. Das Spannungsverhältnis zwischen dem Anspruch, objektiv zu dokumentieren, und dem Anspruch, psychisch gesund zu sein, weil es ihr ausreichend gut geht balanciert und nutzt sie strategisch im Sinn einer Erfüllung eines bestimmten an der Norm ausgerichteten Selbstbildes.

Auch für Ella stellen sich Fragen nach ihrem (affektiven) Selbst. Sie schildert die Rezeption ihrer App-Resultate in einer persönlichen Krisenphase:

»ich fand das unfassbar (1) demotivierend (1) immer zu sehn; dass jeder Tag schlecht war; und dass jeder Tag im unteren Bereich war; das es einfach keine guten Momente gab (.) und es hat irgendwie mein eigenes Gefühl von (.) oa ich bin unfassbar gefangen, gerade total verstärkt weil ich (.) nichts Schönes mehr hatte so: (.) ich hatte schon im Alltag keine angenehmen Momente; und die App hat mir ja auch gespiegelt; ((verstellt Stimme)) da ist nix Schönes, das ist grad alles richtig schlecht; ahm: ((Stimme wieder normal)) und da

hab ich dann auch wieder aufgehört, diese eine App zu benutzen. °ahm:° das hat sich dann aber mit einem Klinikaufenthalt auch:: gepart« (Ella, 133–141).

Wahrzunehmen, dass die Stimmung jeden Tag im »unteren Bereich war«, »verstärkt« das Erleben von Gefangen-Sein. Die App spiegelt das Fehlen von Schöнем. Die Nutzung wird beendet und ein Klinikaufenthalt beginnt. Für Ella, die eher dazu neigt, die Struktur der App zu reifizieren, sie primordial zu setzen, entstand mit der – vermeintlich – objektiven App-gestützten Diagnose ihres quasi »hässlichen« Selbst, dem das »Schöne« fehlt, ein Teufelskreis, der in diesem Fall nur durch professionelle Hilfe durchbrochen werden konnte.

Die Aneignungspraxis von Ella und Nina ist im Hinblick auf die Affirmation der Subjektnorm vom »glücklichen Selbst« sehr ähnlich. Auch haben beide immer wieder Mood-Tracking-Apps heruntergeladen, zu nutzen begonnen und nach wenigen Wochen wieder damit aufgehört. Würde man ihr Nutzungsverhalten nur oberflächlich betrachten, scheint es praktisch gleich zu sein. Doch hinsichtlich einer konstruktiven Balance im habituellen Umgang mit der (jedenfalls auch) in der App *Daylio* angelegten Subjektnorm unterscheiden sie sich deutlich.

5 Vergleichende Diskussion der Ergebnisse

Ausgangspunkt unserer Überlegungen ist die beachtliche Zunahme der Nutzung von Smartphone-Apps im Mental Health Bereich. Auf einer kulturpsychologischen Traditionslinie aufbauend, bildet diese technologische Entwicklung den Ausgangspunkt dafür, die Mensch-App-Interaktion einer systematischen methodologischen Reflexion zu unterziehen. Aus einer medientheoretisch und praxeologisch informierten Perspektive zeigt sich diese als ein mehrdimensionales Geschehen, bei dem unterschiedliche mediale, diskursive und praktische Logiken ineinander greifen. Imdahls bahnbrechende Überlegungen zur Ikonik, also zur Konstitution von Sinn im Bild, sind in zweierlei Hinsicht maßgeblich: Erstens sind digitale Endgeräte in der Regel mit einem Bildschirm ausgestattet. Zweitens lässt sich die analytische Operation, die spezifische Autopoiesis einer medialen Sinnkonstitution ernst zu nehmen, als generelles methodologisches Prinzip der Rekonstruktion von Sinn ausweiten.

Eine konkrete Umsetzung dieses Prinzips schlagen wir mit dem praxeologischen Kommunikationsmodell vor. Dieses integriert Perspektiven auf die App selbst sowie auf deren Nutzer*innen. So geraten diverse Übersetzungsleistungen und kreative Aneignungspraktiken in den Blick. Die Erkenntnispotenziale des dergestalt breit aufgestellten Methodenrepertoires, das versucht, der Komplexität des Phänomens forschungspraktisch Rechnung zu tragen, exemplifizieren wir an der App *Daylio*:

Die ikonische Übergegensätzlichkeit des Icons lässt sich als fröhliche*r Untote*r beschreiben, d. h. eine auf Dauer gestellte Fröhlichkeit bzw. verflachte und entindividualisierte Menschlichkeit, die nur durch das Lachen eine gewisse perspektivische Tiefe und Lebendigkeit erhält. Im dazugehörigen Text präsentiert sich die App als »Kumpel« während der Ausübung selbstreferenzieller (und damit einsamer) Selbsttechniken und verspricht eine fortwährende Optimierung der Stimmung sowie Reduktion von Angst. Diese Zustände werden zur psychischen Gesundheit erklärt und damit als Norm gesetzt. Wir begegnen also einer Subjektnorm, die psychisch gesund sein damit gleichsetzt, bruchlos und wachsend fröhlich und angstfrei zu leben, wobei die dafür notwendigen Selbsttechniken mithilfe der App ununterbrochen vollzogen werden können und sollen. Die Analyse der Eingabelogik offenbart weiter, dass Stimmung und Gefühle in eins gesetzt werden und in einem eindimensionalen Bewertungsraster erfassbar sind, was sie ent-leiblicht, objektiviert und einer klar *numerischen Logik* unterwirft – und damit auch der Operation des *Vergleichs*, hier insbesondere *mit sich selbst* im Zeitverlauf.

Von den User*innen wurde diese Logik eines eindimensionalen »Stimmungs-Scores« – mit Blick auf das hier analysierte Material – nicht infrage gestellt. Damit einher geht die Anerkennung der Bedingung der Möglichkeit von Mood Tracking: der epistemische bzw. ontologische *Anspruch*, *Stimmungen seien eindeutige in Daten überführbar*. Sie werden als *Weg zu einer diagnostischen Selbstvergewisserung* nicht nur in Kauf genommen, sondern diskursiv auch affirmiert, ebenso wie die Norm psychischer Gesundheit. Die Attraktivität des Versprechens von Klarheit und Kontrolle wurde auch in früheren Interview-Studien mit Self-Tracker*innen beschrieben (z. B. Balandis 2018; Salfeld et al. 2023). Die damit einhergehenden Prozesse der Abstraktion, Kategorisierung und De-Kontextualisierung lassen sich als zentrale Funktionsprinzipien der gegenwärtig den Markt dominierenden Mental Health Apps ausmachen (vgl. Ruse et al. 2025).

Als *Logik der Praxis* in der Nutzung der Mood-Tracking-App lässt sich eine mehr oder weniger große Umdeutung des eigenen Erlebens bis hin zum Selbstbetrug, jedenfalls eine Selbstentfremdung, rekonstruieren. Die Auseinandersetzung mit den Verrechnungsergebnissen kann zu einer Aufwärts- oder Abwärtsspirale führen. Der springende Punkt scheint darin zu liegen, was als primordial gesetzt wird: das eigene Erleben oder die Vorgaben bzw. die Struktur der App. Wenn das Erleben so stabil ist, dass man es strategisch positiv umdeuten kann, erzielt man positive Ergebnisse und wird von der App positiv verstärkt – was wiederum reifiziert und als objektives Ergebnis anerkannt wird; die ursprüngliche Umdeutung spielt dann keine Rolle mehr. Kann das Erleben nicht strategisch umgedeutet werden, ohne dass es zu einer weiteren Verunsicherung kommt, wird nach wahrhaftiger Eingabe gestrebt und damit die Eingabestruktur als vorgeordnete Referenz gesetzt. Dies kann, insbesondere in Phasen schlechter Stimmung, zu einer Negativspirale führen.

Fröhlichsein als übersituativ erstrebenswerter Zielzustand psychischer Gesundheit (kondensiert im kindlichen Lachen des Icons von *Daylio*) erscheint in unserem Material als Norm, die weder app- noch user*innenseitig hinterfragt wird. Das uneinlösbare Versprechen zu deren Erreichung erfordert eine numerisch eng geführte Umdeutung der eigenen Stimmungen bzw. Gefühle bei der Eingabe (wie das flache, d. h. eindimensional-entkörperte Gesicht des Icons). Als »objektives« Ergebnis der App soll das verdinglichte Resultat dieser Praxis, wie ein Medikament, eingenommen werden können (wie der geöffnete Mund des Icons impliziert). Unangenehme, in bestimmten Kontexten aber durchaus sinnvolle und angemessene, existenziell bereichernde oder notwendige Gefühle wie Zweifel, Angst, Wut oder Trauer finden in entsprechenden Apps hingegen keine spezifischen Artikulationsmöglichkeiten. Auch von den User*innen werden sie kaum erwähnt. Die zentrale Dichotomie im Mood Tracking lautet nicht »glücklich – unglücklich« sondern »glücklich – schlecht«. Imdahl (1996, 310) erweist sich nicht nur als feinsinniger Methodologe, sondern auch als scharf- und voraussichtiger Kulturreditor, wenn er warnt, dass wir in einer Weltlage leben, die »das rational Uneinholbare verdrängt und in der wir bedroht sind, sozusagen technokratisch programmiert zu werden«.¹⁹

Anmerkungen

- 1 Auch in der Arbeitswelt werden digitale Anwendungen zu psychischer Gesundheit immer relevanter. Angesichts hoher Arbeitsausfälle durch Burnout und Depression versuchen einige Unternehmen bereits, die psychische Stabilität ihrer Angestellten mittels digitaler Programme zu tracken und zu fördern (vgl. Meister 2022).
- 2 Eine ökonomische Erklärung für diese Entwicklung liegt nahe: leicht skalierbare Software-Programme versprechen Effizienz- und Gewinnsteigerungen, die mit der begrenzten und teuren Arbeitszeit lang ausgebildeter Therapeut*innen nicht so leicht erreichbar sind.
- 3 Was, nicht ohne Ironie, der Funktionslogik von Tracking-Apps selbst ähnelt.
- 4 Das Resultat eines solchen Prozesses meint in etwa das, was Latour (1998, 35) »Hybrid-Akteur« nennt.
- 5 Auf die in anderen Beiträgen dieses Hefts genauer eingegangen wird (insb. bei Plontke und Straub).
- 6 Dieses Modell ist bei Przyborski und Slunecko (2020) umfassender ausgeführt, als es hier möglich ist.
- 7 Gerade am Bild lässt sich zeigen, dass man ihm durch eine ikonisch-ikonologisch informierte, wissenschaftliche Analyse mehr an sprachlich gefasster Bedeutung abgewinnen kann als im Alltag oder durch eine medienunspezifische Inhaltsanalyse. Derart explizierte Erkenntnisse können dann theoretisch eingebunden, reflektiert und kritisiert werden.
- 8 Eine Rekonstruktion der Praxis von App-Produzent*innen wäre in diesem Modell ebenso möglich (siehe obere Seite der Graphik).
- 9 Unsere Betonung der Beidseitigkeit röhrt von der Beobachtung her, dass häufig Aussagen über vermeintliche Effekte von Medien getroffen werden, entweder, indem nur diese selbst betrachtet werden, oder (gerade die Psychologie ist hier anfällig) ohne sich die Medien in

- ihrer Eigenlogik zu vergegenwärtigen und ohne Medienangebote als Ausdruck sozial-kultureller Zusammenhänge zu erfassen.
- 10 Darüber hinaus kann auch das Auditive eine wichtige Rolle einnehmen, z. B. bei angeleiteten Mediationen in Achtsamkeits-Apps.
 - 11 Digitale Bildbearbeitung erlaubt es Forscher*innen heute relativ leicht, Bilder experimentell zu manipulieren (Freistellen, Überblenden, Spiegeln usw.). Dies kann den Interpretationsprozess unserer Erfahrung nach inspirieren. Bereits Imdahl (u.a. 1994, 301–304) nutzte die Manipulation von Bildern als Vergleichshorizont, um etwa Effekte unterschiedlicher planimetrischen Komposition unmittelbar evident zu machen.
 - 12 Grund dafür ist, dass methodologische Triangulationen es schwierig machen, die jeweiligen Ergebnisse aufeinander zu beziehen, weil zuerst ihr theoretisches Verhältnis begründet werden muss. Wir bleiben hier im Rahmen der dokumentarischen Methode, nicht zuletzt, weil sie für Text und Bild (sowie weitere Medialitäten) differenziert ausgearbeitet ist (Bohnsack 2017; Przyborski 2018).
 - 13 Dabei ist der Fehlschluss zu vermeiden, die eigene – forschende und somit »künstliche« – App-Verwendung und Deutung beim Walkthrough mit der tatsächlichen Nutzungs- und Deutungspraxis realer User*innen gleichzusetzen.
 - 14 Projekttitel: »Quantifizierter Affekt: Mikrodispositive des Mood-Tracking (MIMOT)«, gefördert durch die GFF NÖ (FTI21-D-035).
 - 15 Die folgende dokumentarische Bildinterpretation ist an anderer Stelle ausführlicher dargestellt (Meister u.a. 2025, Absätze 28–32). Für eine ausführliche Analyse von *Daylio* siehe auch Pritz (2024).
 - 16 <https://apps.apple.com/us/app/daylio-journal-daily-diary/id1194023242> (02.06.2025)
 - 17 Namen geändert. Die folgenden Interview-Zitate sind mit Zeilenangaben aus den Transkripten belegt, welche gemäß dem TiQ-System erstellt wurden (siehe Przyborski und Wohlrab-Sahr 2021, 123ff.).
 - 18 Bei drei der interviewten Nutzer*innen war die Verwendung einer Mood Tracking App von den behandelnden Psychotherapeut*innen empfohlen worden.
 - 19 Wir bedanken uns bei Prof. Richard Hoppe-Sailer für den Hinweis auf diese Textstelle sowie bei den beiden anonymen Gutachter*innen für ihre konstruktiven Anmerkungen.

Literatur

- Alqahtani, Felwah und Rita Orji. 2020. »Insights from User Reviews to Improve Mental Health Apps«. *Health Informatics Journal* 26 (3): 2042–66. <https://doi.org/10.1177/1460458219896492>.
- Amling, Steffen und Alexander Geimer. 2016. »Techniken des Selbst in der Politik – Ansatzpunkte einer dokumentarischen Subjektivierungsanalyse«. *FQS – Forum Qualitative Sozialforschung* Vol 17 (September): No 3 (2016). <https://doi.org/10.17169/FQS-17.3.2630>.
- Balandis, Oswald. 2018. »Selbstvermessung wider Willen: Eine Fallanalyse zu psychosozialen Aspekten technisch vermittelter Selbstoptimierung in der gegenwärtigen Technikkultur«. *psychosozial* 41 (2): 74–94. <https://doi.org/10.30820/8225.07>.
- Bohnsack, Ralf. 1989. *Generation, Milieu und Geschlecht*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bohnsack, Ralf. 2017. *Praxeologische Wissenssoziologie*. Opladen: Verlag Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf, Iris Nentwig-Gesemann und Arnd-Michael Nohl. 2013. *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. 3., akt. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Bosančić, Saša. 2025. *Wissen, Selbst und Gesellschaft: Die Forschungsperspektive der Interpretativen Subjektivierungsanalyse*. Herausgegeben von Reiner Keller und Boris Traue. Springer Fachmedien Wiesbaden. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-47869-8>.
- Bröckling, Ulrich. 2007. *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Daston, Lorraine und Peter Galison. 1992. »The Image of Objectivity«. *Representations*, Nr. 40: 81–128. <https://doi.org/10.2307/2928741>.
- Duttweiler, Stefanie und Jan-Hendrik Passoth. 2016. »Self-Tracking als Optimierungsprojekt?« In *Leben nach Zahlen*, hrsg. v. Stefanie Duttweiler, Robert Gugutzer, Jan-Hendrik Passoth und Jörg Strübing. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839431368-001>.
- Foucault, Michel. 1982. »The Subject and Power«. *Critical Inquiry* 8 (4): 777–95.
- Geimer, Alexander. 2019. »Subjektnormen in Orientierungsrahmen: Zur (Ir)Relevanz von Authentizitätsnormen für die künstlerische Praxis«. *ZQF – Zeitschrift für Qualitative Forschung* 20 (1): 25–26. <https://doi.org/10.3224/zqf.v2011.12>.
- Gibson, James J. 1977. »The Theory of Affordances«. In *Perceiving, Acting, and Knowing*, hrsg. v. Robert Shaw und John Bransford. Hoboken: John Wiley & Sons.
- Goodings, Lewis, Darren Ellis und Ian Tucker. 2024. *Understanding Mental Health Apps: An Applied Psychosocial Perspective*. Cham: Springer Nature Switzerland. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-53911-4>.
- Heintz, Bettina. 2010. »Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«. *Zeitschrift für Soziologie* 39 (3): 162–81. <https://doi.org/10.1515/zfsoz-2010-0301>.
- Holzkamp, Klaus. 1976. *Kritische Psychologie: vorbereitende Arbeiten*. Fischer-Taschenbücher Texte zur politischen Theorie und Praxis 6505. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Imdahl, Max. 1994. »Ikonik. Bilder und ihre Anschauung«. In *Was ist ein Bild*, hrsg. v. Gottfried Boehm. München: Fink.
- Imdahl, Max. 1996. *Gesammelte Schriften. Band 1: Zur Kunst der Moderne*. Herausgegeben von Ansgeli Janhsen-Vukićević. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kaerlein, Timo. 2018. *Smartphones als digitale Nahkörpertechnologien: zur Kybernetisierung des Alltags*. Bielefeld: transcript.
- Klinge, Denise. 2019. »Dokumentarische Methode und digitale Artefakte – zur Rekonstruktion der Vermittlungsweisen von Apps«. In *Jahrbuch Dokumentarische Methode. Heft 1/2019*, Version 1.0.0, hrsg. v. Steffen Amling, Alexander Geimer, Anne Schondelmayer, Kevin Stützel und Sarah Thomsen. Ces-Centrum Für Qualitative Evaluations- und Sozialforschung e.V. <https://doi.org/10.21241/ssoar.65687>.
- Latour, Bruno. 1998. »Über technische Vermittlung. Philosophie, Soziologie, Genealogie«. In *Technik und Sozialtheorie*, hrsg. v. Werner Rammert. Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Light, Ben, Jean Burgess und Stefanie Duguay. 2018. »The Walkthrough Method: An Approach to the Study of Apps«. *New Media & Society* 20 (3): 881–900. <https://doi.org/10.1177/1461444816675438>.
- Lurija, Aleksandr R. 1986. *Die historische Bedingtheit individueller Erkenntnisprozesse*. Weinheim: VCH.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. MIT Press.
- Meister, Moritz. 2022. »Corporate Mood Tracking. Emotionale Selbstvermessung am Arbeitsplatz«. *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft* 85: 55–70. <https://doi.org/10.5771/9783741001802-55>.
- Meister, Moritz, Sarah Miriam Pritz, Aglaja Przyborski und Thomas Slunecko. 2025. »Subjektfiguren der Gefühlsvermessung: zur Bildlichkeit von Mood-Tracking-Apps«. *FQS – Forum Qualitative Sozialforschung* 26 (2): Art. 9. <https://doi.org/10.17169/fqs-26.2.4394>.

- Meister, Moritz und Thomas Slunecko. 2021. »Digitale Dispositive psychischer Gesundheit. Eine Analyse der Resilienz-App ›SuperBetter‹. *ZQF – Zeitschrift für Qualitative Forschung* 22 (2): 242–65. <https://doi.org/10.3224/zqf.v22i2.05>.
- Neckel, Sighard. 2005. »Emotion by design: Das Selbstmanagement der Gefühle als kulturelles Programm. *Berliner Journal für Soziologie* 15 (3): 419–30. <https://doi.org/10.1007/s11609-005-0208-1>.
- Parker, Lisa, Lisa Bero, Donna Gillies, Melissa Raven, Barbara Mintzes, Jon Jureidini und Quinn Grundy. 2018. »Mental Health Messages in Prominent Mental Health Apps. *The Annals of Family Medicine* 16 (4): 338–42. <https://doi.org/10.1370/afm.2260>.
- Porter, Theodore M. 1995. *Trust in numbers: the pursuit of objectivity in science and public life*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Pritz, Sarah Miriam. 2016. »Mood Tracking: Zur digitalen Selbstvermessung der Gefühle. In *Lifelogging: Digitale Selbstvermessung und Lebensprotokollierung zwischen disruptiver Technologie und kulturellem Wandel*, hrsg. v. Stefan Selke. Wiesbaden: Springer Fachmedien. https://doi.org/10.1007/978-3-658-10416-0_6.
- Pritz, Sarah Miriam. 2024. *Gefühlstechniken: Eine Kulturosoziologie emotionaler Selbstvermessung*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-45466-1>.
- Przyborski, Aglaja. 2004. *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode. Qualitative Auswertung von Gesprächen, Gruppendiskussionen und anderen Diskursen*. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Przyborski, Aglaja. 2018. *Bildkommunikation: Qualitative Bild- und Medienforschung*. Berlin: De Gruyter Oldenbourg. <https://doi.org/10.1515/9783110501704>.
- Przyborski, Aglaja. 2022. »Epistemische Aspekte der Medienverbundenheit des Wissens. *ZQF – Zeitschrift für Qualitative Forschung* 23 (1): 50–59. <https://doi.org/10.3224/zqf.v23i1.05>.
- Przyborski, Aglaja und Thomas Slunecko. 2020. »Understanding Media Communication: On the Significance of Iconic Thinking for a Praxeological Model of Communication. *Sage Open* 10 (3): 2158244020952064. <https://doi.org/10.1177/2158244020952064>.
- Przyborski, Aglaja und Monika Wohlrab-Sahr. 2021. *Qualitative Sozialforschung: Ein Arbeitsbuch*. 5. Aufl. Berlin: De Gruyter Oldenbourg. <https://doi.org/10.1515/9783110710663>.
- Rawal, Jignesh. 2025. »Mental Health Apps Market Size, Share & Global Report«. Mai 19. <https://www.fortunebusinessinsights.com/mental-health-apps-market-109012>.
- Rose, Nikolas. 1996. *Inventing Our Selves: Psychology, Power, and Personhood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruse, Jesse N., Ernst Schraube und Paul Rhodes. 2025. »Left to Their Own Devices: The Significance of Mental Health Apps on the Construction of Therapy and Care. *Subjectivity* 31 (4): 410–28. <https://doi.org/10.1057/s41286-024-00195-w>.
- Salfeld, Benedikt, Ramona Franz, Benigna Gerisch und Vera King. 2023. »Spiegelnde Anerkennung und narzisstischer Rückzug: Psychodynamische Strukturlogiken des Selftrackings bei Burnout und Depression. *Journal für Psychoanalyse*, Juli 17, 34–50. <https://doi.org/10.18754/jfp.64.4>.
- Schlaudt, Oliver. 2022. *Das Technozän*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Slunecko, Thomas. 2008. *Von der Konstruktion zur dynamischen Konstitution: Beobachtungen auf der eigenen Spur*. 2., überarb. Aufl. Wien: Facultas.
- Slunecko, Thomas, Martin Wieser und Aglaja Przyborski. 2017. *Kulturpsychologie in Wien*. Wien: Facultas.
- Statista. 2022. »Global Time Spent on Apps by Country 2021«. Statista, Februar 22. <http://www.statista.com/statistics/1269704/time-spent-mobile-apps-worldwide/>.
- Zeavin, Hannah. 2021. *The Distance Cure: A History of Teletherapy*. Cambridge: The MIT Press.
- Zillien, Nicole. 2008. »Die (Wieder-)Entdeckung der Medien. Das Affordanzkonzept in der Mediensoziologie. *Sociologia Internationalis* 46 (2): 161–81. <https://doi.org/10.3790/sint.46.2.161>.

Die Autor:innen

Moritz Meister, M.Sc., Psychologe, wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Bertha von Suttner Privatuniversität, Doktorand und Lehrbeauftragter an der Universität Wien. Arbeitsschwerpunkte: qualitative Methoden, digitale Medien, kritische Umweltpsychologie, Entwicklung einer gegenwartssensiblen und emanzipatorischen psychologischen Forschung und Lehre.

Kontakt: Moritz Meister, M.Sc., Bertha von Suttner Privatuniversität St. Pölten, Bereich Psychotherapie, Campus-Platz 1, 3100 St. Pölten, Österreich; E-Mail: moritz.meister@suttneruni.at

Aglaja Przyborski, Univ.-Prof. Dr., Professorin für Psychotherapie, Personzentrierte Psychotherapeutin und Lehrtherapeutin. Arbeitsschwerpunkte: Entwicklung qualitativ-rekonstruktiver Methoden, Bildanalyse, Interaktionsforschung, Psychotherapieforschung, Medientheorie und -forschung.

Kontakt: Univ.-Prof. Dr. Aglaja Przyborski, Bertha von Suttner Privatuniversität St. Pölten, Bereich Psychotherapie, Campus-Platz 1, 3100 St. Pölten, Österreich; E-Mail: aglaja.przyborski@suttneruni.at

Thomas Slunecko, Ao. Univ.-Prof. Dr., Professor an der Fakultät für Psychologie der Universität Wien, Psychotherapeut, Leiter des Instituts für Kulturpsychologie und qualitative Sozialforschung (IKUS). Arbeitsschwerpunkte: Kulturpsychologie, qualitative Methoden, Psychotherapieforschung, digitale Medien.

Kontakt: Ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Slunecko, Universität Wien, Institut für Kognition, Emotion und Methoden, Liebiggasse 5, 1010 Wien, Österreich; E-Mail: thomas.slunecko@univie.ac.at

Rechte Zukunftsbilder

Zur ikonischen Artikulation ethnisch-kultureller Volkskonzepte in rechtspopulistischen Zukunftsimaginationen

Moritz Wullenkord

Journal für Psychologie, 33(2), 106–128

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2-106>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

In diesem Beitrag plädiere ich für eine bildhermeneutische und kommunikationsmodalitäts-sensible Perspektive auf rechtspopulistische Zukunftsimaginationen im Kontext der Partei *Alternative für Deutschland*. Dafür analysiere ich exemplarisch zwei *Sharepics* der Kampagne der Partei im Rahmen des Bundestagswahlkampfes 2025. In einem ersten Schritt analysiere ich die beiden Bild-Text-Kompositionen mittels sozial- und kulturwissenschaftlich informierter bildhermeneutischer Methodik. Dabei zeigt sich, dass das ikonische Material gerade in und durch seine Ikonizität wirkt und daher nicht als bloße visuelle Illustration weitgehend textuell verfasster rechtspopulistischer Zukunftsimaginationen betrachtet werden sollte. In einem zweiten Schritt vergleiche ich das Volksbild im ikonischen Material mit dem Volksbegriff des dazugehörigen Wahlprogramms. Dabei stelle ich heraus, dass das Volksbild des ikonischen Materials ethnisch-kulturell konturiert wird, während der Volksbegriff des Wahlprogramms kulturelle Zugehörigkeitskriterien anlegt, und ordne dies ein als Hinweis auf die Bedeutung der Kommunikationsmodalität für die Artikulation politisch brisanter Aussagen.

Schlüsselwörter: Rechtspopulismus, Alternative für Deutschland, ikonische politische Kommunikation, Zukunftsimagination, rechtspopulistische Affekte, rechtspopulistische Volksbegriffe

Right-Wing Future Imaginaries

On the Iconic Articulation of Ethno-Cultural Notions of »the People« in Right-Wing Populist Visions of the Future

In this paper, I argue for a hermeneutic and communication modality-sensitive approach to right-wing populist future imaginaries in the context of the German party *Alternative für Deutschland* (*Alternative for Germany*). To this end, I analyze two exemplary social me-

dia graphics from the party's 2025 federal election campaign. In a first step, I examine the two image-text compositions using a social and cultural studies-informed visual hermeneutic methodology. The analysis reveals that the iconic material exerts its effect precisely in and through its iconicity and should therefore not be regarded merely as a visual illustration of predominantly text-based right-wing populist future imaginaries. In a second step, I compare the image of »the people« conveyed in the visual material with the concept of »the people« articulated in the party's corresponding manifesto. I show that the visual material constructs an ethnoculturally defined image of »the people«, whereas the manifesto relies on cultural criteria of belonging. I interpret this as an indication of the relevance of the communication modality for the articulation of politically sensitive content.

Keywords: right-wing populism, Alternative für Deutschland (Alternative for Germany), iconic political communication, future imaginaries, right-wing populist affects, right-wing populist concepts of »the people«

1 Einleitung

»Zeit für unsere Zukunft« – so überschreibt die *Alternative für Deutschland* (AfD) Werbematerial im Rahmen ihrer Wahlkampfkampagne zur Bundestagswahl 2025 (AfD 2025a). Gelten rechtspopulistische Parteien im Allgemeinen eher als rückwärtsgewandte Bewahrerinnen nationaler, als gefährdet oder bereits verloren geglaubter Traditionen, fordert die AfD hier »unsere Zukunft« ein.¹ Dabei stellt sich die Frage, wessen Zukunft gemeint ist. Wer ist das »Wir«, für dessen Zukunft hier politisch gestritten werden soll, und wie konstituiert es sich? Da der Rechtspopulismus sich stets auf ein Volk beruft, als dessen Vertreter er sich versteht (Mudde 2004; Mudde und Rovira Kaltwasser 2013), kann davon ausgegangen werden, dass es sich um die Zukunft des von der AfD angerufenen Volkes handelt.

Diese Anrufung ist als »Interpellation« (Althusser 2019, 88–9) Teil der parteipolitischen Strategie und muss, so der Ausgangspunkt dieses Beitrags, im Kontext des für den Rechtspopulismus zentralen, neurechten Zukunftsnarrativs des sogenannten Großen Austauschs (Camus 2022) verstanden werden. Das Volk, das von der AfD angerufen wird, ist nämlich im Sinne dieses Narrativs in seinem Fortbestand bedroht: In den Ländern des globalen Nordens – insbesondere in Europa – finde ein systematischer Bevölkerungsaustausch statt. Das einheimische Volk werde durch Immigration und höhere Geburtenraten muslimischer Zuwander:innen allmählich ersetzt. Dieser Prozess werde von kosmopolitisch orientierten Eliten aus ökonomischen und kulturellen Gründen gefördert. Daher müsse das Volk gegen diesen Austausch politisch mobilisiert werden (Deltau 2022; vgl. weiterführend Kutscher 2023). Es bleibt jedoch offen,

welche Zugehörigkeitskriterien die AfD in Anspruch nimmt, wenn sie sich in diesem Kontext an das Volk wendet. Der vorliegende Beitrag geht dieser Frage nach und analysiert, welches Volkskonzept in der sich auf die Gestaltung der Zukunft berufenden Wahlkampfkampagne vertreten und wie dieses artikuliert wird (zum Artikulationsbegriff vgl. Laclau und Mouffe 2020, 141).

Dabei lege ich den Fokus meiner Untersuchung auf ikonisches Wahlkampfmaterial. In den Blick geraten so *Volksbilder*, wie sie in rechtspopulistischen *Zukunftsbildern* auftreten. Schließlich schreibt Martin Sellner, der als Vordenker der rechtsextremen *Identitären Bewegung* den metapolitischen Begriff des Großen Austauschs im deutschen Sprachraum etabliert hat: »Alle Metapolitik ist ganz wesentlich eine Arbeit mit Begriffen und *Bildern*« – es gehe darum, »neue Begriffe und *Bilder* zu >injizieren<< (Sellner 2022, 192; Herv. M. W.). Im vorliegenden Beitrag soll rechtspopulistische bzw. neurechte Metapolitik daher in ihrer Bildlichkeit analysiert werden. Als primärer Untersuchungsgegenstand dienen mir dabei *Sharepics* der AfD-Wahlkampfkampagne auf der Plattform *X* (AfD 2025b, c). Diese analysiere ich mithilfe sozial- und kulturwissenschaftlicher Methoden der Bildhermeneutik. Ich frage nicht nur nach dem vertretenen Volkskonzept, sondern auch danach, welche Rolle die Modalität bei der – ikonischen oder sprachlichen – Artikulation dieses Volkskonzepts spielt. Ich werde versuchen zu zeigen, dass Bilder bei einer solchen Analyse in ihrer Bildhaftigkeit ernstgenommen werden müssen und nicht als bloße Illustrationen weitgehend textlich verfasster Zukunftsimaginations gedeutet werden sollten. Schließlich wirken Bilder im Besonderen auf affektiver Ebene (Bleiker 2018, 9) – gerade auch im Kontext des Rechtspopulismus (Freistein et al. 2022). Das wird besonders deutlich in einem anschließenden Vergleich der analysierten *Sharepics* mit dem Programm der Partei zur Bundestagswahl 2025 (AfD 2025d).

Ich verfahre in meinem Beitrag wie folgt: Zunächst erläutere ich knapp bisherige Erkenntnisse zur Frage, welche Rolle Zukunftsimaginations im Rechtspopulismus der AfD spielen und inwiefern diese Imaginations auch als Bilder begriffen und analysiert werden sollten (2). Dann erläutere ich mein methodisches Vorgehen und das untersuchte ikonische Material (3). Schließlich stelle ich die Ergebnisse der empirischen Analyse vor (4) und ziehe ein Fazit (5).

2 Relevanz und Ikonizität rechtspopulistischer Zukunftsimaginations

Zukunftsimaginations sind ein zentraler Bestandteil rechtspopulistischer Temporalitätsstrukturen und sollten auch in ikonischer Form analysiert werden. Quantitative Erhebungen finden regelmäßig eine Korrelation zwischen bestimmten – insbesondere angstbesetzten – Zukunftsimaginations und einer Präferenz der AfD (z.B. Höver-

mann 2023, 20–6). Es finden sich sogar Indizien dafür, dass Zukunftsängste ein wichtigerer Prädiktor für die Präferenz der AfD sind als gegenwärtiger wirtschaftlicher Niedergang (Bayerlein et al. 2025). Die subjektive und sozial geteilte Attraktivität der AfD speziell für junge Menschen in Deutschland wurde zudem explizit mit dem Verlust optimistischer Zukunftserwartungen in Verbindung gebracht (Friedrich und Schniederjann 2024). Außerdem haben Philipp Rhein (2023) und Florian Spissinger (2024) überzeugend analysiert, dass Unterstützer:innen und Anhänger:innen der Partei subjektiv bedeutsame und politisch saliente Zukunftsimaginationen teilen.

Spissinger zeigt in seiner ethnografischen Forschung, dass das Zukunftsnarrativ des Großen Austauschs als Nukleus rechtspopulistischer Affekt- und Emotionsstrukturen fungiert. Es bewirke, dass Anhänger:innen der AfD ihre politischen Präferenzen als eine Art Notwehr erfahren und so, trotz der Anfeindungen, denen die Partei in Teilen der Öffentlichkeit zweifellos ausgesetzt ist, in der Lage sind, ein positives Selbstbild zu generieren und zu stabilisieren. Zudem erzeugen solche Zukunftsnarrative das Gefühl eines unmittelbaren Handlungsdrucks und strukturieren die alltägliche Wahrnehmung der je eigenen Umwelt entsprechend (Spissinger 2024, 53–73). Zukunftsimaginationen sind demnach nicht allein in ihrer kognitiven Struktur und Semantik zu betrachten, sondern auch in ihren affektiv-emotionalen Konsequenzen.

Das sind bedeutsame Hinweise auf die Relevanz von Zukunftsimaginationen für den Rechtspopulismus der AfD. Allerdings bleibt noch immer weitgehend außer Betracht, dass diese Imaginationen *multimodal* generiert und distribuiert werden. Die meisten Analysen konzentrieren sich auf die Untersuchung von gesprochenen und geschriebenen Texten.² Rechtspopulistische Zukunftsimaginationen werden bislang kaum im engeren Sinne als Bilder (vgl. zum Bildbegriff Utler 2024, 35–47) analysiert (eine Ausnahme findet sich z. B. bei Berg 2021). So wichtig die sprachlich-diskursiven Medien für die Bildung, Verbreitung und Aneignung von Zukunftsimagination auch sind, so sollte sich die Analyse dennoch nicht auf diese beschränken.

Dies gilt insbesondere, weil in ideengeschichtlicher Perspektive Imagination und das Entwerfen von Bildern eng zusammengehören (Jørgensen 2018, 21). Imaginierte Bilder der Zukunft informieren uns und beeinflussen unser Handeln in der realen Welt (Zittoun und Cerchia 2013). Das gilt auch für die politisch relevante Imagination kollektiver Zukünfte (Saint-Laurent et al. 2018). Hierunter verstehe ich das Entwerfen von Bildern, die sich etwa auf gesellschaftliche Zukünfte beziehen. Sie sind mental produziert, in komplexer Weise soziokulturell vermittelt und erfüllen mitunter psychosoziale Funktionen (vgl. deutlich ausführlicher Fork 2025, 74). Auf Ebene der Politik hat insbesondere Chiara Bottici (2014) vertreten, dass schon die Politik als solche nicht (mehr) ohne Bilder denkbar ist. Bilder visualisieren oder illustrieren nicht nur bestimmte politische Aussagen (z. B. als Parolen auf Demonstrationsplakaten), und sie fungieren auch nicht allein als politisches Werbemedium (z. B. auf Wahlkampfplakaten mit Ge-

sichern von Politiker:innen). Bilder vermitteln vielmehr als eigenständige Medien, die durch sprachliche Kommunikation nicht zu ersetzen sind, kollektive und politisch relevante Bedeutungen. Sie sind an der Schaffung, Erhaltung, Selbstvergewisserung und Affizierung politischer Subjekte maßgeblich beteiligt. Nicht zuletzt wird über Bilder ausgehandelt, wer zu Kollektivsubjekten wie einem Volk gehört – und wer nicht.

Für den Moment lassen sich also zwei Punkte festhalten: Erstens ist der Rechtspopulismus der AfD ein politisches Phänomen, das sich auch durch seine Zukunftsimaginations konstituiert und stabilisiert. Zweitens sind diese Zukunftsimaginations in ihrer konkreten Ausgestaltung multimodal. Sie nehmen nicht nur Text-, sondern auch Bildform an. Entsprechend müssen sie auch mit sozial- und kulturwissenschaftlich informierten Methoden der interpretativen Bildanalyse untersucht werden.

3 Methodik

In diesem Abschnitt werde ich einige methodologische Überlegungen zum Verhältnis von Bild und dessen kultureller Umwelt sowie zu diesbezüglich relevanten Analyseaspekten und -ebenen anstellen (3.1) und danach das untersuchte ikonische Material vorstellen (3.2).

3.1 Methodologische Vorüberlegungen und relevante Analyseaspekte

Methodologisch kann sich die sozial- und kulturwissenschaftliche Bildanalyse insbesondere auf einflussreiche Arbeiten aus der Kunstgeschichte stützen. Ein wesentliches Thema der einschlägigen Kontroversen, deren Inhalte hier nur angedeutet werden können, ist die Bedeutung der sog. Eigenlogik von Bildern sowie die damit verbundenen Folgen für die methodisch kontrollierte Bildanalyse (Imdahl 1996; Panofsky 1994). So wird immer wieder herausgestellt, dass Bilder im Gegensatz zu Texten in einem Modus des »Aufeinmal« funktionieren (Boehm 2014, 24) und dass sie eine eigenständige Wirkkraft entfalten (Bredekamp 2013). Ohne an dieser Stelle auf diese Debatten genauer einzugehen, möchte ich für die Zwecke dieses Beitrags festhalten, dass m. E. eine Analyse, die der formalen und strukturellen Beschreibung eines *Bildes als Bild* Platz einräumt, insbesondere im Kontext ikonischer politischer Kommunikation nicht auf eine Untersuchung von Kontextbedingungen verzichten sollte (Straub et al. 2021, 558). Die Relevanz beider Perspektiven und ihres Zusammenspiels sollte im Zuge der Darstellung der Ergebnisse der empirischen Analyse deutlich werden.

Das methodische Vorgehen dieser Untersuchung orientiert sich an Sandra Plontkes Ordnungsvorschlag analyserelevanter Elemente eines Bildes und Aglaja Przyborskis

Vorschlag zur Auswertung ikonischer Daten. Plontke begreift als analyserelevant den Bildinhalt, die formale Komposition des Bildes, seine Medialität bzw. Materialität, extraikonisches Kontextwissen (d.h. auch Verwendungskontext und Bild-Text-Zusammenhänge) und sein Verhältnis zu relevanten Vergleichshorizonten (Plontke 2022, 289–90). Diese Vergleichshorizonte können im Anschluss an die Methode der relationalen Hermeneutik u.a. empirischer oder theoretischer Art sein (Straub und Ruppel 2022, 167–70). Meine Interpretationen strukturiere ich entlang Przyborskis Analysedimensionen von vorikonografischer (was aus der gegenständlichen Welt ist auf dem Bild zu erkennen?), ikonografischer (welches u.a. narrative und allegorische Wissen kommt im Bild zum Vorschein?), ikonischer (wie gestaltet sich der Eigensinn des Bildes?) und ikonologisch-ikonischer (was ist der Dokumentsinn des Bildes?) Betrachtung (Przyborski 2018, 152–61).

3.2 Untersuchtes ikonisches Material

Das hier untersuchte ikonische Material sind sogenannte *Sharepics*, die am 9. Februar 2025 (Abb. 1, S.--npsp--113) und am 19. Februar 2025 (Abb. 2, S. 117) auf der offiziellen Seite der AfD auf der Social Media-Plattform *X* geteilt wurden. *Sharepics* sind digitale Bild-Text-Kombinationen, die im Kontext politischer Kommunikation zur emotionalisierenden, meinungsbildenden und mobilisierenden Verbreitung auf sozialen Medien gepostet werden. Sie funktionieren als visuelle Mikro-Botschaften und sind darauf ausgelegt, leicht geteilt (»shared«) zu werden. Die hier untersuchten *Sharepics* konnten beide ca. 46.000 Ansichten sowie 4.800 (Abb. 1) und 4.300 (Abb. 2) Likes generieren. Ich habe sie aus zwei Gründen für die Untersuchung ausgewählt: Erstens wird in ihnen bereits auf den ersten Blick das für die gesamte Kampagne und für das Narrativ des Großen Austauschs zentrale Thema der (Nicht-)Zugehörigkeit verhandelt. Zweitens haben die ausgewählten *Sharepics* mehr Ansichten und Likes als vergleichbare *Sharepics* der Kampagne (AfD 2024a; AfD 2025e) – sie sind also nach den Maßstäben der Social-Media-Kommunikation besonders erfolgreich.

Bei beiden hier analysierten *Sharepics* handelt es sich mutmaßlich um KI-generierte Bilder.³ Dies ist deswegen besonders zu berücksichtigen, da die Generierung von Bildern durch KI noch größere Gestaltungsspielräume eröffnet als auf herkömmlichem Wege erzeugte Bilder. Die *Sharepics* sind Teil der Wahlkampfkampagne der AfD zur Bundestagswahl 2025 unter dem angesprochenen Leitmotto »Zeit für Deutschland« (AfD 2025d). Mit anderen Worten: Das hier untersuchte Material ist keineswegs Produkt von Alleingängen einzelner Partefunktionär:innen, sondern von der Social-Media-Abteilung der Partei produziertes und publiziertes Material und zudem Bestandteil der bis dato umfangreichsten (und im Ergebnis erfolgreichsten) Werbekampagne der AfD.

Um die Relevanz der Plattform *X* für die AfD einschätzen zu können, sind ein paar zusätzliche Ausführungen erforderlich. So spielt *X* für die Mobilisierung der AfD in den sozialen Medien eine besondere Rolle. Auf der Plattform hat die AfD zum Zeitpunkt der Untersuchung zirka 447.300 Follower:innen. Das ist, verglichen mit anderen Parteien in Deutschland, ein leicht überdurchschnittlicher Wert.⁴ Erwähnenswert ist aber, dass auf *X* bekanntlich nicht nur eigene Posts veröffentlicht, sondern auch Posts von anderen Nutzer:innen geteilt werden können. Insbesondere werden auf der Seite der AfD regelmäßig Posts der Parteivorsitzenden und Spitzenkandidatin bei der Bundestagswahl 2025 Alice Weidel geteilt. Diese konnte infolge von öffentlichen Sympathiebekundungen und Retweets von Plattformbetreiber Elon Musk zu Beginn des Jahres 2025 einen massiven Reichweitenzugewinn verzeichnen, der sich aber vorerst auf die Plattform *X* begrenzt (Nenno und Lorenz-Spreen 2025). Weidel hat derzeit etwa 1.100.000 Follower:innen auf der Plattform, was, soweit ich sehe, den Spitzenwert unter deutschen Politiker:innen markiert. Vor diesem Hintergrund muss *X* als wichtige Kommunikationsplattform der Partei gelten.

4 Empirische Analyse: Zur Bedeutung der Ikonizität für eine Analyse des Rechtspopulismus und seiner Zukunftsimaginationen

Ich komme zur Darstellung der Ergebnisse der empirischen Analyse des ikonischen Materials. Zunächst werde ich das Material mittels bildhermeneutischer Methoden interpretierend analysieren (4.1). Dann werde ich gesondert das im ikonischen Material angelegte *Volksbild* im intermedialen Vergleich mit dem *Volksbegriff* des zur Kampagne zugehörigen Wahlprogramms analysieren und dabei auf die Bedeutung der Modalität für politische Kommunikation hinweisen (4.2).

4.1 Bildhermeneutische Analyse rechtspopulistischer Zukunftsbilder

Ich beginne mit der Darstellung der Ergebnisse der bildhermeneutischen Analyse des ersten *Sharepics* (Abb. 1) (AfD 2025b). Zunächst zur *vorikonografischen* Analyseebene. Das *Sharepic* hat eine quadratische Form und ist in zwei deutlich voneinander abgegrenzte Bildzonen unterteilt: links eine fotografische Darstellung, rechts eine grafisch gestaltete Farbfläche. Die linke Bildhälfte zeigt eine junge (höchstwahrscheinlich unter 30-jährige) Frau, mittig im Vordergrund positioniert, leicht zur Kamera gewandt, mit leicht nach oben geneigtem Kopf, geschlossenen Augen und einem leichten, offenen Lächeln. Sie trägt eine schwarze, taillierte Jacke ohne sichtbare Accessoires. Ihre Haare sind offen und hellblond und ihre Haut ist hell und ebenmäßig. Die Lichtführung ist



Abbildung 1 (AfD 2025b)

gleichmäßig und weich. Der gesamte Hintergrund besteht aus einem grün- und goldfarbenen, leicht verschwommenen Getreidefeld, das bis zum oberen Bildrand reicht. Es sind keine weiteren Objekte oder Personen zu sehen. Die rechte Bildhälfte besteht aus einer geometrischen, diagonal gegliederten Fläche in zwei verschiedenen Blautönen. In der unteren Mitte des Bildes findet sich in weißer, serifloser, fett gesetzter Großschrift der Satz: »ZEIT FÜR SICHERE GRENZEN.« Am unteren Bildrand ist in kleinerer, aber ansonsten gleicher formaler Ausgestaltung »ZEIT FÜR DEUTSCHLAND.« zu lesen. In der unteren rechten Bildecke befinden sich das AfD-Parteilogo (weiße Schrift mit rotem Pfeil) sowie links daneben ein stilisiertes Wahlkreuz, dessen Balken in den Farben weiß und schwarz-rot-gold gehalten sind. Letzterer Balken ragt leicht über den Bildrand hinaus. Die hell- und dunkelblauen Farbflächen sind scharf voneinander getrennt, was insgesamt eine deutlich segmentierte Komposition ergibt.

Damit zur *ikonografischen* Analyseebene. Die dargestellte Frau im linken Bildteil erscheint als idealisierte Figur nordeuropäischer Weiblichkeit: jung, hellhäutig, blond, freundlich. Ihr Gesichtsausdruck und ihre Haltung vermitteln Offenheit, ihre Kleidung ist zunächst betont unauffällig: gedeckte Farben, zurückhaltend und kulturell eher bürgerlich. Die schwarze Jacke signalisiert Modernität und Modebewusstsein, aber nicht zwingend Urbanität; sie verweist zwar grob auf bürgerliche kulturelle Muster, aber nicht i. e. S. auf Klassenzugehörigkeit oder Beruf, sondern gewährleistet größtmögliche kulturelle Anknüpfbarkeit. Die Mimik der dargestellten Frau ist, wie beschrieben, von einem leichten, entspannten Lächeln geprägt. Die mimische Konstellation – die geschlossenen Augen, das geöffnete Lächeln, die minimal geneigte Kopfhaltung – erzeugt eine Ambivalenz zwischen Zugänglichkeit und Entrücktheit. Das Getreidefeld im Hintergrund ist ein tradiertes kulturelles Symbol für Heimat, Fruchtbarkeit, Natur und kulturelle Ordnung. Es ruft ländliche Vorstellungen von kultureller Verwurzelung, Reprodukti-

on und Bodenständigkeit auf. Die Kombination aus weiblicher Figur und fruchtbare Landschaft aktiviert ein ikonografisches Repertoire, das traditionell mit Vorstellungen von Volk und Erde verbunden ist – ohne dies allerdings explizit zu machen.

Es liegt m. E. nahe, die dargestellte junge Frau als Allegorie des – betont schutzbedürftigen – deutschen Volkes zu interpretieren. So steht im Mittelpunkt populistischer Ideologie, wie erwähnt, stets ein bestimmtes Volkskonzept. Im Rechtspopulismus ist dies ein exklusives Volkskonzept, das kulturell bzw. ethnisch definiert wird (Mudde und Rovira Kaltwasser 2013). Dieses Volk als Frau darzustellen, kann sich im Falle des deutschen Nationalismus auf die lange Tradition der Darstellung des deutschen Volkes als Frauengestalt Germania berufen. Neben zahlreichen künstlerischen Interpretationen von z. B. Philipp Veit oder am Niederwalddenkmal finden sich etwa auf Banknoten des Deutschen Kaiserreichs auch Darstellungen von Germania als Halbfigur – ganz genau wie im hier analysierten *Sharepic*. Interessant ist der deutliche Kontrast zur Germania des Niederwalddenkmals: Dort thront Germania mit Schwert und Kaiserkrone als Symbol des neugegründeten Kaiserreichs hoch über der betrachtenden Person, während die Frau im *Sharepic* unbewaffnet und schutzlos inmitten eines Getreidefeldes abgebildet ist, das fast so hoch wie sie ist. Dabei wird auch das Geschlecht zu einem zentralen Bedeutungsträger. Weiblichkeit ist hier konnotiert mit Schutzbedürftigkeit (vgl. auch den Befund von Berg 2021). Dies wird insbesondere plausibel vor dem Hintergrund des in der öffentlichen Debatte mitunter anzutreffenden Motivs der zu schützenden einheimischen Frau. Die Inszenierung einer modern gekleideten jungen Frau in einem Getreidefeld als Germania wirkt zunächst irritierend, da sie mit etablierten ikonografischen Mustern – etwa der monumentalen Darstellung Germanias des Niederwalddenkmals oder der bäuerlich-traditionellen Frauenfigur, wie sie in nationalkonservativen Bildwelten häufig anzutreffen ist – bricht. Gerade dieser Bruch ist jedoch aufschlussreich: Er zeigt, wie das *Sharepic* mit Erwartungen spielt und vertraute Symbolik (Natur, Feld, Heimat, Volk) mit einem anderen Habitus kombiniert. Dadurch entsteht eine Bildbotschaft, die an tradierte kulturelle Muster anschließt, sie in ungewohnter Weise variiert und sie so anknüpfungsfähig für ein neues, z. B. jüngeres, Publikum macht. Kulturelle (insb. die ländliche Umgebung) und ethnische (insb. die helle Haut- und blonde Haarfarbe der Frau) Merkmale fließen zusammen in ein *ethnisch-kulturelles Volksbild*. Definiert wird so, wer zu diesem Volk gehört.

Die rechte Bildhälfte steht dem formal diametral entgegen: Sie ist abstrakt, flächig, kühl und technisch strukturiert. Die scharfkantige Linienführung, die klare Diagonale und die Farbgebung in abgestuften Blautönen evozieren Vorstellungen von Rationalität, Entschiedenheit und Kontrolle. Die visuelle Sprache erinnert stark an Prinzipien konstruktivistischer Malerei – etwa bei Moholy-Nagy oder Lissitzky –, in deren Mittelpunkt geometrische Formen stehen und die gemeinhin verbunden ist mit der Idee sozialen Fortschritts und einer bewussten Gestaltung gesellschaftlicher Institutionen. Diese gestalterischen Mittel unterstreichen visuell genau das, was die Textbotschaft

semantisch verlangt: den Schutz des ethnisch-kulturell definierten Volkes durch eine deutliche Grenzziehung.

In der Kombination beider Bildhälften ergibt sich eine ästhetische Darstellung der Simultanität von vermeintlichen Gegensätzen: Natur und Technik, Weiblichkeit und technische Rationalität, Wärme und Kühle stehen gleichzeitig nebeneinander. Die vermeintlich gegensätzlichen Komponenten konfigurieren aber nicht miteinander, sondern unterstreichen in harmonisierter Weise die Botschaft der Bild-Text-Komposition. Die politische Forderung – »sichere Grenzen« – muss so nicht als Einschränkung des Vertrauten verstanden werden, sondern als Voraussetzung für dessen Bewahrung. Das *Sharepic* suggeriert: Nur die Grenze ermöglicht das, was im linken Bildteil zu sehen ist. Die politische Forderung erscheint somit nicht repressiv, sondern präventiv und geradezu fürsorglich – die Grenze wird zum notwendigen Schutzschild des Volkes.

Nähern wir uns dem *Sharepic* nun auf der *ikonischen Ebene*. Hier blenden wir für den Moment den außerbildlichen kulturellen Kontext zumindest weitgehend aus und untersuchen die bildimmanente Logik – das Bild als Bild. Von Interesse für die Interpretation sind hier insbesondere die *planimetrische Komposition, perspektivische Projektion und szenische Choreografie*.

Zunächst zu Ersterer: Wie bereits beschrieben, dominiert eine visuelle Diagonale von links oben nach rechts unten die Bildaufteilung. Sie teilt das Bild in zwei qualitativ unterschiedliche Felder: ein fotografisches, warmes, organisches linkes Feld und ein grafisches, kaltes, strukturiertes rechtes. Diese Diagonale funktioniert als implizite Grenze – nicht als dargestellter Zaun oder Mauer, sondern als Form, die bildimmanente Ordnung stiftet. Damit ist sie gleichzeitig Layoutstruktur und politisches Motiv. Auffällig ist das Fehlen einer sichtbaren Horizontlinie. Das goldene Getreidefeld im linken Bildbereich füllt den gesamten Hintergrund bis zum oberen Bildrand. Dadurch entsteht weder eine Tiefenperspektive noch ein auszumachender Fluchtpunkt. Was hier zur Darstellung gebracht wird, ist kein konkreter Raum. Stattdessen ergibt sich ein Hintergrund, der entzeitlicht und entlokalisiert wirkt – eine symbolische anstatt einer realen Landschaft. Die Abwesenheit einer Horizontlinie hat mehrere weitere Konsequenzen: Erstens fehlt ein Orientierungsrahmen: Wo befindet sich die Frau? Das bleibt unklar – und gerade dadurch verallgemeinerbar. Zweitens wird so Statik erzeugt – das Dargestellte ist nicht eingebettet in eine Welt, sondern ästhetisch herausgelöst und in einen symbolischen Zustand überführt. Drittens werden keine einzelnen Merkmale der Frau zusätzlich exponiert (wie dies etwa eine sichtbare Horizontlinie vermag). Auch vertikal ist das Bild klar gegliedert: Die Figur steht zentriert, ihre Körperachse bildet eine stabile Mittelachse im linken Bildfeld. Diese Symmetrie stabilisiert das Bild formal und verstärkt die ästhetische Aussage: Hier herrscht Ordnung, Ruhe und Harmonie. Interessant ist zudem, dass beide Bildhälften etwa gleich viel Fläche einnehmen. Das ist keineswegs selbstverständlich, setzen politische Plakate doch oft auf dominante

Bildanteile oder asymmetrische Gewichtung – man denke etwa an die klassischen Plakate mit den Gesichtern von Spitzenkandidat:innen. Hier dagegen wird ein statisches Gleichgewicht erzeugt – eine visuelle Balance, die Harmonie suggeriert, obwohl sich die formalen Gestaltungsmittel (»Fotografie« vs. Grafik) stark unterscheiden.

Hinsichtlich der *perspektivischen Projektion* ist zu konstatieren, dass die dargestellte Frau aus einer leicht erhöhten Betrachtungsperspektive gezeigt wird. Die Betrachtungsebene befindet sich etwas oberhalb der Augenlinie der Frau, deren Augen hingegen geschlossen sind. Diese subtile Betrachtung von oben erzeugt eine asymmetrische Blickbeziehung: Die Frau wird von oben angeschaut, schaut aber nicht zurück. Sie wirkt so schützenswert, aber ohne Handlungsmacht. Dieser ikonische Analysebefund steht im Einklang mit der Analyse auf ikonografischer Ebene, nach welcher die Frau v. a. als Symbol eines durch Grenzziehung zu schützenden Volkes fungiert.

Auch eine Betrachtung der *szenischen Choreografie* verstärkt dieses Bild. Die Frau steht frontal im Bild, der Körper ist ruhig, die Hände sind nicht sichtbar und es ist, vom Lächeln abgesehen, keine weitere Handlung erkennbar. Die Frau wird so nicht als handelnde Akteurin, sondern als Trägerin von Bedeutung inszeniert. Zudem sind die fast geschlossenen Augen und der leicht geöffnete Mund homolog; das Resultat ist eine angedeutete Zuwendung zur betrachtenden Person. Die Haare der Frau bilden eine fließende Verbindung zwischen Gesicht, Körper und Hintergrund. Das Haar fällt weich über die Schultern und wird vom Sonnenlicht leicht aufgehellt, wodurch es gleichsam in das goldene Getreidefeld übergeht. Diese Verbindung erzeugt eine visuelle Kontinuität zwischen der Figur und der umgebenden Natur – die Trennung zwischen Frau und Landschaft wird zumindest aufgeweicht, und die Frau erscheint ein Stück weit als organischer Bestandteil der Landschaft.

Für die ikonische Ebene kann also geschlossen werden: Nicht nur verweisen auf einer ikonografischen Ebene die Bildelemente als kulturell etablierte Marker auf bildexterne Sinngehalte, sondern auch die bildimmanente Logik – das Bild als Bild – funktioniert auf eine Weise, die mit der bislang herausgearbeiteten Sinnstruktur in Einklang zu bringen ist.

Ikonisch-ikonologisch lässt sich das bislang Analysierte wie folgt zusammenführen: Das *Sharepic* vermittelt insgesamt das Bild eines entlang ethnischer und kultureller Kriterien definierten Volkes, das durch nationale Grenzziehungen bzw. die Stärkung bestehender Grenzen geschützt werden muss. Dabei greifen ikonografische und ikonische Aspekte ineinander. Das Volk wird symbolisiert durch eine junge, hellhäutige, blonde Frau, die in ihrer Darstellung an die Frauenfigur Germania erinnert, in ländlicher Umgebung. Diese ohnehin schon Vorstellungen von Unschuld und Schutzbedürftigkeit evozierende Darstellung wird zusätzlich durch die erhöhte Betrachtungsperspektive verstärkt. Die zentrale Forderung nach sicheren Grenzen spiegelt sich auch in der planimetrischen Komposition des Bildes: Scharfe Linien grenzen das fotografieartige Bildelement vom abstrakten, grafischen Bildelement ab: Germania wird hier durch klare Grenzen geschützt.



Abbildung 2 (AfD 2025c)

Ich stelle der Analyse des Bildes, in dem das Eigene definiert wird, nun die Analyse eines *Sharepics* gegenüber, in dem das Fremde definiert wird (Abb. 2) (AfD 2025c). Dabei beginne ich wieder mit der *vorikonografischen* Betrachtungsebene. Das *Sharepic* entstammt derselben Kampagne und ist daher im selben Kampagnendesign gehalten. Es hat abermals eine quadratische Form und ist in zwei Bildzonen gegliedert. Die linke Bildhälfte zeigt eine fotografische Szene mit einer Gruppe von (mindestens) elf jungen Männern, die vor einem Flugzeug auf dem Rollfeld stehen. Sie befinden sich in lockerer Formation, ohne erkennbare Reihenbildung oder Gruppierung. Die Gesichtsausdrücke der Männer variieren: Zwei von ihnen (vorderste Reihe, Mitte) lächeln leicht, mit offenem Gesichtsausdruck. Andere zeigen neutrale, ernste oder teilnahmslose Mienen. Kein Gesicht wirkt aggressiv oder eindeutig bedrohlich, aber auch nicht eindeutig freudig oder erwartungsvoll. Die Mimik ist insgesamt ausdrucksarm, eher ruhig. Die Körperhaltungen sind locker, aber aufrecht. Hände sind bei den meisten nicht sichtbar. Niemand macht eine Geste, es gibt keine sichtbare Interaktion untereinander. Dennoch sieht es so aus, dass die Männer auf den:die Betrachter:in zukommen. Die Männer tragen überwiegend lange, einfarbige Hemdgewänder in gedeckten Farbtönen (Beige, Grau, Blau), sowie Sandalen oder flache Schuhe. Der Hintergrund zeigt den Rumpf eines Transportflugzeugs. Der Boden des Rollfeldes ist mattgrau, der Himmel nicht sichtbar. Im Hintergrund sind in etwas größerer Entfernung schemenhaft Gebäude erkennbar. Die rechte Bildhälfte des *Sharepics* ist, wie gesagt, im selben Design wie das zuvor analysierte Bild gehalten, weswegen ich mich auf die Besonderheiten dieses *Sharepics* konzentriere. Am oberen Rand der Bild-Text-Komposition steht in großformatiger, serifenloser Großschrift: »CDU & AMPEL WOLLEN NACH DER WAHL WIEDER AFGHANEN EINFLIEGEN:«, wobei die Schrift weiß ist und lediglich »AFGHANEN« durch blaue Umrisse hinterlegt ist. In der Mitte der Kom-

position steht »ZEIT FÜR EIN ASYLMORATORIUM!« sowie ganz unten wie gehabt »ZEIT FÜR DEUTSCHLAND.«

Auf *ikonografischer Ebene* zeigt das *Sharepic* eine spezifisch gerahmte Gruppe junger Männer mit eindeutiger Markierung als nicht-deutsch und nicht-westlich, ohne individuelle Merkmale, in homogener Kleidung, neutral bis, oberflächlich betrachtet, freundlich im Ausdruck. Diese Darstellung reiht sich ein in ein bereits etabliertes ikonografisches Repertoire rechtspopulistischer Bildkommunikation, in dem Männlichkeit, Migration und Bedrohung implizit zusammengedacht werden. Die Kleidung der abgebildeten Personen (*Shalwar Kameez*), also ein kultureller Marker, verweist auf einen afghanischen Kontext – eine Referenz, die durch die Textbotschaft explizit gemacht wird. Zudem haben alle abgebildeten Personen eine dunklere Haut und dunkle Haare; Fremdheit wird also auch durch ethnische Kriterien markiert. Die Verbindung von Bild und Text stellt dabei keine dokumentierende Aussage her, sondern erzeugt ein politisch zugespitztes Szenario: Die Darstellung suggeriert, dass junge, fremd aussehende Männer von der politischen Konkurrenz – hier: der CDU – nach Deutschland »eingeflogen« würden. Das Lächeln der Männer, das grundsätzlich als eine freundliche Geste gedeutet werden könnte, wird im Rahmen der AfD-Kommunikation umcodiert: Es erscheint als Zeichen der Freude über eine – aus AfD-Perspektive – zu offene Migrationspolitik. Damit wird ein deutungsoffenes, menschliches Ausdrucksmerkmal in ein Symbol politischer Fehlentwicklung übersetzt. Das Bildmotiv wird so zur Metapher des Großen Austauschs. Bemerkswert ist die Abwesenheit von Frauen und Kindern. Die ausschließliche Abbildung von Männern steht so im Kontrast zur Darstellung des vorherigen *Sharepics*. Hier wird nicht das eigene Volk (weiblich, schutzlos und allein) durch Grenzen bewahrt, sondern das Fremde (männlich, bedrohlich und in Überzahl) durch Grenzen ausgeschlossen. Dieses Fremde wird abermals durch kulturelle (die Kleidung) und ethnische (Haut- und Haarfarbe der Männer) Merkmale bestimmt.

Auf der *ikonischen* Interpretationsebene ist hinsichtlich der *planimetrischen Komposition* zunächst die bekannte Zweiteilung des Bildes zu konstatieren. Die *Betrachtungsperspektive* entspricht weitgehend einer frontalen Darstellung auf Augenhöhe. Die »Kamera« befindet sich auf Höhe der Gesichter der vordersten Männer und erzeugt dadurch ein nüchternes, dokumentarisches Bildverhältnis. Die Gruppe erscheint nicht untergeordnet oder überhöht, sondern wird aus einer distanzierten Perspektive gezeigt. Die *szenische Choreografie* zeigt eine Gruppe junger Männer, die sich in lockerem Verbund grob auf den Betrachtungsstandpunkt und damit auf die Betrachtenden zu bewegen. Die Choreografie dient dabei nicht der Darstellung individueller Körperlichkeit, sondern der Konstruktion eines kollektiven Anderen, das sich als Gruppe auf das Eigene zubewegt. Im Hintergrund lassen sich – trotz der Unschärfe – schemenhaft weitere Figuren erkennen, die offenbar aus dem, wohlgeremkt, Transportflugzeug aussteigen. Diese Andeutung einer fortlaufenden Bewegung erzeugt den Eindruck eines

ungebremsten, »grenzenlosen Zustroms«. Erwähnenswert ist hier noch das *Schärfe-Unschärfe-Verhältnis*. Die Bildschärfe ist gleichmäßig: alle Figuren sind sichtbar, aber ohne Tiefe. Es gibt keinen gezielten Fokus. Dadurch entsteht eine visuelle Gleichwertigkeit der abgebildeten Männer, die als kollektive Einheit wahrgenommen werden. Der Hintergrund – das Flugzeug – ist zwar erkennbar, aber bleibt formal unterbestimmt. Dies erhöht den Symbolcharakter: »Einfliegen« wird nicht als Vorgang, sondern als ikonisiertes Narrativ einer bedrohlichen Mobilität in Szene gesetzt.

In der *ikonologisch-ikonischen* Gesamtschau visualisiert die Szene die Vorstellung eines »unkontrollierten Zustroms« asylsuchender Männer, die – aus einem Transportflugzeug heraus auf die Betrachtenden zugehend – eine Bewegung ohne erkennbares Ziel, Ende oder Grenze darstellen. Die abgebildete Dynamik erhält so die Anmutung einer Überflutung, die sich jeder Steuerung entzieht. So wird hier das Zukunftsbild des Großen Austauschs inszeniert, demzufolge die autochthone Bevölkerung Deutschlands durch gezielte Immigration verdrängt werde. Der drohende Verlust nationaler Kontrolle, die Angst vor dem Verschwinden des Eigenen und die geschlechtlich codierte Bedrohung der »deutschen Frau« aus dem korrespondierenden *Sharepic* finden sich in der Kombination von Bildlogik und kulturellen Konnotationen. Auch ohne Frauen und Kinder zu zeigen, evoziert das Bild durch seine rein männlich besetzte Szenerie implizit die Vorstellung eines demografischen Ungleichgewichts. Abermals ergänzen sich ikonische und ikonografische Befunde bei der Ausdeutung der Bild-Text-Komposition. Das Fremde wird – ebenso wie zuvor das Eigene – durch ethnische und kulturelle Kriterien definiert. Gleichzeitig wird es entindividualisiert und als Kollektiv inszeniert. Die Bild-Text-Komposition hat zudem dokumentarischen Charakter: Gezeigt wird, »was wirklich vor sich geht«. Die dargestellte Bewegung der abgebildeten Männergruppe auf die Betrachtenden zu – ohne Blickkontakt, ohne Interaktion und vor allem ohne absehbares Ende – erzeugt eine latente Bedrohlichkeit, die nicht explizit behauptet, sondern affektiv sicht- und fühlbar gemacht wird.

In der Gesamtwirkung repräsentiert diese Bild-Text-Komposition also exemplarisch ein neurechtes, affektiv aufgeladenes Zukunftsbild, in dem eine nationale Ordnung durch migrationsbedingte Veränderung gefährdet erscheint. Das vermeintlich dokumentarische Bild erhält seine ikonologisch-ikonische Tiefenstruktur durch die ästhetische Rahmung: Die grafische Aufteilung des *Sharepics*, die typografische Überwältigung durch Forderungssätze und die visuelle Entindividualisierung der Dargestellten »dokumentieren« auf eine Weise, in der politische Deutungen nicht mehr verhandelt, sondern als unmittelbar evident präsentiert werden. Die Forderung nach einem »Asylmatorium« erscheint so nicht als politische Position im Sinne eines diskursiven Angebots, sondern als notwendige Reaktion auf das sichtbare Zukunftsbild des Großen Austauschs. Kreiert werden hier »dramatische Temporalitäten« auf affektiver Ebene (Spissinger 2024, 49); ein Einwanderungsstopp muss her – und zwar schnell.

4.2 Ikonizität als Kommunikationsbedingung eines ethnisch-kulturellen Volkskonzepts

Im Zusammenspiel beider Bildanalysen tritt ein Befund zutage, der in seiner komplementären Struktur besondere analytische und politische Relevanz entfaltet. Ich habe darauf hingewiesen, dass die beiden analysierten Bilder Zugehörigkeit bzw. Nichtzugehörigkeit kulturell und ethnisch bestimmen. Mit anderen Worten: Zu sehen ist hier ein ethnisch-kulturelles Volkskonzept, welches zudem nicht auf die hier exemplarisch analysierten *Sharepics* beschränkt ist.⁵ Auf politologisch-evaluativer Ebene lässt sich also auf Basis des hier analysierten ikonischen Materials begründen, dass es Indizien dafür gibt, dass die AfD neben kulturellen auch bzw. sogar insbesondere ethnische Definitionsmerkmale zur Grundlage ihres Volksbegriffs macht. Das ist für die politologische Einordnung der AfD relevant. So bestätigen sich empirisch die Befunde anderer Untersuchungen (Hillje 2022; Wildt 2017). Das Vertreten eines ethnisch-kulturellen Volkskonzepts wird zudem als Indiz für die rechtsextreme Ausrichtung der Partei bewertet, da es sich regelmäßig gegen die Relevanz juristischer Volkszugehörigkeit stellt; man denke etwa an die NPD-Kampagnen gegen sogenannte »Pass-Deutsche« (Pfahl-Traughber 2019, 12–4).⁶

Ich möchte im folgenden Abschnitt aber darüber hinaus zeigen, dass die Analyse des hier behandelten ikonischen Materials auch auf psychosozialer Ebene gehaltvolle Resultate zeitigt. Im Vergleich mit nichtikonischen empirischen Daten zeigen sich Hinweise darauf, dass die Modalität politischer Aussagen eine wichtige Kommunikationsbedingung dieser Aussagen ist. Kommunikate können in unterschiedlichen Modalitäten unterschiedlich gut kommunizierbar sein. Ikonizität kann dabei insbesondere die Kommunikation von politisch und ethisch, je nach entsprechender gesellschaftlich und kulturell hegemonialer Diskursformation,brisanten Aussagen in strategischer und psychosozialer Hinsicht begünstigen. Konkret bedeutet das: Das hier herausgearbeitete ethnisch-kulturelle Volkskonzept tritt in den Bildern gerade deswegen so deutlich hervor, weil es Bilder sind. Das wird deutlich im Vergleich mit relevanten empirischen Vergleichshorizonten, die keine Bilder sind.

Ein solcher, mir sinnvoll scheinender nichtikonischer Vergleichshorizont ist etwa das Wahlprogramm der AfD zur Bundestagswahl 2025 (AfD 2025d). Die hier bislang analysierten Bilder flankieren dieses Wahlprogramm oder folgen zeitlich unmittelbar darauf. Zudem findet sich das Motto des Wahlprogramms »Zeit für Deutschland« auf den meisten der Bilder. Der Zusammenhang zwischen Bild und Text ist also in emischer Perspektive gegeben und keine nachträgliche analytische Konstruktion. Vergleicht man das Wahlprogramm mit den zuvor analysierten Bildern, ergibt sich eine eklatante Diskrepanz: Während in den Bildern, wie gezeigt, ein ethnisch-kulturelles Volkskonzept vertreten wird, fehlt die Thematisierung ethnischer Aspekte im Wahlprogramm nahezu vollständig. Mit anderen Worten: Das durch die AfD vertretene Volkskonzept gestal-

tet sich modalitätsabhängig; das *Volksbild* der Social-Media-Kampagne funktioniert anders als der *Volksbegriff* des Wahlprogramms.

Um dies zu zeigen, stelle ich zunächst möglichst konzis ausgewählte Ergebnisse einer qualitativen Inhaltsanalyse (Mayring 2022) des Wahlprogramms im Hinblick auf die Frage, welches Volkskonzept in diesem vertreten wird, vor. Zwar wird der implizit enthaltene Volksbegriff durch das Wahlprogramm nicht explizit definiert, er lässt sich allerdings durch verschiedene programmatiche Aussagen rekonstruieren, welche ich jeweils als Ankerbeispiele im Sinne Mayrings anführe. Erstens verwendet das Wahlprogramm das Konzept Volk im Sinne einer essenzialisierten und kulturell homogenen Entität: »Unsere Identität ist geprägt durch unsere deutsche Sprache, unsere Werte, unsere Geschichte und unsere Kultur« (AfD 2025d, 128). Zweitens wird diese kulturelle Homogenität einem Multikulturalismus gegenübergestellt, der folgerichtig abgelehnt wird. »Deutsche Leitkultur statt >Multikulturalismus<« heißt es etwa in der Überschrift eines Abschnitts des Wahlprogramms (AfD 2025d, 170). Die unterstellte kulturelle Homogenität nimmt drittens eine exkludierende Funktion ein: »Die deutsche Leitkultur beschreibt unseren Wertekonsens, der für unser Volk identitätsbildend ist und uns von anderen unterscheidet« (AfD 2025d, 170). Kurzum: Das deutsche Volk wird im Wahlprogramm in homogenisierender und exkludierender Weise kulturalistisch bestimmt. Dies ist, wie ich eingangs skizziert habe, charakteristisch für rechtspopulistische Akteure und insofern nicht verwunderlich.

Vor dem Hintergrund der zuvor vorgestellten Bildanalysen ist allerdings sehr wohl bemerkenswert, dass das Volkskonzept des Wahlprogramms zwar kulturell, aber keineswegs ethnisch definiert ist. Begriffe wie »Hautfarbe«, »Abstammung« oder gar »Rasse« und »Blut« fehlen im Text vollständig und ein Begriff wie »Herkunft« wird lediglich in einem anderen Sinne verwendet (AfD 2025d, 117, 120). »Ethnisch« wird nur ein einziges Mal im Zusammenhang mit »abgeschottete[n] Subkulturen aus dem arabischen Kulturreis« verwendet (AfD 2025d, 117). Es kann also schwerlich behauptet werden, dass das Programm sein Volkskonzept nicht nur kulturell, sondern auch ethnisch grundiert. Vielmehr wird deutlich die Kultur als innere Kohäsion und äußere Exklusion stiftende Klammer des deutschen Volkes exponiert, während ethnische Zugehörigkeit eine, wenn überhaupt, sehr untergeordnete Rolle spielt. Selbst in das Postulat eines kulturell bestimmten Volkes mischen sich relativierende Untertöne: »Muslime, die sich integrieren und unsere Grundordnung und die Grundrechte anerkennen, sind geschätzte Mitglieder unserer Gesellschaft«, liest man etwa im Abschnitt zu islamistischem Terrorismus (AfD 2025d, 121). Insgesamt sehe ich im Wahlprogramm vorrangig ein recht durchschnittliches Beispiel für das seit vielen Jahren diagnostizierte Differenzdenken, das in einem ethnopluralistischen Sinne die Differenz und Inkompatibilität verschiedener Kulturen behauptet und so von einem biologistisch argumentierenden Rassismus zu unterscheiden ist (Balibar und Wallerstein 2022; Taguieff 2001).

Wirklich interessant wird dieser Befund aber erst im Vergleich mit dem Resultat der vorherigen Bildanalysen. Im Vergleich von ikonischem und textuellem Material zeigt sich, dass das ethnische Moment des von der AfD vertretenen Volkskonzepts im Bild deutlicher ausgeprägt ist als im Wahlprogrammtext. Während Letzterer primär auf kulturelle Differenzierungsmerkmale rekurriert und auf biologistische oder abstammungsbezogene Begriffe weitgehend verzichtet, lässt sich in der ikonischen Kommunikation eine spezifisch ethnische Codierung erkennen. Die Darstellung physiognomischer Merkmale – insbesondere heller Haut und blonder Haare – evoziert eine Vorstellung von ethnischer Homogenität, die sich im Programmtext nicht findet. Insofern deutet der intermediale Vergleich darauf hin, dass ethnische Vorstellungen von Volk im bildlichen Modus mit größerer Deutlichkeit artikuliert werden. Die Modalität der Darstellung erweist sich somit als bedeutsamer Faktor für die Form politischer Kommunikation.

Es fragt sich noch, warum ethnische Volksvorstellungen in ikonischer Form deutlicher als in textlicher Form kommuniziert werden. Hierfür gibt es m. E. mindestens vier plausible Erklärungsansätze, die in Teilen miteinander zusammenhängen: Eine *strategisch-juristische*, eine *diskursstrategische*, eine *affektpsychologische bzw. -soziologische* und eine *bildtheoretische* Erklärung.

Die *strategisch-juristische Erklärung* stellt darauf ab, dass Texte gemeinhin als überprüfbare und zitierfähige Dokumente gelten, und damit einer stärkeren rechtlichen und öffentlichen Kontrolle unterliegen. Vor dem Hintergrund der Beobachtung durch die Verfassungsschützämter besteht seitens der AfD ein nachvollziehbares Interesse daran, explizit biologistische Begriffe und Bekenntnisse zu ethnischen Exklusionslogiken zu vermeiden, um den Vorwurf rechtsextremer Ideologie zu entkräften. Die Bildsprache hingegen bietet größere Spielräume für die indirekte Kommunikation exkludierender Botschaften. Ihre größere Ambiguität ermöglicht es, ethnisch codierte Vorstellungen visuell anzudeuten, ohne sie explizit zu artikulieren – und ermöglicht so eine Form der kommunikativen Absicherung, die nach außen hin Abstreitbarkeit gewährleistet, intern jedoch anschlussfähig bleibt.

Eine *diskursstrategische Erklärung* verweist auf die differenzierte Adressierung unterschiedlicher Zielgruppen durch textliche und ikonische Kommunikation. Während das Wahlprogramm primär an ein breites, auch institutionell geprägtes Publikum adressiert ist – darunter Medien, Wissenschaft, politische Entscheidungsträger:innen und potenzielle Koalitionspartner:innen – und daher auf formale Anschlussfähigkeit angewiesen ist, richtet sich die ikonische Kommunikation vorrangig an die eigenen (potenziellen) Anhänger:innen. Insbesondere in sozialen Medien entfalten Bilder eine hohe mobilisierende Reichweite, da sie niedrigschwellig rezipierbar sind und affektive Anknüpfungspunkte bieten. Die bildbasierte Kommunikation erlaubt es der AfD somit, ethnisch konnotierte Botschaften in einem Modus zu verbreiten, der nicht auf die Einhaltung etablierter Standards von Wahlprogrammen angewiesen ist.

Besondere Aufmerksamkeit möchte ich der *affektpsychologischen und -soziologischen Erklärung* widmen. In einer gesellschaftlichen Umgebung, in der ethnische Exklusion und biologistischer Rassismus zunehmend delegitimiert sind und kritisch thematisiert werden (El-Mafaalani 2020), besteht für rechtspopulistische Akteure ein doppeltes Bedürfnis: Einerseits sollen exklusive Vorstellungen von Volk kommuniziert, andererseits aber normative Tabuverletzungen vermieden werden; dies aber nicht nur aus rational-strategischen, sondern auch aus genuin affektiven Gründen. Gerade in einer Gesellschaft, in der offen rassistische Äußerungen normativ sanktioniert sind, kann das Bedürfnis bestehen, ethnische Exklusionslogiken zu vertreten, ohne sich selbst als rassistisch wahrzunehmen. Bilder leisten hier einen psychologisch entlastenden Beitrag: Sie vermitteln Zugehörigkeit und Ausschluss auf affektiver Ebene, ohne die Akteur:innen mit dem normativen Tabubruch einer expliziten Aussage zu konfrontieren. Die ikonische Modalität ermöglicht es somit, politisch und ethisch brisante Inhalte in ein subjektiv akzeptables Selbstbild zu integrieren, indem sie dabei hilft, zwischen politischer Aussage und gesellschaftlichen Erwartungen zu vermitteln. Bilder operieren auf einer oftmals vorbewussten, symbolisch aufgeladenen Ebene und erlauben so die affektive Aktivierung ethnischer Imaginationen, ohne den kognitiven Widerspruch zum gesellschaftlich akzeptierten Selbstbild – etwa dem des patriotischen, aber nicht rassistischen Bürgers – zu provozieren. Die visuelle Kommunikation fungiert damit nicht nur als strategisches Instrument der politischen Codierung, sondern auch als psychologisch entlastende Technik der symbolischen Kommunikation bei gleichzeitiger kognitiver und affektiver Selbstvergewisserung. Hier lässt sich, losgelöst vom Gegenstand des Rechtspopulismus, etwas Allgemeines über das Verhältnis von kulturell etablierten Diskursen, Affekt und Kommunikationsmodalität ablesen: Unter bestimmten diskursiven Bedingungen kann es aus affektiven Gründen naheliegen, für bestimmte Aussagen auf bestimmte Kommunikationsmodalitäten zurückzugreifen. Kurzum: Politisch Brisantes als Bild zu kommunizieren (und zu rezipieren), fühlt sich einfach besser an.

Eine vierte, *bildtheoretische Erklärung* verweist auf die Eigenlogik des Bildes in der politischen Kommunikation. Bilder operieren nicht argumentativ, sondern ikonisch behauptend: Sie stellen nicht etwas zur Diskussion, sondern zeigen etwas als Wirklichkeit (»so ist es«). Ihre Wirkmacht liegt darin, dass sie schwer zu widerlegen sind – man kann gegen sie nicht »anargumentieren« (Kanter et al. 2021, 42), sondern nur andere Bilder entgegensetzen. In dieser Form des ikonischen Behauptens liegt zugleich ihr politisches Potenzial: Sie erzeugen Evidenz, wo im Diskurs ansonsten nur Wahrscheinlichkeit herrscht. Gerade im Fall der AfD-*Sharepics* wird diese ikonische Evidenz durch Text und Grafik zugleich strategisch begrenzt und gerahmt. Die grundsätzliche Offenheit des Bildes (Deutsche können auch schwarze Haare haben) wird durch semantische Elemente so gebändigt, dass ein ethnisch homogenes Volksverständnis plausibel

erscheint. Die Deutung, wer zum Volk gehört, wird somit in die Wahrnehmung der Betrachtenden verlagert und entfaltet ihre Überzeugungskraft weniger – wie etwa in einem Wahlprogramm – über argumentativen Gehalt als über visuelle Selbstverständlichkeit. In diesem Sinne realisieren die Volksbilder der AfD nicht nur affektive und strategische Funktionen, sondern auch eine Form ikonischer Glaubenskommunikation, gegen deren Evidenzcharakter sich mit Worten kaum angehen lässt. Insbesondere umstrittene Inhalte lassen sich so überzeugend kommunizieren.

5 Fazit

Ich habe in diesem Beitrag für eine bildanalytische Perspektive auf rechtspopulistische Zukunftsimaginationen und politische Artikulationen im Allgemeinen plädiert. Dafür habe ich im Wesentlichen zwei Argumente entfaltet. Erstens habe ich anhand zweier exemplarischer Analysen von Bild-Text-Kompositionen herausgearbeitet, wie Bilder als rechtspopulistisches Werbemedium funktionieren. Ich habe gezeigt, dass die analysierten *Sharepics* bekannte rechtspopulistische bzw. neurechte Narrative einerseits aufgreifen und illustrieren, andererseits aber auch durch ihre funktionale Eigenlogik Affekte kreieren und verstärken. Ich hoffe, deutlich gemacht zu haben, dass das untersuchte ikonische Material als ebensolches analysiert werden muss. Es arbeitet nicht nur mit kulturell etablierten Konnotationen, sondern verwendet bestimmte planimetrische Kompositionen, Betrachtungsperspektiven und choreografische Inszenierungen, um affektiv wirksam zu sein. Damit müssen rechtspopulistische Bilderwelten mit genuin bildanalytischem Instrumentarium analysiert werden.

Zweitens hat der intermediale Vergleich des ikonischen Materials mit dem textlich verfassten Wahlprogramm der AfD gezeigt, dass politisch brisante Aussagen in Bildern deutlicher bzw. anders getätigten werden als in Texten. So zeigt das Bildmaterial ein *ethnisch-kulturelles Volksbild*, während das Wahlprogramm einen *kulturellen Volksbegriff* vertritt. Neben der Feststellung, dass dieser Befund auch politisch einige Brisanz hat, habe ich daraus geschlossen, dass aus wahlweise *strategisch-juristischen, diskursstrategischen, affektpsychologischen bzw. -soziologischen* oder *bildtheoretischen* Gründen ethnische Inkusions- und Exklusionskriterien einfacher, deutlicher und überzeugender im Medium des Bildes als im Medium des Textes artikulierbar sind.

Das scheint mir für zwei weiterführende Debatten relevant: Die Erforschung rechtspopulistischer Affekt- und Emotionskulturen (Hochschild 2024; Illouz 2023) kann durch den Hinweis bereichert werden, dass auch die Kommunikationsmodalität politischer Aussagen affekt- und emotionstheoretisch bedeutsam ist. Zudem ist der Befund meiner Analyse in der Untersuchung der oft behaupteten Verschiebung von Sagbarkeits- bzw. besser: Kommunizierbarkeitsgrenzen (Biskamp 2023, 14–7) relevant. Er weist da-

rauf hin, dass eine solche Untersuchung nicht nur die intertemporale Verschiebung von Sagbarkeitsgrenzen (welche Aussage ist heute im Gegensatz zu gestern gesellschaftlich geächtet?) in den Blick nehmen sollte, sondern auch die intermodale Verschiebung von Kommunizierbarkeitsgrenzen (was lässt sich besser, also ohne soziale Sanktionen, im Bild als im Text ausdrücken?).

Die Analyse hat also gezeigt, dass Bilder als politische Kommunikate weder epiphänomenal noch austauschbar sind. Vielmehr eröffnen sie durch ihre spezifische Modalität affektive Zugänge und machen so bestimmte Aussagen überhaupt erst kommunizierbar. Damit läuft meine Argumentation auf das Plädoyer hinaus, (nicht nur) den Rechtspopulismus auf kommunikativer Ebene als ein multimodales Phänomen zu begreifen. Rechtspopulistische Bilderwelten sollten daher nicht als bloße Illustration textlich verfasster Sinn- und Bedeutungsstrukturen verstanden und analysiert werden, sondern in ihrer Eigenlogik und in ihrer spezifischen Funktion innerhalb der politischen Kommunikation.

Danksagung

Ich danke Sandra Plontke, Paul Sebastian Ruppel, Jürgen Straub und Astrid Utler für wertvolle Anregungen und Kritik zu einer früheren Version dieses Beitrags.

Literatur

- AfD. 2024a. »Kiel kapituliert vor #Migranten-Kriminalität: Nur die #AfD setzt unsere Regeln durch!« <https://x.com/AfD/status/1849392095993196618> (Letzter Zugriff: 11.11.2025).
- AfD. 2024b. »ZEIT FÜR SCHNELLE RÜCKKEHR!« <https://x.com/AfD/status/1867479638424850630> (Letzter Zugriff: 11.11.2025).
- AfD. 2025a. »Zeit für unsere Zukunft: Unser Zukunftsplan für Deutschland«, https://www.afd.de/wp-content/uploads/2025/01/RZ_Faltblatt_ZUKUNFTSPLAN_DINLANG_6S_N_KOR.pdf (Letzter Zugriff: 11.11.2025).
- AfD. 2025b. »Zeit für sichere Grenzen!« <https://x.com/AfD/status/1884511842363449668> (Letzter Zugriff: 11.11.2025).
- AfD. 2025c. »Zeit für ein Asylmatorium!« <https://x.com/AfD/status/1892146756915212527> (Letzter Zugriff: 11.11.2025).
- AfD. 2025d. »Zeit für Deutschland: Programm der Alternative für Deutschland für die Wahl zum 21. Deutschen Bundestag«, https://www.afd.de/wp-content/uploads/2025/02/AfD_Bundestagswahlprogramm2025_web.pdf (Letzter Zugriff: 11.11.2025).
- AfD. 2025e. »Umfrage zeigt Zukunftsangst der Jugend: Zeit für Deine Zukunft!« <https://x.com/AfD/status/1889654045767311468> (Letzter Zugriff: 11.11.2025).
- AfD. 2025f. »Merz redet nur, AfD will wirklich handeln: Nur wir stoppen das Asylchaos!« <https://x.com/AfD/status/1917187055571906801/photo/1> (Letzter Zugriff: 11.11.2025).
- Althusser, Louis. 2019. *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. 3. Aufl. Hamburg: VSA.

- Balibar, Étienne und Immanuel M. Wallerstein. 2022. *Rasse, Klasse, Nation: Ambivalente Identitäten*. 7. Aufl. Hamburg: Argument Verlag.
- Bayerlein, Michael, Julius Kölzer und Anne Metten. 2025. »Industrial Employment and Populism in Germany – Exploring the Effect of Actual and Looming Decline.« *Politische Vierteljahrsschrift*. <https://doi.org/10.1007/s11615-025-00606-w>.
- Berg, Lynn. 2021. »Bilder der Angst – Kulturalisierter Sexismus in rechtspopulistischen Bedrohungsnarrativen«. In *Bilder, soziale Medien und das Politische*, hrsg. v. Heike Kanter, Michael Brandmayr und Nadja Köffler, 211–40. Bielefeld: transcript.
- Biskamp, Floris. 2021. »Extrem populistisch? Über die Kategorisierung von Rechtsaußenparteien und die Einordnung der AfD«. In *recht extrem? Dynamiken in zivilgesellschaftlichen Räumen*, hrsg. v. Julian Sehmer, Stephanie Simon, Jennifer Ten Elsen und Felix Thiele, 21–37. Wiesbaden: Springer VS.
- Biskamp, Floris. 2024. »A Societal Shift to the Right or the Political Mobilisation of a Shrinking Minority: Explaining Rise and Radicalisation of the AfD in Germany«. *International Journal of Public Policy* 17 (3): 139–165. <https://doi.org/10.1504/IJPP.2023.10060609>.
- Bleiker, Roland. 2018. »Mapping Visual Global Politics«. In *Visual Global Politics*, hrsg. v. Roland Bleiker, 1–29. Abingdon, New York: Routledge.
- Boehm, Gottfried. 2014. »Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache«. In *Grenzen der Bildinterpretation*, hrsg. v. Michael R. Müller, Jürgen Raab und Hans-Georg Soeffner, 15–37. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-03996-7_2.
- Bottici, Chiara. 2014. *Imaginal Politics: Images Beyond Imagination and the Imaginary*. New Directions in Critical Theory. New York: Columbia University Press.
- Bredekamp, Horst. 2013. *Theorie des Bildakts*. 3. Aufl. Berlin: Suhrkamp.
- Camus, Renaud. 2022. *Revolte gegen den Großen Austausch*. 4. Aufl., hrsg. von Martin Lichtmesz. Schnellroda: Antaios.
- Deltau, Max. 2022. »Renaud Camus: Revolte gegen den Großen Austausch«. In *Schlüsseltexte der ›Neuen Rechten*, hrsg. v. David Meiering, 165–76. Wiesbaden: Springer VS.
- El-Mafaalani, Aladin. 2020. *Das Integrationsparadox: Warum gelungene Integration zu mehr Konflikten führt*. Aktualisierte und erweiterte Neuaufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Fork, Swetlana. 2025. *Imagination und Bewältigung kollektiver Zukünfte*. Bielefeld: transcript.
- Freistein, Katja, Frank Gadinger und Christine Unrau. 2022. »It Just Feels Right. Visuality and Emotion Norms in Right-Wing Populist Storytelling«. *International Political Sociology* 16 (4). <https://doi.org/10.1093/ips/olac017>.
- Friedrich, Sebastian und Nils Schniederjann. 2024. »Unsichere Zukunft, autoritäre Antwort. Wie die AfD bei der Jugend punktet«. *Blätter für deutsche und internationale Politik*, Nr. 9: 73–78.
- Hillje, Johannes. 2022. *Das »Wir« der AfD: Kommunikation und kollektive Identität im Rechtspopulismus*. Frankfurt a. M., New York: Campus.
- Hochschild, Arlie R. 2024. *Stolen Pride: Loss, Shame, and the Rise of the Right*. New York, London: The New Press.
- Hövermann, Andreas. 2023. »Das Umfragehoch der AFD«. WSI Report 92 Unveröffentlichtes Manuskript. https://www.wsi.de/fpdf/HBS-008748/p_wsi_report_92_2023.pdf (Letzter Zugriff: 11.11.2025).
- Illouz, Eva. 2023. *Undemokratische Emotionen: Das Beispiel Israel*. Unter Mitarbeit von Avital Sicron. Berlin: Suhrkamp.
- Imdahl, Max. 1996. »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur«. In *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Gottfried Boehm, 424–63. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Jørgensen, Dorthe. 2018. »The Philosophy of Imagination«. In *Handbook of Imagination and Culture*, hrsg. v. Tania Zittoun und Vlad P. Glăveanu, 19–46. New York: Oxford University Press.

- Kanter, Heike, Michael Brandmayr und Nadja Köfller. 2021. »Zur Einleitung – Bilder, soziale Medien und das Politische: Ein komplexes Verhältnis unter der Lupe«. In *Bilder, soziale Medien und das Politische*, hrsg. v. Heike Kanter, Michael Brandmayr und Nadja Köfller, 11–49. Bielefeld: transcript.
- Kutscher, Nadja. 2023. *Das Narrativ vom »großen Austausch«: Rassismus, Sexismus und Antifeminismus im neurechten Untergangsmythos*. Bielefeld: transcript.
- Laclau, Ernesto und Chantal Mouffe. 2020. *Hegemonie und radikale Demokratie: Zur Dekonstruktion des Marxismus*. 6., überarb. Aufl. Wien: Passagen.
- Mayring, Philipp. 2022. *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*. 13., überarbeitete Aufl. Weinheim, Basel: Beltz.
- Mudde, Cas. 2004. »The Populist Zeitgeist«. *Government and Opposition* 39 (4): 541–563. <https://doi.org/10.1111/j.1477-7053.2004.00135.x>.
- Mudde, Cas und Cristóbal Rovira Kaltwasser. 2013. »Exclusionary vs. Inclusionary Populism: Comparing Contemporary Europe and Latin America«. *Government and Opposition* 48 (2): 147–174. <https://doi.org/10.1017/gov.2012.11>.
- Nenno, Sami und Philipp Lorenz-Spreen. 2025. »Do Alice Weidel and the AfD Benefit from Musk's Attention on X?« <https://zenodo.org/records/14749544> (Letzter Zugriff: 11.11.2025).
- Panofsky, Erwin. 1994. »Ikonographie und Ikonologie«. In *Bildende Kunst als Zeichensystem: Ikonographie und Ikonologie*, hrsg. v. Ekkehard Kaemmerling. 6., überarb. Aufl., 207–25 Bd. 1: Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln: DuMont.
- Pfahl-Traughber, Armin. 2019. *Die AfD und der Rechtsextremismus: Eine Analyse aus politikwissenschaftlicher Perspektive*. Wiesbaden: Springer VS.
- Plontke, Sandra. 2022. »Bildanalyse«. In *Kulturpsychologie: Eine Einführung*, hrsg. v. Uwe Wolfradt, Lars Allolio-Näcke und Paul Sebastian Ruppel, 281–94. Wiesbaden: Springer.
- Przyborski, Aglaja. 2018. *Bildkommunikation: Qualitative Bild- und Medienforschung*. Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg.
- Rhein, Philipp. 2023. *Rechte Zeitverhältnisse: Eine soziologische Analyse von Endzeitvorstellungen im Rechtspopulismus*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Saint-Laurent, Constance de, Sandra Obradović und Kevin R. Carriere, Hrsg. 2018. *Imagining Collective Futures: Perspectives from Social, Cultural, and Political Psychology*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Sellner, Martin. 2022. »Der Große Austausch in Deutschland und Österreich: Theorie und Praxis«. In *Revolte gegen den Großen Austausch*, hrsg. v. Martin Lichtmesz. 4. Aufl., 192–224. Schnellroda: Antaios.
- Spissinger, Florian. 2024. *Die Gefühlsgemeinschaft der AfD: Narrative, Praktiken und Räume zum Wohlfühlen*. Leverkusen-Opladen: Verlag Barbara Budrich.
- Straub, Jürgen, Aglaja Przyborski und Sandra Plontke. 2021. »Bildtheorie: Eine sozialwissenschaftliche, handlungs- und kulturpsychologische Perspektive im Kontext multi- und interdisziplinärer Bildwissenschaften«. In Jürgen Straub, *Psychologie als interpretative Wissenschaft: Schriften zu einer handlungstheoretischen Kulturpsychologie*, 539–95. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Straub, Jürgen und Paul S. Ruppel. 2022. »Relationale Hermeneutik: Theoretisch-methodologische Systematisierungen interpretativer Forschung«. In *Kulturpsychologie: Eine Einführung*, hrsg. v. Uwe Wolfradt, Lars Allolio-Näcke und Paul Sebastian Ruppel, 157–72. Wiesbaden: Springer.
- Strick, Simon. 2021. *Rechte Gefühle: Affekte und Strategien des digitalen Faschismus*. Bielefeld: transcript.
- Taguieff, Pierre-André. 2001. *The Force of Prejudice: On Racism and Its Doubles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Utler, Astrid. 2024. »Wie siehst Du Deutschland?«: *Die Vielfalt der Deutschlandbilder von Menschen mit und ohne Fluchterfahrung*. Bielefeld: transcript.
- Wildt, Michael. 2017. *Volk, Volksgemeinschaft, AfD*. Hamburg: Bookwire.
- Wolfradt, Uwe, Lars Allolio-Näcke und Paul S. Ruppel, Hrsg. 2022. *Kulturpsychologie: Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer.
- Zittoun, Tania und Frédéric Céchiria. 2013 »Imagination as expansion of experience«. *Integrative Psychological & Behavioral Science* 47 (3): 305–324.

Der Autor

Moritz Wullenkord, M. Ed., Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Sozialtheorie und Soziopsychologie an der Ruhr-Universität Bochum; Arbeitsschwerpunkte: Zukunftsimaginationen im Rechtspopulismus, Jugendliche im Rechtspopulismus

Kontakt: moritz.wullenkord@rub.de

Die Ausstellung als Formular einer Metaphorik der Objekte

Beobachtungen zu Sammlungen asiatischer Kunst¹

Patrick Felix Krüger & Knut Martin Stünkel²

Journal für Psychologie, 33(2), 129–148

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2-129>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Der Artikel skizziert ein sich im Status des *work in progress* befindliches Theoriemodell der Analyse der Grammatik und Rhetorik von Ausstellungen. Mithilfe der Formulartheorie wird anhand der Sammlung ostasiatischer Kunst aus der *Situation Kunst (für Max Imdahl)* gezeigt, wie bestimmte auf verschiedenen Ebenen stattfindende Metaphorisierungsprozesse semantisch, syntaktisch und pragmatisch zur Konstituierung von Sinn in der Ausstellung führen und so wichtige psychosoziale Funktionen ausüben.

Schlüsselwörter: Grammatik und Rhetorik der Ausstellung, Metaphorik der Objekte, Formulartheorie, Situation Kunst, Max Imdahl

The Exhibition as a Model Form of a Metaphorics of Objects

Observations on collections of Asian art

The article outlines a theoretical model for analyzing the grammar and rhetoric of exhibitions, which is currently a work in progress. Using the theory of model forms, the collection of East Asian art from *Situation Kunst (für Max Imdahl)* is used to show how certain metaphorization processes taking place at various levels lead semantically, syntactically, and pragmatically to the constitution of meaning in the exhibition, thus performing important psychosocial functions.

Keywords: grammar and rhetoric of exhibitions, metaphorics of objects, theory of model forms, Situation Kunst, Max Imdahl

Einleitung

In letzter Zeit sind einige Philosophien des Museums bzw. der Ausstellung erschienen (u. a. Collenberg-Plotnikow 2018; Zingelmann 2023), was noch immer weitgehend fehlt, ist eine materialgeleitete Untersuchung ihrer spezifischen Grammatik bzw. Rhetorik.³ Um hier einen Beitrag zu leisten, nehmen wir im Folgenden die asiatische Sammlung des Museums *Situation Kunst (für Max Imdahl)* in Bochum-Weitmar, sowie typische entsprechende Objektarrangements in den Blick und widmen uns insbesondere der hier aufzufindenden mehrschichtigen *Metaphorik* der Objekte bzw. der Ausstellung als Metaphernproduzenten. Dies geschieht im Kontext eines theoriebildenden Prozesses, für den wir im Sinne eines *work in progress* noch auf dem Weg sind. Angestrebt ist letztlich, ein Analyseinstrument zu entwickeln, welches die Rhetorik von Ausstellungen und die von ihr verwandten Stilmittel zu erfassen in der Lage ist. Mit unserem interdisziplinär (kunsthistorisch, sprach- und bildwissenschaftlich und sozialphänomenologisch) angelegten Beitrag möchten wir in theoretischer, methodologischer und empirischer Perspektive uns der Frage zuwenden, wie Menschen als historisch, soziokulturell und biografisch konstituierte Wesen Objektarrangements wahrnehmen, in verschiedenen Kontexten, Situationen und Handlungsfeldern verwenden, und welche Bedeutungen sie ihnen dabei geben. An dieser Stelle könnte unser zunächst theoriegeleiteter Ansatz durch die zukünftige Einbeziehung zusätzlicher empirischer Belege wie Video-, Konversations- und Diskursanalysen oder Interviewdaten, wie sie in sozialwissenschaftlichen und psychologischen Studien üblich sind, wir sie aber aufgrund unseres kunstwissenschaftlichen und religionsphilosophischen Hintergrundes nicht ohne Weiteres leisten können, sehr profitieren.⁴

Wir unterscheiden zunächst verschiedene Ebenen der für eine Ausstellung relevanten Metaphorik. Dabei geht es auf der konkretesten (Mikro-)Ebene um Metaphern, die sich in *einzelnen Objekten* manifestieren, beispielsweise um eigentlich nicht abbildbare transzendentale Bildinhalte (»Göttlichkeit«) in religiös konnotierten Objekten.⁵ Weiterhin können wir untersuchen, in welcher Weise einzelne Exponate als Objekt- oder Dingmetaphern durch ihre *Anordnung* in der Ausstellung metaphorisch oder metonymisch⁶ aufgeladen werden und auf der Mesoebene als Repräsentanten bestimmter (kuratorischer oder sammlungsstrategischer) Botschaften oder Bilder fungieren.⁷ Auf einer Makroebene kann sodann das spezifische Zusammenspiel von Objekt, Arrangement und den *kontextualisierenden* baulichen Gegebenheiten untersucht werden.⁸ Gerade der (innen-)architektonische Kontext der *Situation Kunst (für Max Imdahl)* spielt, wie wir in unserer *case study* im Folgenden zeigen werden, für die Ausstellungsmetaphorik und ihren rhetorischen Effekt auf BesucherInnen eine wesentliche Rolle.

Im Zuge des genannten Ziels möchten wir eine Methode vorschlagen, in der – ähnlich wie in der Untersuchung von Bildern – die Analyseebenen von Semantik,

Syntax und Pragmatik auf die Ausstellung (Mesoebene) angewandt werden. Bild- und Objektmetaphern als bedeutungskonstituierende Elemente der Ausstellung insgesamt lassen sich demnach unter Rückgriff auf die Formulartheorie des Sozialphänomenologen Jürgen Frese (1985) analysieren und »lesen«. Wir greifen hierzu auf unsere bereits vorliegenden Arbeiten zur Metaphorik und der Formulartheorie in kunst- und religiöns geschichtlichen Kontexten zurück (Krüger 2025; Krüger und Stünkel 2022, 2023, 2025; Stünkel 2019, 2025a, 2025b).

Eine Ausstellung erweist sich somit als eine auf verschiedenen Ebenen stattfindende formularische und daher potenziell intern wie extern offene Kommunikationssituation, deren Rhetorik in ihrer Anspruchs-, Darstellungs- und Überzeugungsqualität wissenschaftlich beschreibbar wird. Wir rücken damit in dem Beitrag auch die psychosoziale und bedeutungskonstituierende Rolle von Ausstellungen, ihren Objekten und Bildern in den Blick und versuchen, auch in Bezugnahme auf Überlegungen Max Imdahls (siehe insb. 1996b), die spezifische Syntax ihrer Pragma-Semantik im Ausstellungskontext theoretisch wie methodisch zu begreifen.

Genese und Präsentation von Sammlungen als Generierung von Wissen

Die Zusammenstellung von Sammlungen und ihre Präsentation in einer Ausstellung sind komplexe Kommunikationsvorgänge, die im Hinblick auf die spezifische Wirkung der Sammlungen für den Prozess der Wissensbildung sorgfältig analysiert werden müssen. Die aktuelle, bisweilen politisch überstrapazierte Diskussion im Zuge post-kolonialer Interventionen über die Angemessenheit der Darstellung anderer Kulturen gibt hier wichtige Hinweise (vgl. zum Thema u. a. zuletzt Barsch et al. 2025; Hüsgen 2025; Fischer und Azamede 2025). Natürlich wird Wissen über eine fremde Kultur nicht mittels eines Trägers in Form eines Artefakts oder Objekts einfach auf die Betrachtenden übertragen. Die hier ablaufenden Prozesse sind vielschichtig und von verschiedenen rahmenden Faktoren, insbesondere von jeweilig kulturell geprägten Vorstellungen bzw. Ideologemen abhängig. Jedoch, und dies ist wichtig zu betonen, macht diese Vorprägung die in Ausstellungen stattfindenden Wissensbildungsprozesse nicht obsolet, sondern vielmehr zu einem lohnenden Gegenstand der Analyse von Verstehensprozessen überhaupt.

Museumssammlungen sind im Regelfall nicht nach der Maßgabe einer künftigen Präsentation von Objekten zusammengetragen worden.⁹ Die Sammlungsstrategie verlangt nach einer Anschlussfähigkeit der Bestände bei Neuerwerbung einzelner Artefakte oder Sammlungsteile. Das der Sammlungsstrategie zugrundeliegende Sammlungsziel, d. h. der Sinn, der durch die Objektauswahl und -zusammenstellung erzeugt werden

soll, ist bei großen Museen zumeist nicht schriftlich festgehalten und lässt sich daher in Archiven usw. nicht ermitteln. Stattdessen sind jeweils die zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurse die Messlatte gerade ethnologischer Museen und Sammlungen außereuropäischer Kunst. Sie unterliegen nicht der Vorgabe, kulturelles Erbe der »eigenen« Gesellschaft zu bewahren, sondern bilden »fremde« Kulturen und deren kulturelles Erbe ab – zumindest nach Maßgabe der Sammelnden. Vollzieht sich das Sammeln unter der Maßgabe eines wissenschaftlichen Anspruchs, so prägen die zuvor genannten Diskurse der jeweiligen Fachdisziplinen mehr oder weniger die Auswahl der Artefakte.

Der Versuch, eine außereuropäische Gesellschaft durch gesammelte Dinge abzubilden, erzeugt notwendigerweise Leerstellen. Es ist unstrittig, dass die Sachkultur einer Gesellschaft nur ausschnittartig gesammelt werden kann und eine Vollständigkeit nicht nur unerreichbar, sondern auch nicht sinnvoll ist.¹⁰ Es findet also unweigerlich ein Auswahlprozess statt, der die Perspektive des*der Sammelnden reflektiert. Eine Sammlung ist somit immer ein etwas im Hinblick auf den Herkunftszausammenhang Nichtidentisches, sprich, eine Metapher.

Werden Artefakte der »eigenen« Kultur gesammelt, so speist sich die Sammlungsstrategie ebenso wie der Sinn, den die Sammlung in der Zusammenstellung der Artefakte erzeugt, auch aus dem Erleben dieses kulturellen oder gesellschaftlichen Umfelds einschließlich seiner Vergangenheit. Dabei ist es zunächst unerheblich, ob der erzeugte Sinn den gesellschaftlichen Annahmen und Diskursen entspricht, oder beispielsweise dem einen wissenschaftlichen Diskurs folgend als »unsinnig« eingestuft würde. Die Frage nach der Sinnhaftigkeit stellt sich erst, wenn die individuell zusammengetragene Sammlung Dritten präsentiert wird.¹¹ Werden jedoch Artefakte einer fremden Kultur gesammelt, so fehlen die entsprechenden Erfahrungswerte und die Artefaktauswahl folgt einem spezifischen Wissen.

Sinnbildung im Modell des Formulars

Das spezifische Zusammenspiel von Sammlungsstrategie und Publikumserwartung zur jeweiligen Sinnbildung in und durch (Museums-)Sammlungen kann nun nach dem Modell des Formulars, wie man es aus bürokratischen Kontexten kennt, beschrieben werden.¹² Es besteht aus (1) Erläuterungen und Anweisungen zum richtigen Ausfüllen, (2) Formular-Funktionen wie (a) funktionalen Ausdrücken, (b) Konstanten und (c) Leerstellen-Eröffnungen, (3) Leerstellen und (4) Anweisungen zur Behandlung des ausgefüllten Formulars (Frese 1985, 159). Obwohl auf den ersten Blick nicht offensichtlich, entsprechen sich Formulare und Metaphern in ihrer spezifischen Funktion. Formulare dienen der Ermöglichung von Kommunikation, insbesondere von Kommunikation

zwischen Institution und Individuum. Sie fordern dazu auf, in einem feststehenden Text, dem Festtext, Leerstellen mit individualisierten Charakteristika, Daten und Fakten auszufüllen und so einen für beide Seiten lesbaren und sinnvollen Text zu erzeugen (ebd., 155).¹³

Um den Bezug von Formular und Metapher zu zeigen, kann auf diese wechselseitige Übersetzungsleistung des Formulars verwiesen werden. Es gilt die formale Bestimmung:

»Formulare sind von einer Ordnung bereitgestellte und im Rahmen dieser Ordnung verwaltete Texte mit Lücken, die von individuellen Fällen ausgefüllt werden, die von dieser Ordnung gesucht werden oder diese Ordnung in Anspruch nehmen. Formulare sind somit Metaphern, die Sachverhalte in Sachverhalte übersetzen« (Baecker 2021, 3).

Jürgen Frese wiederum beschreibt Metaphorisierungsprozesse entsprechend als »Ablösung eines Formulars aus den Kontexten des Metapher-Ursprungs, gefolgt von einer der Pragmatik des zu metaphorisierenden Zusammenhangs entnommenen Ausfüllung dieses Formulars zur fungierenden Metapher« (Frese 1985, 155). Der Erfolg einer Metapher ist also bezogen auf die durch sie formularisch realisierten *Anschließbarkeiten*, die ein Weitererzählen ermöglichen und somit Sinn stiften. Frese bestimmt nun Sinn überhaupt als Anschließbarkeit:

»Der Sinn eines Aktes ist das als eine bestimmte Situation gegebene Ensemble der Möglichkeiten, an diesen Akt weitere Akte anzuschließen; d.h. Sinn eines Aktes ist die Mannigfaltigkeit der Anschließbarkeit, die er eröffnet« (Frese 1967, 51).

Metaphern in ihrer Weiterentwicklung als Formulare sind so die syntaktischen Bedingungen der Möglichkeit von semantisch aufschlussreichen Anschlüssen im Text bzw. in der Geschichte. In dieser Weise sind sie im Sinne der Metapherntheorie von Max Black (1977, 440) resonant: Sie erschließen neue, sinnvolle Möglichkeiten des Verstehens und eröffnen Möglichkeiten des Weitererzählens von Geschichten. Eine Entsprechung findet sich hier etwa in der Theorie des Kognitionswissenschaftlers und Vertreters der blending-Theorie Mark Turner, der Geschichten (*stories*) als Grundprinzip des menschlichen Geistes überhaupt beschreibt. Der menschliche Geist arbeitet vor allem mit Gleichnissen, die mit und durch einander erschlossen werden und somit zur Gewinnung von Wissen entscheidend sind (Turner 1996, V).

Die in der Zusammenstellung von Sammlungen und Einrichtung von Ausstellungen notwendig anfallenden Lücken können so als eröffnete Möglichkeiten einer graduellen und sinnbildenden Annäherung an die strukturierenden Artefakte (Objekte) verstanden werden. Für den hier stattfindenden Prozess des Verstehens bzw. der Generierung von Wissen gilt, dass im Falle von Metaphern

»weniger unvereinbare Kategorien miteinander [kollidieren], sondern eher Geschichten, die zunächst für unvereinbar gehalten werden. Für die Rezipienten stellt sich dann die Aufgabe, aus den sehr unterschiedlichen Geschichten, die mit den sprachlichen Einzelteilen bzw. mit den Kontexten von Metaphern und Sinnbildern üblicherweise verbunden sind, eine sinnvolle Gesamtgeschichte zu formen. Diese muss dann mit dem vorhandenen Wissen, den gegebenen Welterfahrungen und den jeweiligen sprachlichen Objektivierungszielen vereinbar sein. Das hat zur Folge, dass Metaphern und Sinnbilder natürlich immer auch an die kulturellen Traditionen der Weltwahrnehmung anknüpfen müssen, weil sie ansonsten nur als Wortsalat oder als privatsprachliches Gemurmel in Erscheinung treten würden« (Köller 2012, 89).

Auch zur Theorie Max Imdahls und seiner Idee der Eigenlogik des Bildes, die das Bild und die Konstitution ikonischen Sinns allem voran in seiner formalen Gestaltung begründet, erweist sich das Modell des Formulars somit als anschlussfähig. In seiner *Rede zur 30. Jahressaustellung des Deutschen Künstlerbundes* hat Imdahl anlässlich eben einer Ausstellung über die Frage reflektiert, was Kunst für die Selbsterfahrung des Menschen und die menschliche Gesellschaft insgesamt bedeuten kann und hier besonders auf das spezifische Wechselspiel der subjektiv-individuell gesetzten Regeln des Kunstwerks und des ebenso subjektiv-individuellen »Mitspielens« der Betrachtenden hingewiesen (Imdahl 1996b, 503). Übersetzt in formulartheoretische Begriffe heißt das, dass in der Ausstellung, im Betrachten des Kunstwerks, verschiedene Formulare (Regelwerke) zueinander in Beziehung gesetzt und füreinander anschlussfähig gemacht werden durch einen Prozess wechselseitiger Einschreibungen und folgender metaphorisierender Übersetzungen. Und zwar gilt dies nicht nur für das Verhältnis von KünstlerIn (Kunstwerk) und BetrachterIn, sondern auch für das wechselseitige Verhältnis KünstlerIn (Kunstwerk), AusstellungsmacherIn (Ausstellung), BetrachterIn und KunsthistorikerIn (Wissenschaft). Dieses Wechselspiel hat eine jeweils individualisierende Wirkung. Imdahl schreibt hierzu:

»Der Künstler kann die von ihm gesetzten Regeln nicht anders zur Geltung bringen als im Kunstwerk selbst. Der Kunsthistoriker dagegen kann die Regeln erklären und dem Betrachter die Möglichkeit verschaffen, am Spiel mitzuspielen und im Mitspielen als Individuum über die Grenzen eines jeden objektiv-rationalen Prinzips hinaus zu sein. Der Anspruch auf dieses Drüber hinaus ist grundmenschlich und gerade auch heutentags im Wachsen begriffen« (Imdahl 1996b, 503).

Das Formular der Kunst wird so in der Wissenschaft in einem neuen Formular metaphorisiert¹⁴, wobei der Anspruch des ersten auch als Alternative zum zweiten gewahrt bleibt (ebd., 504). Entsprechendes gilt auch für die Ausstellung als Formular, welches jeweils eine bestimmte Metaphorisierung der Objekte ausdrückt.

Das Museum als metaphorisierender Erinnerungsraum

In den Kontext der Sinnstiftung durch Metaphern in Ausstellungssituationen lässt sich der Ansatz von Aleida Assmann (1999) zu »Erinnerungsräumen« fruchtbringend einbeziehen. Assmann betont, dass Erinnerung immer ein Selektionsprozess ist, bei dem bestimmte Ereignisse, Objekte oder Aspekte einer Kultur hervorgehoben und andere ausgeklammert werden. Dieser Prozess ist sowohl individuell als auch kollektiv gesteuert und zeigt, dass das, was in Erinnerung bleibt, stets eine Konstruktion und damit auch eine Form von Macht ist. So wird die Auswahl von Objekten in Sammlungen nicht nur zum Spiegel der Kultur, sondern auch zur Konstruktion von Erinnerung und der Selbsterfahrung des Menschen als Individuum (Imdahl 1996a, 502). Erinnerungsräume strukturieren das kollektive Gedächtnis, indem sie kulturelle Artefakte, Rituale und institutionelle Praktiken zu kohärenten Sinnzusammenhängen ordnen. Sie ermöglichen Selbstkonstitution dadurch, dass sie persönliches Erleben für sich und andere als Erfahrung kommunizierbar machen, indem sie gemeinsame Erzählungen, Zugehörigkeiten und Verantwortlichkeiten verankern. Zugleich produzieren sie Ausschlüsse: Nur bestimmte Stimmen, Orte und Zeiten gelten als erinnerungswürdig, andere Stimmen können auch unabsichtlich fehlen, da sie schlicht vergessen bzw. übersehen werden. Literatur- und Museumspraktiken verhandeln diese Räume fortlaufend neu.

Überträgt man dieses Konzept auf die museale Sammlung außereuropäischer religiöser Artefakte aus vormoderner Zeit – etwa buddhistische Objekte in ihren vielfältigen Ausprägungen, wie sie in zahlreichen europäischen Museen zu finden sind – zeigt sich zunächst ein grundlegendes Spannungsverhältnis: Sammelnde gehörten weder der Herkunftsgesellschaft noch der religiösen Tradition an, aus der die Objekte entnommen wurden. Daraus ergibt sich die zentrale Frage, wer hier wessen Geschichte erzählt – und mit welcher Autorität. Dabei ist auch zu berücksichtigen, dass die Zusammenstellung einer Sammlung stets bestimmten Gegebenheiten folgt und zuweilen auch Einschränkungen unterliegt.¹⁵

Case-Studies: Metaphern und Formulare in der Situation Kunst (für Max Imdahl)

Im konkreten Fall von Vitrinen aus diversen Museumssammlungen ist schon durch die bestimmte Weise der Präsentation, des Objektarrangements, ein sinnbildendes Formular aufgemacht. Solche Vitrinen enthalten oft eine Anzahl von Buddhaköpfen. Hierbei spielt insbesondere die Tatsache der Zusammenstellung von als gleichartig interpretierten Objekten sowie der charakteristische Umgang mit dem Raum eine Rolle. Die Objekte sind etwa in einer bestimmten Weise nebeneinander gestellt, aber auch durch Sockel in verschiedenen Höhen präsentiert. Zudem lenken die beigefügten Texte – als feststehende Texte

eines Formulars – den betrachtenden Blick. Zusätzlich zu beachten ist in diesem Falle die Kontextualisierung der Einzelobjekte als Kunstwerke durch ihre Präsentation in diesem Museum mit seinem spezifischen Gründungshintergrund und Auftrag. Diese Konstellation (vgl. Zingelmann 2023, 116) folgt bestimmten Formularen der Präsentation von Kunst.

Nachfolgend soll die Frage diskutiert werden, auf welche Weise in der Anordnung unterschiedlicher Artefakte in Sammlungen oder Ausstellungen eine Sinnbildung stattfindet, und mit welchen Mitteln sich dies analysieren lässt. Als Beispiel dient die Ausstellung asiatischer Kunst im Museum *Situation Kunst (für Max Imdahl)* in Bochum. Die kleine Sammlung mit buddhistischem Schwerpunkt zeigt Artefakte aus verschiedenen Regionen Asiens, die in musealer Präsentation gemeinsam gruppiert sind, die in den jeweiligen Herkunftsgesellschaften jedoch zumindest im rituellen Kontext wahrscheinlich nicht zusammenkommen würden.¹⁶

Die ausgestellten Gegenstände stehen dabei stets in einer wechselseitigen Beziehung zueinander. Auf diese Weise lassen sich angeordnete Artefakte gewissermaßen »lesen«. Jedes Exponat besitzt eine eigene Semantik (»Textbaustein«), die im Zusammenspiel mit den jeweils angrenzenden oder umgebenden Artefakten (»Syntax«) eine Bedeutung ausdrücken, die erst durch Blickführung und Abfolge sichtbar wird. Bei kuratierter Präsentation entfaltet sich auf diese Weise das Ausstellungsnarrativ, d.h. die »Geschichte«, die anhand der gezeigten Exponate erzählt werden soll. Die Anordnung – sei es in Vitrinen, Schaukästen oder freistehenden Installationen – legt eine narrative Logik fest, der man sich Schritt für Schritt anschließt. Dabei kommentieren sich die Objekte gegenseitig: Ein Artefakt verweist auf ein anderes durch Form, Material, kulturellen Bezug oder ikonografische Motive; ein weiteres Objekt rekuriert auf den vorhergehenden Hinweis und moduliert so die Wahrnehmung weiter. Der Sinn entsteht demnach nicht allein aus der Einzelwirkung eines Objekts, sondern aus der dynamischen Interaktion innerhalb der Sequenz. Auf diese Weise werden die Zusammenstellung und Abfolge der Exponate schließlich zu einem kohärenten »Text«, wobei jedes Artefakt eine Grammatik aus Symbolik, Funktion, Gebrauchskontext und Rezeption trägt. Der »Textfluss« wird mittels Beschriftung der Exponate oder einer besondere Platzierung¹⁷ – auf einem Sockel erhöht oder auf den Boden herabgesetzt – erläutert, doch die primäre Semantik ergibt sich aus der gegenseitigen Bezogenheit der Objekte. Die Sequenz der Objekte formt eine narrative Logik, in der jedes Stück eine neue Lesart ermöglicht oder eine vorhergehende Deutung modifiziert.¹⁸ Den grundsätzlichen Prozess der Lektüre einer Ausstellung beschreibt Heike Buschmann (2013, 160) wie folgt:

»Sobald die Besucher die Ausstellungsräume betreten, werden sie zu Lesern der musealen Erzählung und realisieren einen Teil des in der Textstruktur enthaltenen Bedeutungspotentials. Jede dieser Lesarten ist individuell, denn sie hängt von den persönlichen Hintergründen der Leser sowie von deren momentaner Verfassung und Kontakten zu anderen Lesern im Museum ab.«

Dies lässt sich exemplarisch an Objektanordnungen im asiatischen Teil des Museums *Situation Kunst* zeigen. Dabei wird die Semantik der Einzelobjekte (die Mikroebene der Analyse) nur gestreift und der Schwerpunkt der Betrachtung auf die wechselseitige Wirkung der Artefakte (die Mesoebene des Arrangements) gelegt.



Abbildung 1 (Alle Fotos im Beitrag: Patrick Krüger)

Dabei spielt auch die Makroebene, das Zusammenspiel von Objekt, Arrangement und den kontextualisierenden baulichen Gegebenheiten in der *Situation Kunst* (für Max Imdahl) eine wichtige Rolle. Man betritt den rechteckigen Ausstellungsraum durch einen schmalen Eingang, der durch ein Wandelement so verstellt ist, dass der Eintritt in den Raum nicht geradeaus, sondern seitlich entlang der Wand erfolgt. Somit erfasst man beim Betreten nicht den gesamten Raum mit einem Blick, sondern muss sich die Ausstellungsfläche vielmehr durch eine Drehung erschließen (Abb. 1). Eine Wand des Ausstellungsraums wird von einem vitrinenähnlichen Schrank vollständig ausgefüllt; dieser enthält kleinere Artefakte und Figuren. An den übrigen Wänden sind in Abständen größere Figuren und Artefakte auf Sockeln (Abb. 2) oder Konsolen (Abb. 3) aufgestellt. Auf der Rückseite des Wandelements, das den Eintritt lenkt, ist auf einem Sockel die Figur eines japanischen Mönchs in besonders prominenter Weise platziert. Die folgende Betrachtung konzentriert sich auf eine Auswahl freistehender Objekte und sowie eine Reihe von Buddha- und Bodhisattvafiguren – Fragmente von steinplastischen und Bronzefiguren – in dem Vitrinenschrank.



Abbildung 2

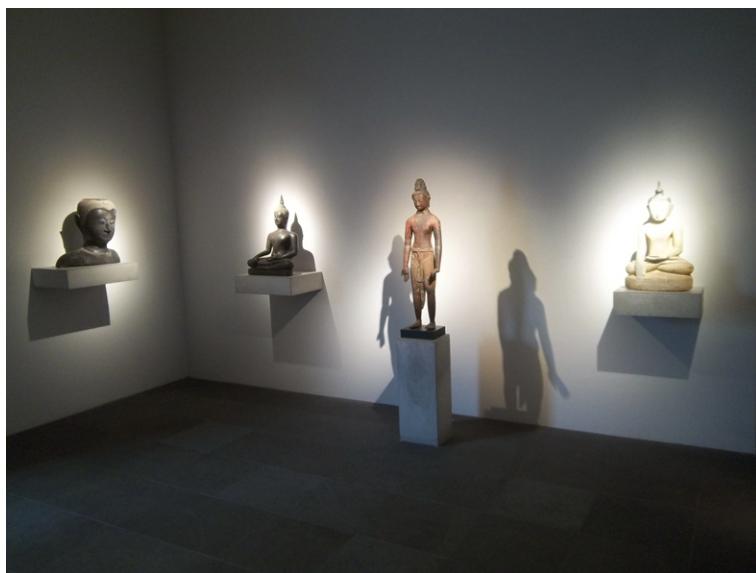


Abbildung 3

Lässt man also den Blick durch den Raum schweifen, so wird dieser auf jenes bereits erwähnte Exponat gelenkt, das durch seine prominente Positionierung wie auch durch die besondere Beleuchtung eine Art Mittelpunkt in der Anordnung der Artefakte bildet: Die Holzskulptur des sitzenden Mönches aus der Kamakura-Zeit, die in das 14./15. Jahrhundert datiert wird (Abb. 4). Dass diese Skulptur als ein zentrales Exponat zu lesen ist, muss vor dem Hintergrund sogenannter Attraktionsphänomene betrachtet werden.

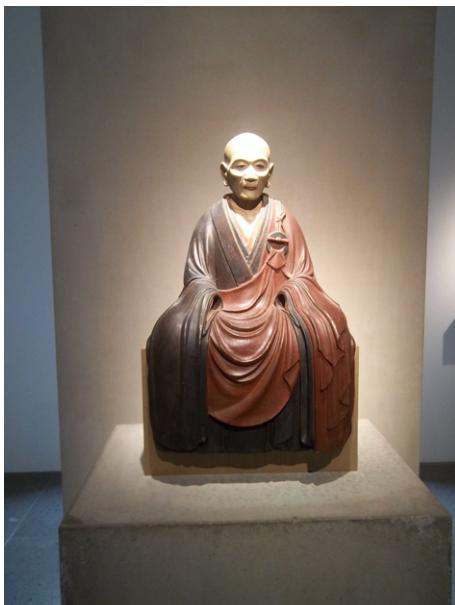


Abbildung 4

Attraktionsphänomene sind Faktoren, die beeinflussen, worauf Menschen aufmerksam werden und wie sie Dinge wahrnehmen. Sie steuern grundlegend, welches Objekt zuerst beachtet wird, wie stark es wirkt und wie Bedeutungen verhandelt werden. Dabei spielen Größe und Positionierung des Artefakts ebenso eine Rolle wie Lichtführung oder Beschriftungen. Auch Kontextwissen oder individuelle Interessen und Vorlieben können beeinflussen, welche Objekte als »bedeutsam« wahrgenommen werden – dies greift jedoch meist dann, wenn das Objekt nicht in besonderer Weise kuratorisch hervorgehoben wird. Eine thematische Rahmung kann Objekten eine herausragende Attraktivität verschaffen, ebenso ästhetische Eigenschaften wie kostbare Materialien, feine Verarbeitung, eine besondere ansprechende Abbildungsweise oder Seltenheit. Bei europäischen Kunstwerken ist es oft der bekannte Name, der als Attraktionsphänomen das Publikum anzieht und die umgebenden Werke im Anschluss im Vergleich zu dem

»Meisterwerk« wahrnehmen lässt. Solche »dominannten« Gegenstände kontrastieren die umgebenden Artefakte und bestimmen – je nach kuratorischer Lenkung beispielsweise in vergleichender, ab- oder aufwertender Weise – deren Betrachtung.

Die besondere Wirkmacht des sitzenden Mönches liegt einerseits im Objekt selbst, d.h. in seiner herausragenden künstlerischen Ausarbeitung, aber ebenso in seiner prominenten Platzierung. Die realitätsnahe und schnörkellose Abbildungsweise des Zen-buddhistischen Mönches steht in einer Relation mit der Ausstellungsfläche, die durch klare und geometrische Raumordnung und Abwesenheit jeglichen Dekors eine kühle Sachlichkeit vermittelt, die wiederum einer europäischen Vorstellung des Zen-Buddhismus entspricht.¹⁹ Die freistehenden Skulpturen sind an drei Wänden platziert und rahmen den sitzenden Mönch (Abb. 5), dessen mit Glas eingelegte Augen eine besonders lebendige Wirkung auf die betrachtende Person entfalten. Es gibt keine Beschilderung, die eine vorgesehene Reihenfolge der Betrachtung der Figuren aufzeigen würde. Doch selbst ohne ein nachvollziehbares kuratorische Konzept lässt sich die Ausstellungssituation der Figuren analysieren, und selbst wenn die Anordnung lediglich einer als ästhetisch empfundenen Platzierung im Raum folgt, lassen sich deutliche Rückschlüsse über das der Objektauswahl zugrundeliegende Bild von asiatischer Kunst ziehen. Der Mönch, so könnte man sagen, setzt den Festtext des Formulars, in das die ihn umgebenden Figuren eingetragen werden.



Abbildung 5

Die Präsentation ethnologischer Sammlungen und außereuropäischer Kunstwerke in Museen ist damit keineswegs ein neutraler oder rein dokumentarischer Akt. Vielmehr konstituiert sich der Sinn der Ausstellung wesentlich durch die Anordnung der Objekte im Raum oder in der Vitrine. Diese Anordnung (Arrangement) ist vergleichbar mit der Komposition eines Bildes oder Gemäldes, in dem einzelne Elemente nicht isoliert, sondern nur im Zusammenspiel eine bestimmte Bedeutung erzeugen. Der Raum, vor allem in seiner in Bezügen konstituierten Binnenstruktur, wird somit selbst zu einem Bedeutungsträger, dessen Analyse einer kunst- und bildwissenschaftlichen Herangehensweise bedarf.

Erwin Panofskys ikonologisches Analysemodell bietet hierfür eine geeignete Grundlage. Es unterscheidet drei Ebenen der Bildinterpretation (Panofsky 1939, 14). Diese lassen sich auf die räumliche Anordnung von Exponaten übertragen: *Vörikonografisch* lässt sich zunächst erfassen, was zu sehen ist, d.h. welche Objekte sind ausgestellt, welche Materialien, Formen, Farben usw. treten auf. Diese Ebene beschreibt die reine Erscheinung der Exponate in der Ausstellung ohne tiefere Bedeutungszuschreibungen. *Ikonografisch* werden die Exponate anschließend als Träger kultureller Bedeutungen lesbar, d.h. ein als »Kultbild« identifiziertes Bildnis erlaubt Rückschlüsse auf religiöse oder rituelle Praktiken. Auch symbolische Bedeutungen oder klassische Typologien werden auf dieser Ebene identifiziert. *Ikonologisch* ergibt sich schließlich der eigentliche Sinn der Anordnung, d.h. warum wurden bestimmte Objekte zusammen gruppiert, welche Narrative, Machtverhältnisse oder historische Kontexte strukturieren die Präsentation. Die Ausstellung wird somit zum Ausdrucksträger einer kulturellen, politischen oder epistemologischen Aussage.

Diese dreistufige Analyse, insbesondere hinsichtlich ihrer ikonologischen Ebene, lässt sich zudem sinnvoll mit der Bildtheorie Klaus Sachs-Hombachs kombinieren, der die kommunikative Struktur von Bildern in den der Linguistik entlehnten drei Ebenen Semantik, Syntax und Pragmatik beschreibt und auch Überlegungen zur spezifischen Rhetorik des Bildes anstellt (Sachs-Hombach 2006, 100–190 und 323) – ein Modell, das sich ebenfalls auf die Rauminszenierung von Sammlungen in einem Ausstellungskontext übertragen lässt: Die semantische Ebene entspricht der Bedeutung einzelner Objekte oder Motive. Jedes Exponat trägt eine potenziell eigene Geschichte, Funktion und Symbolik. Die syntaktische Ebene betrifft die Relationen zwischen den Objekten, d.h. Nebeneinanderstellung oder Trennung, sowie räumliche, formale oder thematische Beziehungen. Diese syntaktischen Beziehungen strukturieren das Lesen der Ausstellung wie die Komposition eines Gemäldes. Die pragmatische Ebene, oder der Bildvollzug, beschreibt die Wirkung und die beabsichtigte Rezeption der Gesamtheit. Reaktionen, Deutungen oder Körperbewegungen der Betrachtenden werden hervorgerufen, ebenso wie die narrative oder affektive Wirkung, die durch die kuratorische Geste der Zusammenstellung entsteht.

Die im Ausgang von Panofsky durchgeführte ikonologische Analyse der Rhetorik der ausgestellten Figuren im Museum *Situation Kunst* in ihrer spezifischen Syntax geht aus vom sitzenden Mönch. Dieser setzt als Attraktionsphänomen einen Festtext von verschiedenen Formularen. Die ihn umgebenden Objekte beziehen sich auf ihn mit einer spezifischen, auf seine Gestaltung rekurrierende Perspektive: Alle umgebenden Figuren zeigen menschliche Körper, die entweder den Buddha selbst oder buddhistische Erleuchtungswesen (*bodhisattva*) zeigen. Menschliches und Göttliches wird hier im *Formular eines Anthropomorphismus metaphorisch verbunden*. Damit wird zudem ein Bild verfestigt, das vor allem in sogenannten »westlichen« Gesellschaften die buddhistische Religion stark auf die angenommene Gründerfigur fokussiert bzw. im *Formular einer Stiftergestalt* entsprechend der bekannten Figuren Jesu, Moses oder Mohammeds inszeniert. Dieses Formular hat jedoch bestimmte Leerstellen: Buddhistische Göttinnen und Götter oder mythische Fabelwesen, die in der buddhistischen Kunst Asiens von großer Bedeutung und hoher Symbolkraft sind, werden hier nicht gezeigt. Stattdessen sieht man eine Abfolge von menschlichen Figuren aus verschiedenen Materialien, teils sitzend teils stehend, teils vollständig erhalten, teils als Fragment, die einer ähnlichen Ikonografie folgen, aber dennoch aus verschiedenen Regionen Asiens stammen. Die Abfolge wird so zu einer Addition bzw. einer redundanten Bestätigung durch Wiederholung. Die Übereinstimmungen suggerieren eine Einheitlichkeit des Buddhismus, die vor allem eine »westlich« geprägten Sichtweise den Buddhismus mit seinen vielen regional und historisch stark unterschiedlichen Traditionen fassbar machen soll. Alle Figuren stehen in einem religiösen Kontext, doch liegt die Betrachtung auf der künstlerischen Ausführung.

Die Sprache des Arrangements erweist sich als hoch metaphorisch. Absichtsvoll gegenübergestellt werden dem sitzenden japanischen Mönch die Fragmente bronzer Buddhafiguren, zwei bronze Köpfe aus Thailand, sowie eine steinerne Plastik des Buddha auf dem Schlangenthron, die der Khmerkunst zugerechnet werden kann. Durch dieses spezielle Arrangement wird der formularische Bezug des Göttlichen und seiner menschlichen Verehrer, der transzendenten Sphäre und ihrer immanenten menschlichen Verkörperung (*embodiment*) im Leib des religiösen Spezialisten (Mönch) inszeniert – Mönch und Buddha, Immanentes und Transzendentales werden wechselseitig zur Metapher. Alle Objekte sind zudem so platziert, dass man ihnen mehr oder weniger auf Augenhöhe ins Gesicht blicken kann. Metaphorisch wird somit durch diese Anordnung die Begegnungssituation als *Formular einer face to face- Situation* auf Augenhöhe beschrieben; man kann der fremden Kultur gleichsam ins Gesicht sehen – und wird wiederum von dieser gesehen. Das Gesicht, der Kopf des Buddha und der Bodhisattvas ist also ein besonderer bedeutungsrelevanter Bezugspunkt in dieser Ausstellungsanordnung. Dies wird deutlich durch die Platzierung einer Reihe von Buddha- und Bodhisattvaköpfen in der Schrankvitrine (Abb. 6). Die gleichgroßen Köpfe bilden ein sowohl zeitlich als

auch geografisch weites Spektrum der buddhistischen Kunst und Religion ab. Solche Objekte finden sich überwiegend in kunsthistorischen oder archäologischen Sammlungen. Inszeniert wird hier das Formular einer sich in vielfältigen Erscheinungsformen ausdrückenden Einheit, sodass jede einzelne der ausgestellten Figuren zu einer Metonymie eines bestimmten Gesamts, in diesem Fall »des« Buddhismus werden kann.



Abbildung 6

Das Arrangement der Ausstellung erzeugt so ein bestimmtes Wissen über den Buddhismus und seine Kunst. Die religionsgeschichtliche Aussagekraft dieser Artefakte, insbesondere ihre ikonografische Deutung als Kultbilder, ist nämlich kritisch zu hinterfragen. In Asien ist der abgebrochene Kopf einer Buddhafigur rituell nicht nutzbar; die Figur gilt als zerstört und somit nutzlos. Das Sammeln einzelner, oft absichtlich abgeschlagener Buddhaköpfe begann im späten 19. Jahrhundert; sie hatten Souvenir-Charakter und waren für viele Reisende die einzigen antiken Steinobjekte, deren Transport möglich war. Diese Form der westlichen Rezeption buddhistischer Kunst erlebte vor allem in Südostasien erhebliche Zerstörungen antiker Stätten (beispielsweise am Borobudur). Die Beliebtheit solcher Objekte im Westen hängt mit der Büste-Tradition zusammen, die von europäischen Kunstliebhaberinnen und -liebhabern auf asiatische Objekte ausgeweitet wurde. Solche Objekte betonen daher einen »westlichen« Blick auf asiatische, insbesondere buddhistische Kunst (Krüger und Radermacher 2020, 91).

Mag dieser durch manche Ausstellungen manifestierte »westliche« Blick in Hinsicht auf eine mögliche Selbstbeschreibung der Herkunftskulturen der Objekte zweifelhaft oder irreführend sein, so erzeugt er doch metaphorisch und formularisch einen spezifischen und analytisch zu erfassenden, konkret wahrnehmbaren Sinn. Die Metaphorik der Ausstellung, in diesem Falle die der asiatischen Kunst im Museum *Situation Kunst (für Max Imdahl)*, überführt also in bestimmten Formularen die ausgestellten Einzel-Objekte somit für das lesende Publikum in eine sichtbare, sinnvolle Einheit (»der« Buddhismus) im religiösen Feld (Anthropomorphismus, Stifterfigur, Darstellung der Transzendenz-Immanenz-Unterscheidung²⁰).

Konklusion

Die Metaphern einer Ausstellung haben eine wichtige psychosoziale Funktion, indem sie in einer formularisch beschreibbaren Weise Erinnerungsräume erschließen. Sie machen zudem bestimmte *Erlebnisse*, hier mit dem »Fremden« einer anderen Kultur oder mit der Kunst überhaupt, zu sich selbst und anderen kommunizierbaren *Erfahrungen*. Schließlich eröffnen sie Anschlussmöglichkeiten weiterführender Geschichten und konstituieren auf diese Weise Sinn.

Die in Imdahls Denken zentrale Idee von der Eigenlogik des Bildes lässt sich also im Rahmen einer formulartheoretisch gefassten metaphorischen Rhetorik auf die Ausstellung übertragen. Die Lektüre der Ausstellung ist als ein Wechselspiel aus Wiedererkennen und darüberhinausgehendem Neuaushandeln geleitet von ihrer spezifischen Rhetorik, d. h. ihrer Metaphorizität und Formularität. Vielleicht kann Imdahls Konzept des »sehenden Sehens« nicht nur den Blick auf das Bild neu einstellen und erlauben, es in seiner Formalstruktur zu erkennen, sondern auch dazu dienen, die Metaphorik der Objekte in der Ausstellungen als Formulare der Fremd-, aber auch der Selbstwahrnehmung zu analysieren.

Anmerkungen

- 1 Der Artikel entstand im Rahmen des SFB 1475 »Metaphors of Religion« an der Ruhr-Universität Bochum, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Projektnummer 441126958.
- 2 Die Autoren danken den beiden anonymen Gutachtern des Textes und insbesondere Sandra Plontke für ihre konstruktive Kritik und die weiterführenden Hinweise.
- 3 Pionierarbeit wurde hier bereits geleistet von Hall (1987). Hinsichtlich der Frage der Rhetorik einer Ausstellung bietet der Sammelband *Rhetorics of Display* von Lawrence J. Prelli (2006) einige Beiträge, die sich mit hier diskutierten Inhalten berühren. Für chinesische Traditionen von Bildverständnissen in ihrer visuellen Rhetorik vgl. Tao Liu (2021).

- 4 Entsprechende Beispiele wären Arbeiten wie von vom Lehn (2010) oder Reitstätter & Christidou (2024). Einen guten Eindruck von empirischen Studien aus den letzten drei Jahrzehnten und deren Potenzialen gibt die Dissertation von Alexandra Donecker (2014).
- 5 Die Metaphorizität eines Einzel-Objekts hat für die *Situation Kunst (für Max Imdahl)* Miriam Greshake (2024) eingehend untersucht.
- 6 Vgl. zur scheinbar selbstverständlichen Rolle der Metonymie im Museumskontext Harris (2015, 26).
- 7 Vgl. hierzu etwa die Analyse Saviellos (2022, 345) für die Metaphorizität der Objektanordnungen im Steyler Missionsmuseum: »On an aesthetic and metaphorical level, the exhibition presents the Christian religion as an order that transcends nature and culture and as basing on a force that permeates all areas of life.« Vgl. ebenso die ausstellungsleitende Metapher, wie sie Huss (2017, 22 f.) untersucht.
- 8 Hinzuzuzählen ist hier auch die Kontextualisierung des Museums bzw. der Ausstellung im öffentlichen Raum (vgl. Kirchberg 2013).
- 9 Vgl. zu den spezifischen Entstehungsbedingungen von Sammlungen Pomian (2013 [1987]), Sommer (1999) und Sommer et al. (2000).
- 10 Vollständigkeit wäre eine Übertragung 1:1, was im logischen Sinne eine Tautologie a=a, also ein zwar wahrer, aber sinnloser Satz ist. Zur Sinnbildung ist immer eine spezifische Differenz nötig a=b, was zwar nicht wahr, aber dafür sinnvoll ist.
- 11 Rosmarie Beier-te Haan (2018, 140) charakterisiert den Ausstellungsräum entsprechend vor allem als »Schnittstelle«: »Der Ausstellungsräum ist nicht einfach nur ein Raum, sondern er ist eine Schnittstelle zwischen Ausstellungsmachern und Besuchern. Diese Schnittstelle ist nicht neutral; vielmehr bedeutet Ausstellen das Herstellen von Bedeutungen, in diesen Fällen von neuen Bedeutungen, zeigen doch Ausstellungen nicht die Vergangenheit an sich, sondern immer eine mögliche Form der Interpretation der Vergangenheit. Das Gezeigte ist damit Teil eines stetigen Darstellungs- und Wandlungsprozesses, der niemals vollständig und endgültig abgeschlossen ist.«
- 12 Im kirchlichen bzw. liturgischen Bereich bezeichnet der Begriff des Formulars die Gesamtheit der liturgischen Texte einer Messe oder einer Feier in Abhebung von den Lesungen. Es dient somit auch hier verbindlich der kommunikativen Regulierung von Allgemeinem und Besonderem wie auch von Gegenwärtigem und Vergangenheit im Gottesdienst (Metzger 1998, 122f. und 150).
- 13 Vgl. zur Rolle von Leerstellen bei der Lektüre einer Ausstellung, ausgehend von Wolfgang Isers Idee der »Unbestimmtheitsstelle« im literarischen Text, Buschmann (2013, 160–162).
- 14 Auch die Leistung der Kunst selbst ist nach Imdahl durchaus mit der Leistung der Metapher zu vergleichen. Er schreibt in *Zu Picassos Bild ‚Guernica‘* nämlich: »Gerade im Kohärenzen von empirischer Inkohärenz und autonomer Kohärenz oder, genauer, im Kohärenzen des formal selbstgesetzten Kohärenten mit dem empirisch Inkohärenten beruht die Leistung des Bildes [...]« (Imdahl 1996a, 413). Genau dies aber, die spezifische Vermittlung von bestimmten Unvereinbarkeiten, ist auch die Leistung von Metaphorisierungsprozessen, etwa im religiösen Bereich die sprachliche Fassung des sprachlich nicht fassbaren Transzendenten durch immaterielle Mittel (Gott als Hirte etc.).
- 15 So schreibt beispielsweise der katholische Theologe und Religionswissenschaftler Anton Antweiler, der ab 1957 eine religionskundliche Sammlung an der Universität Münster zusammentrug, über die Möglichkeiten und Einschränkungen seiner Sammeltätigkeit: »Für das, was sie [die Sammlung] bieten kann, ist sie weitgehend vom Zufall abhängig. Davon, was als ausdrucksfähig angesehen wurde; davon, welches Material benutzt wurde; davon, welche Stücke erhalten blieben; davon, was davon in irgendeiner Weise in den Handel kam; davon,

- ob sie nach Größe und Inhalt zur Sammlung passen; davon, ob man von den verfügbaren Stücken erfährt, und endlich davon, ob man zu der gegebenen Zeit über das Geld verfügt, sie zu erwerben» (Antweiler 1965, 42).
- 16 Die in diesem Zusammenhang aufkommende Frage der Kontaktdimension von Artefakten verschiedener Kulturen oder Religionen und deren Auswirkung auf Sinnbildungsprozesse durch die Präsentation in Museen und Sammlungen wird hier nur gestreift (siehe dazu Krüger und Stünkel 2022).
- 17 Zum Begriff der Platzierung im Ausstellungskontext siehe Zingelmann (2023, 101–109).
- 18 Wie Parmentier betont, sind es also nicht die Objekte, sondern die Objekte im Raum, mit denen eine Geschichte erzählt bzw. eine Lektüre ermöglicht wird (Parmentier 2012, 160). Der Raum aber ist dabei einerseits charakterisiert durch die räumlichen Gegebenheiten, aber mehr noch durch das jeweilige Arrangement der Objekte und die hierdurch manifestierte wechselseitige Bezugnahme.
- 19 Vgl. die entsprechende Beschreibung der Atmosphäre des Afrikaraumes bei Greshake 2024, 30.
- 20 Zur Bedeutung der Transzendenz/Immanenz Unterscheidung im religiösen Feld vgl. Stünkel 2025, 278–298.

Literatur

- Antweiler, Anton. 1965. »Die religionsgeschichtliche Sammlung an der kath. theolog. Fakultät der Universität Münster.« In *Jahresschrift 1964 der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, 41–52. Münster: Aschendorff.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Baecker, Dirk. 2021. »Formular komplexer Form«. In *Das Formular*, hrsg. v. Peter Plener, Niels Werber und Burckhardt Wolf, 3–18. Stuttgart: Metzler.
- Barsch, Stella, Lars Fröhlsorge und Olaf Günther, Hrsg. 2025. *Produktion, Transfer, Agency! Koloniales Sammeln und indigene Akteur:innen*, Lübeck: Sammlung Kulturen der Welt.
- Beier-te Haan, Rosmarie. 2018. »Vielfalt – Gleichheit – Individualität. Das Museum als eine ›moralische Anstalt‹«. In *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, hrsg. v. Bernadette Collenberg-Plotnikow, 127–152. Bielefeld: transcript.
- Black, Max. 1977. »More about Metaphor«. *Dialectica* 31: 431–457.
- Buschmann, Heike. 2013. »Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse«. In *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, hrsg. v. Joachim Baur, 149–170. Bielefeld: transcript.
- Collenberg-Plotnikow, Bernadette. 2018. »Für eine Philosophie des Museums«. In *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, hrsg. v. Bernadette Collenberg-Plotnikow, 63–85. Bielefeld: transcript.
- Donecker, Alexandra. 2014. *Selektions- und Rezeptionsprozesse im Kommunikationsraum Museum. Eine Erkundungsstudie am Fallbeispiel der Ausstellung »Foto + Film« im Deutschen Museum München unter Verwendung von kommunikationswissenschaftlichen Ansätzen der Mediennutzungs- und Rezeptionsforschung*, Dissertation, Freie Universität Berlin, fu-berlin.de [online]. <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/1376> [abgerufen am 07.10.2025].
- Fischer, Moritz und Kokou Azamede. 2025. »Transkulturell verflochtene Provenienzen: museale Zeugen christlicher Mission und die Frage ihrer Restitution als ›materiale Subjekte‹«. *Interkulturelle Theologie* 51: 149–172.

- Frese, Jürgen. 1967. »Sprechen als Metapher für Handeln«. In *Das Problem der Sprache: VIII. Deutscher Kongreß für Philosophie, Heidelberg 1966*, hrsg. v. Hans-Georg Gadamer, 45–55. München: Fink 1967.
- Frese, Jürgen. 1985. *Prozesse im Handlungsfeld*. München: Boer.
- Greshake, Miriam. 2024. »Von Herrschern, Metaphern und Vitrinen. Der Prunkdolch mit Leopardenkopf im Bedeutungswandel zwischen Zeremonialwaffe und Kunstmuseum«. *GA2. Kunstgeschichtliches Journal für Studentische Forschung Und Kritik*, 9 (01): 27–43.
- Hall, Margret. 1987. *On Display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*. London: Lund Humphries.
- Harris, Jennifer. 2015. »Metaphor in Social History Museums«. *Complutum* 26: 121–131.
- Hüsgen, Jan. 2025. *Missionary Societies and Religious Orders in German Colonies and Their Contribution to Ethnographic Collections*. Working Paper Deutsches Zentrum Kulturgutverluste 9/2025, Magdeburg: DZK. <https://doi.org/10.25360/01-2025-00046>.
- Huss, Tilman Jens. 2017. »Der ganze Eisberg«. Ausstellungsmetaphorik zwischen Anschauung, Sprache und Denken. *Figurationen* 1: 19–31.
- Imdahl, Max. 1996a. »Zu Picassos Bild ›Guernica‹. Inkohärenz und Kohärenz als Aspekte moderner Bildlichkeit«. In *Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Band 1*, hrsg. v. Angeli Janhsen-Vukićević, 398–459. Frankfurt: Suhrkamp.
- Imdahl, Max. 1996b. »Rede zur 30. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes«. In: *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften Band 3*, hrsg. von Gottfried Boehm, 501–503. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kirchberg, Volker. 2013. »Das Museum als öffentlicher Raum in der Stadt«. In: *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, hrsg. v. Joachim Baur, 231–266. Bielefeld: transcript.
- Köller, Wilhelm. 2012. *Sinnbilder für Sprache. Metaphorische Alternativen zur begrifflichen Erschließung von Sprache*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Krüger, Patrick Felix. 2025. »Religions- und Kulturkontakt im Bild. Metaphern und Formulare in der materialen Missionsgeschichte«. In *Metaphor Papers* 15. <https://doi.org/10.46586/mp.354>.
- Krüger, Patrick Felix und Martin Radermacher. 2020. »Der Blick auf ›das Fremde‹. Anton Antweiler und die religionskundliche Sammlung der WWU Münster«. *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft* 104 (1–2): 84–97.
- Krüger, Patrick Felix und Knut Martin Stünkel. 2022. »Indische Religion(en) im Bild. Religionskontakt vor dem, um das und im Objekt«. *Psychosozial* 45/IV, 28–44.
- Krüger, Patrick Felix und Knut Martin Stünkel. 2023. »Works of Art as Model Forms in the Contact of Religions. Glimpses from Japan, China and India«. *Art of the Orient* 12, 72–109. <https://doi.org/10.15804/aoto202305>.
- Krüger, Patrick Felix und Knut Martin Stünkel. 2025. »Subvertierte Formulare und erläuternde Metaphern. Über die chinesische Umdeutung europäischer Vorgaben in Kunstwerken am Beispiel der Ars Sacra Pekinensis«. In *Produktion, Transfer, Agency! Koloniales Sammeln und indigene Akteur:innen*, hrsg. von Stella Barsch, Lars Fröhlsorge und Olaf Günther, 151–169. Lübeck: Sammlung Kulturen der Welt.
- Metzger, Marcel. 1998. *Geschichte der Liturgie*, Paderborn u.a.: Schöningh (UTB).
- Panofsky, Erwin. 1939. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- Parmentier, Michael. 2012. »Mit Dingen erzählen. Möglichkeiten und Grenzen der Narration im Museum«. In *Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer*, hrsg. v. Tobias G. Natter, Michael Fehr und Bettina Habsburg-Lothringen, 147–164. Bielefeld: transcript.
- Pomian, Krzysztof. 2013 [1987]. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach.

- Prelli, Lawrence J. (ed). 2006. *Rhetorics of Display*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Reitstätter, Louise und Dimitra Christidou. 2024. »Alone together? Solitary and shared visiting practices of pairs in the art museum«. *Museum Management and Curatorship* 39: 1–21.
- Sachs-Hombach, Klaus. 2006. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem.
- Saviello, Alberto. 2022. »Natürlich Katholisch!? Die Präsentation außereuropäischer Kulturen und nichtchristlicher Religionen im historischen Missionsmuseum der Societas Verbi Divini in Steyl«. *Anthropos* 117: 345–360.
- Sommer, Andreas Urs, Dagmar Winter und Miguel Skirl. 2000. *Die Hortung. Eine Philosophie des Sammelns*. Düsseldorf: Parerga 2000.
- Sommer, Manfred. 1999. *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Stünkel, Knut Martin. 2019. »Inscription – Writing – Formular«. In *Poetik der Inschrift*, hrsg. v. Ulrich Rehm und Linda Simonis, 191–206. Heidelberg: Winter.
- Stünkel, Knut Martin. 2025a. *Key Concepts in the Study of Religions in Contact* (DHR 15). Leiden/Boston: Brill.
- Stünkel, Knut Martin. 2025b. »Metaphor and Formular. Überlegungen zu einer allgemeinen Theorie der Erfahrung und der religiösen Sinnbildung durch Metaphern im Anschluß an Jürgen Frese und Wilhelm Schapp«. *Metaphor Papers* 14: 1–62. <https://doi.org/10.46586/mp.353>.
- Tao Liu. 2021. *Visual Rhetoric*. Beijing: Peking University Press.
- Turner, Mark. 1996. *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- vom Lehn, Dirk. 2010. »Examining ›Response‹: Video-based Studies in Museums and Galleries«. *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research* 4, 33–43.
- Zingelmann, Thomas. 2023. *Die Ausstellung. Ästhetik und Epistemologie des Zeigens*. Hamburg: Meiner.

Die Autoren

Patrick Felix Krüger, Dr. phil., Kunst- und Religionshistoriker, wiss. Mitarbeiter im SFB 1475 »Metaphors of Religion« (CERES, Ruhr-Universität Bochum), Arbeitsschwerpunkte: Kunst-, Kultur- und Religionsgeschichte des Jainismus, Geschichte und Kunst der hinduistischen Religionen, Religions- und Kulturkontakt zwischen Asien und Europa, Missionsgeschichtliche Sammlungen, Religion im Museum, historische und theoretische Museologie.

Kontakt: Dr. phil. Patrick Felix Krüger, Universitätsstr. 90 a, 44789 Bochum; E-Mail: patrick.krueger@rub.de

Knut Martin Stünkel, PD Dr. phil., Religionsphilosoph und Literaturwissenschaftler, wiss. Mitarbeiter im SFB 1475 »Metaphors of Religion« (CERES, Ruhr-Universität Bochum), Arbeitsschwerpunkte: Sprachphilosophie, Theorie und Praxis des Religionskontakts, Formulartheorie, Metaphoriken des Alltäglichen, Missionsgeschichtliche Sammlungen.

Kontakt: PD Dr. phil. Knut Martin Stünkel, Universitätsstr. 90 a, 44789 Bochum; E-Mail: knut.stuenkel@gmx.net

Von der Erzählung zur Illustration in der intersubjektiven Artikulation von Widerstand

Monique Kaulertz

Journal für Psychologie, 33(2), 149–171

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2-149>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

In intersubjektiven Artikulationsprozessen mit Geflüchteten eröffnen sich multimodale Artikulationsformen, die auch präsentative Modi wie Zeichnungen umfassen. Anhand eines Artikulationsmomentes während der Feldforschung wird gezeigt, wie sich in ko-produktiver Artikulation zwischen Interaktionspartner und Ethnografin ein Moduswechsel von narrativer zu illustrativer Symbolisierung vollzieht. Die spontane Zeichnung einer Szene des erzählten Widerstands gegen militärische Zwänge durch die Forscherin lädt zur Reflexion über die Unterschiede und Potenziale der Artikulationsmodi in den ethnografischen Begegnungen ein. Der Beitrag plädiert für eine kulturpsychologisch fundierte Erweiterung qualitativer Forschung um bildbasierte Ausdrucksformen, die nicht nur als Forschungsgegenstand, sondern als methodische Artikulationsmittel in der Interaktionsforschung ernst genommen werden. Er wirbt in diesem Zuge dafür, Artikulation als kulturpsychologischen Grundbegriff nutzbar zu machen.

Schlüsselwörter: Artikulation, Bildlichkeit, Interaktionsgeschichte, Widerstand, qualitative Forschung, Multimodalität, Kulturpsychologie

From Narrative to Illustration in the Intersubjective Articulation of Resistance

In intersubjective processes of articulation with refugees, multimodal forms of expression emerge, including presentational modes such as drawing. Using a moment of articulation during the fieldwork, this paper explores a co-constructed shift between researcher and researched from narrative to illustrative symbolization. The spontaneous drawing of a scene by the researcher depicting resistance to military constraints invites reflection on the differences and potentials of symbolic modes within ethnographic encounters. The contribution advocates for a culturally and psychologically grounded expansion of qualitative research to include image-based forms of expression—not merely as objects of analysis but as method-

ological means of articulation within interaction research. In doing so, it argues for the conceptualization of articulation as a foundational term in cultural psychology.

Keywords: articulation, visuality, interaction narratives, resistance, qualitative research, multimodality, cultural psychology

Gesellschaftliche Relevanz der Artikulation von Leiderfahrungen

Wenn es um Erfahrungen kollektiver Gewalt, struktureller Diskriminierung, politischer Verfolgung und Fluchtmigration geht, stellt die Frage nach den Artikulationsmöglichkeiten und der Anerkennung von Leiderfahrungen in den heutigen superdiversen (Vertovec 2007), postmigrantischen Gesellschaften (Foroutan 2021) eine besondere Herausforderung dar. Politische Gewalt ist dabei nicht als »Sonderfall des Sozialen« (Koloma-Beck und Schlichte 2018, 125) und als Fremdes zu verstehen, das sich vor allem anderswo ereignet, sondern als etwas, das uns – nicht zuletzt angesichts aktueller Kriege und autoritärer Dynamiken – alle (be-)trifft (Nayar 2021). Es stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten und Räume der Artikulation jenseits des begrenzt zu Verfügung stehenden therapeutischen Raums existieren, in denen der Ausdruck und die Bearbeitung leidvoller Erfahrungen, aber auch Widerstand, möglich werden. Artikulation von Verletzung und Trauma sind dabei nicht als solitärer Prozess, sondern als soziales Geschehen zu begreifen, in welchem wir von anderen abhängig sind (van de Ven 2022). Gerade in Zeiten autoritärer Umbrüche, in denen geflüchtete Menschen als »unerwünscht« deklariert werden und die Anerkennung von Fluchtgründen erschwert wird, ist es wichtig, auch qualitative Forschung als Artikulationsraum ernst zu nehmen, in dem mit unterschiedlichen performativen und partizipativen Modi narrativer, musikalischer und bildlicher Art nicht nur Wissen generiert, sondern Beziehungen geknüpft und alternative Artikulationen ermöglicht werden.

Anliegen dieses Beitrags

In meiner Forschungsarbeit zum Thema »Artikulation von Leid- und Gewalterfahrungen in Begegnungen mit geflüchteten Menschen« untersuche ich mittels ethnografischer, performativer und partizipativer Methoden, welche Erfahrungen geflüchtete Menschen mit welchen Mitteln artikulieren (wollen). Es zeigt sich, dass Menschen, die Leid erfahren haben, eine Vielzahl artikulatorischer Ressourcen nutzen, um Erlebtes auszudrücken. Dabei kommen sowohl präsentative als auch diskursive Modi (Langer 1984 [1942]) zum Einsatz, ebenso wie unwillkürliche Formen »aktionaler Erinne-

rung« (Straub 2015). Unterschiedliche Medien wie Bilder, Filme oder Musik werden von den Beteiligten verwendet, um persönliche Erfahrungen und die Kontexte der erlebten Gewalt zu vermitteln. Sprachliche Differenzen und verschiedene »konjunktive Erfahrungsräume« (Mannheim 1980 [1922–1925], 215) regen diesen multimodalen und multimedialen Austausch an und machen ihn teilweise sogar notwendig.

In diesem Beitrag möchte ich zunächst einen Begriff der Artikulation vorstellen, der multimodale Ausdrucksformen und somit auch visuelle Modi der Sinnstiftung integriert. Exemplarisch werde ich eine ko-konstruktive Artikulationssituation während meiner Begegnungen im Feld untersuchen, in welcher ein intersubjektiv vollzogener Moduswechsel von einer »small story« (Dausien und Thoma 2023), einer kleinen, in einer Alltagsinteraktion (und nicht Interviewsituation) entstandenen Erzählung, hin zu einer Illustration eine Rolle spielte. Mein Forschungspartner Baltazar erzählt in dieser Situation von seinem Militärdienst im Iran und seinen Widerstandshandlungen in dieser »totalen Institution« (Goffman 2020 [1961]), während ich davon eine Zeichnung anfertige. Zu beantworten ist, was die Zeichnung im Vergleich zum Erlebnisbericht als symbolische Ressource auszeichnet und welche Bedeutung das Zeichnen für »participatory sense-making« (Fuchs und De Jaegher 2009) in der Situation zwischen Forscherin und Forschungspartner hat.

Zum Begriff der Artikulation

Der Begriff der Artikulation, der meiner Arbeit zugrunde liegt, ist vor allem von Matthias Jung (2009) in einer enaktivistischen und pragmatistischen Perspektive ausgearbeitet worden. Unter Artikulation versteht er die »meist okkasionelle, manchmal planmäßige Explikation menschlicher Erfahrung durch die Performanz von symbolischen Akten (in der Regel: von Sprechakten), in denen die implizit-qualitative Gestalt gelebter Erfahrung in die explizit-semantische Gestalt eines prägnanten Symbolismus transformiert wird« (Jung 2005, 105). An seiner Theorie ist hervorzuheben, dass er Artikulation u. a. als erfahrungsgebaut, verkörpert, genuin intersubjektiv und als multimodal und multimedial begreift. Mit der Bezeichnung des »expressiven Kontinuums« (ebd., 131) kritisiert er die Reduzierung menschlicher Expressivität auf sprachlichen Ausdruck und betont die Möglichkeit, sich unterschiedlichster Ausdrucksformen zu bedienen (womit er nicht meint, dass diese immer bewusst und intentional genutzt werden können), die von einem expressiven Schrei hin zu hoch elaborierten und komplexen Gestaltbildungen viele Formen der Sinn- und Bedeutungsbildung umfassen können. Das Konzept der Artikulation vermag daher eine Brücke zu schlagen zwischen semiotischen Zugängen sowie Ansätzen, die psychologische und interaktionale bzw. intersubjektive Dimensionen menschlicher Sinn- und Bedeutungsbildung berücksichtigen. Es ist hochgradig

anschlussfähig an aktuelle Entwicklungen der multimodalen und multisensorischen Ethnografie, die explizit auch visuelle Ausdrucksformen einbezieht (e.g. Eitel und Simon 2025; Pink 2011).

Zur Berücksichtigung bildlicher Artikulation

Da ich in diesem Beitrag eine Artikulationssituation vorstelle, in welcher neben einer narrativen eine bildliche Artikulation, nämlich eine Zeichnung, eine Rolle spielt, möchte ich hier auf einige Aspekte zu sprechen kommen, die für eine bildtheoretische Erweiterung von Jungs Artikulationstheorie hilfreich sind¹. Für eine qualitativ orientierte Psychologie, die die Bildlichkeit menschlichen Daseins und zwischenmenschlicher Interaktion berücksichtigen möchte, sehen Jürgen Straub, Aglaja Przyborski und Sandra Plontke (2021) die Aufgabe »Bilder als Bestandteile *praktischer*, emotional gefärbter Selbst- und Weltverhältnisse, *kognitiver* Selbst- und Weltverständnisse sowie *komunikativer* Selbst- und Weltbeziehungen« (ebd., 575) von Menschen zu untersuchen. Interpretationen berücksichtigen dabei, so schreiben sie, »wie bestimmte Personen bestimmte Bilder in je gegebenen Situationen verwenden, wie sie sie sehen, auslegen, welche Bedeutungen hier und dort ausgehandelt und angesprochen werden« – und zwar immer unter Berücksichtigung der jeweiligen sozialen Kontexte (ebd.). Daran anschließend gilt es, Bilder hinsichtlich ihrer pragma-semantischen Bedeutung für die Artikulation von Leiderfahrungen in den Blick zu nehmen, also nicht nur zu berücksichtigen, was sie zeigen, sondern auch, wie sie produziert und genutzt werden.

Eine Frage, die in der Multimodalitätsforschung diskutiert wird, betrifft die Potenziale von Bildern und anderen Medien als symbolische oder semiotische Ressourcen (für visuelle Ausdrucksformen siehe Kress und van Leeuwen 2020). Insbesondere der Ansatz von Susanne K. Langer (1984 [1942]) ist für eine Differenzierung instruktiv und wird in verwandten Feldern rezipiert (e.g. Sauer 2016; Innis 2020; Chaplin 2021). In *Philosophie auf neuem Wege* unterscheidet sie zwischen diskursiven und präsentativen Modi der Symbolisierung (Langer 1984 [1942]). Unter diskursiven bzw. sprachlichen, mathematischen oder wissenschaftlichen Symbolismen fasst Langer jene, die eine Syntax, Grammatik und lexikale Struktur besitzen. Ihre Bestandteile (etwa Worte) erscheinen nacheinander und können nicht auf einmal erfasst werden. Bedeutungen lassen sich wiedergeben, definieren und erklären, etwa in einem Lexikon. Für einzelne Bestandteile (Begriffe) bestehen zudem häufig Analogien (z.B. in anderen Sprachen), sodass verschiedene Darstellungsweisen möglich sind (ebd., 99f.).

Demgegenüber besitzen präsentative Symbolisierungsweisen, zu denen Langer Bilder, Gesten, Rituale, Mythen, Musik und auch Gedichte zählt, keine grammatischen und konventionalisierten, in einem Lexikon erklärbar Struktur. Bilder bieten ihre Ele-

mente nicht nacheinander, sondern gleichzeitig dar, sodass ihre Beziehungen in einem Akt des Sehens erfasst werden. Diese Elemente (etwa Linien, Farben, Flächen) können nur situiert und kontextgebunden verstanden, nicht jedoch einzeln aufgezählt und erklärt werden (ebd., 100f.). Deshalb seien präsentative Symbolismen besonders für den Ausdruck von Ideen, Empfindungen und Vorstellungen geeignet, »die sich der sprachlichen ›Projektion‹ widersetzen« (ebd., 99).

Die Unterscheidung der Symbolisierungsformen ist auch hinsichtlich ihrer Nähe zur enaktivistischen Artikulationstheorie von Jung (2009) interessant – nicht so sehr aufgrund der unterschiedlichen Prinzipien der Formgebung, die teils nur graduell und analytisch differenziert werden können (Straub et al. 2021, 557f.), sondern wegen der Betonung sinnlicher Wahrnehmung und affektiv grundierter Bedeutungsbildung, die sich sprachlicher Reflexion entzieht: »Der Haut- und Tastsinn, das Riechen und Schmecken oder das Hören schaffen, wie das Sehen, praktisches, leiblich-implizites Wissen, lange bevor Laute zu verständlichen Wörtern einer erst ganz allmählich vertrauten Sprache geformt und als solche verstanden werden« (ebd., 547). Die gilt auch und gerade in Bezug auf die Artikulation von Leiderfahrungen. Hier hat der Mensch die Möglichkeit, neben sprachlichen bzw. diskursiven Darstellungsformen eben jene präsentativen Symbolisierungen zu nutzen, die nicht darauf abzielen, etwas möglichst passgenau und ohne Übertragungsverluste durch Nutzung konventionalisierter Zeichen zu explizieren, sondern eine sinnliche und emotionale Bedeutungsbildung im Sinne einer »affektiven Semiose« (Innis 2020, 54) zu ermöglichen, die jenes zum Ausdruck bringt, was uns laut Waldenfels betrifft, affiziert und zu einer Antwort herausfordert (Waldenfels 2007).

Interaktionstheoretische Erweiterung

In meiner (ethno-)psychoanalytischen Herangehensweise interessiert besonders die Interaktionsebene – etwa spielen Moments of Meeting (Stern 2004) und szenisches Verstehen von unbewussten Sinngehalten (Lorenzer 2006; Nadig 1997) sowie Fragen nach Anerkennung (Benjamin 2019) eine Rolle. Sinnbildung in Interaktionssituativen findet durch »participatory sense-making« statt, das bedeutet, soziales Verstehen ereignet sich in »the moment-to-moment interaction of two subjects« (Fuchs und De Jaegher 2009, 466) und beinhaltet ein »active engagement of each individual in the joint activity of sense-making« (Candiotto 2019, 246). Es geht um Ko-Kreationen von Individuen in sozialen Situationen, »which neither of you could have done alone, or outside of its particular context« (De Jaegher et al. 2016, 1). Für eine interaktionstheoretische Erweiterung der Artikulationstheorie eignet sich zudem die psychoanalytische, auf Langers Symbolisierungsformen basierende Unterscheidung zwischen unbewussten, sprachsymbolischen und sinnlich-symbolischen Interaktionsformen (Lorenzer 1981).

Gerade sinnlich-symbolische Interaktionsformen stellen nicht nur Re-Inszenierungen vergangener Interaktionsfiguren dar, die im Laufe der Sozialisation verinnerlicht wurden, sondern ermöglichen auch kreative Erkundungen des noch nicht Verbalisierbaren:

»Das kreativ-utopische Potenzial der sinnlich-symbolischen Interaktionsformen liegt, bedingt durch ihre Nähe zu (noch) unbewussten Praxisfiguren, in der größtmöglichen Unabhängigkeit von Wahrnehmungsvorgaben des bestehenden normsetzenden Diskurses. Eine ihrer wesentlichen Funktionen ist es, sowohl individuell wie kulturell, sozial verdrängten und marginalisierten Potenzen auf eine spielerische Art und Weise eine symbolische Gestalt zu geben. Tabuiertes wird fassbar, Unsagbares vertont, Unbeschreibliches artikuliert, kontroverse Elemente geeint, bisher Gedachtes veräußerlicht, Gefühltes ausgetauscht und damit öffentlich verhandelbar« (Klein 2016, 210f.).

Für das Verstehen solcher oftmals nichtsprachlichen Handlungen und Interaktionsmomente spricht Lorenzer (2007) vom »szenischen Verstehen« das nicht nur das inhaltlich ausgedrückte, sondern auch das in einer Interaktionssituation in ko-konstruktiver Bedeutungsbildung implizit und sinnlich Performierte zu ergründen vermag (Klein 2016, 216f.). Dazu bedarf es der »szenischen Anteilnahme« und eines Sich-Einlassens auf die Situation (Lorenzer 1986, 62).

In der relationalen Psychoanalyse wird der Aspekt der ko-konstruktiven Sinnstiftung zumeist noch stärker betont, was sich mit dem Begriff »Moment of Meeting« verdeutlichen lässt. Dieser bezeichnet aus der Perspektive relationaler Psychoanalyse einen Moment der Begegnung und der Passung, eine Art affektiv aufgeladenen »Knotenpunkt«, in dem die Interagierenden sich begegnen und wechselseitiges Verstehen und tiefere Einsichten potenziell möglich werden – unter der Voraussetzung, dass entsprechende Antworten gegeben werden:

»A moment of meeting requires an authentic response finely matched to the momentary local situation. It must be spontaneous and carry the therapist's personal signature, so to speak. In that way, it reaches beyond a technical, neutral response and becomes a specific fit to a specific situation« (Stern 2004, 370).

Auch in unserer Interaktionsgeschichte gab es solch einen besonderen Moment der Artikulation bzw. Übersetzung, in welcher neben einer Erzählung eine andere »semiotische Ressource« (Van Leeuwen 2005, 3) bzw. ein präsentativer oder auch sinnlich-symbolischer Artikulationsmodus (e.g. Langer 1984 [1942]) zum Einsatz kam. Die Anfertigung der Zeichnung durch mich in der gemeinsamen Szene kann im Sinne einer »responsiven« Ethnografie als alternative Antwort auf die Erzählung meines Forschungspartners aufgefasst werden.

Fallbeispiel aus der Interaktionsgeschichte mit Baltazar

Methodisches Vorgehen: Interaktionsgeschichten und Artikulationsmodi

Bei meinen ethnografischen Forschungsaufenthalten entwickelten sich einige freundschaftliche Kontakte mit nach Deutschland geflüchteten Personen, die ich während der Zeit im Feld kennengelernt und über mehrere Jahre begleitet habe – so auch mit Baltazar². Unsere Interaktionen sind Gegenstand der Analyse, wobei meine eigenen Beiträge zu unserem Austausch ebenfalls berücksichtigt werden, um Artikulation als ko-konstruktiven Prozess in den Blick nehmen zu können. Die Momente unserer zahlreichen Begegnungen habe ich in sogenannten *Interaktionsgeschichten* (vgl. Pfab und Klemm 2022, 83–86) zusammengestellt, die sich aus einer Vielzahl ausgewählter Szenen zusammensetzen, welche ich dokumentiert habe. Für die Analyse habe ich vor allem Szenen berücksichtigt, in denen die Artikulation von Gewalt- oder Leiderfahrungen eine Rolle spielten.

In meinen Analysen fokussiere ich exemplarisch verschiedene Modi der Interaktion. Ich unterscheide zwischen medienvermittelten, medienrezipierenden oder -integrierenden und medienproduzierenden Interaktionsmodi. Bei medienvermittelten Modi geht es um den Gebrauch verschiedener Medien in einem weiteren Sinne, d. h. von Sprache oder schriftlicher Kommunikation in Form von Erzählungen, E-Mails o. ä. Bei medienrezipierenden bzw. -integrierenden Interaktionsmodi geht es um den Einbezug von und die Auseinandersetzung mit bereits existierenden und von anderen (Künstler:innen, Autor:innen, Regisseur:innen) hergestellten Medienprodukten oder Objektivationen im engeren Sinne, etwa Musikstücken, Filmen oder Bildern. Die Arrangements, etwa Bildkompositionen, sind hier von anderen zusammengestellt und nicht von den Interagierenden, werden von diesen aber in die Interaktionen einbezogen, »importiert« und zu eigenem Erleben und zur eigenen Biografie in Beziehung gesetzt. Sie sind somit *Artikulationsvehikel*, die an verbalen Austausch anschließen, diesen aber auch initiieren und Gesprächsanlässe anstoßen können. Bei medienproduzierenden Modi geht es um die Herstellung von solchen Objektivationen der Sinnstiftung, etwa Texten, Bildern, Filmen oder Musikstücken, durch die Beteiligten selbst. Die verschiedenen Modi sind nicht trennscharf zu unterscheiden, vielmehr erfolgt die Trennung aus analytischen Gründen.

In meinen Analysen unterscheide ich zudem zwischen verschiedenen Ebenen der Artikulation: *Welt-, Selbst-, und Beziehungsartikulation*. Weltartikulation meint die intentionale, inhaltliche Ebene des Artikulierten, also das, worauf sich die Artikulation vornehmlich thematisch bezieht. Bei der Auswahl der Szenen und Situationen liegt der Fokus auf Leid- und Gewalterfahrungen. Es kann sich um bestimmte Phänomene und Ereignisse handeln, die artikuliert werden, oder um Vorgänge, die mit Leiderfahrungen in Verbindung stehen. Selbstartikulation betrifft, was eine Person über sich im Zuge der Artikulation selbst preisgibt oder vermitteln will. Beziehungsartikulation umfasst das

Verhältnis der Interagierenden zueinander, insbesondere die Aushandlung von Machtverhältnissen und Asymmetrien zwischen Forschungspartner:innen und Forscherin, die Art und Weise, wie sie sich aufeinander beziehen und miteinander inter-agieren.

Zudem betrachte ich ausgewählte Aspekte der Artikulation vertieft, in diesem Beitrag die Praktiken des Widerstands während Baltazars Militärdienst im Iran. Welche Aspekte bei der Analyse jenseits der o. g. Artikulationsmodi vertiefend in den Blick geraten, hängt dabei von Auffälligkeiten, Besonderheiten und Irritationen ab (Richter et al. 2023; kritisch Chakkarath 2006), die im Interaktionszusammenhang der Situationen und bei der Analyse auftauchen. Auf solche zu achten, gehört auch zum Instrumentarium psychoanalytischer Methoden (Nadig 1997, 36ff.; Bonz et al. 2017). Was mir auffällt, besonders hervorsticht oder mich irritiert, ist dabei unvermeidbar verknüpft mit meinen eigenen Perspektiven, Verstehensmöglichkeiten und Wissenshintergründen, aber auch mit Dingen, auf die mich die Forschungspartner:innen aufmerksam gemacht haben oder die durch Lektüre auffällig werden und meine Deutungen infrage stellen. Durch den Wechsel von Artikulationsmodi oder den Einbezug verschiedener Vergleichshorizonte (etwa unterschiedlicher theoretischer Zugänge), wie sie in der relationalen Hermeneutik differenziert wurden (Straub und Ruppel 2022), lassen sich Wahrnehmungswechsel befördern, die dabei helfen, latente Sinngehalte aufzuspüren.

Artikulation von Widerstand in »totalen Institutionen«

Meine Forschungspartner:innen zeigten ein deutliches Interesse daran, sich in kritisch-politischer Absicht mit unterschiedlichen Gewaltformen, ihren Mechanismen und Folgen auseinanderzusetzen – um sich und ihre Geschichte vorzustellen, diese in meine Forschung einfließen zu lassen, aufzuklären, zu erinnern, zu verarbeiten und zu reflektieren, Tabus zu brechen, Widerstand zu artikulieren und politische Veränderungen einzufordern. Baltazar war während seines Militärdienstes im Iran zahlreichen Repressionen ausgesetzt, denen er durch subversive Handlungen zu widerstehen suchte. Von diesen Handlungen erzählte er mir zu unterschiedlichen Gelegenheiten, was ich in Feldprotokollen festhielt. Auf Grundlage der Erzählungen fertigte ich bei einem unserer Treffen aus einem spontanen Impuls heraus und noch während erzählt wurde eine Illustration seiner Erlebnisse an. Der thematische Schwerpunkt der Artikulation liegt dabei auf einem Moment des »flachen« Widerstands (Därmann 2021, 12) oder einer »sekundären Anpassung« (Goffman 2020 [1961], 185), der während eines Appells im iranischen Militär stattfand, das auch als »totale Institution« (Goffman 2020 [1961]) bezeichnet werden kann³. Laut Erving Goffman lässt sich eine totale Institution »als Wohn- und Arbeitsstätte einer Vielzahl ähnlich gestellter Individuen definieren, die für längere Zeit von der übrigen Gesellschaft abgeschnitten sind und miteinander ein abgeschlossenes, formal reglementiertes Leben führen« (ebd.,

11). Goffman sieht die Folgen dieser institutionellen Unterbringung für das Individuum und dessen Selbst, besonders wenn es sich um erzwungene Verhältnisse handelt, als »verhängnisvoll« an (ebd., 53). Er nimmt die Methoden der Internierung in ihrer Rolle für die soziale Identität von Individuen in den Blick, die gezwungen werden, ihre Selbstentfaltung massiv einzuschränken, um als soziales Wesen oder als Mensch überhaupt überleben zu können. In totalen Institutionen werden Menschen durch degradierende und demütigende Aufnahmeprozeduren (ebd., 28) in das System der Institution einsozialisiert und erleiden in diesem Zuge durch zahlreiche Verluste von Rechten, Privatsphäre, Gestaltungsmöglichkeiten des Tages und individuellen Freiheiten einen »bürgerlichen Tod« (ebd., 26f.). Ihre »Identitäts-Ausrüstung« wie Kleidung und persönliche Gegenstände wird ihnen weggenommen, wodurch sie entindividualisiert und entmündigt werden (ebd., 29ff.). Sie werden nicht über Vorgänge informiert und ihre Lebenszeit wird »verplant«. Auf diese Weise können sie kein privates Sozialleben bzw. kaum soziale Rollen aufrechterhalten, wodurch sie einen Teil ihrer Selbstbestimmung verlieren und einen Kontrollverlust erleben (ebd., 20f.). Demgegenüber werden sie in soziale Beziehungen (etwa mit Vorgesetzten oder Zimmerngenossen) hineingezwungen, denen sie sich teils nicht entziehen können (ebd., 37). Mangels ablenkender Beschäftigungen und sinnstiftender Tätigkeiten leiden Menschen in solchen Institutionen unter psychisch beeinträchtigender Langeweile und Deprivation (ebd., 21). Bei all dem handelt es sich um verschiedene Formen des verletzenden Eindrangens in »Territorien des Selbst« oder »Reservate des Selbst« (Goffman 1982 [1971], 54ff.), die etwa den privaten Raum, persönliche Gegenstände und Besitztümer oder Entscheidungsmacht über Gespräche und Beziehungen umfassen. Dies sind Sphären, die im Alltag normalerweise durch »Interaktionsrituale der Achtung, der taktvollen Distanz und der höflichen Reihenfolge« geschützt und bewahrt werden (Därmann 2021, 86).

Menschen fügen sich aber oftmals nicht widerstandslos ihrem Schicksal. Goffman beschreibt Widerstände in seinem Konzept des institutionellen »Unterlebens«, in dessen Rahmen verschiedene Formen der Anpassung oder subversive Strategien im Umgang mit der Internierungssituation entwickelt und praktiziert werden (Goffman 2020 [1961], 194). Er nennt »sekundäre Anpassungsmechanismen« als eine Sammlung von Handlungen, die sich nicht direkt gegen das Personal der Institution richten, es aber den Menschen erlauben, sich durch verbotene Mittel Genüsse zu verschaffen, einen Zugewinn an Kontrolle über ihr Leben zurückzuerlangen oder ein Stück ihrer Autonomie und ihres Selbst zu bewahren (ebd., 59f.). Auch Iris Därmann (2021) würdigt die Praktiken des Widerstands in solchen Situationen bzw. Institutionen, in denen der persönliche Handlungsspielraum aus verschiedenen Gründen teils massiv eingeschränkt ist. Sie plädiert dafür, jenseits der Untersuchung von

»Attentaten, revolutionären Großereignissen, Klassenkämpfen, Massenaufständen [...] einen radikal erweiterten Widerstandsbegriff zu konturieren sowie flache Widerstandfor-

men in den Blick zu nehmen, die sich in der Spanne und Spannung zwischen *vita activa* und *vita passiva*, Überleben und Freitod, Entgegentreten und Sich-Entziehen, öffentlicher Sichtbarkeit und Verbogenheit, Präsenz und historischer Nachträglichkeit, Intention und Effekt, Singularität und Kollektivität bewegen, in ihren Eskalationskräften einerseits, in ihren Spurenbereichen und geringfügigen Resten andererseits« (ebd., 12).

Dies bedeutet auch, nicht nur von den Effekten der Gewalt oder von den Ergebnissen und den Erfolgen dieser Widerstände auszugehen, sondern anzunehmen, dass Widerstände eine temporäre »Gewaltenteilung *in statu nascendi*« einsetzen können, indem sie die Gewaltwirkungen unterbrechen (ebd.).

Von solchen flachen Widerstandsformen handeln auch Baltazars Erzählungen, die er mir per E-Mail geschickt hat oder die ich in Feldprotokollen dokumentiert habe. Er erzählte mir von seiner Zeit im iranischen Militär. Er war unfreiwillig zum verpflichtenden Militärdienst gegangen, da er keinen Reisepass hätte bekommen können, wenn er den Wehrdienst nicht angetreten hätte. Sein Plan, das Land zu verlassen, wäre für ihn dann ungleich schwieriger umsetzbar gewesen. Seine Erfahrungen schilderte er mit einer Reihe von Szenen und Anekdoten.

Die Rolle bestimmter Gegenstände und Räume für die Wahrung von »Territorien des Selbst« etwa sind ein Aspekt, der von ihm thematisiert wird. Baltazar war Musiker und erzählte mir, wie er aus einem Stück Pappe das Modell eines Griffbretts einer E-Gitarre (ein verbotenes Instrument) bastelte, um während seiner Dienstzeit darauf zu üben. Auch wird ein MP3-Player beim iranischen Militär als bedeutsamer Gegenstand hervorgehoben, der die virtuelle Aufrechterhaltung von »Reservaten des Selbst« für Baltazar ermöglicht. Der Besitz solcher Dinge hätte zu Sanktionen führen können – bestimmte Bücher oder Musik waren nicht erlaubt. So versteckte er private Gegenstände dieser Art in verborgenen Nischen des Gebäudes und machte sich Eigenschaften des Ortes zunutze.

Schließlich erzählte er von den Situationen, in denen er es wagte, etwas offener Widerstand gegen die Regeln und Abläufe im Militär zu leisten. Ihn quälten die frühmorgendlichen Apelle und der Zwang, zu den Gebeten zu erscheinen, obwohl er kein gläubiger Muslim war, wie ich notiert habe: »Mit einem Freund hätte er während der Zeit der Gebete eine Ecke gefunden, in der sie sich vor den Apellen drücken konnten. >4 Uhr morgens sollten wir beten<, meinte er, >wozu<? Sie haben Musik gehört und Filme geguckt und der Colonel hätte sich immer gefragt, wo sie seien, sie aber nicht gefunden« (Auszug aus dem Feldprotokoll). Oftmals erschien er nicht oder kam zu spät, womit er sich Tadel und sogar unangenehme Verhöre einhandelte, wie er mir ein anderes Mal schrieb: »During the military service the army intelligence agents several times examined (assayed) me, because of disobeying the religious issues and also the military commands« (Baltazar in Mail 11, 2015). Baltazar schilderte, wie er dennoch unordentlich und müde beim morgendlichen Apell erschien und nicht recht mitmach-

te. Er behielt die Kopfhörer seines MP3-Players auch während des Appells im Ohr und hörte seine eigene, verbotene Musik. Seine Kleidung saß schlecht und die Schuhe hatte er nicht zugebunden, sein Gewehr hielt er achtlos und nachlässig im Arm.

Die Situation erschien mir lebhaft vor Augen. Noch während er erzählte, griff ich spontan zu Stift und Papier und begann, die Szene aus Baltazars Leben zu zeichnen. Ich nutzte das Medium in diesem Moment, ohne zu reflektieren, warum es passend sein könnte. Zeichnen war mir keineswegs fremd, denn vor dem Studium hatte ich eine Ausbildung als Grafik-Designerin absolviert. Dennoch stellte die Nutzung dieses Mediums im Moment des Zuhörens eine eher ungewöhnliche »Reaktion« dar. So war es Aufgabe der nachgelagerten Reflexion und Analyse, den Moduswechsel vom Zuhören zum Zeichnen und seine Funktionen für die geschilderte Artikulations situation genauer in den Blick zu nehmen⁴. Im Folgenden gehe ich dazu auf die Ebenen der Welt-, Selbst- und Beziehungsartikulation ein. Durch »szenisches Verstehen« versuche ich zudem, die Sinnsschichten zu ergründen, die die Situation ausmachen.



Abbildung 1: Baltazar beim Militärdienst (1. Reihe, 2. von links)

Ebene der Weltartikulation

Das Bild, das ich gezeichnet habe, zeigt Baltazar bei einem Appel der Militärdienstleistenden. Baltazar steht in der ersten Reihe als zweiter von links. Ich habe versucht, die Figur seinem Aussehen nachzuempfinden und äußerliche Merkmale wiederzugeben, aber noch mehr habe ich mich beim Zeichnen auf die Wiedergabe der Unterschiede zwischen ihm und den anderen Wehrdienstleistenden konzentriert. In der Situation, die Baltazar mir beschrieb, hörte er während des Appells verbotene Musik über seinen MP3-Player. Es ist zu sehen, dass er Kopfhörer im Ohr hat, deren Kabel aus seiner Hemdtasche ragen, er verbirgt also nicht, dass er seine Aufmerksamkeit etwas anderem zuwendet, als er soll, was sich mit Goffman (2009 [1963], 65ff.) als fehlendes »Kernengagement« bezeichnen ließe. Man erkennt ihn auch daran, dass er im Gegensatz zu den anderen exerzierenden, strammstehenden Soldaten das Gewähr nicht ordentlich in der Hand hält – aufrecht, wie es bei der Parade gefordert wird. Seine Schuhe sind nicht zugebunden und die Schnürsenkel hängen unordentlich herab. Auch trägt er seine Kappe tief ins Gesicht gezogen.

Mit der Zeichnung wird eine Deutung des Geschehens angeboten. Därmanns Begriff des »flachen« Widerstands scheint hier als theoretischer Vergleichshorizont passend für eine Interpretation. Die Handlungen von Baltazar sind gerade klein und indirekt genug, als dass er keine größeren Sanktionen befürchten muss, denn es ist für Betrachter:innen der Zeichnung und auch Teilnehmer der geschilderten Situation nicht ganz klar, ob sie aus Unachtsamkeit und Unvermögen geschehen oder aus Absicht vollzogen werden. Baltazar riskiert, dass er sich mit diesen Verhaltensweisen selbst zum Gespött der Truppe macht und von den anderen ausgegrenzt und vom Befehlshabenden sanktioniert wird. Denn man könnte ihm zuschreiben, er sei nicht in der Lage, sein Erscheinungsbild zu kontrollieren und in Ordnung zu halten. Dies kann aber auch ein Schutzfaktor für seinen Ungehorsam sein. Er nutzt sich selbstironisch als ein Instrument der Parodie des Appells, indem er dessen synchronen Ablauf und ordentliches, uniformes, symmetrisches und gleichförmiges Erscheinungsbild stört. Selbst wenn man ihn als Clown oder als Schuldigen für die Störung der Ordnung brandmarkt, wird dadurch doch die Störung nicht aufgehoben und fällt auf die ganze Gruppe zurück, kontaminiert zumindest deren regelkonformes Auftreten.

Die Handlungen sind gleichsam »groß« genug, um die Deutung nahezulegen, dass er die Normen, Regeln und Konventionen missachtet und verachtet, deren Befolgung von ihm erwartet und verlangt wird. Denn was auch immer die Ursache ist, zeigen sie doch ein »aus der Reihe tanzen« im militärisch verlangten Einheitsgefahren. Das gleichmäßige Erscheinungsbild der Soldaten in Reih und Glied – alle in Uniform und mit derselben Haltung – wird durch eine Unregelmäßigkeit dekonstruiert und infrage gestellt. Das Verhalten Baltazars irritiert und demonstriert letztlich temporär eine

Ordnung, die symbolisch nicht nur für das iranische Militär, sondern allgemeiner für Gewaltausübung und die Disziplinierung oder gar Auslöschung von Individualität steht.

Diese Unterbrechung der Ordnung ist, was Därmann mit der »Gewaltenteilung *in statu nascendi*« (Därmann 2021, 12) meint. Die Momentaufnahme repräsentiert Baltazars Kritik an der »totalen Institution« des Militärs. Sie hält fest, mit welchen kleinen Mitteln und Handlungen er versucht hat, seiner Missbilligung gegenüber dem Militärdienst, seinen Regeln und der Institution selbst Ausdruck zu verleihen – trotz der Gefahr, in die er sich begibt. Dabei ist es die Wahrnehmung und Würdigung der Details seiner Erzählung in der Zeichnung, die hier das subversive Potenzial seiner Handlung anerkennt und hervorhebt. Dieses wird durch die Illustration in einer Art »Screenshot« festgehalten und bildlich und grafisch in Szene gesetzt.

Das Bild eignet sich hier besonders als semiotische Ressource (Van Leeuwen 2005, 3), da Baltazars Handlung gerade eine Anordnung stört, die sich in einer visuellen Struktur bzw. im Muster, in der gleichmäßigen »Reihe« und der geraden Linie, im Anblick der einheitlichen und geordneten Formation der Soldaten beim Apell, performativ zeigen sollte. Im Bild des Appells lassen sich die Widerstandsgesten unmittelbarer nahebringen als in einer Erzählung, da sie gleichzeitig in ihrem Zusammenspiel gezeigt werden können und nicht nacheinander dargestellt werden müssen. Die Illustration dieser subversiven Intervention hebt die Gleichzeitigkeit und die Anordnung der Elemente durch den Einsatz der Linie hervor. Die Irritation der Symmetrie und Uniformität, die intendierte Unordnung der Soldatenreihe und die Ablehnung der institutionellen Ordnung durch Baltazar und seine Nutzung von Kleidung, Körperhaltung und Gegenständen werden durch die Zeichnung sichtbar gemacht. Sie erhalten auch eine andere Materialität und Abbildhaftigkeit, die mittels Tinte auf Papier realisiert werden kann. Doch ist es hier nicht die spezifische ikonische Erkenntnisleistung, die mit einem Bezug auf Langers präsentativen Symbolismus betont werden soll. Das Bild ist nicht als das passendere oder angemessenere Medium der Artikulation zu sehen, sondern als Beitrag zur intersubjektiven Sinnbildung in der multimodalen Artikulationssituation.

Ebene der Selbstartikulation

Nicht nur in Bezug auf Baltazars Geschichte, sondern auch in Bezug auf meine Zeichnung lässt sich fragen, welche Aspekte meiner Selbst ich durch den Moduswechsel artikuliere. Was hat mich eigentlich dazu gebracht, eine Zeichnung anzufertigen, anstatt zu Baltazars Geschichte einfach aufmerksam zu nicken und dadurch mein »Engagement« (Goffman 2009 [1963], 59) zu signalisieren? Dies hat mit der Herausforderung der Artikulation von Leiderfahrungen zu tun. Die Angst von Forschenden vor dem Feld und den eigenen Affekten legt eine Neigung zur Abwehr gegenüber leidbehafteten

Erfahrungen nahe (vgl. Devereux 2018 [1967]). Doch ich möchte responsiv (Waldenfels 2007), im Modus des Antwortens, auf die Erzählung reagieren. Mit Blick auf präsentative, sinnlich-symbolische Interaktionsformen und verkörperungstheoretische Ansätze ist durch Zeichnen eine Annäherung möglich, in welcher ich das Geschehen körperlich und affektiv an mich heranlasse (Jellema et al. 2023). Die Erinnerungsfähigkeit wird durch die Zeichnung gestützt, wodurch die Geschichte ein Teil meiner Erfahrungen mit Baltazar wird und sich nicht so leicht aus dem Gedächtnis verbannen lässt. Das Zeichnen stellt somit einen engagierten Versuch des sinnlichen Nachvollziehens der Erlebnisse von Baltazar dar, die durch Koordination des Auges und der Hand als verkörperte Auseinandersetzungen mit seinen Erlebnissen verstanden werden können. Das Zeichnen bringt mich zugleich auf Distanz (vgl. Hoggenmüller 2025, 150), da die Ausführung der Linien eine bewusste Handhabung des Stiftes sowie Nutzung des Blattraumes erfordert und damit ein gewisses Maß an motorischer und affektiver Kontrolle nötig ist. Zeichnen stellt durch die gelieferte Interpretation aber auch eine Aneignung des erzählten Stoffs dar, die ich im Bild sichtbar werden lasse. Es entsteht der Eindruck, als ob man das Erzählte tatsächlich sehen könnte, es wird also durch den Einschluss weiterer Sinne ein Wirklichkeitsmoment kreiert. Doch der Comicstil mit den starken Outlines und die Skizzenhaftigkeit der Zeichnung verweisen auch auf die Hergestelltheit des Bildes und erinnern daran, dass es kein Abbild der Realität, sondern ein Ergebnis meiner spezifischen Vorstellungsweise ist.

Ebene der Beziehungsartikulation

Neben den Ebenen der *Welt- und Selbstartikulation* ist auch die Ebene der *Beziehungsartikulation* relevant, die im vorliegenden Fall speziell die Frage zu adressieren hilft, inwiefern die Artikulationsmodi in der Interaktionsszene zur Ko-Konstruktion von Sinn- und Bedeutung sowie der Objektivation sekundärer Zeugenschaft beitragen. Hier lassen sich, wie im Folgenden ausgeführt wird, vier Aspekte unterscheiden: die Anerkennung durch Würdigung der Szene, die Materialisierung und Verfügbarmachung der Imagination für kommunikative Validierung, die Ko-Konstruktion durch aktive Partizipation und die ästhetische Vergemeinschaftung. Durch die »Übersetzung« seiner Erzählung in eine Zeichnung vollzieht sich somit ein Moduswechsel, der zu »participatory sense-making« (Fuchs und De Jaegher 2009) beiträgt.

Anerkennung durch Würdigung der Szene

Die Zeichnung lässt Baltazars Erfahrung zu einem Gegenstand künstlerischer Artikulation werden. Durch die Anfertigung einer Zeichnung werte ich den kleinen Moment

zu etwas Besonderem auf und schreibe seinem Handeln eine Bedeutung zu. Zudem vermag ich durch die Zeichnung zu zeigen, dass ich die Situation »verstanden« habe und seine Handlungen nicht als irrelevanten Widerstand oder naive Rebellion fehldeute oder gar abwerte. Ich erkenne damit auch einen Aspekt seiner Selbstartikulation als jemanden an, der sich in dem institutionellen Kontext im Rahmen seiner Möglichkeiten zur Wehr gesetzt hat und sein kritisches Verhältnis zum iranischen Regime zum Ausdruck bringen wollte. Bezeugt werden die Verletzung und der Versuch der Bewahrung von »Reservaten des Selbst«.

Materialisierung und Verfügbarmachung der Imagination für kommunikative Validierung

Als semiotische Ressource nutze ich das Bild, um diesen Moment festzuhalten und eine »Artikulation der Artikulation«, eine »Übersetzung durch Vervielfältigung« zu kreieren. Nicht zuletzt die positive Reaktion Baltazars auf meine spontane Zeichnung forderte mich zur Reflexion und Analyse der Bedeutung dieses Artikulationsmittels auf. In der Situation hatte ich ungeplant zum Stift gegriffen, spontan, denn in ethnografischen Forschungszugängen ist vieles vergleichsweise offen gestaltet und daher nicht im Detail planbar oder kontrollierbar. Dementsprechend bin ich über die positive Wirkung der Anfertigung einer Zeichnung in der Situation selbst überrascht: Baltazar staunt über meine Zeichenfähigkeit und sagt mir, dass es »so« gewesen sei, wie ich es gezeichnet habe. Dabei ist das Bild nur eines von vielen Möglichen, die zu Baltazars Erzählung hätten gezeichnet werden können. Gerade im »Überschuss des Imaginären« (Boehm 2010, 119), der sich hier zwischen Erzählung, Bild und Betrachter:innen aufspannt, sieht Amelung jedoch das Potenzial einer Illustration (Amelung 2018, 103). Das Zeichnen erlaubt mir die Materialisierung der visuellen Imagination der Geschichte und eröffnet gleichzeitig die Möglichkeit einer kommunikativen Validierung durch bzw. mit Baltazar.

Dieser freut sich über die Art und Weise, wie ich ihn und die Situation dargestellt habe, und fragt mich, ob ich weitere Bilder anfertigen könne. Im Verlauf unserer Interaktionsgeschichte komme ich diesem Wunsch mehrmals nach. Es entsteht eine kleine Serie von Skizzen, die Szenen aus seinem Leben oder seinen Erzählungen zeigen. Aus einer ersten *ad hoc* angefertigten Zeichnung entwickelt sich so im Sinne einer »Artikulationskette« über die Zeit eine wiederholte Nutzung des Mediums zur ko-konstruktiven Artikulation von Leiderfahrungen.

Ko-Konstruktion durch aktive Partizipation

Diese Art der intersubjektiven Artikulation, in der eine zeichnerische Übersetzung stattfindet, unterscheidet sich von der medienrezipierenden Interaktion, wie etwa der

Vorführung von Filmen oder Musikstücken durch Baltazar, durch die Qualität der Ko-Konstruktion in der Interaktion. Indem ich Baltazar's Erzählung zeichne und im Bild kondensiere, bin ich wesentlich stärker als aktiv Handelnde in den Artikulationsprozess involviert, als wenn Baltazar mir bestimmte Medien vorschlägt, zeigt und deren Bedeutung für mich expliziert und kommentiert. Durch das Zeichnen zeige ich mich als aktive, aber auch verletzliche Interaktionspartnerin. Denn meine Interpretationsleistung kann sich weniger am Medium orientieren, das beispielsweise bei Filmen bereits in Sprache, Bild und Ton arrangiert ist und bestimmte Wahrnehmungsweisen nahelegt. Zudem ist der Einsatz auf eine andere Weise körperlich. Während ich im Modus des Zeigens durch den Forschungspartner bzw. der Medienrezeption eher in einer stummen Rezipientinnenrolle oder fragende Dialogpartnerin bin, bin ich beim Zeichnen durch den bewussten Einsatz meiner Fähig- und Fertigkeiten gefragt. Die Artikulationssituation wird durch meinen Beitrag nun nicht mehr monologisch von Baltazar bewältigt und gestaltet sich interaktiv. Diese Wechselseitigkeit hat Baltazar mit »sharing« statt »helping« benannt. Als Moment sekundärer Zeugenschaft kann die Illustration somit als eine Art sinnlich-symbolische Beglaubigung der kleinen unscheinbaren Praktiken des Protests dienen.

Auf der Beziehungsebene birgt die Art und Weise der Artikulation auch Risiken der Anerkennung. Der Übersetzungsprozess erfordert einen Moment der Kreativität und Imagination und ist dadurch auch ein Wagnis. Dass ich dieses Medium zur Darstellung seiner Erzählungen nutze und Szenen seiner persönlichen Geschichten illustriere, erfordert eine besondere Aufmerksamkeit für seine Schilderungen dieser Szenen, somit ist es auch ein Nachweis für mein »Engagement«. Durch den persönlichen Bezug bringt das Zeichnen eine gewisse Intimität mit sich, ein vorsichtiges Erkunden, ob die Zeichnung zu seinen Erfahrungen und Erzählungen »passt«. Die Spannung, ob es beim Ergebnis ein Gefühl der Passung, einen »Moment of Meeting« geben wird, ohne dass seine Erzählung entwertet wird, ist prekär. In dem hier fokussierten Moment gelingt sie offenbar. Statt sprachlicher Erwiderung stellt die bildliche Übersetzung gerade aufgrund ihrer Analogien zu Baltazar's Geschichte, nicht aufgrund der Gegensätze gegenüber der sprachlichen Artikulation, eine Form der Synchronisierung zwischen der Narration des Forschungssubjekts und der Imagination der Forscherin dar.

Ästhetische Vergemeinschaftung

Während Baltazar die Bedeutung seines Handelns in unserer Interaktionsgeschichte auf musikalischer und narrativer Ebene artikuliert, füge ich eine präsentierte Dimension hinzu, die im Übrigen auch an seine Vorliebe für Illustrationen anknüpft, die in Gesprächen zwischen uns mehrfach deutlich wurde – etwa mit Bezug auf Marjane Satrapis Comic »Persepolis«. Das Bild schafft nicht zuletzt eine Verbindung zwischen den klei-

nen Formen des Protests im »Unterleben« und dem Anspruch, den Baltazar an Kunst stellt. Denn dieser schreibt er auch ausgehend von der politischen Situation im Iran eine besondere Rolle zu: »There is a proverb in Iran that says: the conquerors always write the history. We have always an official history that is written by politicians and statesmen and in parallel [we have] the history that has been written by the Artists. So I believe personally more in Art and Artists« (Baltazar in Mail 11, 2015). Seine Vorliebe kann auch im »konjunktiven Erfahrungsraum« subversiver Kulturproduktion im Iran verortet werden, in welchem künstlerische Artikulation einen besonderen Stellenwert hat (Salmi 2021). Meine Zeichnung imitiert oder reproduziert aber nicht iranische Kunst, sondern knüpft an Baltazars Verständnis von Kunst als Möglichkeit des Widerstands an. Keshmirshekan schreibt, dass visuelle Kunst im Iran genutzt wird, um Gegennarrative zu kreieren, die staatlichen Master-Narrativen zu widersprechen vermögen:

»Artists express their resistance through their works, exploring themes such as political history, cultural memory and power relations. [...] The result of this resistance is the creation of artworks that represent the iconography of socio-political and moral contravention – artistic expressions that transform into instruments of socio-cultural criticism and political contention« (Keshmirshekan 2024, 4).

Er beschreibt, dass es für die Künstler:innen dabei nicht nur um den Inhalt der alternativen Repräsentationen geht, sondern um die Möglichkeit, überhaupt eine andere Geschichte erzählen oder eine andere Sicht zeigen zu können:

»[A]rtists do not seek to tell the story of an >objectified past< but situate themselves in the position of being the subject of that history which they are subjectively living in. [...] They apply visual strategies to reclaim authority over their own individuality as opposed to the dictated one by the ideology of the Iranian state« (Keshmirshekan 2023, 16).

Baltazar schätzt die Strategien und Werke iranischer Künstler:innen, die ihre subjektiven Perspektiven und subtilen artikulatorischen Potenziale nutzen, um hegemonialen Narrativen zu widersprechen – auch solchen »westlicher« Gesellschaften gegenüber Menschen aus dem Iran. Er möchte Musik und Kunst ebenfalls nutzen, um seine Weltansicht zu artikulieren, und sieht in meinen Illustrationen einen potenziellen Beitrag zur ko-konstruktiven Symbolisierung seiner Auseinandersetzungen mit dem Regime. Gleichsam wird durch die Nutzung künstlerischer Mittel in unserem Austausch im Allgemeinen und die Entwicklung eines bestimmten »Stils« im Besonderen auch eine ästhetische Vergemeinschaftung in unserer Interaktionsgeschichte erkennbar.

Baltazar fragt mich im späteren Forschungsverlauf, ob ich nicht eine ganze Serie zeichnen möchte, um sie für ein Musikvideo zu verwenden. Das allerdings muss ich

nach einigen Zeichnungen abbrechen, denn in meiner Rolle als Wissenschaftlerin, die eine Dissertation verfassen muss und will, war es zumindest zu diesem Zeitpunkt eine zu große Aufgabe, eine ganze Bilderreihe zu erstellen, die in ihrer Qualität über Skizzen der vorgestellten Art hinausgeht. Hier waren der Methode Grenzen gesetzt – eine noch konsequenteren Öffnung in Richtung performativer (einführend dazu Mey 2019) und partizipativer Forschung (einführend dazu von Unger 2014) hätte andere Ressourcen erfordert. Die Praxis des Zeichnens und der Illustration ließe sich ausgehend von dieser positiven Erfahrung allerdings zukünftig noch stärker in meiner Forschung integrieren.

Artikulation als kulturpsychologischer Grundbegriff – Ein Ausblick

Menschen bemühen sich trotz der zweifelsohne vorhandenen Grenzen des Denk- und Aussprechbaren von Gewalt (Emcke 2013) in vielschichtiger Weise um intersubjektive Artikulation, Verstehen und Anerkennung. Dabei nutzen die Beteiligten ko-produktiv und in prozessualen Übersetzungsbewegungen alle Möglichkeiten des »expressiven Kontinuums« der Artikulation. Artikulation ist in diesem Sinne als kulturpsychologischer Grundbegriff zu verstehen. Sie ist als multimodal, multimedial, emotional, körperlich und materiell grundiert zu betrachten und aufgrund der Abhängigkeit von und Ko-Konstruktivität mit anderen als intersubjektives Geschehen in den Blick zu nehmen. Meine Arbeit zeigt, dass hierbei auch der Einbezug von Bild und visueller Produktion in der qualitativen sozial- und kulturpsychologischen Forschung ernstgenommen werden sollte, denn Bilder sind in unserem Alltag ständig präsent – als »sinnliche, leiblich-affektive Wesen« leben wir mit und durch Bilder und artikulieren uns mittels solcher (Straub et al. 2021, 541). Unsere Bezugnahme auf die Welt, »Selbstreflexionen und -artikulationen, Vorstellungen, Erinnerungen, Antizipationen, Imaginationen, Fantasien [...] sind häufig ikonisch verfasst oder mit Bildern assoziiert« (ebd., 542f.).

Die Notwendigkeit der Berücksichtigung von Bildlichkeit gilt auch oder gerade dann, wenn es um die Artikulation von Leiderfahrungen und den Umgang mit diesen geht. In den Interaktionssituationen, die in meiner Forschung analysiert werden, fungieren verschiedene Arten von Bildern als *Artikulationsvehikel*. Sie sind in multimodale und multimediale Artikulationsprozesse eingebettet und von sprachlichen Äußerungen narrativer oder dialogischer Art begleitet. In dem hier diskutierten Beispiel ging es um eine Illustration, die von der Wissenschaftlerin als Antwort auf die Erzählungen eines Forschungspartners über seine Erfahrungen im iranischen Militär erzeugt wurde. Die positive Reaktion des Forschungspartners auf die spontan erstellte Zeichnung zeigte, dass die Illustration seiner Erfahrung durch die Zuhörerin als eine Form der An-

erkennung seiner Erlebnisse und als Objektivation sekundärer Zeugenschaft eine Rolle spielen konnte. Dies bestärkt und stützt mein Plädoyer für die Nutzung künstlerischer Methoden in der Forschung, die mit ihren jeweiligen semiotischen Ressourcen einen Beitrag zu Artikulation und Sinnstiftung leisten können. Künstlerische Methoden, wie das Mittel der Illustration, können dabei von allen an der Forschung teilnehmenden (Forschende und Forschungspartner:innen) eingebracht und ko-konstruktiv genutzt werden. Sie erweitern Artikulationsräume, indem sie das Potenzial menschlicher Ausdrucksformen weiter ausschöpfen helfen. Zudem betonten sie, dass Artikulation ein gemeinschaftlicher Prozess ist, in welchem die Reaktionen der Zuhörer:innen relevant sind. Sie können zur Schaffung eines »Moment of Meeting« beitragen, in welchem wechselseitiges Verstehen befördert wird. Im in diesem Beitrag analysierten Fall wirkte die Zeichnung, weil sie als eine Art Interpretation, Vervielfältigung und Übersetzung des Gehörten der Erzählung des Forschungspartners Gewicht verlieh, es »materialisierte« und verewigte und die von ihm als bedeutsam hervorgehobenen Aspekte des Widerstands durch grafische Mittel betonte. Die Zeichnung setzte Störungen der Ordnung im Militär bildlich in Szene und hob dadurch Aspekte hervor, welche die »flachen« Widerstände würdigten, die – im Rahmen der Handlungsspielräume innerhalb der Institution – Baltazars Ablehnung des Zwangs zum Militärdienst und dessen Methoden der Entsubjektivierung artikulierten. Die Illustration ist hier ein besonders interessantes Mittel, da sie als »Dreingabe« nicht die Geschichte übertrumpft (auch wenn ich hier die Analyse des Bildlichen und seiner Funktion in den Vordergrund gerückt habe), sondern etwas hervorhebt, hinzufügt oder mit anderen Mitteln als der Sprache verständlich werden lässt. Sie kann, wenn man ein Erlebnis einer anderen Person zeichnet, etwas sehr Persönliches sein und ist daher ein Wagnis, kann aber auch eine besondere Wertschätzung zum Ausdruck bringen und zur Anerkennung der Situativität, Kontextualität und Relationalität von Sozialforschung als Begegnung beitragen.

Anmerkungen

- 1 In letzter Zeit gab es eine Vielzahl an Arbeiten in verschiedenen Disziplinen, die theoretisch-methodologisch für die Berücksichtigung visueller Aspekte menschlicher Sinnstiftung argumentieren, etwa in den (visual) culture studies, der Bildhermeneutik, der visuellen Soziologie, der Grounded-Theory-Methodologie oder dokumentarischen Methode. Viele dieser Ansätze fokussieren allerdings nicht die Produktion von Bildern seitens Forscher*innen in Interaktionssituationen im Feld. Bildproduktion durch Forscher*innen wird eher von Ansätzen performativer und künstlerischer (Sozial-)Forschung sowie in der visual anthropology berücksichtigt (e.g. Jellema et al. 2023; Illustrating Anthropology 2020).
- 2 Der Name ist ein Pseudonym, das von Baltazar zum Zweck der Anonymisierung selbst gewählt wurde.

- 3 Zur Situation im iranischen Militär sind nur wenige deutsch- oder englischsprachige Studien zu finden. Moghadam (2022) bezeichnet den für junge Männer im Iran obligatorischen Militärdienst, der ca. 24 Monate andauert, sogar als moderne Form der Sklaverei.
- 4 Die Originalzeichnung habe ich Baltazar geschenkt. Allerdings erlaubte er mir, das Foto davon für meine Forschung zu nutzen. Die Erlaubnis zur Nutzung von Forschungsdaten in meiner Dissertation wurde nicht einmalig per schriftlicher Zusage eingeholt (wenngleich mir diese gegeben wurde), sondern in Bezug auf spezifische Themen oder Materialien während des Forschungsprozesses wiederholt mündlich erfragt.

Literatur

- Ameling, Kathrin Mira. 2018. »Illustratio(n)«. In *23 Manifeste zu Bildkraft und Verkörperung*, hrsg. v. Marion Lauschke und Pablo Schneider, 97–104. Berlin/Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110561913-013>.
- Benjamin, Jessica. 2019. *Anerkennung, Zeugenschaft und Moral: Soziale Traumata in psychoanalytischer Perspektive*. Übersetzt von Christoph Trunk und Elisabeth Vorspohl. Herausgegeben von Pradeep Chakkarath. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Boehm, Gottfried. 2010. »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«. In *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*, 34–53. Berlin: Berlin University Press.
- Bonz, Jochen, Katharina Eisch-Angus, Marion Hamm und Almut Sülzle, Hrsg. 2017. *Ethnografie und Deutung: Gruppensupervision als Methode reflexiven Forschens*. Wiesbaden: Springer VS.
- Candiotto, Laura. 2019. »Emotions In-Between: The Affective Dimension of Participatory Sense-Making«. In *The Value of Emotions for Knowledge*, hrsg. v. Laura Candiotto, 235–260. Cham: Springer International Publishing.
- Chakkarath, Pradeep. 2006. »Zur Kulturabhängigkeit von ›Irritationen‹: Anmerkungen zur psychoanalytisch-tiefenhermeneutischen Textanalyse am Beispiel von H. D. Königs ›Wedding Day‹-Interpretation«. *Handlung, Kultur, Interpretation: Zeitschrift für Sozial- und Kulturwissenschaften* 15 (2): 246–272.
- Dausien, Bettina, und Nadja Thoma. 2023. »Small Stories as Methodological Approach: Reflections on Biographical Narratives Based on an Ethnographic Research Project With Refugee School Students«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 24 (1). <https://doi.org/10.17169/fqs-24.1.3784>.
- Därmann, Iris. 2021. *Widerstände: Gewaltenteilung »in statu nascendi«*. Berlin: Matthes & Seitz Berlin.
- De Jaegher, Hanne, Anssi Peräkylä und Melisa Stevanovic. 2016. »The Co-Creation of Meaningful Action: Bridging Enaction and Interactional Sociology«. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, 371 (1693): 1–9. <https://doi.org/10.1098/rstb.2015.0378>.
- Dengerink Chaplin, Adrienne. 2024. »Susanne K. Langer on Art as Expression of the Form of Feeling«. In *The Expression of Emotion in the Visual Arts*, hrsg. v. Derek Matravers und Vanessa Brassey 89–104. London: Routledge.
- Devereux, George. 2018 [1967]. *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Eitel, Kathrin und Sandro Simon. 2025. »Multimodales Ethnographieren«. In *Handbuch Umweltethnologie*, hrsg. v. Kathrin Eitel und Carsten Wergin, 131–161. Heidelberg: Springer.
- Emcke, Carolin. 2013. *Weil es sagbar ist: Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.

- Foroutan, Naika. 2021. *Die postmigrantische Gesellschaft: Ein Versprechen der pluralen Demokratie*. Bielefeld: transcript.
- Fuchs, Thomas und Hanne de Jaegher. 2009. »Enactive Intersubjectivity: Participatory Sense-Making and Mutual Incorporation. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 8 (4): 465–486. <https://doi.org/10.1007/s11097-009-9136-4>.
- Goffman, Erving. 1982 [1971]. *Das Individuum im öffentlichen Austausch: Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. Übersetzt von Nils Lindquist. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving. 2009 [1963]. *Interaktion im öffentlichen Raum*. Übersetzt von Hanne Herkommer. Frankfurt a.M.: Campus.
- Goffman, Erving. 2020 [1961]. *Asyle: Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen*. Übersetzt von Nils Lindquist. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hoggenmüller, Sebastian W. 2025. »Mit den Händen denken: Ästhetisch-praktische Verfahren in der (sozial)wissenschaftlichen Bildanalyse«. In *Plurale Verschränkungen – Zur Entdifferenzierung von Kunst, Politik, Wissenschaft und Wirtschaft*, hrsg. v. Marie Rosenkranz und Nina Tessa Zahner, 143–167. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-45684-9_8.
- Illustrating Anthropology. 2020. <https://illustratinganthropology.com/about/> (Zugriff 01.10.2025).
- Innis, Robert E. 2020. *Between Philosophy and Cultural Psychology*. Cham: Springer.
- Jellema Pleuntje, Margo Annemans und Ann Heylighen. 2023. »Drawing the Researcher into Data: Drawing as an Analytical Tool in Qualitative Research«. *Qualitative Research* 23 (5): 1398–1417.
- Jung, Matthias. 2005. »Making Us Explicit: Artikulation als Organisationsprinzip von Erfahrung«. In *Anthropologie der Artikulation: Begriffliche Grundlagen und transdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. v. Magnus Schlette und Matthias Jung, 103–142. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Jung, Matthias. 2009. *Der bewusste Ausdruck: Anthropologie der Artikulation*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Keshmirshekan, Hamid. 2023. »History Haunting the Present: Re-Interpreting the Truth in Contemporary Art of Iran«. *Arts* 12 (2): 1–13. <https://doi.org/10.3390/arts12020042>.
- Keshmirshekan, Hamid. 2024. »Unveiling Histories: Navigating Ideological Constructs and Cultural Memories in the Contemporary Art of Iran«. *Journal of Visual Art Practice* 23 (1): 1–13.
- Klein, Regina. 2016. »Tiefenhermeneutik. Eine reflexive Kritik der Macht«. In *Perspektiven kritischer Psychologie und qualitativer Forschung*, hrsg. v. Denise Heseler, Robin Iltzsche, Olivier Rojon, Jonas Rüppel & Tom David Uhlig, 191–225. Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-14020-5_10
- Koloma Beck, Teresa und Klaus Schlichte. 2018. *Theorien der Gewalt zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Kress, Gunther und Theo Van Leeuwen. 2020. *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London, New York: Routledge.
- Langer, Susanne K. 1984 [1942]. *Philosophie auf neuem Wege: Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Übersetzt von Hans Günter Holl. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Lorenzer, Alfred. 1981. *Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik*. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Lorenzer, Alfred. 1986. »Tiefenhermeneutische Kulturanalyse«. In *Kulturanalysen*, hrsg. v. Hans-Dieter König et al., 11–98. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lorenzer, Alfred. 2006. *Szenisches Verstehen: Zur Erkenntnis des Unbewussten*. Hrsg. v. Ulrike Prokop und Bernard Görlich. Marburg: Tectum.
- Mannheim, Karl. 1980 [1922–1925]. *Strukturen des Denkens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Mey, Günter. 2019. »Performative Sozialwissenschaft«. In *Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie*, hrsg. v. Günter Mey und Katja Mruck. Wiesbaden: Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18387-5_29-2.
- Moghadam, Mohammad Reza Shadmard Foumani. 2022. »Obligatory Military Service in Iran: 21St-Century Slavery that Harms the Health of Soldiers and Society«. *Authorea Preprints*, 1–7.
- Nadig, Maya. 1997. *Die verborgene Kultur der Frau: Ethnopsychoanalytische Gespräche mit Bäuerinnen in Mexiko*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Nayar, Pramod K. 2021. *The Human Rights Graphic Novel: Drawing it Just Right*. London, New York: Routledge.
- Pfab, Werner und Matthias Klemm. 2022. »Interaktionsgeschichte als methodischer Ansatz zur komplexen Erfassung des Interaktionsgeschehens«. In *Einführung in die Theorie des Kommunikativen Realismus*, hrsg. v. Werner Pfab und Matthias Klemm, 71–104. Wiesbaden: Springer.
- Pink, Sarah. 2011. »Multimodality, Multisensoriality and Ethnographic Knowing: Social Semiotics and the Phenomenology of Perception«. *Qualitative Research* 11 (3): 261–276.
- Richter, Sophia, Flora Petrik und Barbara Frieberthhäuser. 2023. »Irritationen suchen, erzeugen oder vermeiden: Reflexionen zu Forschungsprozessen in ethnografischen Projekten«. *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 24 (3). <https://doi.org/10.17169/fqs-24.3.4007>.
- Salmi, Charlotta. 2021. »The Global Graphic Protest Narrative: India and Iran«. *PMLA* 136 (2): 171–189.
- Sauer, Martina (2016). »Abstrakt – Affektiv – Multimodal. Zur Verarbeitung von Bewegtbildern im Anschluss an Cassirer, Langer und Krois«. In *Bildkörper: Zum Verhältnis von Bildtechnologien und Embodiment*, hrsg. v. Lars Christian Grabbe, Patrick Rupert-Kruse und Norbert M. Schmitz, 46–71. Darmstadt: Büchner Verlag.
- Stern, Daniel N. 2004. »The Present Moment as a Critical Moment«. *Negotiation Journal* 20 (2): 365–372. <https://doi.org/10.1111/j.1571-9979.2004.00029.x>.
- Straub, Jürgen. 2015. »Erlebnisgründe in Verletzungsverhältnissen: Unerledigte Vergangenheiten in aktionalen Erinnerungen, persönlichen Selbstverhältnissen und sozialen Praxen«. In *Das unerledigte Vergangene: Macht und Grenzen der Erinnerung*, hrsg. v. Emil Angehrn und Joachim Küchenhoff, 119–149. Weilerswist: Velbrück.
- Straub, Jürgen, Aglaja Przyborski und Sandra Plontke. 2021. »Bildtheorie: Eine sozialwissenschaftliche, handlungs- und kulturpsychologische Perspektive im Kontext multi- und interdisziplinärer Bildwissenschaften«. In Jürgen Straub *Psychologie als interpretative Wissenschaft*, 539–596. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Straub, Jürgen, und Paul Sebastian Ruppel. 2022. »Relationale Hermeneutik: Theoretisch-methodologische Systematisierungen interpretativer Forschung«. In *Kulturpsychologie: Eine Einführung*, hrsg. v. Uwe Wolfradt, Lars Allolio-Näcke und Paul Sebastian Ruppel, 157–172. Wiesbaden: Springer.
- van de Ven, Pien. 2022. *The Role of Social Support in the Aftermath of Victimization: Interpersonal Aspects of Coming to Terms with a Victimization Experience* [Dissertation, Tilburg Universität].
- Van Leeuwen, Theo. 2005. *Introducing Social Semiotics: An Introductory Textbook*. London/New York: Routledge.
- Vertovec, Steven. 2007. »Super-diversity and its implications«. *Ethnic and Racial Studies* 30 (6): 1024–1054.
- von Unger, Hella. 2014. *Partizipative Forschung: Einführung in die Forschungspraxis*. Wiesbaden: Springer VS.
- Waldenfels, Bernhard. 2007. *Antwortregister*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Die Autorin

Monique Kaulertz, MA, studierte Sozialpsychologie, Sozialanthropologie, Philosophie sowie Friedens- und Konfliktforschung in Bochum und Utrecht. Sie forscht und lehrt u.a. zu Theorien und Methoden der Artikulationsforschung, kritischer Migrationsforschung, Diskriminierung und Rassismus, narrativer Psychologie und Kulturpsychologie. An der Ruhr-Universität Bochum promoviert sie zum Thema »Artikulation von Leid- und Gewalterfahrungen in Begegnungen mit geflüchteten Menschen« und ist Stipendiatin des Hans-Kilian und Lotte Köhler-Centrum (KKC). Derzeit ist sie als wissenschaftliche Mitarbeiter:in im Projekt »KLIM – kurdisches Leben in München« an der Evangelischen Hochschule Rheinland-Westfalen-Lippe tätig.

Kontakt: monique.kaulertz@rub.de

Impressum

Journal für Psychologie
Theorie – Forschung – Praxis
www.journal-fuer-psychologie.de

ISSN (Online-Ausgabe): 2198-6959
ISSN (Print-Ausgabe): 0942-2285

Das *Journal für Psychologie* wird gefördert von der Bertha von Suttner Privatuniversität St. Pölten (suttneruni.at) und vom Hans Kilian und Lotte Köhler-Centrum (KKC) für sozial- und kulturwissenschaftliche Psychologie und historische Anthropologie an der Ruhr-Universität Bochum (kilian-kohler-centrum.de).

33. Jahrgang, 2025, Heft 2
Herausgegeben von Sandra Plontke, Aglaja Przyborski und Paul S. Ruppel

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2>
ISBN der Print-Ausgabe: 978-3-8379-8505-4

ViSeD

Die HerausgeberInnen; bei namentlich gekennzeichneten Beiträgen die AutorInnen. Namentlich gekennzeichnete Beiträge stellen nicht in jedem Fall eine Meinungsäußerung der HerausgeberInnen, der Redaktion oder des Verlages dar.

Herausgebende

Mag. Andrea Birbaumer, Wien · Prof. Dr. Martin Dege, New York City · Dr. Peter Mattes, Berlin · Prof. Dr. Günther Mey, Magdeburg-Stendal/Berlin · Prof. Dr. Aglaja Przyborski, St. Pölten · Paul Sebastian Ruppel, Bochum · Prof. Dr. Ralph Sichler, St. Pölten

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Molly Andrews · Prof. Dr. Thea Bauriedl · Prof. Dr. Jarg Bergold · Prof. Dr. Klaus-Jürgen Bruder · Prof. Dr. Stefan Busse · Prof. Dr. Tanja Eiselein · Prof. Dr. Jörg Frommer · Prof. Dr. Heiner Keupp · Prof. Dr. Carlos Kölbl · Prof. Dr. Helmut E. Lück · PD Dr. Günter Rexilius · Prof. Dr. Dr. h.c. Wolff-Michael Roth · Prof. Dr. Christina Schachtner · Prof. Dr. Rudolf Schmitt · Prof. Dr. Ernst Schraube · Prof. Dr. Margrit Schreier · Prof. Dr. Hans-Jürgen Seel · Dr. Michael Sonntag · Prof. Dr. Hank Stam · Prof. Dr. Irene Strasser · Prof. Dr. Dr. Wolfgang Tress · Prof. Dr. Jaan Valsiner · Dr. Barbara Zielke · Prof. Dr. Dr. Günter Zurhorst

Erscheinen

Halbjährlich als digitale Open-Access-Publikation und parallel als Print-Ausgabe.

Verlag

Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG
Gesetzlich vertreten durch die persönlich haftende Gesellschaft Wirth GmbH,
Geschäftsführer: Johann Wirth
Walltorstraße 10, 35390 Gießen, Deutschland
info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de

Druck und Bindung

Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42
22848 Norderstedt, Deutschland
Printed in Germany

Abonnentenbetreuung

aboservice@psychosozial-verlag.de

Bezug

Jahresabonnement 49,90 € (zzgl. Versand)
Einzelheft 29,90 € (zzgl. Versand)
Studierende erhalten gegen Nachweis 25% Rabatt auf den Preis des Jahresabonnements.
Das Abonnement verlängert sich um jeweils ein Jahr, sofern nicht eine Abbefstellung bis acht Wochen vor Beendigung des Bezugszeitraums erfolgt.

Anzeigen

Anfragen richten Sie bitte an den Verlag:
anzeigen@psychosozial-verlag.de

Datenbanken & Repository

Das Journal für Psychologie wird u.a. indexiert/gelistet in: DOAJ, google scholar, PsychArchives, PsycINFO, PSYNDEX



Die Beiträge dieser Zeitschrift sind unter der Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz (CC BY-NC-ND 4.0) lizenziert. Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung und unveränderte Weitergabe, verbietet jedoch die Bearbeitung und kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter: creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsge-nehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Verpassen Sie keine Ausgabe mehr und schließen Sie gleich Ihr Abo ab!



Mit einem Abonnement der Zeitschriften des Psychosozial-Verlags sparen Sie und erhalten jede Ausgabe pünktlich bei Erscheinen ganz bequem nach Hause geliefert. Zu unserem wachsenden Zeitschriftenportfolio gehören:

- à jour!
- Behindertenpädagogik
- Beratung aktuell
- Freie Assoziation
- Feedback
- gruppenanalyse
- Jahrbuch der Psychoanalyse
- Journal für Psychologie
- Psychoanalyse im Widerspruch
- Psychoanalyse und Körper
- Psychoanalytische Familientherapie
- psychosozial
- Psychotherapie
- Psychotherapie im Alter
- Psychotherapie-Wissenschaft
- Spektrum der Mediation
- supervision
- Trauma Kultur Gesellschaft

Informationen zu allen Zeitschriften des Psychosozial-Verlags
finden Sie auf unserer Homepage: www.psychosozial-verlag.de/zeitschriften

So können Sie abonnieren:
E-Mail: aboservice@psychosozial-verlag.de
Telefon: 0641 – 96 99 78 26
Online: www.psychosozial-verlag.de/abonnements

Studierende
erhalten ihr Abo
mit
25 % Rabatt!