



# **Künstlerisch-bildnerisches Gestalten, Reflexion und Naturerfahrung**

**Die Möglichkeiten künstlerisch-bildnerischer  
Darstellungsmethoden in der Reflexion intuitiver, impliziter  
und unbewusster Aspekte im Bezugsrahmen von  
Naturerlebnissen.**

## **Dissertation**

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.) an der Fakultät für  
Erziehungswissenschaften der Universität Hamburg.

Eingereicht von **Torsten Hoke** (geb. Schweinhardt), geb. am 06.06.1967 in  
Zerbst

Erscheinungsdatum: 01. 07. 2023

Einreichung der Dissertationsschrift: 02. 06. 2021

Datum der Disputation: 26. 08. 2021



**Gutachter\*innen:**

**Erstgutachter:** Prof. Dr. Ulrich Gebhard

**Zweitgutachterin:** Prof. Dr. Ingrid Bähr

**Mündlicher Gutachter:** Prof. Dr. Wolfgang Sting

## Abkürzungsverzeichnis

A.1	Anhang 1
Abb.	Abbildung
B1	Bild 1
BE	Bildebene(n)
bzw.	beziehungsweise
f. / ff.	folgende / fortfolgende
FF	Forschungsfrage
Kap.	Kapitel
o. a.	oben angeführt / angegeben
o.J.	ohne Jahresangabe
PK	Primärkategorie
S.	Seite
Tab.	Tabelle
u.a.	unter anderem
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel

## Abbildungsverzeichnis

		Seite
Abb. 1	Strukturmodell des Forschungsvorhabens	6
Abb. 2	Zeitlicher Rahmen und Meilensteine im Projektverlauf	8
Abb. 3	Naturpädagogische Konzeption	9
Abb. 4	Ausgewählte Dimensionen des Erfahrungsprozesses	12
Abb. 5	Modell der Sinnkonstitution zwischen Subjekt und Objekt	63
Abb. 6	Typologie von Naturkonzeptionen nach Feldmann (1990)	183
Abb. 7	Bild 1 - Originalbild	242
Abb. 8	Bild 1 - Bildebene 1	245
Abb. 9	Bild 1 - Bildebene 2	245
Abb. 10	Bild 1 - Bildebene 3	246
Abb. 11	Bild 1 - Bilddynamik/Richtungsdynamik	247
Abb. 12	Bild 1 - Monochrome Wirkung des Bildes	248
Abb. 13	Bild 1 - Formale Abweichung	249
Abb. 14	Bild 1 - verbale vs. bildnerische Kontrastierung	252
Abb. 15	Bild 1 - Planimetrie	253
Abb. 16	Bild 1 - Szenische Choreographie	254
Abb. 17	Bild 1 - Perspektivische Projektion	255
Abb. 18	Bild 2 - Originalbild	256
Abb. 19	Bild 3 - Originalbild	256
Abb. 20	Bild 4 - Originalbild	257
Abb. 21	Bild 5 - Originalbild	257
Abb. 22	Bild 6 - Originalbild	258
Abb. 23	Bild 7 - Originalbild	258
Abb. 24	Forschungsdesign der Bildanalysen und Bildinterpretation	263
Abb. 25	Monochrome Fassung der analysierten Bilder	301
Abb. 26	Bilddynamik und Richtungsdynamik	307

## Tabellenverzeichnis

		Seite
Tab. 1	Struktur des Rahmenmodells EDAMA	29
Tab. 2	Zwei Verarbeitungsmodi des kognitiven Systems	59
Tab. 3	Theoretische Bezüge zum subjektivierenden Handeln	71
Tab. 4	Symbolisches und soziales System nach Hülst	118
Tab. 5	Weiterführende Schemata nach Schütz	139
Tab. 6	Methodenspezifische Besonderheiten der th. Orientierungen	155
Tab. 7	Dimensionen und Kennzeichen des Erlebens im Naturraum	163
Tab. 8	Drei Dimensionen der Formalstruktur	207
Tab. 9	Funktionen und Ausprägungen des bildnerischen Denkens	224
Tab. 10a-d	Analyseschema der Formulierenden Interpretation - vor-ikonographische Interpretation	234ff.
Tab. 11a-c	Analyseschema der Formulierenden Interpretation - ikonographische Interpretation	238ff.
Tab. 12	Analyseschema der Reflektierenden Interpretation	241
Tab. 13a-c	Kategorientabelle mit Primärkategorie, Subkategorie und Definition	264ff.
Tab. 14a-c	Bildanalytische Auswertung der Kategorien nach dem Analyseschema der Dokumentarischen Methode	267ff.
Tab. 15a-b	Darstellung der Kategorien bezüglich der verbal vs. bildnerischen Kontraste	299f.

## Begriffsklärung

<b>Bildwert</b>	Dieser Begriff steht im engen Zusammenhang mit der planimetrischen Analyse der dokumentarischen Methode und bezeichnet sowohl Objekte als auch Objektgruppen, die in einem Bedeutungszusammenhang stehen und innerhalb des Gesamtbildes eine eigenständige vermittelte Funktion haben.
<b>Gleichzeitigkeit</b>	Dieser Begriff wird vielfach für das synchrone Auftreten von unterschiedlichen Phänomenen in den Bildern verwendet. Dabei wird keine zeitgleiche Ebene angesprochen, sondern vielmehr die Eigenschaft von Bildern beispielsweise verschiedenen Bildwerte in Gleichzeitigkeit zu präsentieren und der Wahrnehmung zur Verfügung zu stellen. Diese Gleichzeitigkeit kann darüber hinaus auch auf Bedeutungsinhalte bezogen werden und somit für eine Form der Mehrdeutigkeit entstehen.
<b>Natur</b>	Ein einheitlicher allumfassender Naturbegriff ist schwer zu fassen und unterliegt in seiner Definition einer starken kulturellen Prägung. Im Verständnis dieser Arbeit bezeichnet die Natur einen Umweltbereich, der weitestgehend frei von menschlichen Einflüssen belassen ist und als Erlebnis-, Erfahrungs- und Symbolraum zur Verfügung steht. Dabei steht dieser Begriff auch im Kontrast zum urbanen Umweltbereich, der vom Menschen und seinen darin begründeten Ansprüchen geprägt ist. Es geht im Verständnis der Begrifflichkeit also nicht allein um eine ursprüngliche Natur. Eine hier verwendete erweiterte Begrifflichkeit schließt neben Waldgebieten auch Gärten, Parks und Felder mit ein. Somit kann auch von natürlichen und naturnahen Umwelten gesprochen werden.
<b>urbane Umwelt</b>	Dieser Begriff beschreibt im Verständnis dieser Arbeit den Kontrast zur natürlichen Umwelt. Es geht um vom Menschen gestaltete und genutzte Umwelträume, die einer Bebauung und verkehrstechnischen Nutzung unterliegen. Natürliche Anteile sind dabei stark untergeordnet oder gänzlich verschwunden. Beispiele sind Gemeinden, Stadtgebiete oder Stadtteile mit einem hohen Anteil versiegelter oder bebauter Flächen. Der Park innerhalb eines Stadtgebietes würde im hier zugrunde gelegten Verständnis nicht dazuzählen, sondern vielmehr als Natur definiert werden.

<b>symbolischer Eigenwert</b>	<p>Unter Vernachlässigung der Annahme, dass Symbolisierungsprozesse individuell induzierte und vollzogene Prozesse darstellen, die eine persönliche Bedeutungszuschreibung einschließen, werden mit dieser Begrifflichkeit tradierte symbolische Bedeutungen, Zeichensysteme, Symbol- oder Typenbildungen angesprochen. Dabei wird anerkannt, dass es neben der persönlichen Zuschreibung eine gesellschaftlich und in diesem Sinne kollektiv vereinbarte Ebene gibt. Diese sollte jedoch immer individuell geprüft werden, kann im besten Fall jedoch einer reflexiven Auseinandersetzung dienen.</p>
<b>künstlerisch- bildnerische Gestaltung</b>	<p>Der Gestaltungsprozess der Jugendlichen orientiert sich in der Auffassung dieser Arbeit einerseits am erweiterten Kunstbegriff, der die Kreativität in eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt und der Gesellschaft verortet und andererseits an der Prämisse des künstlerischen Denkens, welches ein höchstes Maß an Freiräume öffnet und der Phantasie und Vorstellungskraft eine wesentliche Funktion einräumt. Das Thema Naur wird dabei als ein für die Gesellschaft relevantes und berührendes Thema angenommen. Der Begriff „bildnerisch“ soll die Vielfalt der Gestaltungsmöglichkeiten aufzeigen und neben malerisch-zeichnerischen Techniken auch die Möglichkeit zum dreidimensionalen plastischen Arbeiten anbieten. Auch digitale Formate wären durchführbar und möglich gewesen.</p>
<b>Themen / Motive</b>	<p>Im Verständnis dieser Arbeit handelt es sich dabei um eine Prozess der Eingrenzung deutlich werdender Aspekte in Bildern. Dabei lässt sich noch keine Festlegung treffen, da es vielmehr zunächst um die Wahrnehmung eines auftauchenden Themas oder Motiv geht. Berührt wir dabei vor allem der Übergangsbereich von Bildlicher zu sprachlicher Fixierung inhaltlicher Anteile. Differenzierter werden diese Themen bzw. Motive dann im Rahmen der Überführung in die Primär- und Subkategorien der Bildanalyse dargestellt.</p>



*„Man genießt an der Natur nicht, was man sieht (sonst genösse der Förster und Dichter draußen einerlei), sondern was man ans Gesehene andichtet, und das Gefühl für Natur ist im Grunde die Phantasie für dieselbe.“<sup>1</sup>*

*Jean Paul*

---

<sup>1</sup> Zitat: (Paul, 1960/1793, S. 396, zitiert nach Seel, 1996, S. 173)



## Inhaltsverzeichnis

	<i>Seite</i>
1 Einleitung .....	01
1.1 Forschungsintention und Forschungsgenese.....	01
1.2 Aufbau und Strukturmodell .....	05
1.3 Projektbeschreibung .....	07
2 Theoretische Orientierungen .....	11
2.1 Reflexion .....	24
2.2 Erfahrung .....	44
2.3 Ansatz der Alltagsphantasien .....	57
2.4 Implizites Wissen .....	66
2.5 Künstlerisches Handeln und Bild / Werk.....	85
2.6 Performanz, Körperlichkeit und Leiblichkeit im künstlerisch- bildnerischen Handeln.....	100
2.7 Symbolisierung und symboltheoretische Ansätze.....	115
2.8 Zusammenführung der theoretischen Orientierungen .....	141
3 Natur, Naturbegegnung, Naturerleben und Naturerfahrung .....	156
4 Forschungsstand und Forschungsfragen .....	175
4.1 Forschungsstand .....	175
4.2 Forschungsfragen .....	193
5 Forschungsmethoden .....	195
5.1 Qualitativ-rekonstruktive Sozialforschung und Dokumentarische Methode .....	195
5.1.1 Qualitativ-rekonstruktive Sozialforschung.....	195
5.1.2 Dokumentarische Methode .....	198



5.1.3 Praxeologische Wissenssoziologie .....	200
5.1.4 Inhaltliche Fundierung der Arbeits- und Analyseschritte .....	202
5.1.5 Qualitative-rekonstruktive Bildinterpretation .....	203
5.1.6 Max Imdahl - Drei Dimensionen der Formalstruktur .....	205
5.1.7 Vergleichshorizonte, Sequenzialität und Simultanität .....	208
5.1.8 Forschungspraktische Sensibilisierung .....	211
5.2 Methode der objektiven Werkanalyse nach Michael Becker (2011) .....	217
5.3 Funktionen des bildnerischen Denkens nach Goda Plaum (2016) .....	220
5.4 Theorie des Bildes nach Gernot Böhme (2004) .....	227
6 Naturpädagogische Anleitung und Begleitung des künstlerisch- bildnerischen Gestaltungsprozesses .....	229
7 Bildanalyse und Bildinterpretation .....	232
7.1 Analyse- und Interpretationsschema .....	232
7.1.1 Formulierende Interpretation - Vor-ikonographische Interpretation . .....	234
7.1.2 Formulierende Interpretation - ikonographische Interpretation .....	237
7.1.3 Reflektierende Interpretation .....	241
7.1.4 Bildanalyse - Bild 1. ....	242
8 Auswertung und Ergebnisdarstellung .....	259
8.1 Kategorienbildung und Analyse .....	259
8.1.1 Kategorienbildung .....	259
8.1.2 Kategorientabelle .....	263
8.1.3 Bildanalytische Auswertung der Kategorien .....	266
8.1.4 Zusammenfassung des forschungsmethodischen Vorgehens .....	270
8.2 Interpretation der bildanalytischen Auswertung .....	274

8.2.1 Grundsätzliches .....	274
8.2.2 Interpretation der Bildkategorien .....	275
8.3 Interpretation der Daten mit weiteren Methoden .....	296
8.3.1 Verbaler und bildnerischer Kontrast .....	296
8.3.2 Monochrome Wirkung der Bilder .....	300
8.3.3 Bildebenen .....	303
8.3.4 Bilddynamik und Richtungsdynamik .....	306
8.3.5 Natursymbolik .....	310
9 Diskussion .....	313
9.1 Forschungsfrage Eins .....	314
9.2 Forschungsfrage Zwei .....	316
9.3 Forschungsfrage Drei .....	320
9.4 Forschungsfrage Vier .....	325
9.4.1 Forschungsfrage Vier I .....	326
9.4.2 Forschungsfrage Vier II .....	329
9.5 Forschungsfrage Fünf .....	336
10 Schlussbetrachtung, Reflexion und Ausblick .....	342
Literaturverzeichnis.....	350
Anhang .....	379



## 1 Einleitung

### 1.1 Forschungsintention und Forschungsgenese

---

Berührungspunkte mit dem Thema `Natur` gibt es viele und nahezu alle Menschen setzen sich in irgendeiner Weise damit auseinander. Die persönliche Bedeutung und die Formen dieser Auseinandersetzung sind vielgestaltig und reichen von ästhetischen, ethischen und politischen Ansätzen bis hin zur Frage, ob der Mensch ein Kultur- oder Naturwesen ist. Viele Aspekte dabei werden von aktuellen Diskursen geprägt. So werden beispielsweise Themen wie der Klimawandel öffentlich diskutiert und globalpolitisch ausgetragen (z. B. Fridays for Future-Bewegung). Weltweit versuchen Regierungen und Organisationen neue Nachhaltigkeitskonzepte (z. B. SDGs) zu etablieren. Sicher ist, dass der Mensch zugleich die Ursache, aber auch die Lösung vieler damit verbundener Probleme ist. Standen noch vor einigen Jahre Ansätze der Informationsvermittlung und Aufklärung im Zentrum von Umweltkampagnen, so wird mittlerweile eine ganzheitliche Herangehensweise präferiert, welche die kognitiven, emotionalen, reflexiven und motivationalen Faktoren gleichermaßen berücksichtigt. Einigkeit besteht darin, dass die zentrale Figur der Mensch selbst bleibt, mit all seinen Wünschen und Bedürfnissen. Somit wird es auch immer der Mensch sein, der sich mit dem Thema `Natur` auseinandersetzt und sein Verhalten und Handeln daraus ableitet. Ganz egal welche Intention diese Auseinandersetzung färbt, spielt die Reflexion dabei eine wichtige Rolle, weil sich jedes zukünftige Verhalten und Handeln an Erfahrung bindet, die auf Vergangenes aufbaut und jede Transformation im Außen zunächst im Inneren vollzogen wird. Somit kann und sollte es von Interesse sein, sich mit den Möglichkeiten reflexiver Prozesse zu beschäftigen und dabei das Spektrum an Methoden stetig zu erweitern. Reflexions- und Erfahrungsprozesse sollten jedem

Menschen ohne sprachliche, kulturelle oder altersspezifische Grenzen zur Verfügung stehen. Neben einem gesellschaftlich-partizipativen Gedanken steht dabei auch die Individualität des Einzelnen im Zentrum der Aufmerksamkeit.

### **Erkenntnisinteresse**

Das primäre Interesse dieser Arbeit ist geleitet von der Frage, inwiefern ein performativer künstlerisch-gestalterischer Prozess einen auf Naturerfahrung bezogenen Reflexionsprozess erlaubt bzw. sogar in besonderer Weise begünstigt. Dieses spezifisch angebotene Reflexionsmöglichkeit soll eine spezifische und vertiefte Auseinandersetzung mit den angebotenen und zeitweise angeleiteten Naturerlebnissen ermöglichen. Diese Naturerlebnisse fanden im Rahmen eines vom Bundesamt für Naturschutz geförderten Projekts mit Jugendlichen aus Hamburger Schulen statt. Hauptgegenstand der Untersuchung sind die Bilder junger Menschen im Alter von 11 bis 13 Jahren, die als Ergebnisse dieser reflexiven Auseinandersetzung vorliegen. Dem Erkenntnisinteresse soll im Rahmen dieser Arbeit in zweierlei Hinsicht begegnet werden.

**Erstens** werden die theoretischen Orientierungen mit einer Fokussierung auf die Methode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung betrachtet, mit dem Ziel eine nachvollziehbare inhaltliche Verankerung dieser Methode im jeweiligen theoretischen Konzept aufzuzeigen. Dabei werden argumentative Ansätze herausgearbeitet, die sich an den Forschungsfragen orientieren, diese theoretisch einbinden und teilweise beantworten.

**Zweitens** wird die durchgeführte empirische Untersuchung auf der Datengrundlage der Bilder, den reflexiven Wert und die Spezifika der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung in den Blick nehmen. Dabei werden die den Bildern inne liegenden expliziten und impliziten Gestaltungsmerkmale im Fokus der Aufmerksamkeit stehen. In diesem Vorgehen sollen allein die Bilder durch sich für sich sprechen.

Im Rahmen der durchgeführten empirischen Untersuchung geht es neben der äußeren Formgestalt der Bilder vor allem um die Rekonstruktion impliziter Gestaltungsanteile, mit dem Ziel, das thematische und einer Reflexion zur Verfügung stehende Potenzial der Bilder in aller Tiefe auszuschöpfen und strukturiert aufzuzeigen. Im Zentrum der Analysen steht dabei die Frage, ob diese Methode geeignet ist, neben der häufig angewendeten verbalen Reflexion als adäquates Angebot einer nonverbalen Form von Reflexion zu bestehen und ggf. einen erweiterten oder ergänzenden Beitrag zu leisten. Möglicherweise können neben sinnvollen Synergien auch Alleinstellungsmerkmale herausgearbeitet werden.

Ein wichtiger Beitrag dieser Forschungsarbeit gründet sich auch in der Möglichkeit, der Herausforderung des anhaltenden gesellschaftlichen Wandels und den damit manchmal verbundenen sprachlichen Barrieren, zu begegnen. Das Angebot einer nonverbalen Reflexion kann in jedem Kontext für Menschen mit einem geringen sprachlichen Potenzial ein wertvoller Zugang zu Erfahrungsprozessen sein. Neben dieser pragmatischen Intention soll es jedoch in erster Linie darum gehen, eine Möglichkeit zum Erschließen relevanter Themen und Motive in reflexiven Prozessen zu untersuchen bzw. zu konkretisieren. Dabei werden vor allem die implizit dem Reflexionsgegenstand inne liegenden und sich möglicherweise vorrangig im performativen und handelnden Ausdruck zeigenden Inhalte angesprochen. Hier schließt sich auch direkt der Blick auf die Selbst-, Welt- und Menschenbilder der gewählten Untersuchungsgruppe an, die sich als objektivierende und subjektivierende sowie explizite und implizite Anteile verstehen.

### ***Wert der Arbeit und Transfer der Ergebnisse***

Es geht also im Kern darum, weitere methodische Möglichkeiten für die einer Naturerfahrung unabdingbar innewohnenden Reflexionsprozesse zu erschließen. Eine Rekonstruktion dieser Prozesse unter der Maßgabe unterschiedlicher Perspektiven soll einerseits zum Verständnis der ablaufenden Prinzipien beitragen und andererseits ein methodisches Potenzial aufzeigen. Diese Arbeit kann einen Beitrag zur Grundlagenforschung mit Blick auf die Bewertung und Aussagekraft künstlerisch-

bildnerischer Gestaltungen leisten. Die zentrale Aufmerksamkeit ist dabei dem Erforschen der reflexiven Möglichkeiten, die einem performativen gestalterischen Prozess innewohnen, gewidmet. Der wichtigen Frage, was Bilder im Übergangsbereich von explizitem und implizitem Wissen vermögen, soll dabei nachgegangen werden. Hier könnten sich Erkenntnisse hinsichtlich neuer methodischer Ansätze in Reflexionsprozessen zeigen und dadurch das Etablieren gestalterischer Methoden in neuen Zusammenhängen anbahnen. Interessante Transferbereiche in die Praxis könnten beispielsweise therapeutische, pädagogische und sozialpädagogische Zusammenhänge im schulischen und außerschulischen Kontext sein, die in der Reflexion einen grundlegenden Wert sehen. Hier sei erneut vor dem Hintergrund eines notwendigen ökologischen Paradigmenwechsels und einer nachhaltigen Lebensführung auf die Bedeutung von Reflexion im Zusammenhang von Naturerfahrung verwiesen. Die dabei unerlässliche Auseinandersetzung mit den Selbst-, Welt- und Menschenbildern wird eine wichtige Herausforderung darstellen und dem Bild im wahrsten Sinne des Wortes eine Bedeutung zuweisen. Nicht zuletzt dienen alle diese Aspekte einer Transformation von Selbst- und Weltverhältnissen im Sinne einer nachhaltigen und emphatischen Lebensführung, in der die Natur als Bezugssystem eine bedeutsame Rolle spielt.

## 1.2 Aufbau und Strukturmodell

---

Im Folgenden wird der strukturelle Aufbau dieser Arbeit kurz erläutert und das Gesamtkonzept grafisch erfasst (Abb. 1).

Im ersten Schritt werden die Rahmenbedingungen und der kontextuelle Bezug dieser Arbeit kurz erläutert. Im nächsten Schritt werden die relevanten theoretischen Orientierungen ausführlich erörtert und jeweils auf die zentralen Elemente `Naturerfahrung` und `künstlerisch-bildnerischer Ausdruck` bezogen (Kap. 2.1 bis 2.8).

Im darauf folgenden Abschnitt geht es darum, das zugrunde liegende Verständnis von Natur, Naturbegegnung, Naturerleben und Naturerfahrung darzustellen (Kap. 3).

Ausgehend vom Forschungsstand (Kap. 4.1) und geleitet von den konkreten Forschungsfragen (Kap. 4.2) wird dann eine ausführliche Darstellung der Forschungsmethodik (Kap. 5.1 bis 5.4) sowie der Datenerhebung (Kap.6) erfolgen.

Die Forschungsergebnisse der bildanalytischen Betrachtung werden unter Bezugnahme zu den Forschungsfragen und erhobenen Daten dargestellt (Kap. 7).

Im Anschluss werden die Daten hinsichtlich der Forschungsfragen ausgewertet und interpretiert sowie Schlussfolgerungen daraus abgeleitet (Kap. 8 bis 9).

Abschließend folgt eine Schlussbetrachtung mit Ausblick auf mögliche zukünftige Fragestellungen und Forschungsfelder sowie eine kritische Reflexion (Kap. 10).

Das folgende Strukturmodell (Abb. 1) soll einen ersten Überblick darüber verschaffen, welche Theorie-, Handlungs- und Forschungsorientierungen die Arbeit beinhaltet. Mit dem Verzicht auf gerichtete Zusammenhänge bildet es eine vereinfachte, nicht chronologisch oder kausal geordnete Struktur ab.



**Abbildung 1:** Strukturmodell des Forschungsvorhabens

Um die Rahmung der Naturerfahrungsprozesse mit Jugendlichen zu konkretisieren, wird im folgenden Kapitel das dieser Forschungsarbeit zugrunde liegende Projekt kurz dargestellt. Dabei wird auf die Nachzeichnung der Gesamtkomplexität verzichtet und primär die für diese Arbeit wesentlichen Bestandteile herausgearbeitet.



## 1.3 Projektbeschreibung

---

Den Bezugsrahmen dieser Arbeit bildete ein vom Bundesamt für Naturschutz (BfN) gefördertes Projekt mit Jugendlichen aus Hamburger Schulen, welches von Oktober 2016 bis November 2019 durchgeführt wurde und an dem zeitweise mehr als 150 Jugendliche beteiligt waren. Naturräume sind in Deutschland unterschiedlich definiert und verteilt. Häufig werden diese aufgrund einer spezifischen Sozialisation, aber auch aus Gründen der potenziellen Zugänglichkeit nicht als Ressource wahrgenommen oder genutzt. Somit bleiben Naturräume einem Teil der Bevölkerung als Möglichkeit darin, einen Glücks- und Erholungswert zu finden, vorbehalten. Dieser Umstand lässt sich ohne Weiteres als eine Form von Umweltungerechtigkeit definieren, die stark mit sozialer Ungleichheit einhergeht (Jumpertz, 2012; BMUB & BfN 2016, 2018; BmBF, 2020).

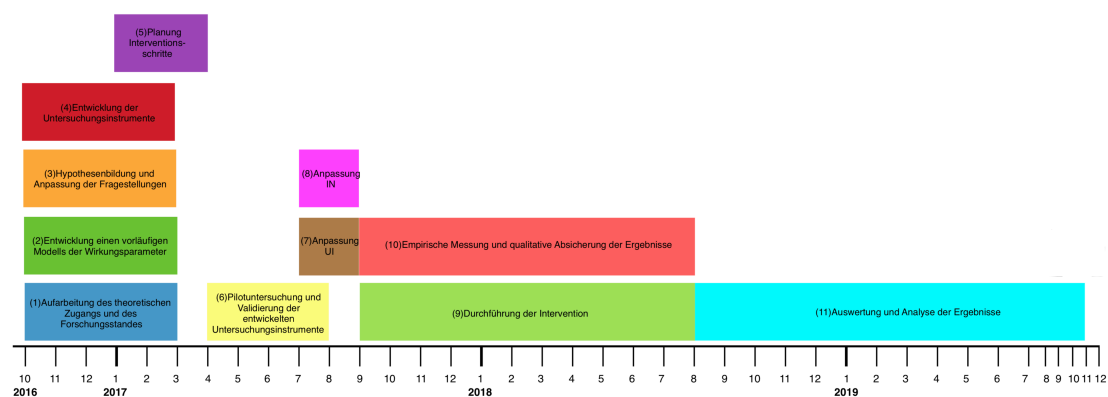
Das Ziel dieses Forschungs- und Entwicklungsprojektes bestand darin, sogenannten bildungsbenachteiligten Jugendlichen<sup>1</sup> einen tatsächlichen und vor allem mentalen Naturzugang zu ermöglichen und dadurch positive Naturerlebnisse und Naturerfahrungen anzubahnen. Es ging in erster Linie darum, den Jugendlichen das Potenzial einer positiven und nachhaltigen Bereicherung ihrer Lebensführung zu eröffnen. Eine grundsätzliche Intention war dabei, dass Naturerfahrungen den beteiligten Jugendlichen Spaß machen sollen, sie körperlich und sinnlich berühren können und Prozesse der Reflexion eröffnen. Aspekte von Genuss, Freizügigkeit und die Möglichkeit der Exploration sowie die Wahrnehmung der Schönheit der Natur sollten den Jugendlichen eine nachhaltige Ressource für Wohlbefinden eröffnen. Dieses Wohlbefinden berührt gleichermaßen körperliche, seelische, sinnliche und kognitive Dimensionen ihres Daseins. Der Verzicht auf jegliche Form von Moralisierung wurde als Möglichkeit betrachtet, einen spielerischen Zugang zu vermitteln und die intrinsische Motivation fördern. Häufig ist das

---

<sup>1</sup> Als „bildungsbenachteiligte Jugendliche“ werden hier Menschen verstanden, die aufgrund bestimmter Eigenschaften (Geschlecht, ökonomische, kulturelle und soziale Ressourcen, Erstsprache, regionale Herkunft) statistisch belegbare Nachteile haben, Bildungsziele zu erreichen (Kastner 2008).

übergeordnete Ziel vieler Projekte, einen positiven Einfluss auf das Umweltbewusstsein und Umweltverhalten von Menschen zu nehmen. Dieses durchaus positive Ansinnen sollte hier jedoch eher als beiläufige Möglichkeit im Raum, aber nicht auf moralisierende Weise im Vordergrund stehen.

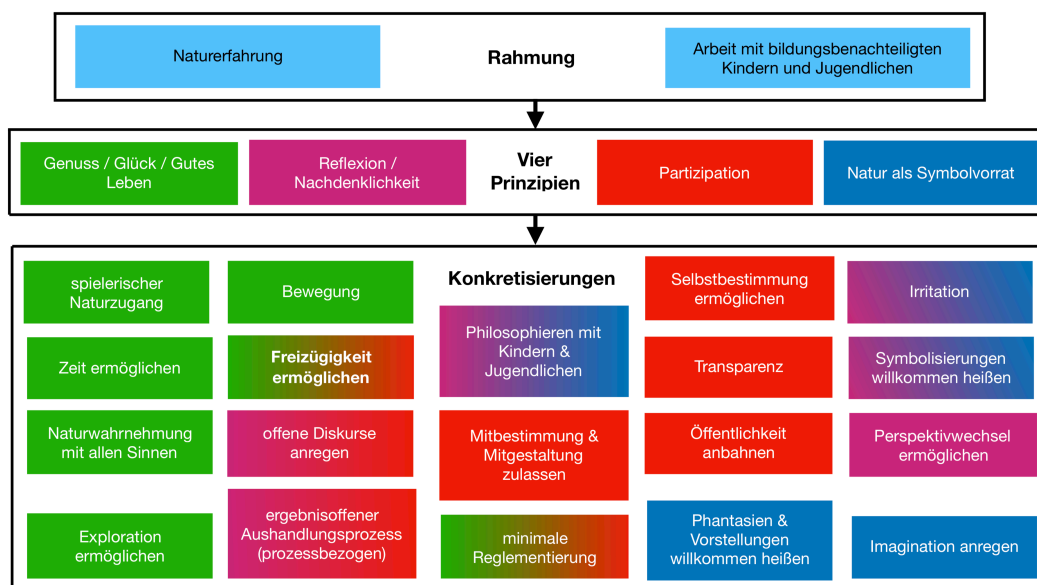
Die Durchführung des Projekts fand in Kooperation der Universität Hamburg und der Schutzgemeinschaft Deutscher Wald (SDW) - Wälderhaus Hamburg-Wilhelmsburg statt. In enger Zusammenarbeit beider projektbeteiligter Partner wurden die von der Universität Hamburg entwickelten naturpädagogischen Konzeptionen in der regelmäßigen Arbeit mit den Jugendlichen von den Naturpädagog\*innen des Wälderhauses umgesetzt. Eingebettet wurde das Gesamtprojekt in einen zeitlichen Rahmen, der gleichzeitig unterschiedliche Meilensteine hinsichtlich des Projektverlaufs vorsah. Einen vollständigen Überblick bietet die nachstehende Grafik (Abb. 2).



**Abbildung 2:** Zeitlicher Rahmen und Meilensteine im Projektverlauf

Obwohl die Projektzeiten und die Projektangebote den schulischen Kontext zeitlich und manchmal auch räumlich berührten, blieben schulische Inhalte zumindest vordergründig unberührt. Die Natur wurde also nicht als außerschulischer Lernort definiert, sondern allein mit der Projektintention aufgesucht. Diese Intention war neben vielen weiteren Aspekten geprägt von einer großen Freizügigkeit und der Möglichkeit von Mitbestimmung und Mitgestaltung (Abb. 3). So hatte beispielsweise die Teilnahme der schulischen Pädagog\*innen allein einen organisatorischen Charakter, aber keinen inhaltlich-administrativen Einfluss. Neben dem Aufenthalt in unterschiedlichen Naturräumen wurde regelmäßig Gelegenheit gegeben, das Erlebte zu reflektieren. Methodisch wurde diese Möglichkeit im Rahmen von

Gruppendiskussionen (Billmann-Mahecha & Gebhard 2014) im Stile des Philosophierens mit Kindern und durch das künstlerisch-bildnerische Gestalten angeboten. Die inhaltliche Rahmung und konkrete Ausgestaltung des Projektes bildete eine naturpädagogische Konzeption, die im Wesentlichen aus vier Prinzipien bestand. Jedes Prinzip bildete einen Baustein der Ermöglichung des Naturzugangs für die Jugendlichen. Die praktische Umsetzung erfolgte durch die sogenannten Konkretisierungen, welche das direkte Potenzial der Begegnung mit der Natur beinhalteten und somit die Umsetzung vom theoretischen Modell in das praktische Verhalten und Handeln darstellen. Dieses Konzeption ist gleichzeitig als inhaltlicher Leitfaden und als Gerüst für die Orientierung der Projektprotagonist\*innen zu verstehen. Die folgende Grafik soll einen Überblick zum Zusammenspiel der Prinzipien mit den Konkretisierungen vermitteln und gleichzeitig den Charakter der naturpädagogischen Konzeption vermitteln (Abb.3). Die farbliche Zuordnung der Konkretisierungen bezieht sich, auf die jeweils involvierten bzw. zugrunde liegenden Prinzipien. Da jedoch nicht von einer klaren Trennung der Prinzipien voneinander und auch nicht von einer trennscharfen Zuordnung der Konkretisierungen ausgegangen werden kann, gibt es Überschneidungsbereiche. Darüber hinaus ist diese Konzeption auch als ganzheitlich zu betrachten, also als ein multifaktorielles Zusammenwirken von unterschiedlichen Prinzipien und Konkretisierungen.



**Abbildung 3:** Naturpädagogische Konzeption

Die künstlerisch-bildnerische Gestaltungsarbeit mit den Jugendlichen ließ sich hervorragend in die Projektgedanken eingliedern und konnte zahlreiche Bezüge zu den Prinzipien, aber auch zu einem Teil der Konkretisierungen herstellen. Diese Konzeption war somit Grundlage für die Ausarbeitung und Durchführung der Angebote, hatte aber auch einen Einfluss auf die Haltung der Naturpädagog\*innen und Wissenschaftler\*innen, die im Sinne einer Ermöglichung all dieser Aspekte bedeutsam war.

Der Wert dieses Forschungs- und Entwicklungsprojektes lag einerseits im konkreten Angebot, welches den Jugendlichen regelmäßig zur Verfügung stand und andererseits im wissenschaftlichen Erkenntnisgewinn. Dieser berührt so unterschiedliche Themen wie Konzeption und Organisation, Demokratie-bildung, Naturerfahrung, Reflexion, Verhaltensänderung, Nachhaltigkeit, Selbstwirksamkeit, Empathie und Naturverbundenheit. Einige dieser Erkenntnisse können und werden direkt in weiteren Projekten und Forschungsvorhaben einfließen und somit weiterentwickelt werden können.

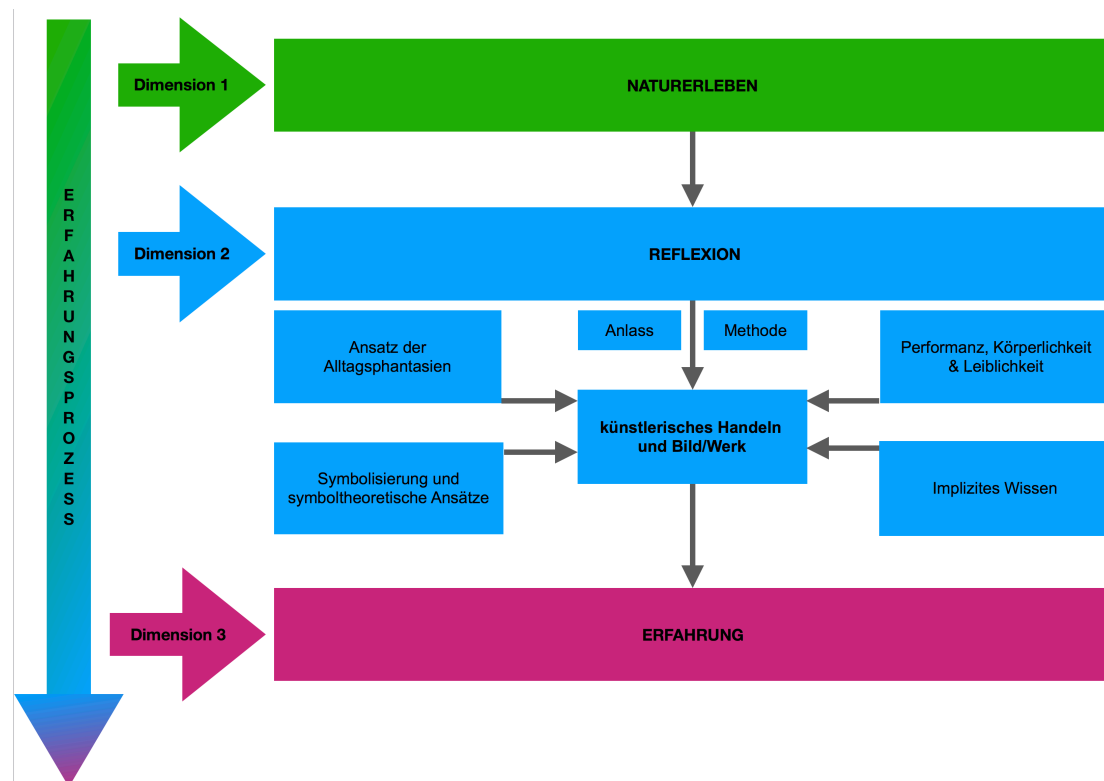


## 2 Theoretische Orientierungen

Eine Grundannahme der Erfahrungstheorie von John Dewey (2008 [1916]) ist, dass auf dem Weg vom Erlebnis zur Erfahrung der Reflexion eine zentrale Rolle zukommt. Reflexion ermöglicht es dem Menschen aktiv den Erfahrungsprozess mitzugestalten und dadurch verstärktes Bewusstsein, Tiefe und Nachhaltigkeit zu gewinnen. Wie genau dieser Reflexionsprozess durch ein künstlerisches Handeln unterstützt werden kann und was möglicherweise begünstigende Einflüsse dabei sind, ist Thema dieser Forschungsarbeit. Diese beschäftigt sich konkret mit den *Möglichkeiten bildhafter Darstellungsmethoden in der Reflexion intuitiver, impliziter und unbewusster Aspekte im Bezugsrahmen von Naturerlebnissen*. Im Folgenden soll ein Überblick der ausgewählten theoretischen Orientierungen gegeben werden. Ziel ist es hier im ersten Schritt, eine Auswahl der theoretischen Orientierungen aufzuzeigen und zunächst ansatzweise zu begründen. Im nächsten Schritt werden dann diese Orientierungen ausführlich theoretisch aufgearbeitet (Kap. 2.1 - 2.7) und abschließend zusammenfassend, argumentativ auf das Forschungsanliegen bezogen (Kap. 2.8).

Das zentrale Erkenntnisinteresse, ob und inwiefern ein performativer, künstlerisch-gestalterischer Prozess einen auf Naturerfahrung bezogenen Reflexionsprozess erlaubt bzw. sogar in besonderer Weise begünstigt, bezieht sich auf den Erfahrungsbegriff von John Dewey, der davon ausgeht, dass sich erst ein reflektiertes Erleben zu einer tiefgreifenden und nachhaltigen Erfahrung transformiert (Dewey, (2008 [1916])). Der Reflexion als ein zentrales Element im Erfahrungsprozess soll im Rahmen dieser Forschungsarbeit die besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden. Konkret wird dabei ein reflexiver Zugang erforscht werden, der sich als künstlerisch-bildnerisches Gestaltungsangebot versteht. Im Fokus steht dabei die Möglichkeit eines reflexiven Momentes, ausgelöst durch den Gestaltungsakt. Es soll jedoch nicht der Versuch unternommen werden, eine verbale Reflexion in einen Vergleich zu führen, um diese in ihrer Bedeutung zu

hinterfragen. Somit stellt sich hier nicht eine Entweder-oder-Frage, sondern vielmehr die Frage nach einer möglichen sinnvollen Erweiterung bzw. Ergänzung des Reflexionsrepertoires. Die Rahmung und die theoretischen Orientierungen werden zunächst grafisch dargestellt, um einen Gesamtüberblick zu schaffen und die Hauptlinien herauszustellen (Abb.4). Die Grundlage im Erfahrungsprozess sollen hier drei ausgewählte Dimensionen bilden. Die darin liegende Idee ist es, dass drei wesentliche Faktoren abgebildet werden, die im Erfahrungsprozess eine Rolle spielen: (I) die Rahmung bzw. der Bezugsrahmen, (II) Reflexion mit den dabei verwendeten theoretischen Orientierungen und (III) die Erfahrung an sich. Zur besseren Anschaulichkeit wurden diesen Dimensionen in der Abbildung farblich voneinander abgehoben.



**Abbildung 4:** Ausgewählte Dimensionen des Erfahrungsprozesses

Die Dimension 1, das Naturerleben, stellt in ihrem Charakter eine strukturelle und thematische Rahmung dar. Es handelt sich dabei um ein erlebnis- und wahrnehmungsorientiertes Angebot, welche Ausgangsbedingungen schafft, die sich, vermittelt durch den Prozess der Reflexion, zu einer Naturerfahrung

transformieren können. Die Dimension 3, die Erfahrung, ist das Ergebnis der Transformation, welches sich durch die reflexive Auseinandersetzung mit dem Naturerleben einstellt. Sie ist zwar keine normative Zielführung, doch kann sie als Ergebnis des gesamten Erfahrungsprozesses betrachtet werden. Zentral in dieser Forschungsarbeit ist die Dimension 2, die Reflexion, weil sie dem übergeordneten Forschungsanliegen, ob und inwiefern ein performativer, künstlerisch-gestalterischer Prozess einen auf Naturerfahrung bezogenen Reflexionsprozess erlaubt bzw. sogar in besonderer Weise begünstigt, entspricht. Dabei ist der Verzicht auf eine sprachliche Reflexion bewusst initiiert. Diese somit rein nonverbale Form der Reflexion, welche sich im Erfahrungsprozess zwischen dem Erlebnis und der Erfahrung verortet, beinhaltet eine Auswahl theoretischer Orientierungen. Alle drei Dimensionen sind konzeptionell für dieses spezifische Reflexionsangebot bedeutsam und werden hier zunächst ansatzweise hinsichtlich ihrer Auswahl begründet.

### ***Dimension 1: Naturerleben***

Die Natur ist in dieser Forschungsarbeit der rahmende Anlass und somit ein spezifischer Raum für reflexive Prozesse, die durch eine Begegnung zwischen Mensch und Natur ermöglicht bzw. ausgelöst werden können. Ein Erleben unterscheidet sich unter Bezugnahme auf die Erfahrungstheorie von John Dewey (2008 [1916]) von der Erfahrung. So verlaufen große Anteile des menschlichen Erlebens in stiller Interaktion und werden nicht bzw. nur teilweise in einen Erfahrungsprozess überführt und zu einer Erfahrung transformiert. Dieses stille Erleben ruft jedoch keine wesentlichen Veränderungen im Menschen hervor, es wiederholt sich möglicherweise in unbewusst ablaufenden Routinen. Erleben bezeichnet somit einen unmittelbar ablaufenden Vorgang, der zunächst weitestgehend nicht bewusst reflektiert wird. Insofern wird das Naturerleben als ein vorerst nur erlebter und somit zunächst potenzieller Reflexionsgegenstand betrachtet, auf den als Möglichkeit explizit Bezug genommen werden kann. Das Naturerleben bietet eine unerschöpfliche Fülle synästhetischer, ästhetischer, affektiver, symbolischer und körperlich-leiblicher Möglichkeiten und erscheint daher als Anlass bzw. Bezugsrahmung durchaus geeignet. Dabei besteht die Annahme, dass eine überwiegend nach gerichtete Reflexion sich nicht allein auf Naturthemen beziehen muss. Somit kann das Erleben im Naturraum zunächst

als Möglichkeitsraum eines reflexiven Prozesses betrachtet werden, innerhalb dessen sich im spezifischen Fokus dieser Arbeit das künstlerische Handeln in Bild und Werk thematisch und aktiv reflexiv verorten kann. Der Naturraum ist somit als ein rahmender Ort des Erlebens zu verstehen. Der darin interagierende Mensch und die Natur werden als ein aufeinander bezogene Gegenüber angesehen, in dem Naturerleben und Selbsterleben eine Einheit bilden.

Der Mensch rezipiert im Naturraum multifaktoriell-sinnlich und stellt die Erlebnisse, Wahrnehmungen und Gedanken optional der Reflexion zur Verfügung. Der besondere Wert zeigt sich in der Multidimensionalität von aktiven und passiven Dimensionen des Erlebens, welches nicht als kontrollierbarer Prozess zu verstehen ist. Diese und ihre konkreten Kennzeichnungen wurden von Liedtke (2005) differenziert ausgeführt (vgl. S. 143 ff. dieser Arbeit). Welche Dimensionen jeweils in den Vordergrund treten, ist inter-individuell verschieden und damit in Abhängigkeit von einem Personen-Kontext-Verhältnis variabel. Auch der reflexive Fokus ist stark individuell geprägt, kann augenblicklich, retrospektiv oder auch prospektiv orientiert sein. Angenommen wird dabei, dass ein Naturerleben vor allem initial eine thematische Orientierung gibt, im Verlauf möglicherweise auch andere, den Menschen generell oder aktuell berührende Inhalte ein Reflexionsangebot schaffen. Reflektiertes Erleben hat zugleich Einfluss auf prospektives Erleben. *„Selbsterleben als Erlebnisqualität bedeutet einerseits, dass sich durch Erlebnisse die Möglichkeit der Selbstreflexion bietet und dass andererseits diese Selbstreflexion wiederum Gegenstand des Erlebens wird“* (Liedtke, 2005, S. 89).

Dieses Erleben kann sowohl von positiv konnotierten Erwartungen als auch von Irritationen gestimmt sein. Beide Aspekte, aber auch das Spektrum zwischen diesen mitunter gegenläufigen Ausprägungen, gelten somit als reflexiv bedeutsam. Die vom Menschen eingenommenen Perspektiven sind vielschichtig determiniert und berühren z. B. biologische, emotionale, ästhetische und symbolische Aspekte. Das Erleben ist dabei ein aktives sinnlich-körperlich-leiblich geprägtes Geschehen. Im Naturerleben spiegeln sich grundsätzliche Aspekte des menschlichen Lebens wider. So begegnet der Mensch gleichermaßen erklärbaren und vertrauten Anteilen, wie auch Dingen, die in einem Spannungsverhältnis zu seinem Leben stehen oder wie



es Gebhard beschreibt: „*Wir begegnen hier also wieder dem Doppelcharakter menschlichen Naturerlebens: dem Bedürfnis nach Vertrautheit und dem nach ständiger Neuigkeit zugleich*“ (Gebhard, 2020, S. 162). Beim letztgenannten Aspekt, dem Neuen, können Prozesse der intensiven Auseinandersetzung in den Vordergrund treten. Das künstlerisch-bildnerische Gestalten bietet Raum für Beides und darüber hinaus die Möglichkeit der Betrachtung in Gleichzeitigkeit. Auch die seelische Entwicklung des Menschen ist „*durch die dingliche und räumliche Umgebung*“ beeinflusst und laut Gebhard unter Verweis auf von Dürkheim (1931) besteht ein kaum zu trennender Zusammenhang zwischen „*Selbst- und Welterfahrung*“ (Gebhard, 2020, S.8). Diese ist in erster Linie intuitiv und dann möglicherweise nach gerichtet reflexiv geprägt, was durch die Annahme „*dass Naturerlebnisse vor allem und primär die Intuition beeinflussen und erst im zweiten Schritt bzw. nachträglich und nicht notwendig die Reflexion*“ (Gebhard 2007, 2015a) unterstrichen wird. Hinweise für die sekundäre, bzw. untergeordnete Rolle der Reflexion gibt es auch in der Jugend-Naturbewusstsein-Studie 2020 vom Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz und nukleare Sicherheit. Hier wurde u.a. die Mensch-Natur-Beziehung untersucht und dabei die Kategorie *Erholung, Freizeit & Naturleben* herausgearbeitet. Die Ausprägungen in den Unterkategorien zeigen jedoch keine Aussagen, die explizit reflexive Momente beschreiben. Vielmehr werden günstige Rahmenbedingungen wie *Ruhe* und *Rückzugsort* genannt, welche bestenfalls einem reflexiven Geschehen zuträglich sein könnten (BMUB & BfN, 2021). Möglicherweise weist dieses Ergebnis auf zweierlei Aspekte hin: nämlich auf eine Beiläufigkeit reflexiver Prozesse und auf die Notwendigkeit, explizite Reflexionsanlässe einzuräumen. Konkret in dieser Forschungsarbeit kann somit das Naturerleben als thematische Rahmung für das künstlerische Handeln in Bild und Werk stehen und somit als spezifisches Angebot der Reflexion angesehen werden. Hierbei lassen sich Anlass (Naturerleben) und Methode (künstlerisch-bildnerisches Gestalten) stark miteinander verknüpfen. Doch könnte hier, weiter gedacht, das Gestalten auch als Anlass zweiter Ordnung stehen, weil dieses Reflexionsangebot zwar Bezug auf das Naturerleben nehmen kann, aber nicht zwingend muss. Vielmehr entfalten künstlerisch-bildnerische Gestaltungsprozesse durch seine ihm inne liegenden Eigenschaften (z.B. Schöpferium, Ausdruck, Veränderung) eine reflexive Autonomie. Dieser

Aspekt ist beispielsweise aus kunsttherapeutischen Prozessen bekannt. Somit gibt es einen thematischen Anlass (Naturerleben) und einen methodischen Anlass (Gestaltung) zur Reflexion. Dem zentralen Anliegen dieser Forschungsarbeit, ob ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess als eine besondere und spezifische Art der Reflexion verstanden werden kann, wird hier ein großer Raum eröffnet. Diesem soll durch die theoretischen Grundorientierungen wie (I) dem Ansatz der Alltagsphantasien, (II) der Symbolisierung, (III) dem impliziten Wissen und (IV) der Performanz, Körperlichkeit & Leiblichkeit begegnet werden. Alle diese Ansätze haben unmittelbare Bezüge zur spezifischen Art der Reflexion, dem künstlerischen Handeln in Bild bzw. Werk.

### ***Dimension 2: Reflexion***

Reflexion als ein Denkvorgang mit Tiefenqualität und Prozesscharakter angesehen werden. Beauchamp (2006, zitiert nach Collin et al., 2013) analysierte insgesamt 55 Definitionen von Reflexion und konnte dabei drei allgemein gültige Hauptkomponenten herausarbeiten: (I) Prozesscharakter, (II) Vorhandensein eines Denkgegenstandes und das (III) Erreichen gewisser Ziele oder gewisser Gründe (im philosophischen Sinne die Klärung des WARUM) für die Auseinandersetzung. Auch Aeppli & Lötscher (2016) identifizierten z. B. Prozesse wie Untersuchen, Problemlösen, Entwickeln und Untersuchen. Diese und weitere Annäherungsversuche an eine Definition legen nahe, dass die Reflexion ein aktiver Prozess mit einem transformativen Charakter ist oder um es anderes auszudrücken: *„Reflexion ist ein auf einen Ertrag gerichteter, strukturiert angelegter analytischer Prozess [...]. Der Ertrag kann sich sowohl in Veränderung als auch in Stabilisierung von Bestehendem zeigen“* (von Aufschnaiter et.al., 2019, S. 147). Diese Definition verweist auf drei wesentliche Faktoren, die in Verlauf dieser Arbeit immer wieder eine Rolle spielen werden: Erstens braucht es einen Denkgegenstand, der hier initial mit Bezug auf ein Naturerleben geschaffen wird. Zweitens wird der Prozesscharakter verdeutlicht, welcher im künstlerischen Handeln in Bild und Werk eine wichtige Rolle spielt (vgl. Kap.2.5 - 2.6) angeführt und drittens wird die Veränderung bzw. das Aufrechterhalten von bestehenden Strukturen angesprochen, also ein direkter Verweis auf Kernaspekte einer Erfahrung gemacht.

Das künstlerische Handeln in Bild und Werk als spezifische, handlungs- und leiblichkeits-orientierte Form des menschlichen Ausdrucks eröffnet eine Möglichkeit der Aktivierung unbewusster, impliziter und intuitiver Elemente und schafft dabei die Möglichkeit des Sichtbarwerden dieser. So bezeichnet Waldenfels das Potenzial des bildnerischen Handelns als ein „weiteres Etwas“ und beschreibt das folgendermaßen: *„Bilderfahrung besagt dann, daß für uns etwas als etwas im Bild sichtbar wird, bevor wir das Bild als Bild ansehen“* (Waldenfels 2010, S. 43f.). Assmann spricht von einer Versinnlichung der Ideen und *„einer unauflöselichen Verschmelzung von Begriff und Bild“* (Assmann, 1997, S. 37f.) und verweist damit auf die Transformation sinnlicher Wahrnehmung in konkrete Objekte der Darstellung. So werden im Rahmen der initiierten und begleiteten Gestaltungsprozesse Möglichkeiten gegeben, Beobachtungen, Eindrücke, Erinnerungen, Überzeugungen, Vorstellungen und Intuitionen (neu) zu wecken und diese sukzessiv künstlerisch zum Ausdruck zu bringen. Dieser Übersetzungsprozess berührt gleichermaßen die Intuition, Kognitionen und Emotionen des Menschen. Konkret im Kontext dieser Arbeit kann ein bildhaftes Gestalt werden dabei als ein Ausdruck der persönlichen Beziehung zur Natur und gleichzeitig als eine Darstellung individueller Selbst-, Welt- und Menschenbilder verstanden werden. Ausdruck findet darin, was Berührung auslöst, innerlich bewegt und sich ins Bewusstsein drängt. Dabei kann im Bild auch einen Niederschlag finden, was verbal nicht oder noch nicht mitteilbar ist. Eine entschiedene explizite Mitteilungsabsicht bietet häufig den Anlass einer Gestaltung, ermöglicht eine Intention und den initialen Zugang, schafft zugleich den Raum für implizite Inhalte. Sogar das lineare Zeitgefüge löst sich mitunter dabei auf. Ernst Pöppel erklärt diesen Zusammenhang folgendermaßen: *„Wir treten mit dem hergestellten Bild wie auch mit dem Bild, das in unserem Gedächtnis gespeichert ist, aus dem nur gegenwärtigen Erleben heraus.“* (Pöppel, 2006, S.147) und John Dewey geht von unterschiedlichen Erlebensquellen aus, die in künstlerische Prozesse einfließen können und beschreibt das folgendermaßen:

*„In einem Kunstwerk verschmelzen die verschiedenen Akte, Episoden und Begebenheiten miteinander und schließen sich zu einer Einheit zusammen, doch weder verschwinden sie dabei, noch verlieren sie*

*ihren eigenständigen Charakter - gerade so, wie in einem anregenden Gespräch Austausch und Vermischung stattfinden und dennoch jeder Sprecher seinen persönlichen Charakter nicht nur wahr, sondern deutlicher hervorhebt, als er es gewöhnlich tut.“ (Dewey, 1988, S. 49)*

Die Kontinuität persönlicher Eigenschaften und inhaltlicher Verortungen scheint also nicht nur Bestand zu haben, sondern durch die Möglichkeit der Synchronizität auch zugespitzt hervortreten zu können. Diese Gleichzeitigkeit der Bildobjekte stellt einen nicht zu unterschätzenden Wert des künstlerischen Handelns in Bild und Werk dar. So eröffnet sich beispielsweise im Prozess der Bildentstehung die Möglichkeit, Lösungen zu variieren, bzw. auch die Aufgabenstellung selbst kann sich während des Prozesses verändern (Plaum, 2011).

Das künstlerische Handeln in Bild und Werk verortet sich in verschiedenen theoretischen Orientierungen. Eine stellt der Ansatz der Alltagsphantasien (Gebhard, 2007; 2009; 2015) dar. Ein zentraler Fokus im Zusammenhang dieser Arbeit und vor allem in Hinblick auf reflexive Prozesse ist der Aspekt einer Sinnkonstitution, welche sich sowohl der Objektivierung als auch der Subjektivierung bedient. Hierbei erfolgt eine gleichzeitige Öffnung gegenüber rationalen und irrationalen Argumentationslinien, einer sog. Zweisprachigkeit, die sich gleichermaßen der Phantasie wie auch der Wissenschaft öffnet. Beide Betrachtungen *„erweisen sich dabei keineswegs als alternative Zugänge zu den Dingen der Welt, sondern stets als gleichzeitig beziehungsweise komplementär, wobei natürlich der Schwerpunkt je nach Tätigkeit jeweils verschoben sein kann“* (Gebhard, 2020, S.67). Festzuhalten ist dabei eine große Nähe zur Erfahrungstheorie von Dewey (2008 [1916]), schwerpunktmäßig in der Öffnung eines Vorstellungs- und Phantasieraumes, wo sich ein produktiver Prozess der Erfahrungsgenerierung entfaltet. Gerade in der Erweiterung der Vorstellungen liegt ein großer Wert des künstlerischen Handelns in Bild und Werk, weil hier, vielleicht zunächst probatorisch, das Spannungsverhältnis zwischen rationalen und intuitiven Vorstellungen auflöst werden kann. Damit eröffnet sich eine Möglichkeit, intuitive Gestaltungsanteile einer expliziten Reflexion zu unterziehen. Bedeutsam ist dabei u. a. die Annahme, dass internalisierte kulturelle Konzepte, welche unbewusst im Menschen verankert sind, gleichermaßen abgerufen werden wie auch

unbewusste persönliche Aspekte eines Selbst-, Welt- und Menschenbildes. Diese schaffen einen bedeutsamen Orientierungsrahmen für alltägliche Strukturen und setzen einen Akzent in der Auseinandersetzung, mit dem konkret Erlebten und der Reflexion verfügbar gemachten Bezugsrahmen Natur. Gerade im Zuge der Subjektivierung ermöglicht sich ein Narrativ aus Vorstellungen, Phantasien und Symbolen als Übersetzung impliziter Strukturen.

Prozesse der Symbolisierung tragen Kernaspekte einer Weltdeutung sowie der aktiven Weltaneignung in sich. Gebhard spricht von einem *„Zwischenbereich des Übergangs zwischen Ich und Welt“* und davon, *„dass Symbolisierungsprozesse ihr Material sowohl aus der äußeren Natur (physiomorphe Symbole) als auch aus dem Ich (anthropomorphe Symbole) entnehmen“* (Gebhard, 2018, S.45). Dieser Umstand ist im künstlerische Handeln in Bild und Werk von großer Bedeutung, da somit Symbolisierungsprozesse eine vermeintlich inhaltliche Ebene in der Reflexion berühren und zugleich eine Verbindung zwischen dem Naturraum und dem Ich im Gestaltungsraum schaffen. *„Da Symbolisierungen auf realen Erfahrungen beruhen und diese verdichten, sind Symbole auch Ausdruck der Qualität und der Tönung unserer Beziehung zur Welt. Sie repräsentieren Weltbezug und Lebensgefühl zugleich“* (Gebhard, 2020, S. 32). Diese Repräsentation tritt als Möglichkeit im Prozess der Gestaltung bildnerisch in Erscheinung.

Der Aufenthalt in der Natur kann Prozesse der Symbolisierung in besonderer Weise anregen, weil der Naturraum einen reichen und vielschichtigen Symbolraum darstellt und *„[...] dabei gewissermaßen als ein Symbolvorrat für Selbstdeutungen des Menschen“* (Gebhard, 2020, S. 38) fungiert. So geht die Deutung der Welt immer mit einer Selbstdeutung einher und damit ist auch die künstlerische Gestaltung der Welt eine anteilige Selbstgestaltung. Im rezeptiven Umgang mit den Werken treten Symbolisierungsprozesse hervor und schaffen für die Gestalter\*innen einen Bedeutungshorizont, der die Möglichkeit bietet, das Weltverständnis gleichsam zum Selbstverständnis zu führen. Im Gestaltungsprozess selbst bleiben die symbolischen Motive häufig zunächst implizit, werden im ersten Schritt gestalterisch ausgedrückt. Dieser potenziell bedeutungsgeladene Ausdruck steht den in der Reflexion angestoßenen (Be-)Deutungsprozessen dann nach gerichtet und nachhaltig

zur Verfügung. Symbole äußern sich im aktiven Gestalten, werden materialisiert, sichtbar und interpretatorisch verfügbar gemacht. Dabei nehmen „*Symbolisierungsprozesse [...] demzufolge notwendig, ihr Material sowohl aus der Welt als auch aus dem Ich*“ (Gebhard, 2020, S. 35). Symbolisierungsprozesse sind jedoch nicht allein als eine nachgerichtete Zuschreibung und Interpretation anzusehen. Die symbolische Aufladung findet auch im künstlerischen Gestaltungsprozess selbst statt und stellt sich somit nicht erst der nachgerichteten Reflexion, sondern auch schon im Gestaltungsfluss in all den Zwischenstadien zur Verfügung. Schön (1983) unterscheidet eine sogenannte „*reflection in action*“ von einer „*reflection on action*“, welche an späterer Stelle noch ausführlicher erläutert wird (vgl. Kap. 2.1). Der den Symbolen innewohnende Bedeutungsüberschuss kann zu einer veränderten Wirkung dieser führen, indem diese sowohl im Gestaltungsprozess als auch in einer nach gerichteten Reflexion neu aufgeladen werden. Die gestalterische Aufladung von Symbolen hat einen stark intuitiv geprägten Prozesscharakter.

Sowohl der Ansatz der Alltagsphantasien als auch die Prozesse der Symbolisierung weisen eine Nähe zum impliziten Wissen auf. Eine Reflexion von Erlebnissen ist ein Prozess, der seinen Anfang häufig in konkreten Inhalten findet. Diese Inhalte tragen bewusste und latente, unbewusste Anteile in sich. Eine Berücksichtigung unbewusster/impliziter Anteile erhöht in der Regel die Reflexions- und Erfahrungstiefe. Die Idee, eine verstärkt handlungsorientierte Form des reflexiven Zugangs zu etablieren, berührt eine Kernannahme des impliziten Wissens und stellt dadurch die Rolle des Unbewussten in eine vordergründige Position. Die theoretischen Zugänge des impliziten Wissens gehen von einer Diskrepanz zwischen Wissen und expliziter Vermittlung aus. Dies beschreibt der Umstand, dass Menschen immer mehr wissen, als sie in der Lage sind, sprachlich zu reproduzieren, recht gut. Möglicherweise zeigt sich hier nicht allein die Diskrepanz zwischen dem Wissenspotenzial und seiner sprachlichen Vermittlung, sondern möglicherweise auch die Grenze einer sprachlich vermittelten Reflexion. Die Lücke könnte durch eine handlungsorientierte Form des reflexiven Zugangs, wie es das künstlerische Handeln in Bild und Werk darstellt, geschlossen werden. Im Vordergrund dieser Forschungsarbeit steht jedoch nicht, die sprachliche Reflexion mit einer bildnerischen Reflexion in Konkurrenz treten

zu lassen oder in einen Vergleich zu bringen, sondern vielmehr das Potenzial des künstlerischen Handelns in Bild und Werk als Zugewinn bzw. Ergänzung zu rekonstruieren bzw. zu erläutern. In diesem Sinne könnte es als weitere Möglichkeit reflexiver Techniken neben dem sprachlichen Zugang bedeutsam sein.

Implizites Wissen stellt auch deshalb ein Potenzial dar, weil es einerseits kumulativ und erfahrungsbasiert angereichert und andererseits nicht ständig überprüft und hinterfragt wird. Diese Eigenschaften treten in mehr oder weniger routinierten Handlungsabläufen in Erscheinung, werden dabei sichtbar und erfahrbar. Das liegt u. a. daran, dass sich der routiniert handelnde Mensch leichter einer stetigen kognitiven Kontrolle entziehen kann und einen Weg ermöglicht, das Unbewusste zu explizieren. Konkret für die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführten Forschung soll das implizite Wissen im künstlerisch-bildnerischen Handeln einerseits seinen Ausdruck und schließlich Beachtung finden. Dabei besteht die Annahme, dass sich implizites Wissen einerseits im Gestaltungsprozess selbst und andererseits komprimiert im fertigen Bild manifestiert. Dies kann beispielsweise bewusst durch die Motivwahl und stärker unbewusst durch eine semiotische Repräsentation der Bildartefakte geschehen. Der Semiotik eine zentrale Rolle einzuräumen, ist u. a. leitend für die Wahl des Forschungszuganges dieser Arbeit. So werden Anteile der Dokumentarischen Methode mit Schwerpunkt in der Bildbetrachtung nach Bohnsack (2003) als eine Säule des praktischen Zugangs der Forschung verwendet. Im Mittelpunkt der Analysen steht hier jedoch nicht die verbale Alltagskommunikation, sondern die semiotische Repräsentation durch das Bild. Damit wird auf der Bildebene zwar auch das „Was“, aber viel fokussierter, das „Wie“ betrachtet. Eine weitere Säule wird durch eine (Teil-)Analyse mit der Grounded Theory (GTM) von Strauss und Corbin (1996) beigetragen.

Implizites Wissen ist stark an den *Körper* und noch spezifischer an die *Leiblichkeit* des Menschen gebunden. Die künstlerische Performanz schafft die Möglichkeit des Sichtbarwerdens von Wissen (Kalthoff, 2012), welche sich sowohl im Prozess als auch im Bild bzw. Werk offenbart. **Performanz, Körperlichkeit und Leiblichkeit** nehmen somit im künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess eine wichtige Position ein. Das „*Malen [als] sinnhaft umgesetzte Bewegungsspur*“ (Marbacher-Widmer, 1991, S. 38) zu

betrachten, hebt die Bedeutung des Körpers in künstlerischen Prozessen. Hierbei wird der Körper nicht allein als Werkzeug des künstlerischen Prozesses betrachtet, sondern ist auch als Speicherort impliziter Informationen bedeutsam. Der kann somit als „*Gegenstand von Wissensbeständen*“ (Hirschauer, 2008, S. 974) betrachtet werden. Wissen sollte dabei nicht als rein kognitives Konzept, welches jederzeit explizit verfügbar und abrufbar ist, betrachtet werden, sondern auch als eine Form der Einverleibung, die im Handeln in Erscheinung tritt. Damit wird die Möglichkeit gegeben, inkorporiertes Wissen in gezeigtes Wissen (performed knowledge) zu transformieren (Hirschauer, 2008).

Dieses komplexe und aufeinander bezogene Zusammenwirken von kognitiven, intuitiven, phantasie- und handlungsrelevanten Aspekten kann ein tiefes Reflexionsgeschehen anbahnen und damit eine nachhaltige Erfahrung ermöglichen. Dies ist die Voraussetzung, um die dritte Dimension im Erfahrungsprozess zu erreichen, die Erfahrung selbst.

### ***Dimension 3: Erfahrung***

Die Erfahrung, als reflektiertes Erlebnis, ist kein endgültiger Zustand, sondern bildet vielmehr die Grundlage von neuem zukünftigen Erleben.

Erfahrungsprozesse sind somit Kreisläufe, die nicht geschlossen sind, sondern in andere hineinwirken. Erfahrungen können permanent überprüft, verworfen, ergänzt oder kumulativ erweitert werden. Dies ist als eine Form der sukzessiven Überschreibung zu verstehen. Bollnow geht beim Versuch, die Erfahrung vom Erlebnis abzugrenzen, davon aus, dass Erlebnisse wiederholt und Erfahrungen bestätigt werden (Bollnow, 2019). John Dewey beschreibt die Erfahrung als Interaktionsprodukt des Menschen und seiner Umwelt (Dewey, 1995). Erfahrung ist der Teil eines Kreislaufs, geprägt von ständigen Austauschbewegungen und somit Endpunkt und Anfang zugleich. Erfahrung zeichnet hohes Maß an Individualität aus. Erfahrungsprozesse bedienen sich dennoch interindividuell vergleichbarer Mechanismen, was die vorab dargestellten Prinzipien und Verknüpfungen universell macht. Sie sind kein alleiniges Produkt der Kognition, sondern vielmehr ganzheitlich geprägte Dimensionen des Menschseins. Neben der inhaltlichen Auseinandersetzung im Rahmen der Naturerlebnisse bietet das künstlerisch-bildnerische Handeln zusätzlich eine Auseinandersetzung mit dem konkreten materiellen Zugang,



nämlich eine Materialerfahrung an. Diese fordert nicht allein zur technischen Bewältigung auf, sondern steht symptomatisch und in diesem Sinne auch symbolisch für eine weitere Mensch-Umwelt-Interaktion. Materialerfahrungen schaffen einen Mikrokosmos, ein Modell des eigenen Lebens. Dewey räumt schon dieser Auseinandersetzung ein erhebliches Erfahrungspotenzial ein, wenn er postuliert: *„Denn wir machen eine Erfahrung, wenn das Material, das erfahren worden ist, eine Entwicklung bis hin zur Vollendung durchläuft [...]“* (Dewey, 1980. S. 47). Dieser Prozess fördert das aktive Erarbeiten von Lösungsansätzen und berührt dabei beispielhaft Aspekte des Alltags, was einen Transfer in zukünftige Handlungsweisen begünstigt. Diesen Verweis auf prospektive Aspekte stellt Dewey folgendermaßen dar:

*„Eine Arbeit wird zufriedenstellend abgeschlossen; ein Problem findet seine Lösung; ein Spiel wird bis zum Ende durchgespielt; eine Situation ist derart abgerundet, dass ihr Abschluss Vollendung und nicht Abbruch bedeutet [...]. Eine solche Erfahrung bedeutet ein Ganzes, sie besitzt ihre besonderen kennzeichnenden Eigenschaften und eine innere Eigenständigkeit. Sie ist eine Erfahrung“.* (Dewey, 1980. S. 47)

Nachdem im zurückliegenden Kapitel das Skizzieren und Zusammenwirken der theoretischen Orientierungen erfolgt war, sollen in den folgenden Kapiteln diese noch einmal ausführlicher dargestellt werden.

## 2.1 Reflexion

---

### **Übersicht**

Reflexion als Bedingung für Erfahrungsprozesse ist nicht nur in seiner Begrifflichkeit ein Konstrukt mit sehr unterschiedlichen Positionierungen, sondern auch in seiner konkreten Verankerung in Prozessstrukturen ein komplexes Thema.

Die Beschäftigung mit dem Begriff der Reflexion reicht von der Antike bis in die Neuzeit hinein und berührt dabei ein weit gefasstes Feld von Ansätzen. Im folgenden Kapitel soll eine kleine Auswahl dieser Ansätze dargestellt werden. Dabei wird ein Schwerpunkt auf der Bedeutung der Reflexion in Erfahrungsprozessen liegen. Hierbei soll die Rolle der Reflexion im Zusammenhang von Naturerlebnissen und Naturerfahrung in den Blick genommen werden. Das Hauptaugenmerk liegt dabei auf Persönlichkeit-wirksamen Reflexionsprozessen, die im Zusammenhang mit Erfahrungsprozessen stehen und sich auf die später noch erläuterte Erfahrungstheorie von John Dewey bezieht (vgl. Kap. 2.2). Da der methodische Ansatz dieser Arbeit in der nonverbalen Reflexion mit Hilfe künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozesse begründet liegt, wird auch der Aspekt des reflexiven Handelns hier Aufmerksamkeit zuteil. Dabei wird es unter anderem um das Konzept von Schön (1983) gehen, der zweierlei reflexive Prozesse identifiziert hat und diese als *reflection in action* und *reflection on action* bezeichnete. Darüber hinaus werden Verknüpfungsebenen von bildhaften und sprachlichen Reflexionsbezügen ausgeführt. Im Kern sollen zwei Reflexionsanlässe bzw. Verortungen in den Blick genommen werden: Naturerleben als inhaltliches Einlassen und künstlerisch-bildnerische Gestaltungsprozesse als handlungsorientierte methodische Möglichkeit der Reflexion.

### **Begrifflichkeit und Charakteristika**

In der philosophischen Betrachtung ist Reflexion das Nachdenken über die Bedingungen und Grenzen des Denkens. Aristoteles nannte diesen Prozess

das Denken des Denkens. Überhaupt wurde seit der Antike fortwährend versucht, den Begriff der Reflexion in einer allgemeingültigen Definition zu fassen. Das Ergebnis waren viele Ansätze und Theorien, die jedoch im Sinne einer Metaanalyse einige markante Überschneidungsbereiche und somit eine enge Verwandtschaft aufweisen. Beauchamp (2006, zitiert nach Collin et al., 2013) analysierte insgesamt 55 Definitionen von Reflexion und konnte dabei drei allgemein-gültige Hauptkomponenten herauszuarbeiten:

- (1) Prozesscharakter
- (2) Vorhandensein eines Denkgegenstandes
- (3) Erreichen gewisser Ziele oder gewisser Gründe für die Auseinandersetzung.

Aeppli und Lötscher führten ebenfalls eine Analyse unterschiedlicher Definitionen durch und dabei vor allem in Bezug auf kognitive Prozesse Aspekte wie „...*Untersuchen, Verstehen, Problemlösen, Analysieren, Beurteilen, Konstruieren, Entwickeln und Transformieren herausgearbeitet*“ (Aeppli & Lötscher, 2016, S. 81). Es wird also schon hier deutlich, dass unabhängig vom historischen Kontext und von der theoretischen Verortung einzelner Autor\*innen, eine Art Metaverständnis hinsichtlich wesentlicher Charakteristika besteht und sich viele Faktoren im Kern fast aller Reflexionsansätze wiederfinden. Daher ist bei diesem weitgespannten Thema jede Entscheidung für die Verwendung einer Theorie zumindest in Anteilen eine zu generalisierende exemplarische Entscheidung, weil wesentliche Merkmale enthalten in den meisten enthalten bleiben.

Gemeinhin wird Reflexion als höherwertiger Denkprozess betrachtet, wobei dem Denken damit sowohl eine Qualität von Tiefe als auch ein Prozesscharakter zugeschrieben wird, in dem sich Zielstellungen und damit eine gewisse Zweckgebundenheit zeigen (Nguyen, Fernandez, Karsenti & Charlin, 2014). Neben dem Zweck ist das Erreichen eines Zieles und der Aspekt der Nachhaltigkeit ein wesentliches Charakteristikum. Von Aufschnaiter, Fraij und Kost (2019) fassen die Begrifflichkeit sogar noch weiter, indem sie im Zweck nicht allein die Veränderung einer Situation als Ergebnis ansehen, sondern auch eine mögliche Stabilisierung das normative Ziel sein kann. Weiterhin postulieren sie:

*„Reflexion ist ein auf einen Ertrag gerichteter, strukturiert angelegter analytischer Prozess – d.h., er bezieht sich auf Daten (eine Beobachtung, eine Erfahrung, einen Erlebenszustand etc.), die durchdrungen werden und aus denen eine Konsequenz abgeleitet wird. Der Ertrag kann sich sowohl in Veränderung als auch in Stabilisierung von Bestehendem zeigen.“* (von Aufschnaiter et.al., 2019, S. 147)

Die Ausrichtung auf einen Zweck oder auf ein Ziel folgt letztlich dem Prinzip der Persönlichkeitsentwicklung eines Individuums hinsichtlich. Dabei geht es darum, Sinngehalte zu konstruieren und einer Erfahrung vertiefte Bedeutung zu geben. Rodgers beschreibt das wie folgt: *„Reflection is a meaning-making process, that moves a learner from one experience into the next with deeper understanding of its relationships with and connections to other experiences and ideas“* (Rodgers, 2002a, S. 845). Dabei sieht er gewonnene Erfahrungen nicht als isolierte Erscheinungen, die nach einer Veränderung für sich weiter existieren, sondern betrachtet sie als Bestandteile eines Erfahrungsnetzwerkes, nimmt so betrachtet also eine ganzheitliche Perspektive ein. Die Rolle einer Bedeutungskonstruktion ist auch ein immer wieder auftauchender Kerngedanke in Dewey's Erfahrungstheorie (vgl. Kap. 2.2) in welcher er davon ausgeht, dass eine *„Rekonstruktion und Reorganisation der Erfahrung, die [...] Bedeutung der Erfahrung erhöht und die Fähigkeit, den Lauf der folgenden Erfahrung zu leiten, vermehrt“* (Dewey, 2008 [1916], S. 108).

Weiterhin betrachtet Dewey Reflexion als besondere Form des Denkens und führt unter Bezugnahme auf Peirce den Begriff `Fürwahrhalten` ein (Nagl, 1998). Damit bezieht er sich auf eine innere Überzeugung, dass gedachte und reflektierte Inhalte als valide empfunden werden und eine Motivation oder Bereitschaft entsteht, sich noch tiefgreifender auf den jeweiligen Gegenstandsbereich einzulassen. Dewey führt das in seinen Worten wie folgt aus:

*„Wenn wir etwas für wahr halten, so kann das unsere Ansichten über andere Dinge und unser Verhalten so weitgehend beeinflussen, dass wir gezwungen sind, nach den Ursachen und Gründen unserer Ansicht*

*zu forschen und die logischen Konsequenzen zu entwickeln. Das ist Reflexion im besten und bedeutsamsten Sinne des Wortes.“* (Dewey, (2009 [1910], S. 10)

Auch hier wird erneut eine Ziel- und Zukunftsausrichtung der Reflexionsprozesse unterstrichen und zugleich eine konstruktivistische Haltung sichtbar. Diese Prozesse sind somit stark von der Interpretation und Wahrhaftigkeit der individuellen Lebenssituation beeinflusst. In diesem Sinne gibt es keine generellen Anlässe für das Einlassen auf einen Reflexionsprozess, sondern auch hier eine vernehmliche Individualität.

### ***Anlässe und strukturelle Merkmale***

Anlässe von Befremden, Irritation, Verwirrung, Unsicherheit oder Zweifel können der Ausgangspunkt einer Reflexion sein (Dewey, 2009 [1910]). Aber auch positive Reize wie Überraschung, Staunen, Freude (Boud et al., 1985) und Neugierde (Neuweg, 2004) können dazu führen. All diese Anlässe können external oder internal motiviert sein, beziehen sich aber in jedem Fall auf einen inhaltlichen Gegenstand und sind somit niemals Inhalts-frei. External motivationale Anlässe sind überwiegend plötzlich auftretende Problemlagen oder Krisen, haben also einen reaktiven Charakter und analysieren ein Geschehen. In diesem Sinne sind sie überwiegend retrospektiv bezogen, erlangen aber im Prozess durchaus einen prospektiven Charakter, wenn es darum geht Lösungen und Veränderungen zu entwickeln. Internale Anlässe hingegen sind Momente der Erkenntnissuche, des Erfahrungsgewinns und häufig eine intrinsisch motivierte Verbesserung der persönlichen und beruflichen Lebens- und Arbeitspraxis (Copeland, Birmingham, de la Cruz, & Lewin, 1993). Diese Anlässe zeichnen sich in gewisser Weise durch einen prospektiven Charakter aus und der Veränderungswille ist häufig dabei impliziert. Dennoch werden die einbezogenen Inhalte auch retrospektiv betrachtet, indem ein Rückgriff auf bisherige Kenntnisse, Fähigkeiten, Einstellungen, Erfahrungen und Verhalten erfolgt. Ob Reflexionsprozesse external oder internal motiviert sind, soll sich hier keiner Bewertung unterziehen, vielmehr wird eine der Situation angepasste Anforderlichkeit gesehen. Auch die Möglichkeit einer Kombination

externaler und internaler Anlässe besteht und bezieht sich auf eine Wahrnehmung, ob die Zeit dafür reif. Davon ausgehend „...gilt also immer *internale und externale Zielstellungen gegeneinander abzuwiegen*“ (von Aufschnaiter et.al., 2019, S. 148). Aeppli und Lötscher (2016) haben auf der Basis unterschiedlicher Ansätze (vgl. Kolb & Fry, 1975; Korthagen, 1985; Gibbs, 1988; Rodgers, 2002a; Toom, Husu & Patrikainen, 2015) ein Rahmenmodell der Reflexion entwickelt, das sogenannte EDAMA. Dieses Rahmenmodell soll im Folgenden kurz ausgeführt werden, weil es einerseits die unterschiedlichen Ansätze sehr gut miteinander verbindet und andererseits einen differenzierten Vorschlag für die praktische Umsetzung reflexiver Prozesse aufzeigt.

### ***EDAMA (Aeppli & Lötscher, 2016)***

Die Architektur dieses Rahmenmodells beinhaltet drei Strukturelemente als Gerüst, fünf Reflexionsphasen, dabei jeweils zwei Blickrichtungen und darüber hinaus zwei Aspekte von Denkaktivität. Diese Struktur bietet unterschiedliche Bereiche von Reflexion, welche durch 15 nicht hierarchisch geordnete Reflexionskategorien gekennzeichnet sind.

Der Name bezieht sich auf die Anfangsbuchstaben der Reflexionsphasen, die wie folgt lauten: **E**rleben / **D**arstellen / **A**nalisieren / **M**aßnahmen entwickeln / **A**nwenden.

Neben diesen fünf genannten Phasen führten sie den Aspekt der beiden „Blickrichtungen“ ein, die sich einerseits nach innen und andererseits nach außen richten. Dabei sollen Innenwelt und Außenwelt gleichermaßen zum Gegenstand der Reflexion werden. Hierbei treten in Bezug auf die Außenwelt die menschliche und nicht menschliche Umwelt in den Mittelpunkt, während es bei der Innenperspektive die eigenen Gefühle, Bedürfnisse und Einstellungen sind. Daneben ist die Ausrichtung der Reflexion auf kognitive und affektive Zugänge ist bedeutend. *„Important [...] is the balanced focus on thinking, feeling, wanting and acting, whereas in many other views on reflection there is a strong focus on rational analysis“* (Korthagen & Vasalos, 2005, S. 50). Deutlich wird auch die Doppelperspektive der sogenannten (Re)Strukturierung der Erfahrung, die einerseits die „Konstruktion von Bedeutung“ und andererseits das „Kritische Prüfen“ beinhaltet. Gerade das

kritische Prüfen, welches in abgewandelter Intention alle fünf Phasen durchläuft, stellt einen wichtigen Bezug vom Selbst zur Welt her, weil sich darin zeigen kann, ob die Sinnkonstruktion bedeutsam ist für eine neue Erfahrung und diese wiederum für zukünftiges Verhalten und Handeln. Dieses stark strukturierte Modell wird in der nachstehenden Tabelle zusammenfassend abgetragen (Tab. 1):

		Reflexionsphasen									
		Phase 1: «Erleben»		Phase 2: «Darstellen»		Phase 3: «Analysieren»		Phase 4: «Massnahmen entwickeln, planen»		Phase 5: «Anwenden»	
		aussen*	innen**	aussen*	innen**	aussen*	innen**	aussen*	innen**	aussen*	innen**
<b>(Re-)Strukturierung einer Erfahrung etc.</b>	<b>Denkaspekt «Konstruktion von Bedeutung»</b>	1. Auslöser für den Reflexionsanlass		5. Benennung des Auslösers, des Anlasses für die Reflexion		8. Interpretation		12. Schlussfolgerungen ziehen und Entwicklung eines Plans für das eigene Handeln		14. Beobachtung in einer Situation	
	<b>Denkaspekt «Kritisches Prüfen»</b>	2. Schnellanalyse und Sofortmassnahmen ergreifen		6. Beschreibung der Situation (Umwelt, Selbstwahrnehmung)		9. Klare, eindeutige Verwendung von Begrifflichkeiten 10. Auseinandersetzung mit anderen Perspektiven		13. Begründen		15. Prüfung der Zielerreichung	
		aussen*	innen**	aussen*	innen**	aussen*	innen**	aussen*	innen**	aussen*	innen**
		3. Kritische Haltung zeigen 4. Sofortprüfung von Handlungen, Massnahmen		7. Ausdruck einer kritischen Haltung		11. Kritischer Umgang mit Aussagen					

**Tabelle 1:** Struktur des Rahmenmodells EDAMA mit möglichen Kategorien von Reflexion

*Anmerkung:*\* = Blickrichtung nach aussen \*\* = Blickrichtung nach innen

Bildquelle: (Aeppli & Lötscher, 2016)

Da dieses Modell wie bereits erwähnt über keine hierarchische Struktur verfügt, sind alle Phasen, Blickrichtungen und Reflexionskategorien sowie Blickperspektiven gleichbedeutend und zugleich in eine Art Mikroprozessstruktur denkbar. In diesem Sinne können sich Reflexionskategorien möglicherweise wiederholen oder ein unterschiedliches Ausmaß annehmen.

### **Gestalterische Interaktion und reflexives Handeln**

Mit Blick auf die Methode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung soll zunächst der Aspekt der Interaktion näher betrachtet werden, auch

dahingehend, dass Interaktionsgeschehen in diesem Sinne auch Handlungen darstellen und Reflexionsprozesse durch Interaktion im Handeln ermöglicht werden. Interaktion braucht mindestens zwei Interaktionspartner\*innen bzw. Bezugsebenen. Ein geläufiges Verständnis dabei ist, dass der Mensch als wahrnehmendes, betrachtendes, denkendes und reflektierendes Selbst das eine Gegenüber im Prozess der Reflexion bildet. Im Perspektivwechsel stellt das andere gegenüber der Gestaltungsprozess bzw. das Bild selbst dar. Wobei hier in einer erweiterten Perspektive gedacht werden sollte und schon der Beginn des Gestaltungsprozesses in der Auseinandersetzung mit dem Material ein Gegenüber zur Verfügung stellt. In dieser Betrachtung steht das Material in seiner Ursprünglichkeit, also in einem noch unbearbeiteten Rohzustand als Interaktionsangebot zur Verfügung. Damit wird eine Perspektive eingenommen, die wegführt von einer Produktorientierung (Bild als Reflexionsanlass) hin zu einer Prozessorientierung (Gestaltung als Reflexionsanlass). Dabei ist es wichtig, dass letztlich beide Anlässe ihren Wert haben und es nicht um ein gegenseitiges Aufwiegen gehen soll. Mitunter wird das Verständnis der Interaktionspartnerschaft kritisiert, weil darin die mögliche Gefahr einer Distanz zwischen dem reflektierenden Menschen und dem Gegenüber liegt (Barad, 2013). Es herrscht jedoch keine Einigkeit darüber, ob in diesem Sinne eine Trennung von Subjekt und Objekt dem Prozess zu- oder abträglich ist. Dewey hält beide Perspektiven, also einerseits Trennung und Distanz und andererseits Verbindung von Selbst und Welt für wichtig, weil in dieser Wechselwirkung die Basis für Erfahrungsprozesse gegeben ist (Dewey, 1980, 1995). Der Aspekt der Trennung verdient im künstlerisch-bildnerischen Reflexionsprozess ebenfalls Beachtung, weil durch die Schaffung eines „Bildobjektes“ durch das Subjekt selbst ein Gegenüber von Anfang an besteht und als Ergebnis des Prozesses letztlich zu einem vorläufigen abschließenden Werk wird. Im Augenblick der Vollendung wird auch eine Form von Trennung vollzogen und das Bild existiert nun als Fremdes und Selbst (Vertrautes) gleichermaßen, steht wechsel-wirksam innerhalb und außerhalb des Menschen. Vielleicht liegt hier ein Alleinstellungsmerkmal, weil eine künstlerisch-bildnerische Arbeit eine Verbindung und Trennung innerhalb eines Gesamtprozesses immer wieder inszeniert. Ein Prozess der Aneignung (oder Wiederaneignung) könnte mehr und mehr dazu führen, die Trennung zwischen Selbst und Welt auf der



bildlichen Ebene aufzuheben, die Distanz zu überwinden. Dieser Aspekt der Bewusstwerdung und Sinn-Zuschreibung bietet ein großes Potenzial für Reflexionsprozesse, weil in diesem Nähe-Distanz-Geschehen stetige Perspektivwechsel möglich und sehr wahrscheinlich auch nötig sind. Der jeder Gestaltung innewohnende Prozesscharakter ist tief im Handeln verwurzelt. Dieser Aspekt des „Handelns“ soll an späterer Stelle im Konzept der `Reflective Practice` (Schön, 1983) noch einmal aufgegriffen und der Begriff „action“ dafür synonym eingeführt werden. Kaulbach bezeichnet eine Handlung als `zeitliche Ereignisgestalt`, die in ihrer Umsetzung vom Handelnden selbst bestimmt wird und deren Anfang und Ende selbstbestimmt festgelegt wird (Kaulbach, 1982). Reflexion nicht allein im Akt des rationalen Denkens zu verorten, sondern mit einer Handlung in eine Realität einzubinden und damit gleichermaßen bewussten und unbewussten Prozessen Raum zu geben, erscheint als wichtiger Schritt in ein modernes und umfassendes Reflexionsverständnis. Schneider formuliert das folgendermaßen: *„Reflexion ist kunstvolles Handeln, das zum Teil aus bewusst rationalem Denken und zum Teil aus unbewusst-heuristischem Schließen besteht. Es ist stets in Ausschnitten oder Elementen der praktischen Realität verankert und strebt nach Erkenntnis“* (Schneider, 2016, S. 22).

Handlungen bewegen sich in diesem Sinne zwischen den Polen von Anfang und Ende und nehmen somit analog der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung ein prospektive Zielperspektive und eine retrospektive Perspektive der Herkunft ein. Kaulbach identifiziert drei Phasen der Handlung (Planung - Ausführung - Reflexion) und spricht von einer Inkommensurabilität zwischen diesen (Kaulbach, 1982), weil sich im Zuge des Ablaufs Unwegsamkeiten in Theorie-Praxis-Verhältnis ergeben. Herzog (1986) spricht davon, dass die Praxis notwendigerweise defizitär ist. In diesem Defizit könnte möglicherweise ein Moment der Irritation liegen, die den Reflexions- und Erfahrungsprozessen zuträglich sind, ja mitunter unerlässlich scheinen. Im nahtlosen Übergang der künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsphasen, welche als Handlungsphasen zu betrachten sind, spielt die Reflexion vor dem Hintergrund dieser kritischen und krisenhaften Momente, in denen Intention und Ausführung, Vorstellung und Darstellung differieren, eine wesentliche Rolle. Die Reflexion *„...ist der Ort, wo der Bruch repariert wird“* (Herzog, 1995, S. 256). Hier erfolgt also nicht allein die Wahrnehmung des Bruches, das

Sichtbarwerden des Defizits, sondern auch ein erster Akt der Transformation. Diese Umwandlung kann als wichtige Möglichkeit im Prozess der Gestaltung liegen, der zur Umgestaltung wird.

Auf Reflexionsanlässe wurde hier im Vorfeld schon eingegangen. Doch soll nun der Zeitpunkt, an dem eine Reflexion einsetzt, etwas näher betrachtet werden, auch wenn es zwischen den Begriffen „Anlass“ und „Zeitpunkt“ eine gewisse Überschneidungsebene gibt. Bezüglich des Zeitpunktes, dem Stattfinden einer Reflexion gibt es unterschiedliche Denkweisen und Positionen: Einige Ansätze berufen sich auf Reflexion als Akt, der vollzogen wird, wenn Handeln nicht stattfindet und andere vertreten den Standpunkt, „... *dass die höchste Form von Reflexion dem Handeln selbst zugrunde liegt (‘reflection-in-action’)*“ (Herzog, 1995, S. 254). Diese Positionen würden den zeitlichen Beginn in Abhängigkeit von Handeln setzen und dabei den Aspekt der nicht handelnden Reflexion ausklammern. Hier stellt sich die Frage, ob im Sinne der `reflection-on-action` das Nach-Denken nicht auch eine Form des Handelns ist. Aebli geht davon aus, dass das Denken aus dem Handeln hervorgeht, dass Denken und Handeln funktional, intentional und strukturell verwandt sind und es zwischen beiden Ebenen eine stetige Vermittlung gibt, die eine klare Trennung unmöglich macht. Weiter spricht er von Operationen, die als abstraktes Handeln zu werten sind, aber rein kognitiv ablaufen (Aebli, 1980). Kann man hier vom Handeln im Geiste oder im Vorstellungsraum sprechen? Das Separieren von Denken und Handeln im Stile eines klassischen Dualismus ist aus seiner Sicht nicht haltbar, weil diese „...*die Negation der strukturellen und funktionalen Verwandtschaft von Denken und Handeln*“ beinhalten würde (Aebli, 1980, S. 15). Vielmehr entwickelt sich das Denken aus seiner Sicht „*in Kontinuität aus dem praktischen Handeln und dem Wahrnehmen*“ und hat die zentrale Aufgabe „*Beziehungen zwischen vorgefundenen oder laufend erzeugten Elementen*“ herzustellen (Aebli, 1980, S. 13). Aebli geht weiter davon aus, dass das Denken lediglich andere Strukturen der Vergegenwärtigung nutzt, dabei aber eine dem Tun verwandte Form bleibt, indem „...*sich die einfachen Strukturen der praktischen Handlung zu differenzierten und elaborierten Denkstrukturen entwickeln*“ (Aebli, 1980, S. 13f.). Im Ergebnis sieht Aebli unter Bezugnahme zu Dewey in der Qualität des Denkens das Niveau des Handelns und die Tiefe der hiermit verbundenen Erfahrungs- und Lernprozesse begründet.

Auch Dewey schenkt dem Zusammenspiel von aktiven, handlungsgeleiteten Elementen und sog. passiven Anteilen Beachtung. Passivität betrachtet er als einen Zustand von Erleiden, Hinnehmen, weil Handeln nicht folgenlos bleibt. *„Durch Erfahrung lernen heißt das, was wir den Dingen tun, und das, was wir von ihnen erleiden, nach rückwärts und vorwärts miteinander in Verbindung bringen“* (Dewey, 1964, S. 187). Die dabei stattfindende Wechselwirkung beschreibt er folgendermaßen: *„Wir wirken auf den Gegenstand ein, und der Gegenstand wirkt auf uns zurück“* (Dewey, 1964, S. 186). Die Frage, ob Denken auch eine Form des Handelns ist, lässt sich auch mit den Argumenten der vorab aufgeführten theoretischen Überlegungen nicht abschließend klären. Dennoch wurde deutlich, dass es keine eindeutigen `stop and go`- Mechanismen gibt, durchaus aber davon ausgegangen werden kann, dass Reflexionsprozesse im künstlerisch-bildnerischen Gestalten in der gesamten Prozessphase von der Vorstellung bis zur Darstellung möglich sind. Eine weitere Sensibilisierung soll im folgenden Abschnitt nun erfolgen.

### ***Reflective Practice und künstlerisch-bildnerische Gestaltung***

Reflexion im Verständnis von Handeln ist nicht allein als ein nach gerichteter Prozess zu verstehen, in dem die Gestaltung retrospektiv in die persönliche Geschichte eingebettet und konstitutiv etabliert wird. Vielmehr ist der Mensch im künstlerisch-bildnerischen Handeln selbst in der Lage zu konstituieren und zu konstruieren und dabei reflektierte Inhalte zu etablieren. Diese Inhalte unterziehen sich jedoch im Prozesscharakter einer stetigen Auseinandersetzung, werden in neue Bezüge gebracht, hinterfragt und ggf. neu gestaltet. Das kann geschehen, da es im Blick vom Anfang auf das Ende unzählige Gelegenheiten gibt, innezuhalten und eine reflektierte Neuausrichtung zu gestalten. Donald Schön bezieht sich in seinem Konzept der `Reflective Practice` (Schön, 1983) direkt auf John Dewey und bezeichnet seinen Reflexionsansatz als *„...my version of Dewey's 'Reflective Thought'“* (Schön, 1992, S. 123). Die beiden Kerngedanken seines Konzeptes sind die bereits im Vorfeld erwähnten Reflexionsphasen `reflection-in-action` (Reflexion-in-der-Handlung) und `reflection-on-action` (Reflexion-über-die-Handlung). Eine Unterscheidung dieser beiden Arten der Reflexion ist die zeitliche Nähe zur Situation, die die Reflexion auslöst. Die `reflection-in-action` ist spontan,

unverzöglich und intuitiv gesteuert. Sie erfolgt als direktes Aktions- und Reaktionsgefüge. Im künstlerisch-bildnerischen Prozess ist es die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema und zugleich die Bewältigung der Materialebene. Finden der Gestaltungsprozess im Beisein anderer Personen statt, kommt noch der Aspekt der sozialen Interaktion hinzu. Dabei geht es nicht um Prozesse des Verbalisierens, sondern vielmehr ein Interaktionsgeschehen auf der Basis des gemeinsamen Handelns stattfinden. Aber auch atmosphärische Stimmungen, die sich im gemeinsamen Handeln vermitteln, sind Einflüsse, die den Prozess mitbestimmen. Die Wahrnehmung den Menschen bleibt in solchen Situationen nicht unberührt und gemeinsames handeln baut ein unsichtbares Netzwerk an stillen Interaktionen auf. Diese können in einen Konformismus oder aber auch in eine non-konforme Entscheidung über den Gestaltungsverlauf führen. Ausführlicher auf die Aspekte des künstlerisch-bildnerischen Handelns wird im Kapitel 2.5 dieser Arbeit eingegangen.

Eine `reflection-on-action` hingegen ist planhaft, nach gerichtet und gut überlegt. Hier erweitert Schön sein Konzept gewissermaßen um das `Knowing-in-Action`, eine Begrifflichkeit, die sich direkt auf Polanyi's `Tacit Know-ledge` ( Polanyi, 1967) bezieht und handlungsbezogenes stilles Wissen beschreibt. Auch wenn dieses „Knowing-in-Action“ keine direkte reflexive Tätigkeit beschreibt, so ist der Einfluss auch das Reflexionsgeschehen dennoch unbestritten. Es greift vor allem dann, wenn im handelnden Reflexionsprozess auf Erfahrungen zurückgegriffen werden muss und wirkt in diesem Sinne unterstützend für das ebenfalls handlungs-inhärente `reflection-in-action`. Somit ist der Handlungsverlauf weiterhin aktiv und es setzt kein „stop-and- think“- Modus (Schön, 1992, S. 125) ein. Schön geht davon aus, dass bereits ein Teil des Umdenkens in der aktiven Handlungsphase stattfindet, also eine Neuausrichtung zukünftiger Praxis hier bereits entsteht. Er fasst diesen Aspekt folgendermaßen zusammen: „*In reflection-in-action, the rethinking of some part of our knowing-in-action leads to on-the-spot experiment and further thinking that affects what we do*“ (Schön, 1987, S. 29). Im Modus der `reflection-on-action` findet Reflexion gewissermaßen handlungsentlastet nach einer Handlung und somit vor der kommenden Handlung statt. Reflexion meint hierbei im eigentlichen Sinne des Wortes `reflectere` ein Zurückbiegen, also einen Rückbezug. Diese Begrifflichkeit

beinhaltet eine retrospektive Perspektive, ein Nachdenken im Sinne von `nach dem Erlebten oder nach der Handlung denken` (post hoc). Schön hat im Verlauf seiner Auseinandersetzung mit der Reflexion diesem Prozess eher eine untergeordnete Bedeutung eingeräumt. Auch im künstlerisch-bildnerischen Handeln, wie es in dieser Arbeit durchgeführt wurde, spielt das nachgerichtete bzw. rückbezogene Denken eine sekundäre Rolle.

Vordergründiger wird es in den quantitativen Erhebungen mittels Fragebögen, dass diese überwiegend rückblickend reflektierend ausgerichtet sind. Auch der Stimulus zur Einleitung des Gestaltungsprozesses verweist auf eine Erinnerung von Erlebnissen, wird aber mit Einsetzen der künstlerisch-bildnerischen Handlung von einer eher prospektiven Perspektive geprägt.

### ***Reflexion im Naturerleben und der Naturerfahrung***

Wie Natur erlebt wird, welche primären Wahrnehmungen vorhanden sind, welche Perspektive auf das, was sich hinter dem großen Wort „Natur“ verbirgt, eingenommen wird, lässt sich nicht auf eine generelle Formel reduzieren. So verhält es sich auch mit dem Gegenstand der Reflexion, mit der Frage, worauf sich der einzelne Mensch bezieht, welche Beziehung er einnimmt. Es besteht die begründete Annahme, dass die Natur als Interaktionsraum zwischen Mensch und Umwelt, zwischen Selbst und Welt zahlreiche Möglichkeiten bietet. Hartmut Rosa spricht von Resonanz, einem Widerhall, der in diesem Zusammenhang seine Bedeutung darin findet, dass sich Menschen berührt und bewegt durch das Erlebte fühlen und damit eine hohe Motivation geschaffen wird, sich auf Reflexions- und Erfahrungsprozesse einzulassen. Nach Rosa steht die Natur *„...den handelnden Subjekten als ein antwortendes, atmendes, tragendes, in manchen Momenten sogar wohlwollendes, entgegenkommendes oder ‚gütiges‘ Resonanzsystem...“ zur Verfügung* (Rosa, 2012, S. 9).

Reflexion im Zusammenhang von Naturerfahrungen kann auch aus einer symbolisch vermittelnden Perspektive betrachtet werden, da die Natur eine Vielzahl von symbolischen Valenzen bereithält, welche als Reflexions- und Deutungsangebot zur Verfügung stehen. In diesem Sinne kann die *„...Natur [...] gewissermaßen als ein Symbolvorrat für Selbstdeutungen des Menschen fungieren“* (Gebhard, 2020, S. 34). Unter Ausklammern einer sozial-

darwinistischen Perspektive bietet die Natur zahlreiche Anlässe, einen Mensch-Natur-Bezug herzustellen, der in einer symbolisch vermittelten Beziehungs- und Verbindungsebene existiert. Gebhard formuliert: *„In unseren Naturbeziehungen und Naturvorstellungen spiegelt sich menschliches Selbstverständnis. In diesem Kontext ist auch die Reflexion bewusster und unbewusster Motivierungen menschlicher Verhaltensweisen im Hinblick auf die Natur zu sehen“* (Gebhard, 2020, S. 321). Dieses menschliche Selbstverständnis lässt sich nicht direkt aus der Wahrnehmung, Beobachtung oder im reinen Erleben von Natur ableiten. Es bedarf vielmehr eines Prozesses der Reflexion, der Auseinandersetzung mit der Tiefenstruktur der ansprechenden oder auch irritierenden Phänomene. Vielmehr besteht die Möglichkeit, dass das einzelne Individuum Erleben als einen Anlass nimmt, sich aktiv in Beziehung zu setzen, nicht einer Vorgabe zu folgen, sondern in einem durchaus nachhaltigen Sinne eine eigene Erfahrung generieren. Das betrifft auch eine ethisch-moralische Werte- und Sinnkostellation.

*„Allerdings muss mit einer argumentativen Verbindung von Natur und dem gutem Leben [...] nicht im Stile des naturalistischen Fehlschlusses behauptet werden, dass die Natur Werte und Sinn vorgeben könnte, was zu beachten v. a. für die Naturerfahrungspädagogik eine wichtige, nicht immer präsente Reflexionsebene darstellt.“* (Gebhard, 2020, S. 46)

Hier findet eine deutliche Distanzierung zwischen naturwissenschaftlichen und ethischen sowie moralischen Ansprüchen, die möglicherweise an das Erleben von Natur gebunden werden, statt. Aber gerade durch das Fehlen einer übertragbaren Werte- und Sinnkostellation ist der Mensch angehalten, diese selbst zu konstituieren und zu etablieren, was wiederum ein mitunter ausgiebiges Reflexionsgeschehen ist. Überwiegend haben Menschen ein positiv konnotiertes Naturbild, stark geprägt von ästhetischen Dimensionen wie Schönheit (Lude, 2001; 2017). Diese Schönheits- und Vollkommenheitsperspektive ist ein willkommener Kontrast in reflexiven Prozessen, weil hier sowohl die Verbundenheit und Sehnsucht des Menschen als auch Themen wie Trennung und Entfremdung von der Natur thematisiert werden können. Als Ausgangslage einer Reflexion im Zusammenhang von Naturerleben ist

das überwiegend positiv besetzte Naturbild mehr als willkommen. Eine positive ästhetische Wahrnehmung der Umwelt löst bei vielen Menschen ein schützendes Verhalten aus, weil eng an die Begrifflichkeit von Schönheit ein positives und heilsames und in gewisser Weise romantisches Naturbild gekoppelt ist. Dieses Wertempfinden bereichert die Bedeutung der Natur für den Menschen und bildet eine nachhaltige Basis für eine starke Naturverbundenheit. Nicht grundlos nutzen Dimensionen der umwelt-psychologischen Naturverbundenheits-Konzepte durch selbstberichtete und zur Reflexion anregende Items, eine intakte und schöne Natur als Referenz und Reflexionsgegenstand. Davon ausgehend werden alle bedrohlichen und kritischen Aspekte im Zusammenhang von Natur implizit viel persönlicher und tiefer angesprochen, da über die Verbundenheit zur Natur eine weitaus größere persönliche Betroffenheit besteht. So können gerade durch das Einlassen auf die positiven Aspekte wichtige Bedeutungsschichten aktiviert werden und sich einer komplexen Reflexion unterziehen.

*„In der Symbolik von schöner Natur verdichtet sich zum einen eine Kritik an politischen Zuständen, zum anderen eine regressive Tendenz hin zu einer harmonisch phantasierten Vergangenheit, aber auch ein utopischer Entwurf für eine bessere Zukunft, wobei die auch bedrohlichen Aspekte der Natur eher ausgeblendet sind.“ (Gebhard, 2020, S. 41)*

Die Form der reflexiven Auseinandersetzung ist stark von der Diskrepanz zwischen Erwartung oder Vorstellung und dem tatsächlichen Erleben geprägt. Die Stärke dieser Diskrepanz ist erfahrungsabhängig von eigenen Bildern geprägt und kann somit individuell in reflexive Austauschprozesse eingebracht werden. Eine große Bedeutung hat in diesen Prozessen die Auseinandersetzung mit sich, dem Thema und den anderen Beteiligten. Im Rahmen eines anderen Forschungsprojektes hat sich beispielsweise gezeigt, dass: *„Die Rekonstruktion der reflexiven Auseinandersetzungen in den Gruppengesprächen verdeutlicht, dass die Erlebnisse den Jugendlichen zahlreiche Möglichkeiten zur Auseinandersetzung mit eigenen Bildern und Symbolen bieten, da dabei auch Themen eröffnet werden, die die Jugendlichen als anschlussfähig empfinden“ (Früchtnicht, 2020, S. 227). Aber*

auch eine stille und selbstbestimmte Auseinandersetzung zeigt vielversprechende Befunde, weil im Rahmen dieser Forschung rekonstruiert werden konnte „...dass den Jugendlichen in ihrem Erleben eine reflektierte Auseinandersetzung mit ihren Erlebnissen gelingt und dass zum Gelingen eine solche Reflexion nicht zwingend den verbalisierten und kommunikativen Ausdruck – das Miteinander Sprechen – benötigt“ (Früchtnicht, 2020, S.228). Haidt (2011) geht von einem primär intuitiven Naturzugang aus und gedenkt der Reflexion eine nachgeordnete Bedeutung zu. Ob und in welcher Ausprägung dies geschieht, richtet sich maßgeblich auch nach der Möglichkeit, in einen reflexiven Prozess einzutauchen. Da die Intuition einen starken Einfluss auf Denk- und Handlungsprozesse hat, sind Anlässe der aktiven, handlungs- und kognitionsgeleiteten Auseinandersetzung willkommen zu heißen.

### **verbale und non-verbale Reflexion**

Im Folgenden soll die Reflexion in zwei methodischen Perspektiven betrachtet und die spezifischen Eigenschaften beider Zugänge herausgearbeitet werden. Im Fokus der Aufmerksamkeit liegen dabei die sprachliche und nicht sprachliche Perspektive und es soll dabei nicht um das Herausarbeiten von Vor- und Nachteilen gehen, sondern vielmehr um den jeweils spezifischen Wert. Dabei wird davon ausgegangen, dass die Quantität eines reflexiven Prozesses, wenn diese überhaupt bestimmbar ist, nicht im methodischen Zugang begründet liegt. Auch hinsichtlich einer Qualität ist es schwierig, eine eindeutige Aussage zu finden, da reflexive Prozesse niemals für sich allein stehen, sondern Bestandteil eines Erfahrungsgefüges sind und somit nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, welcher reflektierte Anteil im Erfahrungsprozess welche Bedeutung hat. Darüber hinaus ist auch davon auszugehen, dass einige reflektierte Inhalte erst in späteren Prozessen abgerufen werden, weil der momentane Zugang zur Bedeutung noch verschlossen ist. Dieses Phänomen ist beispielsweise auch aus der Arbeit mit Bildern bekannt, in denen Gestaltungsinhalte unmittelbar nach einer Gestaltung noch nicht transferiert werden können, obwohl sie in ihrer symbolischen Bedeutung schon vorhanden, aber erst zu einem späteren Zeitpunkt aber bewusstseinsreif sind. Sprachlich initiierte Reflexionsprozesse erfahren bis heute eine übergeordnete Präferenz und Präsenz, was unter anderem daran liegt, dass die



Konstitution von Sinn und Bedeutung als Prozess des Denkens angesehen und häufig noch von einer unaufhebbaren Sprachgebundenheit allen Denkens ausgegangen wird (Husserl, 1929). Hinzu kommt, dass Reflexion eine ihrer Wurzeln in der Philosophie hat und philosophische Diskurse in der Regel sehr sprachgebunden verlaufen. Brandmaier stellt fest, *„...dass Sprache immer an einen bestimmten Kontext gebunden ist und dass mit Sprachpraktiken kulturelle, soziale und politische Bedeutungen verbunden sind“* (Brandmaier, 2015, S.132). Dieser Kontext kann in reflexiven Prozessen der Gegenstand, also das Thema der Reflexion sein, aber auch als Kontext, in dem Reflexion stattfindet, betrachtet werden, da auch dieser von großer Bedeutung ist. Diese Kontextsensitivität stellt die Reflexion zur Konstruktion einer objektiven Wirklichkeit außer Dienst und gesteht ihr eher die Rolle einer individuellen und kontextuellen Wirklichkeitskonstruktion zu. Hier begegnen sich sprachliche und nicht sprachliche Reflexionsmethoden, weil sie einer vergleichbaren Intention folgen. Verbalsprache hat dabei einen sehr augenblicklichen und diskursiven Charakter, ist idealerweise eingebunden in eine soziale Interaktion, bildet ein Narrativ und *„[...] Sprache bzw. ein Gespräch hilft dabei, das Gedachte zu ordnen, es zuzuspitzen und sich vielleicht auch manchen Dingen erst bewusst zu werden“* (Gebhard, 2020, S. 150). Das gesprochene Wort unterliegt jedoch auch einer Flüchtigkeit, kann in Vergessen geraten, die Bedeutung verändern. Da kann von Nutzen sein, weil dadurch immer wieder eine neue Ausgangssituation geschaffen wird, Raum für eine Neukonstitution sich eröffnet. Wie stellt es sich nun aber auf einer nonverbalen, bildlichen Ebene dar? Wie verhält es sich mit der nonverbalen Sprache, mit der Bildsprache?

Bild und Schrift sind nach Böhme *„[...] zwei unterschiedliche Weisen der Repräsentation. Das Bild repräsentiert durch Ähnlichkeit, die Schrift ohne Ähnlichkeit“* (Böhme, 2004, S.49). Im Weiteren stellt er die Frage nach Prioritäten und nach der Rolle weiterer Medien:

*„Hat die Sprache irgendeine Priorität, ist sie das universale Darstellungsmedium, demgegenüber andere als eingeschränkt zu bezeichnen sind? Sind nicht alle Medien da ohne sie die Phänomene überhaupt unartikuliert blieben, im Prinzip gleichberechtigt? Sind nicht die verschiedenen Medien je auf ihre Weise geeignet, den einen oder*

*den anderen Charakter eines Phänomens zu artikulieren?“ (Böhme, 2004, S. 99)*

Böhme öffnet sich in seiner Darstellung weiteren Zugängen, mit der primären Frage nach der Artikulation oder des Ausdrucks. Mehr noch schafft er die Annahme, dass sich der phänomenalen Ausprägung der Inhalte, die sich auf den möglichen Gegenstand der Reflexion beziehen, nur mit unterschiedlichen Medien bzw. Methoden begegnen lässt. Diese Annahme würde für eine Mehrsprachigkeit der reflexiven Zugänge sprechen und nicht für eine einzige Präferenz. Letztlich geht es um die *„Suche nach einer Sprache, in der Erlebnisse, Wünsche, Phantasien und Emotionen artikuliert werden können“* (Gebhard 2020, S. 149).

Wenn also in diesem Verständnis Vorstellungen in Darstellungen übergehen, wenn Denken eine Performanz erfährt, kann es von großem Wert sein, verschiedene Möglichkeiten der Artikulation anzubieten und unterschiedliche Möglichkeiten der Entschlüsselung dieser zu nutzen.

*„Schließlich – und das ist bei der Begründung der Notwendigkeit von Reflexion der entscheidende Punkt – geht es bei Erfahrungen auch um die Suche nach einer Sprache, in der Erlebnisse, Wünsche, Phantasien und Emotionen artikuliert werden können, die bislang keinen Ausdruck finden konnten und die zudem Bezug nimmt nicht nur zur inneren Phantasieebene, sondern auch zur äußeren Realität.“* (Gebhard, 2020, S. 149)

Ein zentraler Gedanke dabei ist, diesen Ausdruck zu finden und zu entschlüsseln, weil das Lesen des Ausdrucks eine Decodierung im Reflexionsprozess bedeutsam ist. Diese Decodierung oder auch Lesbarkeit oder Entschlüsselung spielt im Prozess der Sinnzuschreibung eine wichtige Rolle.

*„Die Lesbarkeit der Welt erweist sich [...] als eine Konkretisierung des menschlichen Bedürfnisses, die Welt und die Natur mit Bedeutung und Sinn zu versehen und sie so zu verstehen. Die `Lesbarkeit` ist natürlich ihrerseits eine Metapher. Sie zeigt an, dass das Lesen der Welt nicht in*

*der Sprache der Welt erfolgt, sondern gemäß den Metaphern, den Bildern, den Welt-Bildern des Menschen.“ (Gebhard, 2020, S. 26)*

Das Bildverständnis orientiert sich auch hier stark am Sprachlichen und Gebhard sieht *„[d]as Denken in Bildern, in Metaphern, in Mythen [...] als ein unhintergebares Prinzip der menschlichen Sprache, ja menschlicher Kognition überhaupt [...]“* (Gebhard, 1999, S. 103).

Das Konzept des Bildlichen soll an dieser Stelle nun erweitert werden um das Bild als Produkt eines künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozesses. Bilder können dabei von psychischer und physischer Gestalt sein, können mental oder materiell-real zur Verfügung stehen. Sachs-Hombach spricht von Bildern im `engen Sinne` und Bildern im `weiten Sinne` und bezieht sich dabei einerseits auf reale, physische, gestaltete Bilder, die sich einer Rezeption oder Explikation unterziehen können und andererseits auf mentale Bilder (Sachs-Hombach, 2014). Mentale Bilder leiten sich aus der Sinneswahrnehmung ab und sind anschauliche Vorstellungen, welche in den kognitionswissenschaftlichen Repräsentationstheorien eine zentrale Rolle spielen. Der Einschluss mentaler Bilder in den Reflexionsprozess ist zwar ein wichtiges, in dieser Arbeit aber kein vordergründiges Thema und soll somit hier keine weitere Beachtung finden.

Materielle, also physische Bilder, wie sie hier konkret als Ergebnis eines künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozesses gesehen werden, sind in der Definition von Sachs-Hombach sog. `externe Bilder` und werden in `darstellende Bilder` wie Illustrationen, `logische Bilder / Strukturbilder` (z.B. Diagramme) und in `reflexive Bilder` unterteilt. Bei den sogenannten reflexiven Bildern bezieht er vordergründig auf Kunstwerke (Sachs-Hombach, 2014). Auf die Bedeutung des Bildes wird im Kapitel 2.5 noch näher eingegangen. An dieser Stelle scheint es bedeutsam, die Anschlussfähigkeit künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozesses an das Thema Natur aufzuzeigen und die reflexiven Zugänge im Überschneidungsbereich von Naturerleben und Gestaltungsprozess herauszuarbeiten.

Dabei ist beachtenswerter Aspekt, der sich direkt auf das bereits erwähnte Postulat von Böhme (2004) bezieht, nämlich dass das Bild durch Ähnlichkeit repräsentiert, beinhaltet eine Anschlussfähigkeit an die ästhetischen Eigenschaften der Natur. Natur als ästhetische visuelles Erlebnis

wahrzunehmen, könnte sich mit dem Anspruch einer solchen Darstellung verbinden. Ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess schließt diesen Anspruch im Kern seiner Methode ein. Neben der Intuition wird auch dem Aspekt der Schönheit und Ästhetik Raum gegeben. Die Komposition von Farben und Formen, das Schaffen einer Ausgewogenheit, die selbst im Kontrast nach Gleichgewicht strebt, sind durchaus langläufige, bewusste und unbewusste Gestaltungsprinzipien, die vornehmlich die formale Gestaltungsebene von Bildern anspricht. Aber auch Möglichkeiten der Exploration durch Bewegung sind sowohl im Naturraum als auch im Bildraum möglich. Einige der von Lude und Bögeholz beschriebenen Naturerfahrungsdimensionen lassen sich direkt vom Naturerleben in das künstlerisch-bildnerische Handeln übertragen und schaffen sinnstiftende Synergien. Beispielhaft seien hier sensorisch-körperliche Begegnungen mit Wirkung auf die Gefühle, Einstellungen und das Erleben, aber auch erkundende und erforschende Dimensionen des Begreifens im Sinne von Berührung und Anfassen genannt (Bögeholz, 1999; Lude, 2001; 2017).

Wie im Vorfeld aufgezeigt gibt es zahlreiche themenspezifische Argumente, die Methode der künstlerisch-bildnerischer Gestaltung in Reflexions- und Erfahrungsprozessen im Kontext von Naturerleben anzubieten bzw. anzuwenden.

Ergänzend sei hier auch noch ein weiterer Aspekt aufgeführt, der nicht die thematische Seite dieser Arbeit berührt, jedoch bedeutsam ist. Nicht allen Menschen ist verbaler Zugang zu reflexiven Prozessen möglich ist, weil die Möglichkeit einer sprachlichen Artikulation nicht gegeben ist. Das kann kulturspezifische (fehlende sprachliche Möglichkeiten), motivationale (sprachliche Verweigerung) oder auch klinische Gründe (Mutismus) haben. Für diese Menschen eröffnet sich möglicherweise ein konstruktiver Zugang.

### ***Zusammenfassung der reflexiven Dimension***

Reflexion wird innerhalb dieser Arbeit als essenzielle Bedingung für einen tief reichenden Erfahrungsprozess angesehen. Dabei wird eine Reflexion als höherwertiger Denkprozess betrachtet und der Prozesscharakter in zweierlei Form angenommen: der sogenannten `reflection in action` und `reflection on action`. In diesem Sinne kommt es zu einem der Handlung innewohnenden und einem der Handlung nachgerichteten Denkprozess, dem „Nachdenken“.

Diese nicht in jedem Augenblick trennscharfe Unterteilung wohnt der in dieser Arbeit zugrunde gelegten Reflexionsmethode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung inne. Reflexionsanlässe können positiv oder negativ berührende Ausprägungen besitzen. Es besteht die Annahme, dass die konzeptuelle Einbindung dieser Arbeit, das Naturerleben, sich in besonderer Weise für Reflexionsprozesse eignet, weil hier sowohl positive als auch negative Anlässe in großer Beiläufigkeit und Gleichzeitigkeit angeboten werden. Dieser Annahme wird vom symbolischen Gehalt der Natur untermauert und damit ein weiteres reflexives Werkzeug zur Verfügung gestellt. Mit Fokussierung der künstlerisch-bildnerischen Methode der Reflexion tritt im Verständnis dieser Arbeit der Aspekt des Verbalisierens weitestgehend zurück und eine nonverbale Möglichkeit der Reflexion ins Licht der Aufmerksamkeit. Diese Verschiebung tritt ein in einen Paradigmenwechsel, der sich in diesem medialen Zeitalter allmählich vollzieht. Sabisch (2019b) spricht von einer `Epochenschwelle` und thematisiert dabei den Wandel vom Wort zum Bild:

*„Die konstitutionslogische Dimension der Bildlichkeit und ihrer Irritationen wird in der Gegenwart besonders deutlich, da wir uns an einer Epochenschwelle von der Buchkultur zum audiovisuellen Zeitalter bewegen und die Sprachlichkeit gegenüber der Bildlichkeit gerade im Bildungs- und Wissenschaftskontext immer noch zum Primat erhoben wird. Insofern stellen Irritationen und Ungewissheiten durch Bildlichkeit keinen Sonderfall dar, sondern sie begegnen uns u. a. im digitalen Alltag zunehmend.“ (Sabisch 2019b, S. 267)*

Im Verständnis dieser Arbeit geht es jedoch letztlich nicht darum, Sprache beim Schwellenübertritt zurückzulassen, sondern um die Ermöglichung einer sinnvollen Synthese von Wort und Bild jenseits der Schwelle.

## 2.2 Erfahrung

---

Ein leitender Gedanke dieser Arbeit ist es, den Übergangsbereich vom Erlebnis zur Erfahrung zu betrachten, den Prozess der Erfahrung zu rekonstruieren und dabei die Rolle der Reflexion unter Verwendung eines performativ gestalterischen Prozesses herauszuarbeiten. Der Schritt vom Erlebnis zur Erfahrung ist ein für den Menschen wegweisender Wachstumsaspekt. Damit wird eine Vertiefung geschaffen, die eine innere Resonanz erzeugt und das bloße Erinnern somit anreichert. Bollnow sieht in der Erfahrung etwas nicht Wiederholbares und versucht damit eine Trennschärfe zum Erlebnis:

*„Während das Erlebnis ganz in sich selber ruht und nicht über sich selber hinausweist, so daß am Schluß nur die Erinnerung an das Erlebnis zurückbleibt, bewirken die Erfahrungen eine bleibende Veränderung des betreffenden Menschen. Darum können Erlebnisse (in hier nicht zu diskutierenden Grenzen), wiederholt, Erfahrungen aber nur bestätigt werden.“* (Bollnow, 2019, S.168)

Erfahrungen weisen ein hohes Maß an Individualität auf und gehen somit einerseits von der Person selbst aus und richten sich andererseits wiederum direkt an die betreffende Person. *„Bei Erfahrungen kann sich niemand vertreten lassen“* (Combe/Gebhard, 2012a, S. 226). In diesem Sinne ist jede Erfahrung eine zutiefst eigene Erfahrung. Der durch den Kontext gegebene und somit konkrete Fokus liegt in dieser Arbeit auf Erfahrungen, die der Naturraum bietet. Aber auch die in diesem Zusammenhang eingesetzte Methode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung beinhaltet ein themenunabhängiges, dem schöpferischen Prozess innewohnendes Erfahrungspotenzial. Plaum betont, dass *„[d]er Unterschied zwischen `einer Erfahrung` und `einer ästhetischen Erfahrung` kein grundsätzlicher, sondern ein gradueller“* ist (Plaum, 2016, S. 156). Dabei wird die erfahrungsevidente Bedeutung eines künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess fraglos deutlich. Dewey verweist darauf, *„dass jede Erfahrung ästhetische Züge trägt,*

*bei einer ästhetischen Erfahrung [...] diese Züge nur besonders deutlich“* sind (Dewey, 1980a, S. 46). Wichtig ist es an dieser Stelle hervorzuheben, dass Erfahrung stets ein Zusammenspiel verschiedener wirksamer Aspekte ist, denn *„eine Erfahrung [entsteht] aus der Relation aktiver und passiver Elemente, aus Handeln und Hinnehmen“* (Plaum, 2016, S. 156). Erfahrungsprozesse müssen somit nicht auf eine sprachlich vermittelte rein kognitive Ebene reduziert werden, sondern eine gewissermaßen ganzheitliche Erfahrungsebene ansprechen. Damit eröffnet sich die Möglichkeit, Erfahrung als ein allumfassendes Phänomen zu betrachten, die Körper, Geist und Seele gleichermaßen berührt.

*„Diese reicht vom leibnahen, affektiv-unmittelbaren Einbezogensein über die Dynamik von Phantasieprozessen bis zu sprachlichen Gestaltgebungsversuchen. Erfahrungen fordern damit letztlich auch zur Selbstreflexion heraus. Erfahrungen-Machen bedeutet also, dass der Einzelne auf der Ebene der leiblich-sinnlichen Positionalität seiner Praxis, sozusagen als körperlich engagiertes Individuum involviert ist.* (Meyer-Drawe, 2005, S. 512)

Der Erfahrungsprozess innerhalb des diese Arbeit rahmenden Projektes bietet das Element des Handelns in zweifacher Form und öffnet damit möglicherweise einen großen Erfahrungsraum. Einerseits bietet der Aufenthalt in der Natur mannigfaltige Gelegenheiten des Erlebens. Dabei wird eine sinnliche und körperlich-leibliche Ebene angesprochen. Durch eine selbstbestimmt-explorative Einlassung wird ein frei gestalteter Erlebnisraum ermöglicht. In einem zweiten, diesem Erleben nach gerichteten Schritt wird über den künstlerischen Gestaltungsprozess eine weitere Ebene des Handelns und Wahrnehmens angeboten. Diese Dualität des Naturerlebens stellt einen großen Erfahrungsraum zur Verfügung. Ein Gewinn dieser Dualität liegt möglicherweise in der Wechselwirkung von performativen und rezeptiven Elementen, die der künstlerischen Arbeit innewohnen und somit eine günstige Basis für Erfahrungsprozesse bilden. Plaum sieht unter Bezugnahme auf Dewey in *„dieser Relation zwischen aktiven Handeln und passiven Erleben“* eine maßgebliche zu leistende Denkarbeit begründet (Plaum, 2016, S. 156).

Dewey wiederum betrachtet es als bedeutsam „zwischen den Kunstwerken als verfeinerten und vertieften Formen der Erfahrung und den alltäglichen Geschehnissen, Betätigungen und Leiden, die bekanntlich die menschliche Erfahrung ausmachen, eine erneute Kontinuität herzustellen“ (Dewey, 1980, S.9). Damit drückt er die Möglichkeit des Zusammenspiels dieser Faktoren aus und betont, dass der Begriff `Kunstwerk` weit gefasst und weitestgehend aus der Reduktion auf eine `hohe Kunst` befreit werden sollte. Zunächst soll der Erfahrungsbegriff umrissen werden. Zentral ist dabei John Deweys Erfahrungstheorie, die einerseits in Bezug zu anderen Erfahrungsansätzen gebracht werden soll, um anschließend eine methodische Zuspitzung im künstlerisch-gestalterischen Handeln erfahren wird. Die Rolle dieses künstlerisch-gestalterischen Prozesses wird unter Bezugnahme auf Deweys Theorie jeweils in einem zweiten Schritt ausgeführt.

### ***Der Erfahrungsbegriff bei John Dewey***

Eine zentrale Aussage in Deweys Erfahrungstheorie ist die Einheit des Menschen mit seiner Umwelt und dem daraus resultierenden Interaktionsgeschehen. In der Erfahrungsfindung geht er von einem Herausrücken aus der Zeit und Kontinuität des täglichen Lebens aus (Dewey, 1988a). Dieser schicksalhafte Moment, der häufig auch als Irritation oder `Widerfahrnis` (Waldenfels, 2004) angesehen wird, erhält dabei keine ausschließlich negative Konnotation, vielmehr geht es um die Stärke der Involviertheit und das Ausmaß der Betroffenheit täglicher Routinen. In diesem Sinne können sowohl negative als auch positive Umstände zu einem Maß an Irritation führen, welche einen Erfahrungsprozess initiieren können. Der immer bestehende Subjekt-Objekt-Bezug schafft dabei eine gegenseitige Bedingtheit. Dewey betrachtet Erfahrungsprozesse als Produkt des menschlichen Geistes. Die Interaktion von Subjekt und Objekt geschieht im Zuge einer Austauschbewegung, in der Vorstellungen und Wahrnehmungen der Umwelt vor dem Hintergrund einer krisenhaften Situation mit dem Selbst in einen Kontakt geführt werden. Der bisherige Selbst- und Weltbezug dient als Ausgangsposition für den neuen Erfahrungsprozess. Dewey sieht Erfahrungsprozesse mehrfach ausgerichtet und postuliert: „*Etwas durch Erfahrung lernen heißt das, was wir den Dingen tun, und das, was wir von*



*ihnen erleiden, nach rückwärts und vorwärts in Verbindung bringen*“ (Dewey, 2008 [1916], S. 187). Dewey hat mehrere Stufen eines Erfahrungsprozesses herausgearbeitet und deren Abfolge als ein unerlässliches Prozessgeschehen dargestellt.

### Krise als Beginn des Erfahrungsprozesses

Im Erleben von Menschen kann eine plötzlich auftretende Diskrepanz zwischen bisherigen erprobten und konstituierten Lebenskonzepten und einer neuen, fremdartigen und zugleich irritierenden Situation zu einer Krise führen. Combe & Gebhard sehen den Krisenbegriff als einen *„Zentralbegriff der Erfahrungstheorie“* an (Combe & Gebhard, 2007, S.12). Diese eintretende *„Fremdheitszumutung“*, häufig, wenn auch nicht ausschließlich durch Negativerlebnisse ausgelöst, lässt vertraute Denk- und Handlungsmuster versagen, weil diese nicht anwendbar oder hinreichend adaptionsfähig sind. Finden sich über das augenblickliche Ereignis hinaus keine passenden Lösungen, führt das im menschlichen Erleben zu einer Irritation, welche wiederum eine Suchbewegung auslösen kann. Nicht immer gelingt in einer ersten Berührung eine Deutung der Situation. Häufig reagieren Menschen zunächst mit einer Strategie der Vermeidung und wenden sich somit dem Gegenstand der Erfahrung nicht zu. Waldenfels führte für diesen Übergangsbereich die Metapher der *„Schwelle“* ein, die es zu übertreten gilt, um in einen Prozess der konstruktiven Bearbeitung der Krise einzutreten (Waldenfels, 2004, S.22). Das Ausmaß der Krise und die damit verbundene Motivation, in diesen Prozess der Bearbeitung einzutreten, hängt u. a. vom Potenzial der Bedrohung, von der Vorstellung einer Erreichbarkeit der Lösung und von in der Vergangenheit gemachten Bewältigungserfahrungen ab. *„Außerdem enthält die Krise die Spannung zwischen gelebter und reflektierter Erfahrung, zwischen Vollzug und Besinnung“* (Combe & Gebhard, 2007, S.11). Entscheidend kann dabei auch sein, dass die Krise als Übergangsphase mit Aussicht auf Veränderung angesehen wird. Unmittelbar daran schließt sich die Frage nach dem Sinn einer Krise an. *„Die Sinnfrage zu stellen, berührt auch stets grundlegende Fragen nach dem Wert, dem Zweck oder dem Ziel menschlichen Lebens und ist auch als Anzeichen grundsätzlichen Zweifels zu bewerten“* (Combe & Gebhard, 2007, S.13). Eine Neukonstitution von Sinnstrukturen ist hinsichtlich des Selbsterlebens eines

Menschen von enormer Bedeutung und bleibt dies auch während des Erfahrungsprozesses sowohl explizit als auch implizit.

### *Bezugnahme zum künstlerisch-gestalterischen Prozesses*

Gernot Böhme schreibt: *„Ein Bild ist ein Riß im Sein - und diesen Riß spürt der Mensch auch in seiner eigenen Existenzweise.“* (Böhme, 2004, S.7) Dieser Riss teilt in seiner Augenblicklichkeit das vorher vom nachher und durchläuft dabei das Jetzt, den Augenblick der Wandlung. In diesem Jetzt findet auch die Irritation im Gestaltungsprozess statt. Die geschieht natürlich nicht ausschließlich, jedoch möglicherweise zu Beginn einer Gestaltung. So eine Irritation im Gestaltungsprozess ist beispielsweise die Begegnung mit dem weißen Blatt, mit dem Rohzustand der Materialien. In dieser Phase geht es häufig darum, ein äußeres oder inneres Bild in eine Vorstellung zu übersetzen und in eine umsetzbare Form zu bringen. Das Sichtbarwerden führt möglicherweise zunächst zu einer Diskrepanz zwischen Vorstellung und Darstellung, was wiederum zu einer plötzlichen Stagnation im Gestaltungsprozess führen kann. In dieser Phase geht es darum, diese Krise zu überwinden und das Nötige und Mögliche zu fokussieren. Das geschieht, indem diesem Prozess neue Erwartungen und Regeln auferlegt werden. Es geht darum abzuweichen, von Vorstellungen und normativen Einflüssen. *„Darum entziehen sich die Erfahrungen auch aller Planung und Voraussicht. Es ist etwas Schicksalhaftes, das gegen alle Absicht in ihnen dem Menschen entgegentritt“* (Bollnow, 2019, S.6). Ermutigung und anhaltende Konfrontation mit dem Gegenstand sind in der Begegnung mit dem Unerwarteten von großer Bedeutung und führen Schritt für Schritt zu einer Möglichkeit der Neuformierung des bildnerischen Prozesses. *„Erfahrungen gibt es nur, wenn man offen ist für das, was einem an Unerwartetem entgegentritt“* (Bollnow, 2019, S.10). In diesem Sinne ist das konfrontative und handlungs-geleitete Geschehen im bildnerischen Prozess eine Form der Überwindung und Transformation zugleich. Somit wird der bildnerische Schaffensprozess für die Erfahrung paradigmatisch. *„Im Produktionsprozess von Kunst ist die Relation von aktivem Tun und dem passiven Erleben nicht nur so eng, wie sie überhaupt nur sein kann, die ist auch das eigentliche Ziel dieses Prozesses“* (Plaum, 2016, S. 157f.).

Diese Bedingungen führen möglicherweise zu einer Reinszenierung der Irritation, welche im Rahmen der Naturerlebnisse stattfanden. Wichtig ist es jedoch auch die Annahme, dass in einem Gestaltungsprozess mehrfach `Schwellen` überschritten werden müssen, da in der Auseinandersetzung mit dem Bild immer wieder Momente der Krise oder Irritation eintreten können, Momente, die eine Lösung in einem handlungsorientierten Prozedere finden.

### Emotionales Involviertsein

Die Krise als Grenz- und Schwellenübertritt involviert den Menschen in einer affektiven und kognitiven Weise. Die emotionale Ergriffenheit ist dabei von enormer Bedeutung, weil diese stark nicht erklärbare oder argumentative Bereiche der Krise berührt. In ihrer Ausprägung kann diese Involviertheit sowohl positiv als auch negativ erfolgen, wobei eine negative Ausprägung in krisenhaften Augenblicken häufiger auftritt, weil diese eher im Zusammenhang mit widersprüchlichen und ambivalenten Situationen steht. Dewey räumt der emotionalen Beteiligung innerhalb der Erfahrungsprozesse eine zentrale Rolle ein: *„In der Tat sind Emotionen, wenn sie bedeutsam sind, Eigenschaften einer komplexen Erfahrung, die sich bewegt und sich wandelt“* (Dewey, 1988, S. 54). Im Weiteren spitzt er die Rolle der Emotionen sogar noch zu und postuliert: *„Alle Gefühle eigenen sich als Grundlage für ein Drama, und sie verändern sich, während sich das Drama entfaltet“* (Dewey, 1988, S. 54). Dewey bindet den Wert der Emotionen direkt in das prozesshafte der Erfahrung ein und untermauert die zentrale und wirksame Rolle des Ich darin. *„Gefühl gehört sicherlich zum Wesen des Ich. Aber es gehört zu einem Ich, das an der Bewegung der Ereignisse in Richtung auf einen gewünschten oder unliebsamen Ausgang teilnimmt“* (Dewey, 1988, S. 55). Spürbar wird hier die Offenheit im Ergebnis, der Raum der Möglichkeiten, das die Bewegung vordergründiger ist als ein normativ angestrebtes Ergebnis. Dewey bezeichnet das Gefühl als *„bewegende und zementierende Kraft“* (Dewey, 1988, S. 55) und unterstreicht mit dieser Aussage einerseits die Dynamik, andererseits die Verlässlichkeit, die in einer emotionalen Involviertheit steckt.

*„Das spezifische Zusammenspiel von Emotionen und Kognitionen beeinflusst die Motivation, das Gedächtnis und vor allem weitreichend das Handeln“*(Gieseke, 2008, S. 40). Diese Annahme verweist auf die Bedeutung der Emotionen im Erfahrungsprozess und schließt die Bereiche der Irritation, der Reflexion und des Handlungstransfers gleichermaßen ein.

### *Bezugnahme zum künstlerisch-gestalterischen Prozesses*

Prinzipiell eröffnet Kunst Entfaltungsräume für Emotionen. Dewey spricht sogar vom

*„verborgenen Wesen des Gefühls, [dass] sich in der Erfahrung, die jemand macht, während er ein Bühnenstück sieht oder einen Roman liest [offenbart]. Es begleitet den Gang der Handlung. Und eine Handlung bedarf einer Bühne, eines Raums zur Entfaltung und der Zeit zur Entwicklung“* (Dewey, 1988, S. 54).

Auch bildnerische Prozesse eröffnen zahlreiche emotionale Berührungspunkte, weil auch in dieser Phase im Erfahrungsprozess das Bild zum Träger und Förderer von Emotionen werden kann. Nach Dewey *„sind Gefühle in ihrem Ausdruck an Vorgänge und Objekte gebunden“* (Dewey, 1988, S. 54f.). Involviertheit geschieht sowohl in der materiell-ästhetischen Herausforderung als auch in der Auseinandersetzung mit dem Thema oder Gegenstandsbereich. Aber auch in der bildlichen Reproduktion der Realität, der Überführung der Erlebnisse in eine Gestaltung liegt ein unschätzbare Wert, weil etwas Neues geschaffen wird, das einen emotionalen Zugang in besonderer Weise ermöglicht.

*“Das Bild oder das Foto ist in gewisser Weise ärmer als das Original, weil in ihm die Perspektive, die Konstellation, die Einheit und der Rahmen festgelegt sind. Das Bild ist insofern ärmer an Möglichkeiten, aber es übertrifft das Original gewissermaßen an Wirklichkeit. Das Bild ist eindeutiger, bestimmter entschiedener als die Realität. Es kann deshalb die Realität an emotionaler Wirkung bedeutend übertreffen.“* (Böhme, 2004, S.92)

Die Konstruktion einer bildlichen Wirklichkeit schafft somit eine die Realität ergänzende emotionale Wirkung. Wichtig bei der künstlerisch-bildnerischen Arbeit auch hinsichtlich einer affektiven Komponente ist die Rolle des Materials. Materialerfahrungen sind Welterfahrungen, die mitunter biografische Bezüge haben, Erinnerungen auslösen, auf der Ebene der Berührung frühestes Erlebnis der menschlichen Entwicklung reproduzieren können. An dieses Erleben kann sich Ekel genauso wie lustvolle Freude binden. In Bildern und künstlerischen Werken manifestieren sich ganze Prozesse und somit mitunter auch zahlreiche Ausprägungen von Emotionen in Gleichzeitigkeit. Diese Werke als kumulative Speicherorte bieten im Jetzt und im Danach die Möglichkeit, explizite Gedanken mit dazugehörigen Gefühlen in Kontakt zu setzen. Im Sinne einer `reflection in action` (Schön, 2009) besteht die Möglichkeit, sich während des bildnerischen Handelns emotional einzulassen. Schön geht davon aus, dass innerhalb der `reflection in action` implizites sowie explizites Wissen, Handlungsheuristiken, aber auch Befindlichkeiten und Emotionen sichtbar gemacht werden. Vor diesem Hintergrund kann ein bildnerisches Gestalten im Zuge eines Erfahrungsprozesses ein starkes, anhaltendes bzw. intermittierendes, emotionales berührt Sein erzeugen.

### Öffnung eines Vorstellungs- und Phantasieraumes

Nach anfänglicher Irritation und einer möglicherweise damit einhergehenden Erstarrung ist die Möglichkeit des Eintretens in hypothetische, möglicherweise experimentelle Räume und somit in einen produktiven Zustand im Erfahrungsprozess unerlässlich. In dieser Phase geht es u. a. um die Rekonstruktion oder Neukonstruktion von Sinnstrukturen. *„Mittels der Phantasie und korrespondierenden inneren Bildern findet eine intensive Austauschbewegung zwischen Ich und Sache statt“* (Combe & Gebhard, 2009, S.557). Einerseits kann dies ein Prozess der Bewusstwerdung vorhandener Strukturen sein, andererseits beginnt hier ein Zustand der schöpferischen und kreativen Wende. Combe und Gebhard postulieren: *„Der besondere Beitrag der funktionalen Phantasie zur Krisenlösung liegt in ihrer Funktion eines Mediums zur Konstruktion und Rekonstruktion, mittels derer*

*die Transformationen von der Problemstruktur zur Lösungsstruktur vorangetrieben werden können“ (Combe & Gebhard, 2009, S. 561).*

Das Potenzial liegt hier in der Überwindung der puren Wahrnehmung und die Überführung in eine „*Simulation ‚möglicher Welten‘ und ihrer möglichen Transformationen“* (Seel, 2000 S. 256). Eine künstlerisch-bildnerische Gestaltung bietet somit die Überschreitung von Grenzen und fördert durch das Bild die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit von Realem und Erschaffenem, ohne die Unterscheidung jederzeit explizit vorzunehmen. Schon vor über 100 Jahren hat der Philosoph Eduard von Hartmann das sehr pointiert formuliert:

*„Der Phantasieraum überwindet die Schranken des Wahrnehmungsraumes aber er unterscheidet nicht mehr Wirklichkeit und Möglichkeit, da er ganz und gar sich im Reiche der Möglichkeit hält“* (Hartmann, 1923, S. 180). Wird dieser Stufe im Erfahrungsprozess genügend Aufmerksamkeit geschenkt, kann sich der Verständnishorizont erweitern und neue Sinnstrukturen ausbilden, mit der Möglichkeit, diese zu reflektieren und zu etablieren. Die Eröffnung eines Vorstellungs- und Phantasieraumes kann sprachlich, imaginativ oder auch darstellerisch erfolgen. Letztlich geht es darum, eine Möglichkeit des Ausdrucks zu finden. Ästhetische Erfahrungen sind für Dewey paradigmatisch für alle anderen Fälle von Erfahrung. Seiner Ansicht nach trägt jede Erfahrung ästhetische Züge, betont aber die Deutlichkeit dieser Züge innerhalb einer ästhetischen Erfahrung (Dewey, 1980). Hier setzt auch ein gestalterisch-bildlicher Ansatz an und birgt in sich die Möglichkeit und zugleich Herausforderung, nichtsprachliche Vorstellungen in die Welt zu bringen, als ein vorerst Sichtbares zu etablieren. Dabei wird im Prozess auf Zeichen und Symbole zurückgegriffen, die in Wechselwirkung der Selbst- und Weltwahrnehmung auftauchen. *„Symbolisierungsprozesse nehmen demzufolge notwendig ihr Material sowohl aus der Welt als auch aus dem Ich“* (Gebhard, 2020, S. 30). Die Öffnung bestehender Denkmuster und das Willkommen neuer Denkmuster ist ein Prozess, der Zeit braucht, um die Möglichkeit einer Transformation zu schaffen. Vorstellungen und Phantasien benötigen Raum und Zeit und eine weitreichende und den gewohnten Denkhorizont überschreitende Entfaltung zu erleben.

### *Bezugnahme zum künstlerisch-gestalterischen Prozesses*

Die Möglichkeit, einen Vorstellungs- und Phantasieraum zu eröffnen, ist im Zuge eines nonverbalen Zuganges zu den Inhalten des Reflexionsgeschehens durch die Methode der bildnerischen Gestaltung in besonderer Weise möglich. Allein *„(i)n der Materialerfahrung, die zum Werk führt, bilden sich direkt sichtbar die Spuren der inneren Fantasie ab“* (Bolle in Junker et. al., 2014, S. 41). Im Prozesscharakter liegt die stetige Erweiterung der Vorstellungen, aber auch die Adaption dieser begründet. Handeln wird somit zugleich eine Voraussetzung wie auch das Werkzeug der Vorstellungskraft. Vorstellungen wiederum in einen bildlichen Ausdruck zu überführen braucht Phantasie, Kreativität und Adaptionsvermögen. Der gesamte Prozess der Bildentstehung ist zu Beginn des Handelns nicht planbar, einzig eine vage Vorstellung, die ihre Gestalt finden möchte. Auch hier ist der Aspekt des „reflection in action“ ein stetiger Mechanismus der Veränderung. Daneben besteht die Tatsache, dass jedes Bild im Zuge seiner Entstehungsbiografie implizite, also zu Beginn des Gestaltungsprozesses dem bewussten Denken nicht zugängliche Anteile enthält. Möglicherweise verweisen zwei kurze Zitate von Pablo Picasso in diese Richtung und bringen den stetigen Wandel des Vorstellungsraumes und die Wirksamkeit des Phantasieraumes ins Spiel. *„Ein Bild wird nicht vorher durchdacht und festgelegt. Während es vollbracht wird, ändert es sich, wenn sich die Gedanken ändern.“* und *„Alles, was du dir vorstellen kannst, ist echt“* (Picasso, o.J.). Der musische Aspekt des Gestaltungsprozesses, die Wirkung von Farben und Material, der vor allem auf der visuellen Ebene sinnliche Zugang zum Thema ist sehr wahrscheinlich ebenso ein der Phantasie zuträglicher Wert. *„Dass Phantasien und ein Möglichkeitsdenken in alltäglichen Erfahrungsprozessen, in der Kunst, in mußevollen oder auch kritischen Situationen des Alltags eine durchaus produktive Rolle spielen, bezweifelt niemand“* (Combe & Gebhard, 2012a, S. 227). Eine nicht sprachliche Öffnung des Vorstellungs- und Phantasieraumes kann somit eine Tiefenwirkung entfalten und den Zugang zu unbewussten Inhalten stärken.

## Reflexion und Versprachlichung

In diesem Schritt im Erfahrungsprozess geht es um den Ausdruck, um das Betreten einer Artikulationsebene, mit dem Ziel, den Erlebensbereich in eine explizite Form zu bringen. Bollnow sieht in der deutenden Aneignung einen wichtigen Schritt mit Einfluss auf zukünftiges Handeln.

*„Erst in der nachträglichen Verarbeitung, in der Hineinnahme in das eigene Leben wird das Ereignis zur Erfahrung. Wohl spricht man davon, dass der Mensch Erfahrungen macht, aber was ihm begegnet, ist zunächst ein sinnloses Faktum. Erst indem er es sich deutend aneignet und für sein zukünftiges Verhalten eine „Lehre“ daraus zieht, wird es zur Erfahrung.“* (Bollnow, 2019, S.14)

Hier kann sich im Zuge der Reflexion ein Erlebnis zu einer Erfahrung wandeln. Alles durch die Eröffnung eines Vorstellungs- und Phantasieraumes Gedachte, Gefühlte, Gewünschte und Phantasierte kann nun in eine explizite Ordnung finden. Dies geschieht in einer Austauschbewegung zwischen der Phantasie- und der Realitätsebene. Hierbei können biografisch bedeutsame Zusammenhänge hergestellt und in Beziehung zum Erlebten gebracht werden. Dabei lässt *„[d]as Erfahrungsgeschehen [...] ein mentales Reservoir an szenischen Bildern zurück, die jenen Erlebnisstoff repräsentieren, der im Zuge eines Erzählprozesses immer wieder neu entworfen und variiert wird – und zwar aus der momentanen Gegenwart heraus“* (Combe & Gebhard, 2012a, S. 19).

Unter Bezugnahme des `Ansatzes der Alltagsphantasien (Gebhard, 2007; 2009; 2015) bilden intuitive und noch implizite Vorstellungen die inhaltlich anreichernde Basis in dieser Prozessstufe. *„Die zentrale Annahme ist, dass die explizite Reflexion assoziativer und intuitiver Vorstellungen die Beschäftigung mit (Lern-) Gegenständen vertieft und damit subjektiv bedeutsames, persönlichkeitswirksames Lernen ermöglicht“* (Gebhard & Oschatz, 2019, S.). In dieser Phase wird der Vorstellungs- und Phantasieraum zur schöpferischen Quelle, können sich neue Denkmuster einer expliziten Betrachtung unterziehen und hinsichtlich der Überführung in neue Handlungsoptionen geprüft werden. Es geht um Konkretisierung von



Erfahrungen, denn „[d]er charakteristische Denkvollzug bei Dewey geschieht auf der Basis des Konkretisierens“ (Plaum, 2016, S.160).

### *Bezugnahme zum künstlerisch-gestalterischen Prozesses*

Bilder erzählen eine Geschichte in anderer Weise, als es Worte tun, sie haben ihr eigenes Narrativ. Bilder bedienen sich einer differenzierten Symbolsprache, die sich möglicherweise niemals vollständig entschlüsseln lässt. *„Jeder Visualisierung ist auch die Frage nach dem Verhältnis von Bildern und Worten sowie deren Medialität eingeschrieben, die wir als Bild, als Schrift und Laut mit unseren Sinnen wahrnehmen“* (Lange & Lange, 2010, S.7). Bilder schaffen in gewisser Weise eine eigene Aussage zu einem Gegenstandsbereich und verschließen sich dabei teilweise der sprachlichen Reproduktion oder sprachlichen Reflexion. Phillip Otto Runge hat diesen Sachverhalt so gefasst: *„Hätte ich es sagen wollen oder können, hätte ich nicht nötig, es zu malen“* (Runge, 1943, o.S. ) und spricht dem Bild damit eine inhaltliche Autonomie zu.

Die innere Reflexion, die dem Gestaltungsprozess innewohnt, die den Charakter des Entstehungsprozesses ausprägt, ist möglicherweise nicht in Sprache zu binden und bleibt somit unausgesprochen im Bild und im Menschen als Werkschöpfer gebunden. Dennoch bildet es auch einen Anlass der sprachlichen Auseinandersetzung und enthält ein Potenzial der Veräußerung. *„Da ein Bild weder schlicht wie ein Stück Realität betrachtet werden kann, noch sich der Blick schlicht im Dargestellten verlieren darf, soll es als Bild wahrgenommen werden, so enthält ein Bild als solches schon eine innere Reflexion und den Ansatz zur Thematisierung von Wahrnehmungsweisen“* (Böhme, 2004, S.7). Bilder bieten Augenblicklichkeit und Erinnerung in Gleichzeitigkeit und treffen dabei keine Unterscheidung, weil sie als Werk eine Synthese bilden, eine Neuschöpfung und somit die Zeit überwinden. Im Gegensatz zu Texten und Sprache als zentrale kulturelle Speichermedien und Träger von Informationen haben Bilder eine andere Übertragungsdynamik und stehen *„der Einprägungskraft des Gedächtnisses näher und der Interpretationskraft des Verstandes ferner“* (Assmann, 2009, S. 227). Auf der Grundlage dieser Annahme kann von einer großen Freiheit in den Verstandesprozessen bei gleichzeitiger Tiefenwirkung von Gedächtnisprozessen ausgegangen werden, die bezüglich zukünftiger Handlungs-

optionen von Bedeutung sein können. Es geht aber auch um das ästhetische Erleben in seiner Alleinstellung, um das Erleben von Schönheit und Freiheit in Glücksmomenten der Gestaltung, weil auch diese Wahrnehmungsprozesse eine Form der Reflexion darstellen. Buchholz räumt der Selbsterkenntnis über eine rein ästhetische Erfahrung einen großen Wert ein und postuliert: *„Selbsterkenntnis geschieht in der ästhetischen Erfahrung. Bedingung dafür ist gerade Entlastung von den Zwängen der instrumentellen Vernunft, von der Praxis alltäglicher Selbsterhaltung; es braucht Muße und Verzicht auf Objektivierung“* (Buchholz in Dannecker & Herrmann, 2016, S. 99). Dabei werden ästhetischen Erfahrungen an Materialerfahrungen gebunden und vollziehen sich permanent im Prozess der Gestaltung. Darüber hinaus initiieren sie eine Möglichkeit des Probehandelns, machen Korrektur möglich, leiten Richtungswechsel ein. Ralf Bolle beschreibt diesen Prozess folgendermaßen:

*„Sowohl in der Materialerfahrung und in der Gestaltung des Werks als auch in der Fantasie sind Probehandlungen möglich wie eine Erforschung der inneren und äußeren Umwelt sowie die symbolische Durcharbeitung von bedeutsamen inneren und äußeren Themen. So verstanden ist ästhetische Erfahrung ein Fantasieren im Material.“* (Bolle in Junker et. al., 2014, S. 25)

### Zusammenfassung der Erfahrungsdimensionen im Gesamtsetting

Vor dem Hintergrund, dass Naturerlebnisse sich zu Naturerfahrungsprozessen entwickeln können, wird auf der Basis des Erfahrungsbegriffs von John Dewey (1988) die Methode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung mit Deweys Theorie in Beziehung gesetzt. Eine stark veränderte Ausrichtung erlebt dabei die Erfahrungsstufe der `Reflexion und Versprachlichung`, weil hier die Kernfrage dieser Arbeit berührt wird. Bedeutsam ist dabei, dass in der handlungsgeleiteten Reflexion intuitive und erfahrungsbasierte Aspekte wirksam werden, die Erfahrung sich also möglicherweise im Gestaltungsakt selbst zeigt und aktualisiert werden kann. Das kann auf der Grundlage geschehen, dass durch die Handlungspraxis ein Zugriff auf implizite Wissensbestände erfolgt und das sogenannte Erfahrungswissen abgerufen wird.

## 2.3 Ansatz der Alltagsphantasien

---

Dieses Kapitel wird sich mit dem Ansatz der Alltagsphantasien (Gebhard 2007, 2009, 2015) beschäftigen, einem pädagogisch-didaktischen Ansatz, der die Bedeutung der intuitiven, vorbewussten Vorstellungswelten und deren Reflexion als primäres Element ansieht. *„Im Ansatz der Alltagsphantasien wird versucht, das Spannungsverhältnis von Reflexion und Intuition fruchtbar zu machen [...]“* (Gebhard, 2020, S. 149). Im Rahmen der zentralen Annahme dieses Ansatzes wird durch die Reflexion assoziativer und intuitiver Vorstellungen eine vertiefte und intensive Beschäftigung mit (Lern-) Gegenständen vermittelt und dabei subjektiv bedeutsames und somit persönlichkeitswirksames Lernen ermöglicht. *„Alltagsphantasien strukturieren also die Beschäftigung mit einem neuen Lerngegenstand, indem sie Verständnis und Bewertung beeinflussen“* (Holfelder, 2016, S. 97).

Unter Bezugnahme auf die Psychoanalyse räumen die Alltagsphantasien der Bedeutung des Unbewussten eine wesentliche Stellung ein. Damit kontrastieren sie einer der Grundannahmen des abendländischen Denkens, in der davon ausgegangen wird, dass sich Menschen primär in bewusster (Selbst-) Reflexion erfahren und interpretieren.

Der Ansatz der Alltagsphantasien bezieht sich auf internalisierte kulturelle Bilder und Konzepte, die unbewusst im Menschen verankert sind und intuitiv in der Weltbegegnung abgerufen und wirksam werden. Sie *„[...] enthalten zudem Aspekte des Selbst-, Welt- und Menschenbildes und beeinflussen Werthaltungen, Interessen und Verhaltensweisen“* (Holfelder, 2016, S. 90). In diesem Sinne stellen *„Alltagsphantasien [...] sozial erworbene Perspektiven auf die Welt dar, die durch die Sozialisation und das kulturelle Umfeld bestimmt sind“* (Oschatz, 2011, S. 74). Die Begrifflichkeit der Selbst-, Welt- und Menschenbilder umfasst ganz verschiedene Perspektiven, die hier kurz skizziert werden sollen. Zwei zentrale Funktionen charakterisieren die Menschenbilder: zum einen haben sie eine handlungsleitende Relevanz und gleichzeitig bewerten sie die Handlung. Menschenbilder enthalten zugleich das Selbstbild des Menschen. Die Verhältnismäßigkeit zwischen Mensch und Welt werden den Weltbildern zugrunde gelegt. Darin zeigen sich die

Interaktionen, Wechselbeziehungen, Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhänge einzelner Phänomene.

Im Zusammenspiel sind diese jedem Menschen innen wohnenden Selbst-, Welt- und Menschenbilder ein Orientierungsrahmen für alltägliche Strukturen. Dieser Rahmen hat eine komplexitätsreduzierende Funktion und hilft bei der Integration neuer Informationen in die bestehenden Strukturen (Oschatz, 2011).

Diese Selbst-, Welt- und Menschenbilder entziehen sich in der ersten Wahrnehmung und Betrachtung der alltäglichen Rationalität, sind ihrer Erscheinung möglicherweise wissenschaftsfremd, stehen mitunter komplementär zu tradierten Systemen, wirken wild und ungezügelt. Eine thematische Zuwendung und Auseinandersetzung bewegt sich im Spannungsverhältnis von intuitiven, möglicherweise irrationalen und rationalen Denk- und Wahrnehmungsprozessen. *„Dabei geht es um die [...] Fähigkeit der `Zweisprachigkeit`, nämlich zwischen rationalen und intuitiven Vorstellungen (über Natur) hin- und her zu pendeln, beide Seiten zu kultivieren, ohne sich auf eine Seite schlagen zu müssen“* (vgl. Wiegelmann & Zabel 2020 in Gebhard 2020, S. 148 f.). Hier liegt ein großer Wert der Alltagsphantasien begründet, weil sie durch das Aufspannen eines erweiterten Horizontes gleichzeitig einen Möglichkeitsraum eröffnen, der nicht von Beginn an einengt, sondern breite Perspektiven anbietet.

Entwickelt wurde der Ansatz der Alltagsphantasien als schulisch-didaktisches Konzept zur Verknüpfung dargebotener fachlicher Lerngegenstände mit Vorstellungen und tradierten bzw. vorhandenen Erklärungsansätzen von Schülerinnen und Schülern. Diese Vorstellungen werden von unterschiedlichen Quellen geformt und sind in der Regel Kultur gebunden.

Die Annahme ist, dass alltägliche Schülervorstellungen auf Erfahrungen gründen, die sich aus individuellen Erfahrungen, allgemein gesellschaftlichen und alltagsweltlichen Erklärungen sowie medialer Vermittlungen zusammenfügen (Holfelder, 2016). Diese Bezugsquellen bilden das bereits seit den 1970er Jahren etablierte Konzept der `Schülervorstellungen` und finden im Ansatz der Alltagsphantasien eine Erweiterung im Einbeziehen von `impliziten Vorstellungen` (Gebhard, 2007).

Implizite oder unbewusste Inhalte sind einerseits handlungsgebunden, äußern sich aber auch in Form von Vorstellungen, Intuitionen, Emotionen, Imaginationen und Assoziationen. Dabei ist *„[d]ie Sprache des Unbewussten [...] weniger nach syntaktischen und semantischen Gesetzen organisiert, sondern bildhaft und assoziativ. Die Gesetze der Logik gelten nicht und Widersprüche können nebeneinander bestehen bleiben“* (Gebhard in Rückert, 2016, S. 178). Das bereits erwähnte Spannungsverhältnis zwischen rationalen und intuitiven Vorstellungen ist im Prozess der Auseinandersetzung erwünscht, weil sich genau in diesem Zusammenspiel der Möglichkeitsraum erweitert. Zwei grundverschiedene und zugleich zusammengehörige Verarbeitungsmodi des kognitiven Systems eines Menschen werden dabei genutzt. Zum Kontrastieren und tieferen Verständnis werden diese basierend auf den Überlegungen von Haidt (2001) in der folgenden Tabelle gegenübergestellt (Tab. 2):

reflektierendes System	intuitives System
langsam und anstrengend	schnell und mühelos
beabsichtigt und kontrollierbar	unbeabsichtigt und automatisiert
bewusst zugänglich (und bezüglich seiner Logik) überprüfbar	nicht zugänglich; nur die Ergebnisse gelangen ins Bewusstsein
benötigt Aufmerksamkeitskapazitäten, welche begrenzt sind	benötigt keine Aufmerksamkeitskapazitäten
serielle Verarbeitung	parallel verteilte Verarbeitung
Verarbeitung von Symbolen; Denken ist wahrheitssuchend und analytisch	Vergleich von Mustern; Denken ist metaphorisch und holistisch

**Tabelle 2** : Zwei Verarbeitungsmodi des kognitiven Systems (nach Haidt, 2001)

Das intuitive System mit seinem schnellen, mühelosen und in diesem Sinne auch spontanen Verarbeitungsmodus ist in der Lage, die Alltagsphantasien auf der Grundlage sich stetig aktualisierender Vorstellungen anzureichern. Dadurch wird auf der Basis von Phantasien, Bildern, Metaphern und Mythen die Rationalität des Alltags geformt, welche sich in einer reflexiven Auseinandersetzung dem direkten Vergleich mit einer wissenschaftlichen Rationalität stellen kann. Diese Form der Zweisprachigkeit stellt sich laut Gebhard (2016) wie folgt dar:

*„Der Geist, der sich in Alltagsmythen verdichtet, ist routiniert, automatisch (Moscovici 1982), speist sich aus latenten und vorrationalen Quellen, entspricht dem, was Levi-Strauss (1968) ‚wildes Denken‘ genannt hat. Der Geist dagegen, der im Ideal wissenschaftlicher Rationalität zum Ausdruck kommt, ist logisch, kritisch, kontrolliert, formal.“ (Gebhard in Rückert, 2016, S. 180)*

Hier lassen sich auch Verweise auf das Konzept des expliziten und impliziten Wissens finden, welches an späterer Stelle dieser Arbeit ausführlicher betrachtet wird. Wie auch beim expliziten und impliziten Wissen verknüpfen sich auch das reflektierende und intuitive System miteinander. *„Wichtig in diesem Zusammenhang ist der Gedanke, dass das Aufeinandertreffen dieser unterschiedlichen Rationalitäten als ein wesentlicher Grund für die Heftigkeit mancher Auseinandersetzungen angesehen werden kann, die nicht selten in schier unauflöslich scheinende Aporien führen kann“ (Gebhard in Rückert, 2016, S. 181).* Dieser Umstand kann sich sowohl auf interpersonelle als auch auf intrapersonelle Diskurse beziehen. Wichtig bei der Aushandlung dieser Diskurse ist die Gleichrangigkeit der verschiedenen Rationalitäten mitzubedenken. *„Es genügt nicht, die argumentative Struktur von Diskursen zu analysieren, solange in qualitativen Studien die kulturellen Bilder und Metaphern nicht berücksichtigt werden, die wie ein Gerüst von Stützbalken das im Diskurs konstruierte Objekt tragen“ (Grize, 1989; in Wagner, 1994, S. 159).* Geschieht das, können kulturelle und soziale Aspekte sowie implizite Welt- und Menschenbilder im Diskurs einbezogen werden und reflektiert und rekonstruiert werden (Gebhard in Rückert, 2016). Die Arbeit mit dem Ansatz Alltagsphantasien benötigt neben dem Bezugskontext auch einen methodischen Zugang, denn Phantasien brauchen Anlässe, Bezugspunkte, Gelegenheiten, auf die sie sich richten oder beziehen können. Der Aufenthalt in der Natur bietet zahlreiche Möglichkeiten der Bezugnahme. *„Natur aktiviert und formt offenbar ein reichhaltiges Spektrum an Vorstellungen, Bildern, Fantasien, Hoffnungen und Ängsten“ (Gebhard in Rückert, 2016, S. 178).*

Dieser Umstand macht die Arbeit mit den Alltagsphantasien im Rahmen von Naturerfahrungsprozessen zu einem willkommenen Instrument in reflexiven Prozessen. Einen methodischen Zugang, um zu latenten Sinnstrukturen zu gelangen, bietet beispielsweise das Verfahren der Gruppendiskussion,

welches in seiner Struktur zwar auch die Möglichkeit der qualitativen Forschung einschließt, aber ebenso als reines Interventionsinstrument im Erfahrungsprozess einsetzbar ist. Die Gruppendiskussion ist ein Verfahren „in dem in einer Gruppe fremdinitiierte Kommunikationsprozesse angestoßen werden, die sich in ihrem Ablauf und der Struktur zumindest phasenweise einem ‚normalen‘ Gespräch annähern“ (Loos & Schäffer, 2001, S. 13). Ziel und zugleich Möglichkeit einer Gruppendiskussion ist es, Erfahrungen, Einstellungen, Werthaltungen und Wissen zu einem ausgewählten Themenbereich zu generieren und dabei gleichzeitig Einsicht in Prozessstrukturen der sozialen Aushandlung zu bekommen.

Ein weiterer, in dieser Arbeit zentraler Zugang ist die Methode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung, die vor allem einen bildsymbolischen Weltzugang ermöglicht und sich in seiner subjektiven Gestaltung stark an Lévi-Strauss (1973) und sein Konzept des „Wilden Denkens“ anlehnt. Dabei wird ein affektiver und intuitiver Weltbezug hergestellt (Gebhard, 1999). Die Merkmale des ‚Wilden Denkens‘ lassen sich vom metaphorisch-sprachlichen Anwendungsbereich in vielerlei Punkten auch auf künstlerisch-bildnerische Gestaltungsprozesse übertragen.

Hier eine adaptierte Auswahl:

- Bildaussagen werden nicht sofort hinsichtlich Wahrheitsgehaltes überprüft
- Verwendung zufälliger Anteile von Erfahrungen
- Verzicht auf Chronologie der Ereignisse
- deduktive Schlüsse
- Gleichwertigkeit der Bilderfahrungen

Darüber hinaus wurde das ‚Wilde Denken‘ häufig auch als ‚Wildes Basteln‘ bezeichnet, bei dem auf einen mitunter überlieferten und beschränkten Bestand von ganz heterogenen Mitteln zurückgegriffen wird. Lévi-Strauss charakterisierte dieses ‚Wilde Basteln‘, indem er von einer Verschiebung zwischen der ersten Absicht und dem am Ende realisierten Ergebnis spricht und vergleicht es mit dem „Effekt, den die Surrealisten zutreffend ‚objektiven Zufall‘ genannt haben“ (Lévi-Strauss 1968, 34). Im Sinne der künstlerisch-bildnerischen Methode wird hier das wilde Denken zum wilden Gestalten, in dem „*Verhältnisse von Strukturen und Ereignissen und nicht Bilder vom*

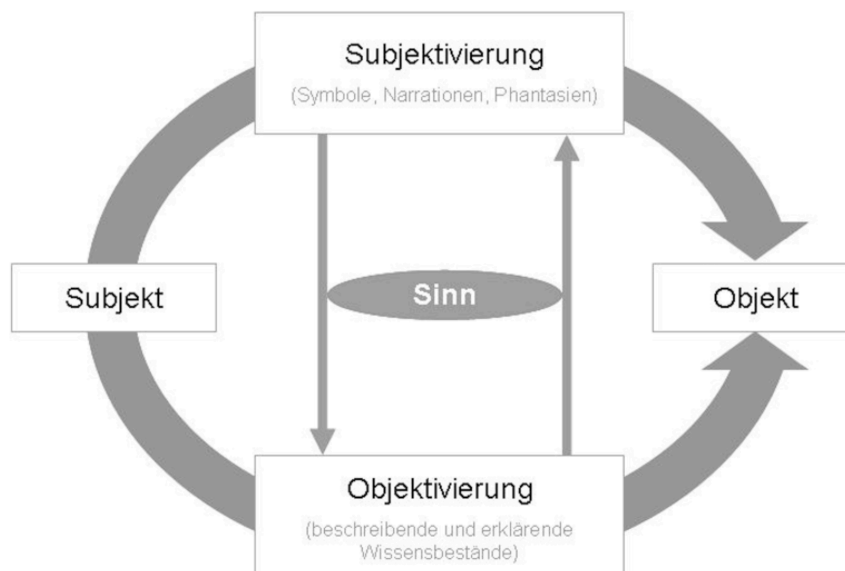
*Menschen erzeugt*“ entstehen (Bies, 2014, S. 210). Ausführlich werden die Besonderheiten sowie die Prozessstruktur der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung im Kapitel 2.5 dieser Arbeit dargestellt.

Bisher war von Begriffen wie `Zweisprachigkeit`, von unterschiedlichen `Verarbeitungsmodi des Denkens` und vom `Wilden Denken` die Rede. Es ging um Symbole und Bilder, um intuitive, vor bewusste Vorstellungswelten und um den Bezug zu Phantasien, Metaphern und Mythen. Fast immer zeigte sich dabei ein Spannungsverhältnis aus zwei gegensätzlichen und dennoch aufeinander bezogenen Aspekten. In dieser Spannung scheint zugleich eine große Herausforderung wie auch Möglichkeit des Wachsens zu liegen. Als ein weiteres zentrales Element seines Ansatzes der Alltagsphantasien verweist Gebhard (1999) auf die kulturpsychologischen Untersuchungen von Boesch (1980) und bezieht sich darin auf die beiden komplementären Arten des Weltzugangs, der Subjektivierung und Objektivierung. Gebhard beschreibt diese Zugänge unter Bezugnahme auf Boesch folgendermaßen: *„Ernst Boesch (1980) unterscheidet grundlegend die beiden Wirklichkeitskonstruktionen der Objektivierung und Subjektivierung, akzentuiert sie als die zwei prinzipiellen menschlichen Haltungen gegenüber den Dingen der Welt“* (Gebhard, 2020, S. 65). Dabei stellen beide Zugänge komplementäre Aspekte dar, die zur Auseinandersetzung zwischen Welt und Selbst notwendig sind (Combe & Gebhard, 2012). Durch die Subjektivierung wird eine Annäherung, durch die Objektivierung hingegen eine Distanzierung zum Lern- oder Reflexionsgegenstand vorgenommen. Im Zusammenwirken sind sie *„komplementäre Aspekte einer bildenden Auseinandersetzung mit Welt und Selbst“* (Gebhard, 2007, S. 118). Der objektivierende Zugang ist systematisch, versucht eine detaillierte und begründete Beschreibung und Erklärung der Realität. Der subjektivierende Zugang berührt die symbolische Bedeutung der Dinge, ist ein individueller Zugang, der sich aus spontanen Assoziationen, Metaphern und Symbolen speist und in diesem Sinne der Kern der Alltagsphantasien. Objektivierung und Subjektivierung als die zwei Bezugspunkte im Rahmen reflexiver Prozesse können sich somit in Gleichzeitigkeit und Wechselseitigkeit aufeinander beziehen lassen und den perspektivischen Schwerpunkt nach Bedarf verschieben. Gebhard schlägt vor, die Subjektivierung und Objektivierung als analytische und abstrahierte Kriterien anzusehen und sie nicht getrennt voneinander zu betrachten. Sie



treten in komplementärer Gleichzeitigkeit auf, sind nicht immer deutlich unterscheidbar und können mitunter sogar einen Widerspruch aufzeigen (Gebhard, 1999b). Die Objektivierung ordnet und systematisiert Prozesse, schafft einen instrumentellen Zugang, eine Anpassung des Menschen an die Gegebenheiten der Umwelt. Der Realitätsbezug und in gewisser Weise auch ein Pragmatismus sind zentrale Eigenschaften. Die Subjektivierung verweist auf eine andere Perspektive und bedient sich dabei des persönlichen Zugangs des Individuums. *„Werte, Phantasien, Mythenbildungen, Ästhetisierungen heften sich so an Handlungen und Wahrnehmungen und verbinden sich untrennbar mit der instrumentellen Funktion und der objektivierenden Bedeutung“* (Gebhard, 2020, S. 65). Das Zusammenfließen von Prozessen der Objektivierung und Subjektivierung ist maßgeblich an der Wirklichkeits- und Sinnkonstitution des Menschen beteiligt.

Die folgende Grafik veranschaulicht, wie sich der Mensch als `Subjekt` im Zuge von Objektivierungs- und Subjektivierungsvorgängen auf den Gegenstandsbereich `Objekt` bezieht, also einen zweisprachigen Zugang nutzt (Abb. 5).



**Abbildung 5:** Modell der Sinnkonstitution zwischen Subjekt und Objekt im Rahmen von Subjektivierung und Objektivierung (Bildquelle: Gebhard, 2020, S. 68)

Den metaphysischen Raum, in dem die Sinnkonstitution erfolgt, bezeichnet Gebhard in Anlehnung an Winnicott (1951) als `Intermediären Raum`.

*„Dieser intermediäre Raum ist der Ort, an dem die dargelegten Weltbezüge der Subjektivierung und Objektivierung zusammenkommen. Insofern besteht die Symbolisierung nicht nur aus Subjektivierungen (wie Boesch behauptet), sondern das Symbol, das Innen und Außen verbindet, das Sinn zu stiften in der Lage ist, versöhnt sozusagen Objektivierung und Subjektivierung.“* (Gebhard, 2020, S. 67)

Das zentrale Ziel einer Sinnkonstitution wird im Austauschprozess zwischen den beiden Zugangsebenen innerhalb dieses Raumes erreicht. Unsere alltäglichen Handlungen stützen sich auf dieses Prinzip, weil jede Handlung eine instrumentelle und zugleich eine subjektiv-funktionale Bedeutung in sich trägt. An dieser Stelle sei Bezug auf die Methode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung genommen und ein Zitat von Boesch vorangestellt: *„Unsere Welt ist immer zugleich Objekt und Symbol“* (Boesch 2000, S. 11). In diesem Sinne sind auch Bilder als Objekte und Symbole in Gleichzeitigkeit zu betrachten und tragen Prozesse der Objektivierung und Subjektivierung in sich. Dabei wohnen Aspekte von Objektivierung und Subjektivierung sowohl dem schöpferischen Prozess als auch dem fertigen Werk inne und lassen sich nicht deutlich voneinander trennen. So hat die Auseinandersetzung mit dem Material, die Konstruktion von Farben und Formen, stark objektive Züge, wie auch das fertige Bild über eine faktische Bedeutung verfügt. Aber sowohl die Auseinandersetzung mit dem Material als auch die gestalterische Komposition sprechen auch Aspekte der Subjektivierung an, weil Gestaltungsprozesse auch immer Symbolisierungsprozesse sind, die sich sowohl auf thematische als auch auf Aspekte der Materialwahl beziehen. In diesem Sinne treten die Objektivierung und Subjektivierung sowohl im künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess als auch im fertigen Bild in Erscheinung. Eine Vielzahl instrumenteller Fähigkeiten werden benötigt und abgerufen. Dabei fließen explizite Kenntnisse und Planungen ein, mit dem Ziel, ein Bildwerk zu schaffen. Die Realität wird im Sinne des Menschen verändert (Gebhard, 2020). Dabei spiegelt sich Objektivierung unmittelbar im

Prozesshaften der Bildentstehung wieder. Gleichzeitig und das gilt für den Gestaltungsprozess gleichermaßen wie für das finale Werk, wird die objektivierende Dimension durch die subjektivierende ergänzt, indem *„notwendig projektive Bedeutungszuschreibungen, die über die objektivierende Dimension hinausgehen, diese jedoch nicht etwa in Frage stellen oder gar in einem Widerspruch zu ihr stehen“* generiert werden (Gebhard, 2020, S. 65). Der tatsächlichen Bedeutung des Bildes wird eine symbolische Bedeutung, *„in der persönliche Erfahrungen, Beziehungen, Konnotationen zusammenfließen“* zugeordnet (Gebhard, 2020, S. 67).

### *Zusammenfassung der Dimension der Alltagsphantasien*

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der Ansatz der Alltagsphantasien vor dem Hintergrund der Zugänge von Objektivierung und Subjektivierung ein bedeutungsvoller Erklärungsansatz im Hinblick auf künstlerisch-bildnerische Gestaltungsprozesse darstellt. Unterstützt wird diese Feststellung von symboltheoretischen Annahmen, die in diesem Zusammenhang sehr anschlussfähig erscheinen. Damit nehmen die Alltagsphantasien an der Schnittstelle von Reflexion, Erfahrung und künstlerisch-bildnerischer Gestaltung eine bedeutsame Position ein, weil sie diese Prozesse um inhaltlich geprägte Vorstellungs- und Phantasiekomponenten anreichern.

## 2.4 Implizites Wissen

---

Die Termini `implizites Wissen` oder `stilles Wissen` stehen stellvertretend für eine große Anzahl terminologischer Spezifizierungen. Eine eindeutige Definition unter Berücksichtigung aller theoretischen Ansätze ist schwierig, weil sich ein sehr heterogenes Theoriegebilde zeigt. Allein hinsichtlich der Begrifflichkeit gibt es den einen oder anderen Dissens. So entzieht sie die diskursive Einlösung von Geltungsansprüchen schon deshalb, weil die konventionelle Grammatik des Ausdrucks `Wissen` das Wesen dieser Wissensart schwer fasst. Darüber hinaus warnt Loenhoff davor zu erwarten, dass sich wesentliche Einheiten oder abgrenzbare und isolierbare Zustände ohne Verweis auf andere Zusammenhänge von Wissen und Praktiken deutlich herausarbeiten lassen (Loenhoff, 2012). Im Folgenden soll versucht werden, einige Grundspezifika herauszuarbeiten, die einen Überschneidungsbereich mit der Mehrzahl der theoretischen Ansätze bilden. Hier werden die Grundlagen von Polanyi, die Wissenssoziologie von Mannheim (1980) und die von Bourdieu ab 1967 entwickelte Habitusstheorie eine zentrale Rolle spielen. Darüber hinaus soll die Rolle des impliziten Wissens im Rahmen von Naturerlebnissen unter Bezugnahme auf Umwelthandeln und Handeln in künstlerisch-bildnerischen Prozessen skizziert werden. Dabei soll vor allem das Konzept des subjektivierenden Handelns von Böhle (2020) einbezogen werden.

### **Grundlagen**

Eine Auseinandersetzung mit dem impliziten Wissen findet vorwiegend in der Kognitionspsychologie, pädagogischen Psychologie und Arbeitspsychologie statt, berührt dabei aber auch die hier bedeutsamen Bereiche von Reflexion und Erfahrung sehr stark. Eine große Rolle spielt das implizite Wissen auch innerhalb der Soziologie und wird dort vornehmlich im Rahmen der Praxistheorie gebraucht. Es beschreibt dabei den zentralen Zusammenhang zwischen körperlichen und sozialen Praktiken.

Implizites Wissen setzt direkt an der Diskrepanz zwischen Wissen und Handeln an, was zu dem Phänomen führt, dass Menschen immer mehr wissen, als sie in der Lage sind zu verbalisieren oder bewusst zu reproduzieren. Das ist kein sprachliches oder narratives Problem, sondern begründet sie vielmehr im Konzept vom Handlungswissen, welches sich auf deklarative Anteile (Fakten- und Begründungswissen) und prozedurales Anteile (Verfahrenswissen) stützt. Dabei strukturiert das implizite Wissen die Denk- und Handlungsvorgänge fließend, schnell und selbstverständlich und schließt somit eine sprachliche Erläuterung dieser Prozesse weitestgehend aus, macht sie in gewisser Weise obsolet. Dieser Umstand veranlasste Mannheim (1980), das implizite Wissen als atheoretisches Wissen zu bezeichnen, welches einer Verbalisierung oder eines expliziten Ausdrucks nicht bedarf, weil der zwischenmenschliche Austausch in einem konjunktiven Erfahrungsraum stattfinden kann. So gesehen handelt es sich um geteiltes Wissen, ohne mitgeteilt zu werden. „*Man erklärt einander nicht mehr, sondern versteht einander*“ (Przyborski, 2004, S. 27). Diesem zur Seite steht das explizite Wissen als kommunikatives, theoretisches Wissen, welches im Gegensatz dazu explizit mitgeteilt werden kann und sich somit dem Bewusstsein öffnet. So kann es konkret sprachlich gefasst werden, ist transportierbar, diskutierbar, korrigierbar und transferierbar. Es handelt sich dabei um archivierte und reproduzierbare Fakten, Regeln, um dokumentierte Erfahrungen. Schacter sieht implizite Gedächtnisprozesse als unbewussten Vorgang der kognitiven Zurückhaltung. Diesen bilden einen Kontrast zu expliziten kognitiven Vorgängen (Schacter, 1992). Eine wichtige Rolle spielt das implizite Wissen auch in der Urteilsfindung. Urteile werden in der Regel explizit und überwiegend sprachlich zum Ausdruck gebracht, aber durch einen miteinander verwobenen Prozess der expliziten und impliziten Urteilsfindung gefällt. Somit sind alle Denk- und Abwägungsprozesse, die im Ergebnis zu einem Urteil führen, nur teilweise dem Bewusstsein zugänglich (Betsch, Funke & Plessner, 2011). Da Urteile das zukünftige Handeln maßgeblich beeinflussen, ist anzunehmen, dass implizite Anteile einen großen Einfluss auf zukünftiges Handeln haben, weil diese teilweise im Handeln selbst generiert werden. Auf der Grundlage dieser Annahme können beispielsweise Erfahrungsprozesse im Zusammenhang von Erlebnissen im Naturraum eine Urteilsbildung stark beeinflussen und somit prospektives Handeln gestalten.

Zurückführen lässt sich der Begriff `Implizites Wissen` auf Michael Polanyi, der jedoch vielmehr vom `tacit knowing` sprach und damit seine Theorie mehr in mentalen Prozessen als in kognitiven Strukturen verortete, womit der sogenannten `Könnerschaft und nicht den Wissensstrukturen sei vorrangiges Interesse galt (Polanyi, 2015). Das `tacit knowing` ist auf intuitive Aspekte der Performanz einer Handlung ausgerichtet unter der Annahme, dass das praktische Können dem theoretischen Wissen überlegen ist. Dabei ist ein Ziel des `tacit knowing` Wissen zu etablieren und zu stärken, welches sich nicht in klaren expliziten Strukturen fassen lässt. Diese o. a. Könnerschaft als implizites Wissen bezeichnet, ist nicht vollständig explizit zu beschreiben. Mit dieser Annahme begründet sich die bereits angeführte Tatsache, dass der Mensch immer mehr weiß, als er zu sagen vermag. Dabei ist eine weitere Prämisse von Bedeutung, nämlich, dass dem Handeln verkörperte Eigenschaften und motorische Fähigkeiten inne liegen, welche sich dem Verständnis und der Erklärung der handelnden Person zu großen Teilen entziehen (Schreyögg & Geiger, 2003).

### ***Implizites Wissen - Modelle und Perspektiven***

Auf der Grundlage von Polanyis Theorien haben sich viele unterschiedliche Perspektiven, Modelle und Forschungsperspektiven entwickelt, von denen einige hier kurz skizziert werden sollen.

(1) Im Rahmen der Säuglingsforschung sind in experimentellen Untersuchungen von Meltzoff & Moore (1999) interessante Befunde hinsichtlich der Rolle des impliziten Wissens gesichert worden. Offensichtlich verfügen Menschen schon in dieser frühen Lebensphase über ein angeborenes, unbewusstes Handlungswissen. Diese wird für die Erfassung der Intentionen der Sozialpartner\*innen gebraucht. Dabei werden Absichten erkannt, auch in Augenblicken, wo die Handlung noch nicht vollständig ausgeführt wurde. Stern (1992) konnte aufzeigen, dass Kinder in diesem Alter Menschen von Robotern unterscheiden können, weil sie mithilfe des impliziten Wissens intersubjektive menschliche Vorgänge verstehen. Beispielsweise waren autistische Kinder dazu nicht in der Lage (Geißler, 2007).

Stern arbeitete in diesem Zusammenhang eine wichtige These heraus, die in sich die Bedeutung des impliziten Wissens auf eine hohe Stufe hebt: *„Die Auseinandersetzung mit Säuglingen führt zur Anerkennung impliziten Wissens, das als einziges Wissen im vorverbalen Bereich existiert.“* (Stern, 1998, S. 83)

(2) In Bezug auf diese Arbeit von zentraler Bedeutung sind die Annahmen von Gernot Böhme, der das explizite Wissen einem methodischen und theoretischen Wissen im Sinne der Wissenschaft gleichsetzt und das implizite Wissen als lebensweltliche Bezug bezeichnet und dabei gleichzeitig ein Charakteristikum unserer Gesellschaft sieht: *„Für unsere Gesellschaft ist charakteristisch die Kluft zwischen lebensweltlichem und wissenschaftlichem Wissen und die Tatsache, dass von allen Wissensformen gesellschaftlich dem wissenschaftlichen bzw. akademischen Wissen der höchste Rang zugebilligt wird“* (Böhme, 1997 in Lehmann, 2005, S. 11). Hier wird neben einer Kritik auch eine Tendenz der primären Rollenzuschreibung des expliziten Wissens und eine Tendenz der Unterschätzung des impliziten Wissens sichtbar. Böhme geht sogar noch weiter und stellt die Frage *„ob es nicht bestimmte Problemtypen und Bedürfnisse gibt, denen auf der Basis von wissenschaftlich-technischem Wissen gerade nicht begegnet werden kann?“* (Böhme, 1997 in Lehmann, 2005, S. 11).

(3) Ein prominenter Ansatz stammt von Nonaka und Takeuchi aus dem Jahr 1997. Diese haben ein sogenanntes SECI-Modell (Socialization, Externalization, Combination, Internalization) entwickelt, bei dem das Wissen in einer kontinuierlichen Transformation zwischen implizitem und explizitem Anteilen erzeugt wird (Nonaka & Takeuchi, 2012).

(4) Generell lassen sich ein schwacher und ein starker Begriff des impliziten Wissens unterscheiden. Der schwache Begriff geht davon aus, dass eine Person ihr Wissen nicht oder nicht angemessen verbalisieren kann. Der starke Begriff hingegen ergänzt den schwachen mit einer *„Nicht-formalisierbarkeitsbehauptung, der zufolge menschliches Können in seiner Flexibilität und Kontextsensitivität überhaupt nicht angemessen auf Regeln oder Regelsysteme abgebildet werden kann“* (Neuweg, 2000, S. 199).

Diese Unterscheidung hat Folgen für die didaktische Implikation. So kann eine schwache Form erfragt und empirisch überprüft werden, hingegen eine starke Form allein implizit erworben werden (Neuweg, 2000). Die Folgen dieser Unterscheidung werden auch in der Aneignung von implizitem Wissen deutlich. Vor allem hinsichtlich der starken Begrifflichkeit ist die Routinisierung von zuvor bewusst erworbenen Wissen eine Möglichkeit der Generierung. Eine weitere Möglichkeit erfolgt durch unbewusste und nicht reflektierte Lernprozesse, die überwiegend im Handeln verankert sind. (Schelten, 2000). Implizite Handlungen stehen stets für etwas und/oder verweisen auf etwas und sind somit Ausdruck einer geteilten Sozialisation. Somit basiert es auf konjunktive Erfahrungen und ist gleichzeitig bewertungs- und handlungsleitend (Bohnsack, 2010b).

### ***Subjektivierendes Handeln***

Im folgenden Abschnitt soll das Konzept des subjektivierenden Handelns mit Fokussierung der Methode des künstlerisch-bildnerischen Gestaltens dargestellt werden. Im Zentrum dieser Methode steht das situative Handeln mit einem besonderen Augenmerk auf sinnliches und mentales Wahrnehmen mit einer in der Handlung selbst gegründeten Zielführung und Problemlösung. Dabei geht es wiederum um eine Kontrastierung in dem Sinne, dass das subjektivierende Handeln sich maßgeblich vom objektivierenden Handeln abgrenzen lässt, welches planmäßig und rational gesteuert verläuft. Das Konzept verbindet unterschiedliche disziplinübergreifende Forschungsansätze mit Bezugnahme zum impliziten Wissen. Dazu eine tabellarische Übersicht (Tab. 3):



Theoretischer Bezug und Autoren - modifizierte Aufzählung nach Böhle (2020)
Konzept des situierten und kontextbezogenen Handelns (Suchman 2007; Nardi 1996)
phänomenologische und gestalttheoretische Theorien sinnlicher Wahrnehmung, des „leiblichen Zur-Welt-Seins“ und der „leiblichen Kommunikation“ (Merleau-Ponty ,1966; Schmitz, 1978)
Intelligenz der Sinne (Arnheim, 1996)
kognitionspsychologisch ausgerichtete Konzepte mentaler Prozesse im Rahmen der Expertise- und Professionsforschung (Sternberg & Wagner, 1985; Schön, 2002; Gruber & Ziegler, 1996; Metzger, 1993)
handlungstheoretische Konzepte der Interaktion mit nicht menschlichen Lebewesen und Objekten (Spittler, 2016; Bösch, 1983; Kurt, 2002, S.87f.; Uzarewicz, 2011, S.300ff.)
impliziten Wissens (Polanyi, 1985)
Konzept der Könnerschaft (Neuweg, 2020)

**Tabelle 3:** Theoretische Bezüge zum subjektivierenden Handeln (Böhle, 2020, S. 46)

Ein Kerngedanke des subjektivierenden Handelns ist es, dass Handeln *„nicht nur als Ausdruck eines auf die subjektive `Innenwelt` ausgerichteten Erlebens, sondern als eine Wahrnehmung von Eigenschaften der `Außenwelt`, die der objektivierenden Wahrnehmung und Erkenntnis verborgen bleibt“* zu betrachten (Böhle, 2020, S. 46). Dabei werden die Ziele des Handelns nicht im Vorfeld geplant oder gesetzt, sondern im praktischen Vollzug auf explorative und dialogisch interaktive Weise eruiert und dynamisch gestaltet. *„Man tritt `in einen Dialog` mit den Dingen, um durch praktisches Tun zu erfahren, wie etwas wirkt und was zu tun ist“* (Böhle, 2020, S. 47). Zahlreiche empirische Untersuchungen haben gezeigt, dass subjektivierendes Handeln vor allem in kritischen Situationen erfolgt, vor allem immer dann, wenn planmäßiges und rationales Handeln an Grenzen stößt. Hier ist dieses Konzept auch in Bezug auf zwei Kernelemente dieser Arbeit von großem Interesse, nämlich die Naturerfahrung und das künstlerisch-bildnerische Gestalten, welche eine Vielzahl von Möglichkeiten krisenhafter Momente und der Irritation in sich tragen. Treten Irritationen oder krisenhafte Augenblicke in Erscheinung, kommt es mitunter zu einer inneren Zerreiß-

probe im Spannungsfeld von Regression und Aktionismus. Dabei ist ein reflexives Innehalten, ein Nachdenken über die Situation und ein planvolles sich Einlassen auf die Gegebenheiten als eine Möglichkeit des Umgangs zu betrachten. Dabei werden vor allem explizite objektivierende Aspekte angesprochen. Aber auch ein intuitives Reagieren, ein Aufrechterhalten des Handlungsflusses, ein adaptiertes Fortschreiten ist möglicherweise sehr bedeutsam, weil in einer explorativen Suchbewegung, in einem Flow häufig alte Handlungsmuster aufgebrochen werden und im Sinne eines Interaktionsgeschehens neue Wege erschlossen werden können. Schön nannte es `waches-bei-der-Sache-Sein` als Form mentaler Prozesse, die eine bewusste, verstandesmäßige Reflexion auf der einen Seite und eine unbewusste, reflexhaften, routinierte und habitualisierte Wahrnehmung auf der anderen Seite meint (Argyris & Schön, 2002).

*„Das `wache bei-der-Sache-Sein` ebenso wie sinnliche Imaginationen sind weder verstandesmäßig bewusst noch unbewusst; sie sind teils mit sehr hoher Konzentration und Aufmerksamkeit verbunden, [...] . Sie verweisen zugleich in besonderer Weise da- rauf, dass implizites Wissen und dessen Anwendung nicht gleichbedeutend sind mit einer quasi automatisiert ablaufenden unbewussten Handlungsregulierung. Sie sind vielmehr ebenso wie explizites, objektiviertes Wissen eine Grundlage für intelligentes, auf die Lösung von Problemen ausgerichtetes Handeln.“ (Böhle, 2020, S. 49)*

Dabei vollziehen sich Aktion und Reaktion in einem kontinuierlichen Prozess mit fließenden Übergängen. Der Umgang mit der Umwelt hat dabei eher den Charakter eines gemeinsamen Tuns, ähnlich einer Kooperation, wo Menschen eine aufeinander bezogene und fließende Abstimmung ihres Handelns anstreben (Böhle, 2020). In diesem Zusammenhang wird mit einer Begrifflichkeit wie Aktion und Reaktion gearbeitet und von der Wichtigkeit *„die Eigenheiten und Möglichkeiten des Gegenübers zu erkunden und zu erkennen ohne eine Reflexion, die den Handlungsablauf unterbricht“* (Böhle in Hermkes & Neuweg, 2020, S 47). Diese Form der Interaktion erfordert im Sinne von Rosa (2012) wohlwollende, entgegenkommende, gültige Resonanzen, wie sie sowohl der Naturraum als auch der Bildraum

bereithalten. Dabei wird eine Subjekt-Objekt-Beziehung hergestellt, die auf der Grundlage von Wahrnehmen, Erkennen, Denken und Wissen den Handlungsprozess aufrechterhält und im Sinne einer `reflection-in-action` (Schön, 1992) darauf ausgerichtet, reflexiv, aber handelnd auf die stetig sich verändernden Anforderungen zu reagieren. Weil dies eine hohe Flexibilität verlangt, sich in zeitlich engen Fenstern bewegt und dennoch spezifisch und nicht automatisch erfolgen soll, spielt das intuitive Handeln eine maßgebliche Rolle. Das wiederum erfordert eine hohe sinnliche Wahrnehmung der Gegebenheiten und Umstände. Sinneseindrücke transportieren implizite Inhalte, ermöglichen es, Eigenschaften der Umwelt zu vermitteln und stellen mitunter einen Kontextbezug her, stellen in somit ein sinnliches Wissen dar. Dies geschieht in erster Linie unreflektiert und unmittelbar, ist aber auf eine Vermittlung zwischen Subjekt und Umwelt bzw. Bezugsgegenstand ausgerichtet. Im spezifischen beruflichen Handeln spielen die vom Material vermittelten und sinnlich erfassten Eigenschaften eine große Rolle. So berichten beispielsweise Facharbeiter bei der Metallbearbeitung, dass auch gleiche Materialien unterschiedlich reagieren und man daher nicht einfach einen Plan abarbeiten kann, sondern man die Antwort des Materials abwarten muss, um entsprechend zu reagieren (Böhle, 2020). Hierbei ist sinnliches Wissen vonnöten. Foucault (2019) hat den Begriff des sinnlichen Wissens sehr prägnant akzentuiert, in dem er es als ein nicht nur von außen nach innen und von innen nach außen gerichteten Prozess betrachtete, sondern auch als ein Wissen von sich selbst, über sich selbst und um sich selbst bezeichnete. Er sieht hier Mensch und Umwelt miteinander verbunden, indem er davon ausgeht, dass die sinnliche Wahrnehmung der Welt immer mit der sinnlichen Wahrnehmung des Selbst verknüpft ist (Foucault, 2019). Grundlegend für die sinnliche Wahrnehmung ist eine empfindende, spürende, einlassende und empathische Wahrnehmung, die sich körperlich, leiblich und emotional ausrichtet. *„Für die Generierung und den Erwerb impliziten Wissens ist diese sinnliche Wahrnehmung die Grundlage und Voraussetzung dafür, Eigenschaften und Verhaltensweisen der Umwelt zu erkennen, die weder explizit als Informationen definiert sind noch sich exakt erfassen und objektivieren lassen“* (Böhle in Hermkes & Neuweg, 2020, S 48). Nach Böhle wird der Zusammenhang zwischen einer empfindend-spürenden leiblichen Wahrnehmung und implizitem Wissen auch von Polanyi (1985) und Neuweg

(2020) betont (Böhle, 2020). Polanyi spricht von einer Einverleibung der äußeren Gegebenheiten und einer Ausdehnung des Körper „bis er sie einschließt und sie uns innewohnen“ (Polany, 1985, S. 24).

Diese prägnante Form der Einverleibung findet sich teilweise in Konzepten der Naturverbundenheit wieder, in denen das `Einssein` mit der Natur oder das `Inclusion of Nature in Self (INS)` (Brügger, Kaiser & Roczen, 2011) gewissermaßen ein Ausmaß an `Einverleibung` zu quantifizieren und darzustellen versucht. Aber auch im Rahmen von Identifikationsprozessen im künstlerisch-bildnerischen Ausdruck finden sich Anhaltspunkte für vergleichbare Konstrukte. Was all diesen Annahmen zugrunde liegt, ist ein aktive, von Handlung bestimmte Auseinandersetzung mit der Umwelt (Natur, Gestaltungsprozesse, Bilder). Böhle geht daran anschließend davon aus, dass im Rahmen des subjektivierenden Handelns dies mit „*einem inter-aktiv-dialogischen Umgang mit der Umwelt, [...] sowie auch besonderen mentalen Prozessen*“ verbunden ist (Böhle, 2020, S. 48).

Wahrnehmung unterliegt in großen Teilen keiner verstandesmäßigen Kontrolle, und reflexive Prozesse finden eher nach gerichtet statt. Dennoch finden in Gleichzeitigkeit auch mentale Prozesse statt, welche nicht analytisch und logisch-schlussfolgernd sind, sondern überwiegend in ein praktisches Handeln eingebunden sind. Ansätze der `reflection in action` (Schön, 1992) und des `mitlaufenden Denkens` (Volpert, 2003 in Böhle, Orle & Wagner, 2012) sind in diesem Zusammenhang leitend. „*Denken vollzieht sich hier wahrnehmungs-, verhaltens- und handlungsnah und ist assoziativ, analog und bildhaft*“ (Böhle, 2020, S. 48f.). Hierbei werden unterschiedliche Situationen und Erlebnisse vergegenwärtigt, übereinandergelegt, verdichtet und kombiniert, mit dem impliziten Ziel, Neuinterpretationen von bisher unerfahrenen Situationen zu schaffen. Dabei sind die Erinnerungen und Assoziationen nicht beliebig oder willkürlich, sondern richten sich auf den Gegenstand der Betrachtung aus (Böhle, 2020). Diese Vorgänge sind analog der Erfahrungsstufe `Öffnung eines Vorstellungs- und Phantasieraumes` von Dewey (2008 [1916]) zu denken. Essenziell ist die Fokussierung des Themas, also die Bezugnahme, die Art, wie sich der Mensch auf die Umwelt bezieht und in Interaktion tritt. „*Für die Genese impliziten Wissens, ermöglicht diese Beziehung zur Umwelt ein Wahrnehmen und Erkennen nicht von außen, sondern quasi von innen aus der Binnenperspektive im Sinne einer*

*mimetisch-identifikatorischen Erkenntnis* (Böhme & Böhme, 1985 in Böhle, 2020, S. 50)

### **Künstlerisch-bildnerisches Handeln**

In einem künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess können implizite Anteile aktiviert, im Handeln sichtbar und in einem gewissen Maße der Reflexion zugänglich gemacht werden. Dabei stehen zwei Möglichkeiten zur Verfügung: der Gestaltungsprozess an sich und das finale Bild bzw. Werk. Eine differenzierte Darstellung dieser beiden Möglichkeiten wird im Kapitel 2.5 vorgenommen, hier soll vielmehr die Rolle von Prozess und Werk im Zusammenhang mit den Strukturen des impliziten Wissens dargestellt werden. Kalthoff gebraucht im Kontext der Sichtbarwerdung von Wissen den Begriff Artefakte und formuliert das folgendermaßen: *„Wissen [wird] sichtbar gemacht [...], indem es durch Artefakte dargestellt und in eine semiotische Repräsentation überführt wird“* (Kalthoff, 2012, S. 48). Artefakte sind in seiner Auslegung *„Wissensobjekte, die Phänomene sichtbar machen und somit darüber eine vertiefende Auseinandersetzung ermöglichen“* (Kalthoff, 2012 S. 49). Er geht des Weiteren davon aus, dass *„durch diese Vergegenständlichung [...] Phänomene überhaupt erst zur Aufführung gebracht und existent gemacht werden (objektuale Aufführung)“* (Kalthoff, 2012, S. 49). Hier sind Parallelen zur bereits im Vorfeld eingeführten Begrifflichkeit des schwachen und starken impliziten Wissens zu erkennen, weil sich auf der Ebene der Artefakte (schwacher Begriff) Möglichkeiten der reflexiven Zuwendung ergeben, während auf der Ebene des Handelns (starker Begriff) routinierte Fertigkeiten mit Rückgriff auf implizite Abläufe aktiv sind.

Artefakte werden somit als materielle Objekte an einer Form des Vollzuges sozialer Wirklichkeit beteiligt, induzieren menschliche Handlungen und sind gleichzeitig vom Vollzug dieser Handlungen abhängig (Kalthoff, 2012). Bourdieu (1979b) befindet, dass Artefakte die Akkumulation einer Geschichte durch materielle Dinge seien. Hier spricht er sinngemäß die Gestaltungsebene im Rahmen künstlerisch-bildnerischer Prozesses an, wo Prozesses der Akkumulation einer Gestaltungsform des Arrangements münden, indem Intentionen und Vorstellungen in Darstellungen überführt werden. In diesem Sinne bilden Artefakte still gestellte Praktiken, die als konkretes Medium zur Verfügung stehen, an das sich im Verlauf weitere Praktiken anschließen

können. Somit sind diese Artefakte Resultat und Anlass zugleich und sind eine Form der Vergegenständlichung von Praktiken (Kalthoff, 2012)

Ein weiter wichtiger Aspekt in der künstlerisch-bildnerischen Arbeit ist das intuitive Handeln, welches in einem hohen Maß handlungsleitend sein kann und vor allem im sog. Flowerleben (vgl. Kap. 2.5 und 2.6) eine maßgebliche Rolle, für die fließende Dynamik des Prozesses spielt. Intuition kann als ein Denkprozess definiert werden, dessen Input hauptsächlich aus implizitem Wissen besteht und das durch verschiedene Mechanismen des assoziativen Lernens im Langzeitgedächtnis abgespeichert wurde (Betsch, 2011). Wenn im Gestaltungsprozess Idee oder Thema, Intention, Intuition und Darstellung in einen wechselseitigen und mitunter gleichzeitigen Austausch treten, werden sehr wahrscheinlich Routinen in einem reflexiven Prozess hinterfragt werden können. Es tritt möglicherweise in initiierte Irritation ein, die sich sowohl auf der Gestaltungs- und Materialebene als auch auf der inhaltlichen Ebene inszeniert. Somit ist davon auszugehen, dass der Prozess einer künstlerisch-bildnerischen Gestaltung dazu geeignet ist, Routinen abzurufen und gleichzeitig zu stören. Die Frage nach dem impliziten Wissen in Gestaltungsprozessen und Bildern beschäftigt auch schon seit geraumer Zeit die Bildwissenschaft und dabei vor allen in der Ikonologie, die sich mit den Deutungsinhalten bezüglich Bilder auseinandersetzt. Mannheim (1964) sieht den Wechsel vom expliziten zum impliziten Wissen im Wechsel von der Ikonographie zur Ikonologie und betrachtet diesen Umstand als eine Bewegung vom immanenten zum dokumentarischen Sinngehalt. Dieser Umstand impliziert eine Verschiebung von inhaltlichen Aspekten zu kollektiven Mustern. Panofsky (1939) entwickelte auf der Grundlage der Ikonologie ein Dreistufenschema der Interpretation: **(I)** vorikonographische Beschreibung (Phänomensinn), **(II)** ikonographische Analyse (Bedeutungssinn), **(III)** ikonologische Analyse (Dokumentsinn) (Kopp-Schmidt, 2004). Mit einem ersten Verweis auf Kapitel 5.1 sollen diese hier genannt sein. Bohnsack geht davon aus, dass die Analyse des ikonologischen Sinngehaltes direkt auf den Habitus des/der Bildproduzent\*in abzielt und es zwei Arten von Bildproduzent\*innen gibt: Abbildende wie z. B. Künstler oder Fotografen und Abgebildete wie beispielsweise Personen oder soziale Szenerien, welche das Sujet des Bildes erzeugen (Bohnsack, 2011).

## ***Wissenssoziologie von Karl Mannheims***

Mannheim unterscheidet zwischen dem expliziten theoretischen Wissen und dem impliziten atheoretischen Wissen. Hier ist eine große Nähe zu anderen Ansätzen sichtbar, vor allen zu den Überlegungen zur Objektivierung und Subjektivierung (Boesch, 1980; Combe & Gebhard, 2012), welche bereits im Kapitel 2.3 näher ausgeführt wurden. Mannheim sieht in seiner Theorie eine stetige Austauschbewegung zwischen dem theoretischen und atheoretischen Wissen, auch wenn diese sich im Menschen unterschiedlicher Quellen bedienen. Er formuliert das fast ein wenig poetisch folgendermaßen: *„Das fließende gelebte Leben ist ein Auf- und Absteigen vom Theoretischen zum Atheoretischen, ein stetes Vermischen und Überschichten der unterschiedlichen Kategorien prinzipiell verschiedenen Ursprungs“* (Mannheim, 1964, S. 100). Dabei ist jedoch wichtig, wie theoretische und atheoretische Wissensaspekte ihre Einordnung finden, was in der folgenden Anmerkung Mannheims deutlich wird: *„Solange man Weltanschauungen als etwas Theoretisches auffasst, bleiben ganz gewaltige Gebiete des Kulturlebens [...] unzugänglich“* (Mannheim, 1964, S. 100). Aus dieser Position heraus betrachtet, rückt er das atheoretische Wissen stärker in den Vordergrund, um wesentliche existenzielle Grundlagen des menschlichen Lebens und Handelns zu erschließen (Bohnsack, 2017). Dabei lohnt die genauere Betrachtung des Terminus `Weltanschauung`, die im Sinne von Dilthey nicht als *„Erzeugnis des Denkens“* betrachtet wird, sondern ein weitaus komplexere Ebene berührt (Dilthey, 1911, S. 15). Mannheim schlägt vor, sich nicht allein dem `Was` zuzuwenden, sondern vielmehr das `Daß und Wie` zu rekonstruieren und sieht diese Möglichkeit in einem Wechsel der AnalyseEinstellung von den Inhalten hin zur Form. *„Nicht nur auf das Inhaltliche hin, sondern vorzüglich der Form nach werden wir jene Kulturgebilde von nun an vergleichen können“* Mannheim, 1964, S. 98). Bourdieu stützte, wie an späterer Stelle noch ausgeführt wird, im Kern seine `Habibustheorie` auf die Annahmen von Mannheim. Mannheim sieht neben der Performanz eines Menschen in seiner Weltanschauung wesentliche Zugänge zu seinen Sinnsystemen.

Dabei billigt er dieser einen selbstreferentiellen Charakter zu und geht davon aus, dass der Mensch sich am Schnittpunkt unterschiedlicher Sinnsysteme, Weltanschauungen und Erfahrungsräume befindet (Bohnsack, 2017).

Interessant ist auch seine Erweiterung des Begriffes „Kultur“, indem er neben den üblichen Kulturgütern aus Kunst, Religion und Literatur etc. auf unbeachtete Gebilde verweist, in denen sich das lebendige Leben darstellt (Bohnsack, 2017). Dieser Ansatz hatte einen großen Einfluss auf die Entwicklung der Dokumentarischen Methode als Forschungsansatz, weil der Ausdruck und die Rekonstruktion alltäglicher Praktiken einen tief reichenden Aufschluss auf die Hintergründe nicht explizierter geteilter Wissensbestände ermöglicht. Zentral ist dabei, dass die alltäglichen Praktiken als Informations- und Wissensspeicher angesehen werden, also in gewisser Weise als Performanz des impliziten Wissens zu betrachten sind. Hinsichtlich der Fokussierung des Alltäglichen findet sich hier ein früher und deutlicher Verweis auf die Rolle von Alltagsvorstellungen und weiterführend die Bedeutung von Alltagsphantasien. Den Einfluss der Arbeiten von Mannheim auf die Habitus-theorie von Bourdieu wurde ja bereits erwähnt und soll nun näher erläutert werden.

### ***Habitus-theorie von Bourdieu***

An dieser Stelle schließt sich fast nahtlos die seit den späten 1960er-Jahren etablierte `Habitus-theorie` von Bourdieu an, die im Kern davon ausgeht, dass Menschen als soziale Akteure mit systematisch strukturierten Anlagen ausgestattet sind, welche sie in der Praxis in einem konstitutiven Sinn einsetzen. Bourdieu bezeichnet diesen Umstand als Erzeugungsmodus der Praxisformen. Dabei werden Bewusstseins ferne frühere Erfahrungen, welche sich in Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata gründen, abgerufen und können somit als „*inkorporierte Merkmale*“ verstanden werden (Bourdieu, 1992, S. 175). Auch Alltagstheorien, Klassifikationsmuster, ethischen Normen und ästhetischen Maßstäbe fügen sich in diesen Erfahrungsfundus ein. Die Strukturen, die den Habitus eines Menschen bilden, bleiben diesem weitestgehend unbewusst (Fuchs-Heinritz & König, 2005). Die unmittelbaren Auswirkungen äußern sich im Lebensstil eines Menschen zeigen sich in der Sprache, im gesamten Auftreten also, mit Verweis auf den begrifflichen Ursprung im Habitus. Bourdieu betrachtet die sog. Habitualisierung als psychosozialen Entwicklungsprozess einer wechselseitigen Bewegung aus formen und geformt werden. Korte formuliert eine prägnante Definition:



*„Mit dem Begriff des Habitus wird die grundlegende soziologische Fragestellung nach dem Zusammenhang von Individuum und Gesellschaft, von Person und Struktur bearbeitet. Der Habitus ist ein vielschichtiges System von Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsmustern, das die Ausführung und Gestaltung individueller Handlungen und Verhalten mitbestimmt [...].“ (Korte, 2010, S.74)*

Kompetenz und Performanz werden dabei als zwei unterschiedliche und strukturell voneinander zu trennende Funktionen menschlichen Handelns angesehen. Performanz könnte man als Oberflächenstruktur bezeichnen, sichtbar und wahrnehmbar also, die Handlung selbst hingegen Kompetenz als kognitive Tiefenstruktur, welche sich als ein generatives Prinzip begreifen lässt (Chomsky 1973).

Im Hinblick auf die Methode der künstlerischen-bildnerischen Gestaltung ist die Doppelfunktion der Habitus Theorie von Bedeutung, weil die Unterscheidung in `Opus Operatum` (Werk oder Produkt des Handelns) und `Modus Operandi` (Handlungsweise, Art des Handelns, Prozess) den Erzeugungsprinzipien des künstlerisch-bildnerischen Arbeitens entspricht. Dabei steht im Zuge der Begrifflichkeit `Opus Operatum` das Bild oder Kunstwerk als Objekt nicht mit dem, was Bourdieu unter Werk oder Produkt versteht, auf der gleichen Stufe. Vielmehr fungiert als Eigenschaftsträger im Sinne einer Projektion des Menschen auf das Bildobjekt. Projiziert werden in diesem Fall einverleibte Dispositionen sowie kollektive und generative Schemata. In Anlehnung an den Begriff von Bourdieu, der den `Opus Operatum` als `geronnene Lebensgeschichte` (Stangl, 2021) bezeichnete, stellt jedes Bild in seiner Ausdruckskraft gleichzeitig diese Lebensgeschichte eines Menschen dar und trägt in diesem Sinne seinen Habitus als veräußerlichte Erscheinung, als Artefakt der Praktik.

Dem voraus geht der Gestaltungsprozess als reale Praktik, der `Modus Operandi` in seiner spezifischen Weise der Handlungs- und Prozessgestaltung. Stangl (2021) charakterisiert diesen Modus Operandi wie folgt:

*„Die Art zu denken, die Sichtweise auf die soziale Welt, das Verhalten und Handeln in sozialen Situationen bis hin zu alltäglichen Handlungen*

*werden von den Dispositionen und Klassifikationen des strukturell angepassten Habitus gesteuert und realisiert. Entstandene Dispositionen, inkorporierte Lernakte beziehen sich nicht nur auf die konkrete Lernsituation, sondern folgen dem generativen Prinzip des Habitus und wirken in eine Vielzahl von Handlungs-, Bewertungs- und Wahrnehmungssituationen hinein.“ (Stangl, 2021, o.S.).*

Hier wird das Zusammenwirken von sehr unterschiedlichen Faktoren im Handlungsakt deutlich, aber auch die Stärke der Verinnerlichung und damit Automatisierung. Bourdieu führte dabei auch den Begriff der Konditionierung an und stellte ihn in folgenden Zusammenhang:

*„Die Konditionierungen, die mit einer bestimmten Klasse von Existenzbedingungen verknüpft sind, erzeugen die Habitusformen als Systeme dauerhafter und übertragbarer Dispositionen, als strukturierte Strukturen, die wie geschaffen sind, als strukturierende Strukturen zu fungieren, d.h. als Erzeugungs- und Ordnungsgrundlagen für Praktiken und Vorstellungen, die objektiv an ihr Ziel angepaßt sein können [...]“ (Bourdieu 1998, S.99)*

Eine Sinnhaftigkeit von Konditionierung und Routinen steht aus vielerlei Gründen außer Zweifel. Dennoch sollte gerade im Rahmen von Reflexions- und Erfahrungsprozessen ein kritischer Blick auf die Habitualisierung von Eigenschaften erlaubt sein, weil durch Routine mitunter Adaptions- und Anpassungsmechanismen gestört oder verhindert werden. Unter der Maßgabe, dass sich implizites Wissen aus der wiederholten Einübung in anerkannten Praktiken konstituiert, stellt sich die Frage nach der Möglichkeit der Korrektur. Ist dieses Wissen beeinflussbar, formbar, veränderbar? Möglicherweise ist das Erleben von Irritation, Inkonsistenzen, Unangemessenheit oder dem Scheitern der Handlungskoordination eine Option, solche Praktiken zu modellieren oder zu korrigieren. Loenhoff (2012) spricht hier von einem „Vetorecht“, welches die objektive Welt gegenüber dem impliziten Wissen geltend machen kann, mit dem Ziel der Veränderung nicht adäquaten Regeln, welche sich in sprachlichen und nicht sprachlichen Praktiken zeigen. In diesem Zusammenhang sieht auch Dewey als

Erfahrungstheoretiker eine Möglichkeit der Veränderung und führt mit Blick auf die Könnerschaft folgende Eigenschaft an: „*ability to take hold of things right end up, to fit an instrument to an obstacle, to select resources apt for a task*“ (Dewey, 1908, S. 130). Dieser Aspekt der Ausschöpfung von Ressourcen mit der Möglichkeit der Anpassung an Hindernisse wäre eine zutiefst adaptive Ausgestaltung von Handlungsprozessen, die sich mühelos auf künstlerisch-bildnerische Gestaltungsprozesse übertragen lässt. Denn gerade in solchen Prozessen kommt es häufig zu Irritationen und Versagen von Routinen, muss sich Hindernissen angepasst werden.

Sowohl die Wissenssoziologie von Mannheim (1980) als auch und die Habitustheorie von Bourdieu (1967) gehen davon aus, dass für die Sinnkonstituion intuitive, impliziten, unbewusste und atheoretische Strukturen notwendig sind. Neben einem daraus resultierenden Forschungsparadigma ist die Frage der Ermöglichung solcher Strukturen von großer Bedeutung. Der Ansatz der Alltagsphantasien (Gebhard 2007, 2009, 2015) bietet sich hier als integrierende Methode an und soll in diesem Zusammenhang ein weiteres Mal aufgegriffen werden.

### ***Implizites Wissen und der Ansatz der Alltagsphantasien (Gebhard 2007, 2009, 2015)***

Bereits im Kapitel 2.3 wurde ja ausführlich auf den Ansatz der Alltagsphantasien (Gebhard 2007, 2009, 2015) eingegangen. Hier soll nun ein weiterer kurzer Exkurs erfolgen, mit der Maßgabe, diesen Ansatz auf das implizite Wissen zu beziehen und kurz zu skizzieren, welche Rolle diese Verknüpfung spielt. Gebhard & Mielke (2003) betonen eine Verbindung zwischen dem Ansatz der Alltagsphantasien und dem impliziten Wissen. Oschatz spricht in Anlehnung an Epstein von einer „*impliziten Theorie der Realität*“ (Oschatz, 2011, S. 95) und Holfelder (2016) verweist darauf, dass es als zentraler Gedanke des Ansatzes Alltagsphantasien wichtig ist, implizit wirksame Aspekte in didaktische Überlegungen zu integrieren. Alle Autor\*innen sehen einen wichtigen Zusammenhang zwischen dem Ansatz der Alltagsphantasien und dem impliziten Wissen. Die Alltagsphantasien wurden in einem naturwissenschafts-didaktischen Kontext entwickelt und ein leitender Gedanke war dabei, dass eine Auseinandersetzung mit einem Lern-

gegenstand nicht allein von expliziten, konkreten fachlichen Vorstellungen und Konzepten abhängt. Vielmehr sind auch implizit wirksame Aspekte bedeutsam und wirksam, die sich nicht allein auf eine Subjektebene beziehen, sondern auch auf den Gegenstand (z. B. Natur) selbst.

Diese beinhalten neben impliziten Welt- und Menschenbildern auch Normvorstellungen und Schemata, die als Generalisierung von Erfahrungen angesehen werden können (Holfelder, 2016). Diese Generalisierung vermag sich nur schwer einem Wandel zu unterziehen, denn dabei handelt es sich um stark im Individuum verinnerlichte Anteile, die selbstverständlich integriert, in gewisser Weise automatisiert und daher schwer veränderbar sind (Oschatz, 2011). An dieser Stelle sei mit dem Blick auf mögliche Prozesse von Veränderung auf eine weitere zentrale Annahme des Ansatzes der Alltagsphantasien verwiesen, nämlich *„dass die explizite Reflexion assoziativer und intuitiver Vorstellungen die Beschäftigung mit Lerngegenständen vertieft und damit subjektiv bedeutsames persönlichkeitswirksames Lernen ermöglicht“* (Dittmer & Gebhard 2012, 91). In Anlehnung an Symbol- und Metapherntheorien und den kognitions-psychologischen Zwei-Prozess-Modellen wird dabei von zwei Arten des Denkens ausgegangen, einem intuitiven, nicht bewusst beeinflussbaren und einem reflektierten, bewussten logischen Denken. Vor allem das intuitive Denken wirkt unbemerkt und implizit auf die Beschäftigung mit einem Gegenstand oder Sachverhalt und dessen Bewertung (Holfelder 2016). Bezogen auf die rahmenden Bedingungen dieser Arbeit (Naturerfahrung, künstlerisch-bildnerische Gestaltung) können die Alltagsphantasien eine zentrale Rolle im Spannungsverhältnis von intuitiven Handeln und reflexiven Denken spielen. Sowohl das Handeln als auch die Reflexion beziehen sich in einer stetigen Austauschbewegung auf das Selbst, die Umwelt und den sozialen Kontext. Ein wichtiger Bestandteil, nämlich die Selbst-Umwelt-Beziehung, wird im Rahmen von Naturerfahrung ermöglicht.

### ***Implizites Wissen und Naturerfahrung***

Im Vorfeld wurde die Rolle des Handelns in Bezugnahme zum impliziten Wissen ausführlich behandelt. Konkretisiert wurde der Handlungsaspekt mit Blick auf das künstlerisch-bildnerische Gestalten fokussiert, welches eine der

beiden Handlungssäulen im Projekt und in dieser Arbeit darstellt. Die zweite Säule ist der Bereich der Erlebnisse im Naturraum. Auch diese sollen nun vor dem Hintergrund impliziter Prozesses etwas näher betrachtet werden.

Im Zuge der Kontextualisierung von Wissen werden kulturelle Objekte und in diesem Sinne hier auch die Natur aus ihren kultur- und alltagsgeschichtlichen Zusammenhängen heraus betrachtet. Es geht dabei um die Herstellung von Bezügen unter Zuhilfenahme expliziter und impliziter Wissensbestände. Es handelt sich dabei um Mensch-Umwelt-Bezüge, die hier konkret im Rahmen einer Naturbegegnung stattfinden. Den Naturraum dabei als Erfahrungsraum zu betrachten, in dem im Zuge von expliziten und impliziten reflexiven Möglichkeiten Erfahrungswissen generiert werden kann, ist eine nahe liegende Angelegenheit allein vor dem Hintergrund der zur Verfügung stehenden symbolischen Valenzen. Derartige symbolisch erzeugte und implizite Naturbilder werden mitunter als unverbindlich, irrational und romantisierend betrachtet und müssen sich einer Kritik stellen, die sich aus dem Anspruch eines wissenschaftlich und rational geprägten Weltbilds erzeugt. Dabei werden jedoch die sinnstiftenden Möglichkeiten der Natur stark unterschätzt und es wird dem grundlegenden Sinnverlangen des Menschen im Zusammenhang von Erlebnissen in der Natur keine Aufmerksamkeit geschenkt. *„Die Natur kann gewissermaßen als ein Symbolvorrat für Selbstdeutungen des Menschen fungieren“* (Gebhard, 2020, S. 34).

Die Verbindung des Menschen mit der Natur trägt den Gedanken des guten Lebens in sich und wird somit auch von romantisierenden, emotionalen, sinnlichen und ästhetischen Aspekten geprägt, von denen viele implizit wirken. Aber auch kritisch besetzte Aspekte birgt der Aufenthalt in der Natur. So arbeitet Gebhard (2020) diesen Aspekt am Beispiel des Waldes deutlich heraus: *„Überhaupt ist der (symbolisch und kulturell aufgeladene) Wald ein gutes Beispiel dafür, dass Naturorte sowohl zu Orten der Angst als auch zu Orten der Geborgenheit werden können“* (Gebhard, 2020, S. 97). Gerade im Hinblick auf ein Negativgefühl spielen implizite Aspekte eine große Rolle, weil sich beispielsweise Ängste oder Empfindung von Ekel häufig nicht rational erklären lassen und sich häufig nicht auf explizit zugängliche Erfahrungen gründen, sondern vielmehr tradierte Weltbilder beinhalten. Der Naturraum als Erlebnis-, Lern- und Erfahrungsraum bietet viele Ebenen der Wahrnehmung in

Gleichzeitigkeit. Betrachtet man eine Naturerfahrung als „*unmittelbare, multisensorische, affektive und vorwissenschaftliche Lernerfahrung [...]*“ tritt man noch näher an das Wesen eines impliziten Verständnisses heran, weil in dieser vorwissenschaftlichen Lernerfahrung eine spezifische Form der Begegnung mit der Natur stattfindet (Mayer & Bayrhuber, 1994, S. 4). Dabei wird kein klassischer, kognitiv besetzter Lernprozess bedient, sondern Wissen aus Erfahrung generiert. Böhle (2020) sieht zwischen dem Erfahrungswissen und dem impliziten Wissen keinen wesentlichen Unterschied und bringt das folgendermaßen zum Ausdruck:

*„Wenn im Zusammenhang mit Erfahrungswissen auch implizites Wissen erwähnt oder umgekehrt bei der Diskussion impliziten Wissens auf Erfahrungswissen verwiesen wird, werden zumeist kaum nennenswerte Unterschiede zwischen Erfahrungswissen und implizitem Wissen gemacht. Erfahrungswissen wird damit pauschal als implizites Wissen angesehen. Als `implizit` erscheint das Erfahrungswissen dabei, da es nicht in gleicher Weise wie etwa wissenschaftlich begründetes Fachwissen aufgeschrieben und dokumentiert wird.“* (Böhle, 2020, S. 44)

Überträgt man dieses Ansinnen auf Naturerfahrungen, dann ist es gerade das nicht dokumentierte oder in einen normativen Lernkontext gestellte Wissen, welches einen Mehrwert im Sinne einer Selbst-, Welt- und Menschenkenntnis hervorbringt. Somit schaffen die im Rahmen von Naturerfahrungen ermöglichten Zugänge zu impliziten Themen einen reichen und nachhaltigen Erfahrungszuwachs, der latente, intuitive und unbewusste Sinnstrukturen berührt.

### ***Zusammenfassung der Dimension des impliziten Wissens***

Die Rolle des impliziten Wissens ist in dieser Arbeit vor allem hinsichtlich des Prozesses der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung bedeutsam. Im Einsatz dieser Methode in Reflexions- und Erfahrungsprozessen (vgl. auch Kap. 2.1 und 2.2) wird von der Annahme ausgegangen, dass ein hoher Anteil impliziter Wissensbestände in das künstlerisch-bildnerische Handeln Einzug hält und

zugleich eine Manifestation im Bild findet. Dadurch ergibt sich zumindest potenziell die Möglichkeit, sowohl im Prozess als auch im Bild einen Zugang zu diesen Wissensbeständen anzubahnen. Innerhalb dieser Arbeit geht es um die Rekonstruktion solcher Wissensbestände in den fertigen Bildern. Dabei besteht nicht die Vorstellung, solche impliziten Anteile sprachlich explizit zu machen, sondern vielmehr die Annahme, dass sich in tiefer liegenden Bildstrukturen Wirkungen zeigen, die sich auf das implizite Wissen zurückführen lassen.

## 2.5 Künstlerische Bildnerische Gestaltung und Bild / Werk

---

Prinzipiell ist anzunehmen, dass eine künstlerisch-bildnerische Gestaltung in der Beschäftigung mit dem Thema Natur einer überaus günstigen Ausgangslage begegnet. Allein die ästhetische Verwandtschaft zwischen Natur und Kunst könnte diese Argumentation untermauern. Das Aufgreifen dieser ästhetischen Qualitäten im Sinne einer positiv gefärbten Gestaltungsintention und gleichzeitig die zu erwartende Tiefendimension, die in der künstlerisch-bildnerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Natur zu erwarten ist, gibt Anlass zu der Annahme, hier Potenzial für die Auseinandersetzung des Menschen mit sich und der natürlichen Umwelt vorhanden ist. *„Die ästhetische Dimension des menschlichen Naturbezuges ist auch deshalb für die psychologische Perspektive eine geeignete, weil in ihr die symbolische Bedeutung von Natur am ehesten aufgehoben ist“* (Gebhard, 2020, S. 50). Steht die Ästhetik vielleicht als vordergründige Argumentationsfigur im Raum, so gibt es noch weitere wichtige Aspekte, die für einen künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess sprechen. Zu nennen sind hier der Prozesscharakter für sich genommen, die Ermöglichung von Symbolisierungsprozessen, das Bild als Bezugssystem und die Aktivierung unbewusster bzw. impliziter Wissensbestände. Im Folgenden soll es vornehmlich um den Gestaltungsprozess und um das künstlerisch-bildnerische Werk gehen.

Der Terminus Gestaltungsprozess soll im folgenden sowohl für malerisch-zeichnerische Prozesse stehen und gleichzeitig darüber hinaus verweisen, weil auch die Arbeit mit anderen Materialien wie Pappe, Textil, Holz, Stein, Metall und allen erdenklichen Mischungen Niederschlag finden können. Analog dem modernen Kunstbegriff ist auch der Materialbegriff in einer unermesslichen Vielschichtigkeit verankert und stets erweiterbar. Doch zunächst erscheint es bedeutungsvoll, den dem im Projekt gewählten Gestaltungsansatz zugrunde liegenden Kunstbegriff hier kurz zu erläutern. Im Verständnis des `Erweiterten Kunstbegriffs` sah Joseph Beuys jeden Menschen als Künstler an und somit in die Lage versetzt, Kunst hervorzubringen. Mit dieser Annahme bezog sich Beuys nicht auf das



klassische Rollenbild `Künstler` im Sinne einer akademischen Tradition, vielmehr sah er jeden Menschen als einen Mitgestalter seiner Lebenswelt an. Das Missverstehen seiner Aussage führte nicht nur in einen spannenden Diskurs, sondern auch zu einer Erweiterung des Kunstbegriffes und schuf eine soziale Perspektive, die den einzelnen Menschen in einen gesamtgesellschaftlichen Bezug setzte. Die individuelle Freiheit wurde in eine gemeinschaftliche Verantwortungsübernahme eingebettet. Der „Erweiterte Kunstbegriff“ wurde somit zur Wiege der `Sozialen Plastik`, nicht um den herkömmlich Kunstbegriff zu ersetzen, sondern um dieses im wahrsten Sinne des Wortes zu erweitern.

Auf der Basis dieser Annahme wird im Zuge dieser Arbeit auch immer wieder von `künstlerischen Prozessen` die Rede sein und `Gestaltungen bzw. Bildwerke` als `Kunstwerke` angesehen. Ein möglicherweise begrifflicher Wechsel innerhalb der Arbeit ist also nicht gleichbedeutend mit einem Wechsel des Charakters des Werkes. Beuys spricht sogar von der `Formgestalt` und postuliert:

*„Ich finde es vom Standpunkt der Erkenntnistheorie wichtig, hier vom Kunstwerk zu sprechen, weil es sich um eine Formgestalt handelt. Wenn man zu dem Ergebnis gekommen ist, daß die Verständigung zwischen Menschen ganz allgemein nur durch das Kunstwerk des Denkens und der Sprache vollziehbar ist – vorausgesetzt wie jetzt immer, daß man auf diesen anthropologischen Punkt kommt, wo Denken bereits eine Kreation und ein Kunstwerk ist, also ein plastischer Vorgang und fähig ist, eine bestimmte Form zu erzeugen, und sei es nur eine Schallwelle, die das Ohr des anderen erreicht –, wenn ich das also jetzt niederschreibe, gibt es in der Welt eine Form, die ist zweifellos vom Menschen gemacht.“ (Beuys in Harlan, 1986, S. 81)*

Er sieht dabei die Urheberschaft der Werke im Menschen und darin, wie er Denken, Erkenntnis und Weltbezug in Einklang bringt. Vorgänge der Wahrnehmung, Kommunikation und Interaktion schaffen dabei eine Austauschbewegung zwischen Subjekt und Objekt. Weltbezüge und gesellschaftliche Bezüge können durch künstlerisches Handeln in Bewegung

gebracht werden, denn künstlerisches Handeln hat zwar seinen Zweck in sich selbst, aber „[n]ur wenn die Kunst sich selbst will, kann sie, wenn auch unbeabsichtigt, der Gesellschaft dienen“ (Junker, Elbing, Bader, 2014, S. 139). An dieser Stelle tritt sie in und durch die Person des Schaffenden in die Welt. Das künstlerisch-bildnerische Gestalten als Methode der Reflexion im Erfahrungsprozess unter Bezugnahme von Naturerlebnissen soll nun vor dem Hintergrund des künstlerischen Handelns im Allgemeinen betrachtet werden. Es geht also darum, Phänomene des bildnerischen Prozesses von weißem Blatt bis zum fertigen Werk herauszuarbeiten. Dabei wird eine Unterscheidung von Prozess und Werk vorgenommen. Zugleich soll die Grenze zwischen Prozess und entstandenem Werk nicht zu scharf gezogen werden, da sich die Frage, wann ein Bild wirklich fertig ist, sich einer kritischen Prüfung unterziehen müsste. Die Entscheidung über die Fertigstellung wird häufig von einer äußeren, meist zeitlichen Rahmung vorgenommen. Darüber hinaus zeigen Erfahrungen, dass bildnerische Prozesse auch einen sukzessiven und kumulativen Charakter haben, insofern diese Möglichkeit gegeben ist. Da es im folgenden Abschnitt jedoch hauptsächlich um den Charakter von Prozessen und Werk geht soll dieser Aspekte hier hintergründig bleiben.

### ***Künstlerisches Handeln - Der Prozess des künstlerisch-bildnerischen Gestaltens***

Nachdem Aussagen zur Begrifflichkeit des Bildes getroffen wurden, wird es im folgenden Abschnitt um den Prozess der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung gehen. Dabei sollen Material- und Handlungsaspekte, aber auch die leibliche Erfahrung angesprochen werden.

#### **Materialeraspekte**

Zunächst soll die Materialerfahrung, die gleichzeitig eine Welterfahrung (vgl. Kap. 2.2) darstellt, ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt werden, auch weil sie sich direkt auf einen materiellen Basiszustand und in diesem Sinne auf eine Form des Daseins bezieht. Erfahrungsaspekte des künstlerisch-bildnerischen Handelns sind somit primär auch immer eine Materialerfahrung. Überaus pointiert, beschreibt diesen Aspekt Ralf Bolle im folgenden Zitat:

*„Der reale Vorgang der kreativen Gestaltung und Ausdifferenzierung der inneren Bilder im Material führt regelmäßig zu einer bedeutsamen Erfahrung: Die inneren Bilder können nicht so ins Werk umgesetzt werden wie innerlich wahrgenommen. Das Material widersetzt sich mit seinen spezifischen stofflichen Eigenschaften den unmittelbaren Gestaltungsimpulsen und entwickelt in der Psyche des Schaffenden eine Eigendynamik, sodass der künstlerische Prozess als ein Beziehungsprozess erlebt wird.“* (Bolle in Junker et. al., 2014, S. 47)

Betrachten wir also die Auseinandersetzung des Menschen mit dem Material als einen von Beziehung geleiteten Aushandlungsprozess, als eine Interaktion zwischen Subjekt und Objekt. Material induziert Handlungen, die sich auf die künstlerische Gestaltung beziehen, auf das ästhetische Werk sowie interaktives und kommunikatives Handeln am und mit dem Werk. Material hat einerseits stoffliche und andererseits metaphysische Eigenschaften. Aus beiden Perspektiven heraus ist von direkten und indirekten Einflüssen auf den Gestaltungsprozess auszugehen.

Direkte Einflüsse könnten die stofflichen Qualitäten des Materials darstellen, welche vielfältiger Gestalt sein können. Zum Beispiel kann die Beschaffenheit einer Farbe durch die Zugabe von Wasser verändert werden. Diese Veränderungen haben wiederum durch die Anregung der Sinne und der Motorik einen direkten Einfluss auf den Prozess der Gestaltung. Auch das Gelingen oder mögliche Scheitern sind hier direkt in den Prozess eingebunden. Menschen haben im Leben ganz unterschiedliche Erfahrungen mit Materialien sammeln können. Es gibt Vertrautes und Unvertrautes, Vergessenes und Wiederentdecktes, Zuspruch und Ablehnung. Zu Beginn von künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozessen spricht man oft von der „Materialwahl“, die einer extrinsischen wie auch intrinsischen Steuerung unterliegt. Was steht zur Verfügung? Was wähle ich? Was braucht meine Gestaltungsintention, um zur Ausführung zu gelangen? Geben mir die angebotenen Möglichkeiten und die Atmosphäre Raum für neue Erfahrungen? So hat Joseph Beuys (1991) initial in einem schöpferischen plastischen Prozess durch eine `innere Form im Denken und Erkennen` in das entsprechende Material gefunden und beschrieb das folgendermaßen: *„Für mich wurde es zu einer Voraussetzung für das Werden einer Skulptur,*

*dass zuerst eine innere Form im Denken und Erkennen zustande käme und diese dann ausgesprochen werden könne in der Prägung des materiellen Stoffes“* (Beuys in Zweite, 1991, S. 20). Diese Form der Vorstellung und zahlreiche andere Faktoren (z. B. soziale und interaktionale Aspekte, Persönlichkeitseigenschaften, Offenheit der Umgebung oder Restriktion) beeinflussen wesentlich die Wahl der Materialien.

Indirekte Einflüsse von Materialien sind beispielsweise ihre Mehrdeutigkeit, die sie im Zuge von emotionalen Prozessen, aber auch in der Kombination untereinander vermitteln können. Hierbei sind auch Produkte des Zufalls, unvorhersehbare Ereignisse, mitunter Missgeschicke und unvermittelte Kombinationen auftretende Möglichkeiten. Aber auch Veränderungsprozesse durch Trocknung oder Alterung lassen sich dazu zählen. Darüber hinaus sind Erinnerungen und biografische Bezüge expliziter und impliziter Natur diesen Einflüssen zuzurechnen, weil viele Erlebnisse sich an Materie binden und dies zum Informations- und Botschaftsträger werden lässt. Ein weiterer wichtiger indirekter Faktor, der unmittelbar an die biografischen Ankerpunkte anschließt, ist die symbolische Bedeutung von Materialien, hier in Abgrenzung von Zeichen und Symbolen auf der Darstellungsebene betrachtet.

### Handlungsaspekte

Bilder haben eine handlungsleitende Qualität, die sich im Gestaltungsprozess verankert. *„Im Produktionsprozess von Kunst ist die Relation von aktivem Tun und dem passiven Erleben nicht nur so eng, wie sie überhaupt nur sein kann, die ist auch das eigentliche Ziel dieses Prozesses“* (Plaum, 2016, S.157f.). In diesem Sinne ist jeder Gestaltungsprozess eine stetige Austauschbewegung, ja mitunter eine Gleichzeitigkeit von Handlung und dem Erleben dieser. Es kommt zu einer selbst oder fremd initiierten Verknüpfung, die ganz im Gegensatz zur Bildbetrachtung durch den schöpferischen Prozess personell gebunden ist, also eine individuell bezogene Urheberschaft besitzt. Bildbetrachtungen hingegen besitzen daneben die Möglichkeit der Rezeption, welche sich auch auf Personen, die nicht am Gestaltungsprozess beteiligt waren, beziehen können. Der Anlass, sich in einen Gestaltungsprozess zu begeben, kann unterschiedlicher Natur sein und unterscheidet sich sowohl initial als auch im Prozessverlauf in einigen Aspekten voneinander. Ein

Unterscheidungsmerkmal ist das kindliche Gestalten im Vergleich mit Gestaltungsprozesse Erwachsener.

Die kindliche Intention des Malens oder Gestaltens ist die Weltaneignung mit einer primären Verortung im `Hier und Jetzt`. Häufig folgen sie einem initialen unmittelbaren Reiz, der schnell in einem prozessorientierten Flowleben mündet und eine Form der Narration des Augenblicklichen ist. Dabei fließt das Augenblickliche nahtlos in das Erinnernte über, mischen sich Vorstellung und Darstellung im stetigen Wechsel. Kinder verfolgen selten normative Gestaltungsziele, Wahrnehmungen, Gedanken und Intuitionen sind die leitenden Kräfte ihrer bildnerischen Prozesse. Dabei gibt es keine `Produktorientierung`. Die Bedeutung des Bildes verblasst mitunter schnell im Augenblick der Fertigstellung. Es ist somit vorrangig ein spontaner und momentaner Ausdruck. Ganz dieser Intention könnte auch das Zitat vom Pablo Picasso folgen: „*Man weiß nie, was man tun wird. Man beginnt ein Bild und dann wird es zu etwas ganz anderem. Es ist bemerkenswert, wie wenig das `Wollen` des Künstlers eingreift*“ (Picasso, o.J.).

Hingegen ist die Intention, in einen bildnerischen Prozess einzutauchen, bei Erwachsenen vielschichtiger gegründet. Nach Abschluss der sogenannten zweiten Schemaphase im Alter von ca. 12 Jahren gerät das kindliche Zeichnen in eine Krise. Die kognitive Entwicklung ist in diesem Alter so weit vorangeschritten, dass sich die differenzierte Weltsicht nicht mehr so leicht bildlich fassen lässt. Eine begriffliche Fassung scheint nun nahe liegender und die Möglichkeit der Gleichzeitigkeit beider Formen des Weltzuganges ist scheinbar nicht bewusst und wird auch häufig, beispielsweise im Bildungsbereich nicht ins Bewusstsein gehoben. Es kommt zu einer Diskrepanz zwischen Vorstellung und Darstellung, die mit Scham besetzt ist und zu einer Stagnation der bildnerischen Entwicklung führen kann. Hinzu kommt der Leistungsdruck im schulischen Kontext, der möglicherweise das Anspruchsdenken zuspitzt, die Fertigkeiten jedoch nicht erhöht. Auch die sukzessive Verschiebung von einer intrinsischen zu einer extrinsischen Motivation und damit einhergehender Fehleinschätzungen des kreativen Potenzials wirkt sich bremsend auf eine zeichnerisch-malerische Entwicklung aus. Die Folge ist möglicherweise Resignation und Verweigerung und die damit fehlende Bereitschaft, sich auf künstlerisch-bildnerische Prozesse einzulassen. Das wiederum hat zur Folge, dass in diesem Bereich keine

neuen Erfahrungen gemacht werden können. Im Ergebnis dieser Situation hören viele Jugendliche in dieser Lebensphase auf, bildnerische Medien für sich zu nutzen. Die zeichnerisch-malerische Entwicklung findet damit ein oft plötzliches Ende. Nur wenige Jugendliche setzten sich weiterhin mit bildnerischen Medien auseinander, lösen die zeichnerisch-malerische Krise durch die Verfeinerung ihrer Techniken oder über die Kreation eines individuellen Stils. Diese Jugendlichen entwickeln ihr Potenzial stetig weiter und werden auch in späteren Lebensphasen einen positiv getönten Zugang zu künstlerisch-bildnerischen Medien haben. Hingegen kommt es bei Menschen, die einen Bruch in ihrer zeichnerisch-malerischen Entwicklung erlebt haben, häufig zu zweierlei initiale Krisen:

Erstens werden Fremdheitsgefühle und negative Erinnerungen geweckt, was möglicherweise zu einem Abwehrverhalten führt.

Zweitens wird für den Fall, dass sie sich dennoch auf einen künstlerisch-bildnerischen Prozess einlassen, der zeichnerisch-malerische Entwicklungsstand explizit sichtbar und mit Scham erlebt.

Gelingt es letztlich, all diese Barrieren, mitunter durch sich wiederholende Gelegenheiten zu überwinden und sich auf einen Gestaltungsprozess einzulassen, besteht die Möglichkeit, sich in vergleichbarer Form, wie in den kindlichen Intentionen beschrieben, einzulassen. In diesem Augenblick entfalten künstlerisch-bildnerischen Prozesse ihr größtes Potenzial. Von diesem Potenzial soll in Folgenden ausgegangen werden.

Laut Bohnsack verständigen wir uns im Alltag durch Bilder und konstruieren unsere Welt sowie gesellschaftliche Wirklichkeit. Im Umkehrschluss hat das zur Folge, dass diese durch Bilder nicht nur repräsentiert, sondern durch die Herstellung von Bildern auch konstituiert und zur Existenz gebracht werden kann (Bohnsack, 2011). Bildnerische Prozesse können somit die Intention einer Wirklichkeitskonstruktion haben, verfolgen also den Wunsch, eine Realität abzubilden, möglicherweise aber auch das Ziel, eine neue Realität zu schaffen. Folgt ein Mensch diesen Intentionen, steht an Anfang der Versuch, das Erlebte, Wahrgenommene und Gesehene einzufangen. Dabei ist der Bezug zum Lebensalltag von unschätzbare Bedeutung. *„Bildhandlungen werden mit ganz alltäglichen Handlungen verknüpft, stehen in Beziehungen zueinander oder werden in Beziehung gesetzt. Erst in diesen*

*zusammenhängenden Gefügen erhalten Bilder ihre Bedeutung. Der Bildgebrauch ist bedeutungstiftend und enthält Potenziale der Selbstbeschreibung“* (Rabe-Kögler in Meyer & Sabisch, 2015, S. 167). Der Alltagsbezug kann auch hilfreich sein, eine häufig implizierte Krise zu überwinden und eine Freiheit im Gestaltungsprozess zu finden, ein Schöpferum zu entfalten und einen Stil zu finden, der dem eigenen Wesen entspricht. Dabei entsteht eine gesteigerte Realität, eine `WIRKlichkeit` im wahrsten Sinne des Wortes, weil Realität und Wirkung sich verbinden. Böhm formulierte dazu folgende Aussage: *„Es zeigt sich, dass Verbildlichung eine Steigerung von Wirklichkeit darstellt. Im Bild tritt die Realität mehr aus sich heraus, wird bestimmter, entschiedener, prägnanter und in diesem Sinne auch wirklicher“* (Böhme, 2004, S.92). Dieser Umstand kann sich beispielsweise unmittelbar im Ästhetischen niederschlagen. Künstlerisch-bildnerisches Handeln ist seit der Renaissance mit einem idealen Schönheitsbegriff verbunden. Die Gültigkeit dieses Umstandes besteht auch heute noch neben anderen Betrachtungsweisen und Erfahrungen (Manheim in Junker et. al., 2014). Immanuel Kant (1790) bezeichnete diese Konzeption der ästhetischen Erfahrung als `interesseloses Wohlgefallen` und gründete dabei die Erkenntnis des Schönen auf Gefühl und Gefallen. Der damit verbundene Schönheitsbegriff befreit sich von Bestrebungen, ästhetische Aspekte ohne eine theoretische oder praktische Vermittlungsebene als angenehm wahrzunehmen und sieht in der interesselosen Zuwendung die Möglichkeit, dem Kern der Ästhetik zu begegnen (Kant, 1790; Lühe, 2004). Der künstlerische Prozess kann in einem ästhetischen Sinne dazu beitragen, *„zeitentrückte und zeitentrückende Schönheit“* zu kreieren (Manheim in Junker et. al., 2014, S. 78). Das schöpferische Potenzial liegt ganz beim Menschen und in der Auseinandersetzung mit seinem individuellen Schönheitsbegriff. Der künstlerische Schaffensprozess ist somit für die ästhetische Erfahrung paradigmatisch. Dewey (1980) sieht im ästhetischen Denken eine Bedingung für das Erleben von Sinn innerhalb von Erfahrungen erfüllt und Goda Plaum sieht die Denkleistung in der ästhetischen Erfahrung als paradigmatisch an, weil sie im Kern ein Denken ist, *„dass an das Sinnliche gebunden ist und sich im Sinnlichen zeigt“* (Plaum, 2016, S. 155.).

## **Bild - Werk**

Im folgenden Abschnitt soll es nun um das Bild bzw. Werk an sich gehen, um seine Erscheinungsform und um sein in der Welt sein. Eine erste Sensibilisierung für die Schwierigkeit, dem Phänomen „Bild“ zu begegnen, soll durch ein Zitat von Gernot Böhme erfolgen:

*„Wenn man sich so auch nur ein wenig auf die gegenwärtigen Entwicklungen im Bereich der Produktion, Reproduktion und Verwendung von Bildern einläßt, wird man kaum erwarten, auf die Frage Was ist ein Bild? eine endgültige Antwort zu erhalten. Die Geschichte des Bildes ist nicht zu Ende.“* (Böhme, 2004, S.132)

Im Gebrauch von Bildern sind Prozesse der Rezeption, Produktion und Kommunikation enthalten. *„Diese Prozesse finden in Gefügen statt, in denen räumliche und soziale Situationen sowie mediale Gegebenheiten zusammenwirken“* (Rabe-Kögler in Meyer & Sabisch, 2015, S. 167). Dabei ist neben der Gestaltung die Auseinandersetzung mit dem Bild in seinen Qualitäten und auch Quantitäten von großer Bedeutung. *„Die Wirklichkeit der Bilder, in der wir leben, erhält ihre Konturen durch den Bildgebrauch“* (Böhme, 2004, S.133). Doch um es zu gebrauchen ist es zunächst unerlässlich, das Potenzial von Bildern zu betrachten. Böhme attestiert dem Bild eine Zwischenstellung *„zwischen Sein und Nicht-Sein“* oder betrachtet es als *„[d]as einem Wahren ähnlich gemachte andere solche“* (Böhme, 2004, S.19 f.). Schon hier wird deutlich, dass Bilder sich auf etwas beziehen, etwas zeigen oder vielleicht repräsentieren wollen. Diese Art Zwischenstellung wird auch deutlich, wenn er postuliert: *„Das Wesen des Bildes spielt in dieser Differenz zwischen Realität und Wirklichkeit“* (Böhme, 2004, S.9). Eine Gemeinsamkeit dieser Aussagen ist, dass sich Bilder immer in einem Spannungsfeld zwischen zwei Polen befinden und in der Auslotung dieses Zwischenraumes möglicherweise der Erfahrungswert, das Neue besteht.

Des Weiteren geht er davon aus, dass ein Bild auch *„etwas Täuschendes sein kann“*, weil es nicht die Realität selbst ist, sondern allein ihr Abbild (Böhme, 2004, S.22). Bilder sind, was sie darstellen und in diesem Sinne eine eigene Realität und zugleich eine Repräsentation der Realität. Darin haben



sie eine Selbstständigkeit ihres Daseins begründet, die über ihr reales Dasein hinausweist. Diese Selbstständigkeit oder Unabhängigkeit begründet Böhme in der möglichen Abwesenheit einer Referenz: *„Die Tatsache, dass ein Bild ein Bild sein kann ohne Referenten, zwingt uns dazu, ein Sein von Bildern anzunehmen, das unabhängig ist vom Sein der Dinge“* (Böhme, 2004, S.45). Besteht jedoch eine Referenz oder Repräsentation, sind Bilder in diesem Sinne auch Zeichen, denn *„Was ist trivialer als die Feststellung, dass ein Bild etwas abbildet, also nicht die Sache selbst ist, sondern auf sie verweist. Ein Bild macht etwas präsent“* (Böhme, 2004, S.22). Dieser symboltheoretische Ansatz macht das Bild zu einem Bedeutungsträger, bringt es in eine Stellvertretungsposition, die jedoch höchst individuell personell gebunden ist. Böhme erweitert die Begrifflichkeit von Bildern jedoch noch und verweist dabei auf die moderne Kunst, indem er den Bildern nicht notwendigerweise eine Bedeutung oder der Verweis auf etwas zuspricht, bestreitet aber gleichzeitig nicht die Rolle von Zeichen und impliziten Zeichensystemen (Böhme, 2004). Bilder sind also Referenzen, Verweise, Abbildungen, Annäherungen, Eigenständigkeiten, Zeichen, Symbole, Zwischenräume, Realitäten, Wirklichkeiten, Repräsentationen und Selbstbezüge des Menschen.

Sabisch öffnet den Rahmen der Rolle des Bildes noch weiter und postuliert mit Bezugnahme auf Kollers (2012) Begriff des `Welt-, Anderen- und Selbstverhältnis`: *„Bilder stellen elementare Weisen des Welt-, Anderen- und Selbstbezugs dar, wobei ihre konstituierende Kraft nur selten genauer thematisiert wird“* und arbeitet gleichzeitig die dabei immanente Möglichkeit der Bilderfahrung heraus, indem sie sagt, *„dass eine bildende Bilderfahrung immer schon mit der Wirkung einer Fremderfahrung verbunden ist und Irritationen auslöst, über die wir nur bedingt verfügen können“* (Sabisch, 2019b, S. 260). Dabei wird deutlich, dass die phänomenale Erscheinung von Bildern oder künstlerischen Werken zu fassen als eine große Aufgabe erscheint, der hier nur im Ansatz Genüge getan werden kann. Sabisch (2019b) wendet sich mit Verweis auf Günzel und Mersch (2014) dem Bild mit verschiedensten Begrifflichkeiten wie Figur, Blaupause, Piktogramm, Gemälde, Fotografie etc. zu und nimmt beispielsweise auch die Projektion und das etwas technokratisch anmutende Diagramm mit in eine Nennung auf. Der Schwierigkeit einer Definition begegnet sie mit der Ausklammerung der Frage (WAS ist ein Bild?) und entgegnet dieser stattdessen mit der Frage

(WIE ist ein Bild?) sowie der Prämisse, wie es sich in einen Erfahrungsprozess einbringen lässt. Damit greift sie in der Bedeutungs-zuschreibung des Bildes etwas vor und nimmt das Bild aus der Verantwortung heraus, als solches erkannt werden zu müssen. Diesen Anspruch untermauert Sabisch (2019b) mit einem Zitat von Waldenfels:

*„Bilderfahrung besagt dann, daß für uns etwas als etwas im Bild sichtbar wird, bevor wir das Bild als Bild ansehen. Das Bild bestimmt sich als ein Worin besonderer Art. Es ist kein Objekt, daß wir zusätzlich noch sehen als ein weiteres Etwas, sondern es ist ein Medium des Sehens, das am Sehen selbst beteiligt ist und dessen wir eines Mediums gewahr werden. Es gleicht der Sonne, in deren Licht wir sehen, was wir sehen.“* (Waldenfels 2010, S. 43f.)

Mit der Perspektive, sich vordergründig dem `WIE` des Bildes anzunähern und sekundär dem `WAS` wird das empirische Grundverständnis dieser Arbeit berührt. Dieses wird an späterer Stelle noch ausführlicher dargestellt werden (vgl. Kap. 5) Ein liegt Schwerpunkt dabei im Bereich der inneren Bildstrukturen, der bildlichen Narrative und weiterer impliziter Anteile. Aber auch die formale Bildsprache sowie die möglichen Bedeutungsbezüge im Reflexionsprozess werden in den Blick genommen.

Gerade wenn der Vergleich mit dem Sprachlichen thematisiert wird, geht es auch immer wieder um Abgrenzungsphänomene. Diese Abgrenzung ist nicht zwingend, wird jedoch zeitweise notwendig, um das Bild von Erwartungen zu befreien, die an eine sprachliche Reflexion gerichtet sind. Das Alleinstellungsmerkmal von Bildern wird in einem Zitat von Doris Titze sehr schön herausgearbeitet, indem sie sagt:

*„Bilder wirken oft magischer als Worte. In Frankreich unterschied man im 19. Jahrhundert zwischen Bild- und Textzensur mit der Begründung, dass ein Bild eine in Aktion umgesetzte Meinung sei: [...] Ein Bild wurde als Handlung gesehen und schien dadurch bedrohlicher als ein Text, der nur Gedanke blieb.“* (Titze in Junker et. al., 2014, S.65)

Der prozesshafte Charakter, auf dem hier im Vorfeld schon einmal eingegangen wurde, wird hier noch einmal deutlich beschrieben. Man gewinnt sogar den Eindruck, dass dieses fertige Werk in der Lage ist, weit über die Qualität einer Momentaufnahme hinausweist und das Gefäß für eine gesamte Geschichte ist, die sich nun einer genauen Betrachtung unterziehen kann. In der Zeitstruktur des Bildes repräsentiert es zunächst nur einen Anblick, nicht den Prozess (Böhme, 2004). Dieser Anblick unterzieht sich in der Betrachtung des Bildes oder Werkes zunächst einer rezeptiven Wahrnehmung und kann einerseits durch die Person erfolgen, die die Urheberschaft hat, andererseits durch einen weiteren beliebig großen Personenkreis. Die Person, die das Werk schuf, hat in zweierlei Weise die Möglichkeit der Verständigung. Sie kann den Anblick gleichermaßen wie den Prozess nutzen, an dem sie teilnahm. Hilfreich bei der Rekonstruktion des Prozesses ist die Erinnerung mithilfe des Bildes und die Äußerung in verbaler Sprache. So bestehen noch zwei weitere Perspektiven im Umgang mit Bildern.

Es geht einerseits um die Verständigung aus einer Subjektperspektive heraus, also durch das Bild und andererseits um die Verständigung in einer rezeptiven Perspektive über das Bild. Die Verständigung durch das Bild verzichtet auf Sprache als Narrativ, bezieht sich allein auf den bildnerischen Ausdruck (Belting, 2001). Das Bild hat seine eigene Sprache, weil es unter Maßgabe der Auffassung, dass Bilder Zeichen sind (s. o.), der Semiologie bzw. Semiotik unterliegt und analog der verbalen oder geschriebenen Sprache eine eigene Zeichensprache hat, die Bildsprache (Böhme, 2004). Das Entschlüsseln dieser Bildsprache ist nicht sofort geläufig und bedarf eines Prozesses der tiefen Auseinandersetzung, so sie explizit werden soll. Auf einer impliziten Ebene spricht das Bild schon im Gestaltungsprozess, bietet einen Dialog an, nutzt dabei die Material-, Form-, Farb- und Zeichenebene. Der Charakter der Verständigung durch das Bild ist vor-reflexiv und vermittelt sein implizites Wissen durch das Medium Bildlichkeit. Das sprachliche Pendant wäre hier die Metapher (Boehm, 1978).

Nach Imdahl sind Bilder nach immanenten Gesetzen konstruierte Systeme, die einer Eigengesetzlichkeit folgen und somit zu unverwechselbaren Äußerungen werden (Imdahl, 1979). In der Vorstellung von Seel vollzieht sich die Verständigung durch das Bild *„unterhalb der Schwelle begrifflicher Erkenntnis und setzt gerade voraus, von dem begrifflich Bestimmten*

*abzusehen, dem Unbestimmten und der Fülle der Aspekte, die sich der Wahrnehmung in aller Gegenwärtigkeit erschließen können, gewahr werden zu können“ (Seel, 2003 in Sinapius, 2011, S.130). Die Begegnung mit dem Bild bei der Verständigung durch das Bild hat somit einen spezifischen Charakter und findet vornehmlich auf einer ästhetischen Wahrnehmungsebene statt, die explorativ, deskriptiv und analysierend ist. „Ein ästhetisches Wahrnehmen von Gegenständen und Ereignissen ist nicht spezifisch hinsichtlich der Wahrnehmungsinhalte, die sich deskriptiv und analytisch erschließen lassen, sondern hinsichtlich der Art und Weise der Wahrnehmungen, die man an sinnlichen Objekten oder Ereignissen machen kann“ (Seel, 2003 in Sinapius, 2011, S.130). Dabei ist das „begriffliche Repertoire, das für ästhetische Wahrnehmungen zur Verfügung steht, ist in der Lage, diesen Wahrnehmungsvorgang zu beschreiben, nicht jedoch seinen ästhetischen Inhalt“ (Welsch, in Sinapius, 2011, S. 130-131).*

In einer Verständigung über das Bild hat dieses eine Vermittlungsfunktion zwischen Innenwelt und Außenwelt, zwischen Subjekt und Objekt. Es spiegelt die Psyche des Menschen, die einen Raum öffnet, in dem eine Begegnung von Innen und Außen stattfinden kann und in dem das *„Seelische und den Beziehungsraum des Seelischen, die Beziehung zwischen Mensch und Außenwelt, zwischen Mensch und Innenwelt und die Beziehung der Menschen untereinander berührt und Ausdrucksformen ermöglicht“* werden (Bolle in Junker et. al., 2014, S. 25). Die Verständigung über das Bild ist ein sozialer Prozess. Es wird ein Anlass wie eine Begegnung benötigt und somit eine Triangulierung zwischen Bildschöpfer\*in, Gesprächspartner\*in und Werk geschaffen. Dabei wird das Bild angereichert mit der Wahrnehmung jeder Person, die am Prozess beteiligt ist, dient als Projektions- und Erinnerungsobjekt, schafft in dieser sozialen Situation ein Medium des Austausches. Die Bedeutung eines Bildes wird stark vom Anlass der Entstehung, aber auch vom Kontext der Präsentation geprägt. Böhme postuliert dazu: *„Was ein Bild ist, hängt auch von dem sozialen Setting ab, in dem es verwendet wird, von der Installation, innerhalb deren es erscheint, dem Handlungskontext, dem es angehört“* (Böhme, 2004, S.10). Bohnsack geht davon aus, *„dass soziale Situationen oder Szenerien in Form von mentalen Bildern gelernt werden, dass sie u.a. im Medium des Bildes erinnert werden, in wesentlicher Hinsicht bildhaft im Gedächtnis sedimentiert*

*sind*“ (Bonsack, 2011, S. 28). Er nimmt in dieser Aussage auch Bezug auf Assmann der es seinerseits wie folgt ausdrückt: *„So abstrakt es beim Denken zugehen mag, so konkret verfährt die Erinnerung. Ideen müssen versinnlicht werden, bevor sie als Gegenstände im Gedächtnis Einlass finden können. Dabei kommt es zu einer unauflöselichen Verschmelzung von Begriff und Bild“* (Assmann, 1997, S. 37f.). Dabei arbeitet er die Rolle der Erinnerung heraus, indem er sie in Beziehung zum Sinncharakter einer Sache setzt. Die Aneignung wie auch Fremdaeignung eines Bildes wird scheinbar von individueller Sinnzuschreibung geprägt. *„Zum Bild gehören nach Platon ein Original, ein Medium und ein Betrachter“* (Böhme, 2004, S.129). Beispielsweise kann das Wahrnehmen eines Baumes, das Erleben seiner Zugehörigkeit im Naturraum, die Einbettung in ein Weltganzes im „Original“ als Anlass dienen, dieses Phänomen im `Medium` Bild zum Ausdruck zu bringen, welches sich wiederum in seiner Gestaltwerdung dem `Betrachter` anbietet. Sinnzuschreibungen und Prozesse der Symbolisierung können in einem stillen Dialog stattfinden, aus einer Rezeption heraus oder sie können versprachlicht werden.

Plaum bezieht sich auf Boehm und sieht *„grade in der Darstellung von Unsichtbarem die Stärke des Bildlichen zu liegen“* (Plaum, 2016, S. 31). Boehm selbst hingegen postuliert: *„Jetzt ist jedes einzelne Bild Metapher der Wirklichkeit schlechthin, repräsentiert eine Totalität, wie unbestimmt sie begrifflich auch sein mag. An einer visuellen Artikulation und Nachvollziehbarkeit dagegen gibt es keinen Zweifel“* (Boehm, 2007, S. 171).

Nach Böhme (2004) haben Bilder ihre besondere und eigentümliche Seinsweise und heben sich dieserart von der Seinsweise der Dinge ab. Um sich dieser Seinsweise anzunähern, unterscheidet er zwischen Realität und Wirklichkeit. *„Realität - das ist das Potenzial von Dispositionsprädikaten, die im leiblichen Umgang mit den Dingen erfahren werden können. Wirklichkeit - das ist die Erscheinung als solche. Sie wechselt mit Sichtweisen und Lesarten, ist aber jeweils mit ihnen fest verbunden“* (Böhme, 2004, S. 9). Des Weiteren arbeitet er nochmals heraus, dass das Bild in seiner Wirklichkeit ein Spannungsverhältnis zur Realität bildet.

*„Jedes Ding, jedes Stück Realität erscheint auch jeweils und hat damit seine Wirklichkeit; diese Wirklichkeit ist immer die Wirklichkeit dieses*

*Stücks Realität, dessen Manifestation. Nur beim Bild ist es anders. Die Wirklichkeit des Bildes steht in einer Spannung zu dem, was es als Realität ist.“ (Böhme, 2004, S.9)*

In dieser Spannung, ja Differenz zwischen Realität und Wirklichkeit sieht es das Wesen des Bildes begründet. In dieser Spannung liegt sicherlich auch der Moment der Irritation begründet, dass ein Bild zum Erfahrungsgegenstand machen kann.

### ***Zusammenfassung der Dimension des künstlerisch-bildnerischen Gestaltens und Bild / Werk***

Die künstlerisch-bildnerische Gestaltung, die als zentrale Reflexionsmethode innerhalb dieser Arbeit betrachtet wird, steht in ihrer Rolle als Ausdrucksform sowohl prozessorientiert als auch werkorientiert zur Verfügung. Der non-verbale handlungsgeleitete Charakter dieser Methode birgt in der Mikroperspektive besondere Möglichkeiten des Zugriffs auf implizite Wissensbestände und stellt in der Makroperspektive eine Erweiterung bzw. Ergänzung zur häufig präferierten verbalen Reflexion dar. Dabei ist sowohl die Verständigung durch das Bild, die in dieser Arbeit vordergründig betrachtet wird, als auch eine Verständigung mit dem Bild denkbar. Darüber hinaus wird eine körperlich-leibliche Erfahrungsdimension angesprochen, die maßgeblich in den Gestaltungsprozess hineinwirkt und der Individualität des Ausdrucks einen weitere Duktus verleiht.

## 2.6 Performanz, Körperlichkeit und Leiblichkeit im künstlerisch-bildnerischen Handeln

---

Körperlichkeit und Leiblichkeit spielen in der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung eine zentrale Rolle, weil darin eine Fähigkeit zu handeln, zu interagieren und zu kommunizieren, begründet liegt. Menschliches Handeln braucht die Wechselbeziehung aus Wahrnehmung, Bewegung, Erleben und Verarbeiten. Dabei werden körperliche, sinnliche und kognitive Fähigkeiten abgesprochen, bilden ein Netzwerk der Zugangsebenen. In künstlerisch-bildnerischen Prozessen ist multimodales Handeln ein zentrales Element. Konkret werden dabei Intentionen gebildet, Imaginationen hervorgerufen, es wird ein Prozess der Vorbereitung angestoßen, Material bewegt und bearbeitet, es wird wahrgenommen, verändert, produziert und haptisch wie auch sinnlich das Bildwerk gestaltet und erlebt. Diese sicherlich unvollständige Aufzählung zeigt schon, dass der Körper nicht allein als Werkzeug und Koordinator für Handlungen zu betrachten ist. Damit würde eine Reduktion vorgenommen und seine eigentliche Rolle in diesem Prozess auf ein Minimum reduziert werden. Vielmehr ist hier ein ganzheitliches Konzept oder Netzwerk zu denken, welches im Folgenden angeschaut werden soll. Auch wesentliche Unterscheidungsaspekte zwischen Körperlichkeit und Leiblichkeit sollen dabei herausgearbeitet werden.

Analog der Kommunikation ist künstlerisch-bildnerisches Handeln aktiv an der Sinnkonstituierung und deren Verarbeitung sowie Aktualisierung beteiligt (Böhle & Wehrich, 2010). Handlungskonzepte bedienen sich der Wahrnehmung im Sinne eines aktiven Prozesses der Organisation und Ordnungsbildung. Die maßgebliche Rolle, die sie in diesem Zusammenhang spielen, bezieht sich auf die Wahrnehmung, die *„[...]in Handlungsabläufen und -dispositionen präformiert ist“* (Böhle & Wehrich, 2010, S. 67). Ziel ist es, Vorstellungen und Gedanken in gestalterische Gesten zu überführen und einen Ausdruck in Bildern oder künstlerisch-gestalterischen Werken zu ermöglichen. Das aktive Handeln überführt innere Bilder aus einem Vorstellungsraum in einen Wirklichkeitsraum und erschafft die Form äußerer

Bilder. Wie bereits betont, liegt der Kern dieser Transformation dabei im Handeln. Von Interesse ist dabei der Moment, in dem das innere Bild zu äußeren Bild übertritt und sich dabei Vorstellung und Darstellung einem unmittelbaren Vergleich stellen. Merleau-Ponty hat auf der Basis seiner gestalttheoretischen Überlegungen gezeigt, inwiefern der Gebrauch von Gesten zumindest momenthaft zum Zusammenfallen des virtuellen Raumes führt und verwies dabei auf die starken Strukturen des eigenen Leibes. (Böhle & Wehrich, 2010). An dieser Stelle sei auf den mitunter krisenhaften Augenblick des Sichtbarwerdens der Vorstellung verwiesen, der im Kapitel 2.2 dieser Arbeit bereits detaillierter ausgeführt wurde.

Der Körper wird als lebendes Medium verstanden und in diesem Sinne wird die Geschichte der technischen Bildmedien und die Kulturgeschichte des Körpers aufeinander bezogen. Dabei werden an das Bild und an den Körper vergleichbare Fragen bzw. Anforderungen gestellt, nämlich die nach dem Verständnis und der Repräsentation durch unterschiedliche Medien. Durch das Medium `Bild oder Werk` bezieht der Körper eine Präsenz und kann gegenwärtig sein. Die Anwesenheit erfolgt als Referenz auf eine Abwesenheit und kann durch unterschiedliche Rituale und Techniken bis hin zu computeranimierten Bildprozessen zum Leben erweckt werden (Schulz, 2002; Wulf, 2009). Das Ansprechen auf multimodaler Ebene, also verschiedenster Aspekte der körperlichen Erfahrung, erleichtert den Zugang zu impliziten Inhalten, weil diese aus dem körperlichen Speicher gehoben werden können. Der Mensch ist Hans Belting zufolge ein Ort der Bilder. Bilder, vor allem mentale, in Form von Imagination oder Fantasie lassen sich nicht vom Körper trennen (Belting 2001; Belting, Kamper & Schulz, 2002). Führt Körperlichkeit aus dem mentalen Zustand in einen materiellen Zustand, werden weitere Sinneswahrnehmungen angesprochen. So erfährt beispielsweise auch der Tastsinn als ein Primärmodus leiblicher Reflexivität eine Aufwertung. Ähnlich wie in der Sprache zeigt sich bei den Bildern eine Doppelstruktur des Körpers, der einerseits Bilder sieht, als Form der Wahrnehmung und andererseits Bilder erzeugt als Form des körperlichen Handelns. Repräsentationsfragen setzen somit beim menschlichen Körper an, der immer auch Erscheinungskörper ist. Eines seiner Hauptmerkmale liegt in seiner performativen Repräsentation und gilt als eine Bedingung körperlicher Präsenz in der Welt (Belting, 2002).



In diesem Sinne stellt jede künstlerisch-bildnerische Gestaltung in ihrem performativen Ausdruck eine körperliche Präsenz in Form einer Bewegung dar. *„Malen ist sinnhaft umgesetzte Bewegungsspur“* (Marbacher-Widmer, 1991, S. 38). Gleichzeitig tritt der Körper im Gestaltungsprozess in eine Wechselwirkung, indem nicht nur Bewegung zur Gestaltung wird, sondern Gestaltung auch zu einer Bewegung in der Vorstellung. *„Malen ist Ausdruck von Bewegung, und bildhafte Gestalten lösen unter anderem stets auch Bewegungsvorstellungen aus“* (Marbacher-Widmer, 1991, S. 45). Hier wird das Zusammenspiel von körperlicher, wahrnehmungsgeleiteter und kognitiver Bewegung deutlich.

Die Weltaneignung durch den Menschen ist im Modus der Leibgebundenheit begründet. Dabei ist die Möglichkeit gegeben, die Trennung von Denken, Ich und Körper zu überwinden. Der Körper hat eine dreifache Untergliederung gemäß einer Außen-, Innen- und Sozialwelt (Merleau-Ponty, 1986). Hier wird der Begriff der `Leiblichkeit` eingeführt, um die es nach der Auseinandersetzung mit `Bewegung und Körperlichkeit` vor allem mit der Perspektive der Erweiterung auf die Sozialwelt nun in der Folge gehen soll. Im Französischen findet sich eine sprachliche Unterscheidung zwischen `chair`, was `Fleisch` im Sinne von Leibhaftigkeit bedeutet und `corps`, was den `Körper als Abbild` beschreibt. Diese Differenz verdeutlicht eine Unterscheidung und weist diesem Phänomen eine zweifache Bedeutung im Sinne einer Innen- und Außenperspektive zu (Merleau-Ponty, 1986). Meyer-Drawe unterscheidet zwischen Körperlichkeit und Leiblichkeit und definiert das so:

*„Leiblichkeit ist ein phänomenologischer Grundbegriff, der aufs Engste mit dem Begriff der Körperlichkeit des Menschen verknüpft ist. Mit dem Begriff `Leiblichkeit` wird die Bedingung der Möglichkeit und Wirklichkeit gegeben, Sozialität als dem Menschen inhärente Fähigkeit zu verstehen. Diese Fähigkeit ist ambiguitär; weder über Identität noch Alterität ist vollständig zu verfügen.“* (Meyer-Drawe, 1984 in Schuhmacher-Chilla, 2012, S.199).

Diese Definition führt vom Selbst in einen sozialen Zusammenhang. Im Zuge seiner Identitätsbildung befindet sich der Mensch in einem kontinuierlichen Prozess der Konstruktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion seines Selbst

und tritt mit diesem im Zuge der Alterität in Kontakt mit seinen sozialen Erfahrungen und Selbstverortungen. Dieser Begegnungsprozess zwischen dem Selbst und dem wahrgenommenen anderen ist wichtig, weil er identitätsrelevante und zugleich lernrelevante Reflexionsprozesse ermöglicht. Die Tatsache, dass Menschen einen Körper haben und zugleich Körper sind, erfordert eine besondere Bezugnahme beider Modi. Als Leib im phänomenologischen Sinn ist der Mensch Angelpunkt der Perspektiven, mit denen er die reale Welt und alle Gegenstände wahrnimmt. Ohne die leibliche Perspektive ließe sich beispielsweise nicht von Gegenständen sprechen. Das heißt, dass der Mensch erst mit seiner Leiblichkeit einen Weltbezug herstellt. Böhle & Wehrich gehen mit Verweis auf Bourdieu auf die habituelle Struktur des Körpers ein und formulieren ihre Idee folgendermaßen:

*„Bourdieu bezeichnete den Leib als habituelle Struktur, anlehnend an sein Habitus-Konzept, in dem er auf eine gesellschaftliche Konstitution leibgebundener und leibgewordener Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsdispositionen hinweist“* (Böhle & Wehrich, 2010, S. 53). Damit schafft Bourdieus zentraler Begriff des `Habitus` im Sinne eines Handlungsinns (`sens pratique`) den unmerklichen Transfers in die Körperlichkeit und somit im sozialen Raum die Möglichkeit von Sinnesentscheidungen hinsichtlich Fragen des Geschmacks und Stils (Schuhmacher-Chilla, 2012). Im Sinne von Bourdieu ist der Körper auch als Speichermedium sozialer Strukturen zu betrachten und der entsprechende körperliche Ausdruck somit auch ein Ausdruck sozialen Handelns. *„Im Körper koinzidieren also die sozialen Dimensionen und der Körper übersetzt sie in die Sprache seines Ausdrucks, er verbindet erlebte Sozialität und sozialisiertes Erleben, mimetisches Anschmiegen an gesellschaftliche Hierarchie und analoge Expression der objektiven Differenz“* (Hülst, 2013, S. 281). Die Sprache des Ausdrucks ist in diesem Sinne gedacht, auch bildsprachlich möglich und somit ist jeder Bildausdruck auch als ein Ausdruck sozialen Handelns zu denken, weil Körper und Leib sozial-habituelle Strukturen aufweisen. Nach Waldenfels (2002) kann der Leib in seiner Unmittelbarkeit oft nicht allumfassend wahrgenommen werden, was die Fremdheitsgefühle erklärt, die mitunter auftreten, wenn man seine Stimme auf einem Tonband oder sich selbst in einer Videoaufnahme wahrnimmt. Dennoch steht der Zusammenhang von Reflexivität und Erleben des Leiblichen primär zur Verfügung und kann

möglicherweise direkt für einen Erfahrungsprozess nutzbar gemacht werden. Die vorab angeführte Fremdheit bezieht sich dabei auf die Unmittelbarkeit, den Augenblick, in dem Körperlichkeit zunächst die vordergründige Empfindung ist.

*„Die Erfahrung des Leibes ist immer später als sein Erleben“* (Merleau-Ponty, 2004, S. 162). Dabei ist der Leib nicht Körper, sondern Medium, und in diesem Sinne ist Leiblichkeit ein Interaktionsmodus von Körperlichem und Geistigem, dessen vorobjektive und vorprädikative implizite Erfahrung nur nachträglich festgestellt werden kann (Brinkmann, 2019). Hierbei geht es nicht allein darum, den leiblichen Ausdruck mit einem sprachlichen Ausdruck gleichzusetzen, denn Leib und Sprache werden unterschieden, sondern um das Herausarbeiten gemäßer Ausdrucksformen. Ein weiterer Aspekt des Leiblichen ist das Denken. Wie bereits erwähnt, soll die Trennung von Denken, Ich und Körper im Leiblichen aufgehoben werden. Dieser Ansatz könnte eine wichtige Rolle in künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozessen spielen und bei der Erzeugung sogenannter Flow-Zustände. Das restlos vertiefte Eintauchen in eine Tätigkeit jenseits einer rein kognitiven Steuerung und Kontrolle, mit einer primären Verankerung im Augenblick, im Hier und Jetzt. Die Fixierung der Tätigkeit im Nahbereich wird durch eine Vertiefung im künstlerisch-bildnerischen Prozess unterstützt und findet mit einem veränderten Zeitgefühl statt. Ein entscheidender Faktor dabei ist, dass sich die Tätigkeit das Handeln selbst belohnt.

Auch psychophysiologische Parameter wie Herzfrequenz, Herzfrequenzvariabilität und Hautleitfähigkeit zeigen messbare Veränderungen. Im Rahmen der Performanz und der körperlich-leiblichen Beteiligung ist es jedoch wichtig, dass sich der Flow-Zustand in einem angemessenen Bereich zwischen Unterforderung und Überforderung bewegt und das sowohl im kognitiven als auch im körperlichen und emotionalen Bereich. Sind diese Bedingungen erfüllt und können im Handlungsprozess in einer Waage gehalten werden, ist *„Ein Zugang zur eigenen Leiblichkeit und zum gegenwärtigen Erleben [...] zu erreichen“* (Schmid, 2011, S. 130). Denken ist unmittelbar mit der Tat verbunden und somit eine Sache der Situierung des Leibes und der Beziehung zum Sein. Handeln im Sinne eines des `Sich-Gebärdens` und Denken sind untrennbar miteinander verwoben und verweisen auf einen Ausdruck, der einer diskursiven Artikulation vergleichbar ist (Schütz, 2016).

Wie stark sich das Denken mit dem Handeln verschränkt, postulierte Jacques Derrida im folgenden Zitat. „*Die Hand denkt, bevor sie gedacht wird, sie ist Denken, sie ist ein Gedanke, sie ist das Denken*“ (Derrida 1987, S. 62). Die Bewegung der Hand wird also zur direkten Brücke zwischen Vorstellung und Darstellung, zwischen Imagination und Aktion. Dabei sind „[v]on besonderer Bedeutung für die leibliche Interaktion [...] `Bewegungssuggestionen`“, weil diese im Zusammenspiel von Fühlen, Denken und Handeln als eine Art Lösungsmechanismus bei der Bewältigung einer zu lösenden Aufgabe fungieren (Böhle & Wehrich, 2010, S. 21). Verstehensprozesse sind in diesem Sinne kein Rückschluss von außen nach innen, sondern haben ihre Verankerung in der leiblichen Praxis des Antwortens. Dem post-hoc orientierten Prozess der Versprachlichung, die maßgeblich mit dem Verstehen verknüpft ist, geht eine nicht gegenständliche Antwort der Leiblichkeit voraus. So gesehen existiert eine zirkuläre Struktur von Vorgängigkeit (Ausdruck der Gebärde) und Nachträglichkeit (Antwort-Sprache) (Brinkmann, 2015). Hierbei ist auch die Rolle des Körpers als Speicherort von impliziten Informationen und seine Bedeutung als „*Gegenstand von Wissensbeständen*“ von Interesse (Hirschauer, 2008, S. 974). Hirschauer spricht vom „*Wissen im Körper*“ bzw. vom „*wissende[n] Körper*“ und postuliert unter Bezugnahme auf Merleau-Ponty (1966), dass der „*Körper und seine Sinne als vorrangige Quelle des Wissenserwerbs, also als Träger von Erkenntnis*“ zur Verfügung steht (Hirschauer, 2008, S. 977). Er geht sogar noch weiter, indem er den Körper als „*Grundausrüstung jedes Zugangs zur Welt*“ bezeichnet (Hirschauer, 2008, S. 977). Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang auch, den Körper als Träger von Praktiken zu betrachten und dabei auch die Rolle des Alltagswissens im Blick zu haben, welches in Abgrenzung zum sozialwissenschaftlichen Wissen einen weitaus geringen Anteil an kognitivem und sprachlich fassbarem Wissen enthält (Hirschauer, 2008). Das künstlerisch-bildnerische Gestalten kann mit seinem handlungspraktischen Charakter eine Brücke zum Alltagswissen bauen und dies dem Reflexionsprozess zuführen. Hier wird direkt ein Anschluss an das Konzept des impliziten Wissens (tacit knowledge) hergestellt, welches in großen Anteilen als nicht sprach- bzw. bewusstseinsfähig angesehen werden muss (vgl. Kap. 2.4).

Darüber hinaus wird auch das Konzept des `Inkorporierten Wissens`, welches auch als `Körperwissen` bezeichnet wird, anschlussfähig. Darin wird davon ausgegangen, dass dieses neben dem impliziten Wissen maßgeblich die Handlungspraxis eines Menschen (mit)bestimmt (Mannheim, 1980; Bohnsack 2012). Auch Pierre Bourdieus Konzept des Habitus bezieht sich im Sinne einer individuellen Herausbildung subjektiver Denk- und Handlungsmuster, vor allem bezüglich des Handlungsaspektes, auf das Körperwissen (Bourdieu, 1997). „Das Besondere des Habitus ist, dass gesellschaftlich vermittelte Deutungen von Wirklichkeit und Verhaltensweisen `einverleibt` werden“ (Böhle & Porschen, 2011, S. 53). Dabei ist das, was als Körperwissen verstanden wird, breitgefächert und vielgestaltig. Keller und Meusner bieten eine umfassende Definition an:

*„Aus ihrer unmittelbaren biographischen Erfahrung des gelebten Lebens gewinnen Individuen ein privates und intimes Wissen über ihren eigenen Körper, seine inneren oder äußeren Zustände und Prozesse, Veränderungen im Lebenslauf, Leistungsfähigkeiten und -grenzen, seine Verletzungen und potenziellen Stigmata, seine Schmerz- und Lustempfindungen, ihren situierten und situativen Umgang mit Tabus und Anforderungen der menschlichen Körperlichkeit, den körperlichen ‚Neigungen zur Eigensinnigkeit‘ und den mehr oder weniger erfolgreichen Strategien zur Überlistung der eigenen Körperlichkeit. (Keller & Meusner, 2011, S. 9)*

In diesem Sinne scheint Körperwissen eine Form der kumulativen Lebensaneignung zu sein, in dem der Körper als Speicherort von Erfahrungen angesehen wird. Damit ist „Körperwissen [...] nämlich nicht nur Wissen vom Körper, sondern auch ein Wissen des Körpers“ (Keller & Meusner, 2011, S. 10). Im Zuge der Routinisierung und des Habitualisierend von Handlungsabläufen wird davon ausgegangen, dass Körperwissen analog dem impliziten Wissen vor allem im aktiven Handeln oder in Äußerungen des Handelns sichtbar wird.

Das Konzept des Körperwissens versucht der Lücke zwischen einem kognitiv geprägten Begriff von Wissensaneignung und dem impliziten Wissen zu begegnen. Mit Verweis auf Bruner erachtet Hildebrandt-Strahman drei

Aneignungsebenen von Wissen als unerlässlich und beschreibt das folgendermaßen:

*„Den Erwerb auf der handelnden, der bildhaften und der symbolischen Ebene. Bruner geht davon aus, dass diese Aneignungsmöglichkeiten des Wissens nebeneinander existieren, so dass Handeln, Darstellen und Abstrahieren auch nebeneinander als Lernprozess vollzogen werden können. Wichtig ist aber, dass Kindern Aneignungsformen auf allen drei Ebenen zur Verfügung gestellt werden.“* (Hildebrandt-Strahman, 2009, S.5)

Dem künstlerisch-bildnerischen Gestalten wohnen alles drei Möglichkeiten der Wissensaneignung inne. Gleichzeitig wird dabei eine Möglichkeit geschaffen, diesem Wissen eine Form der Explikation zu ermöglichen. Hildebrandt-Strahman weist mit seiner kritischen Haltung gegenüber rein kognitionspsychologischer Kompetenzaneignung auf die Rolle von Leiblichkeit und Ästhetik hin, indem er postuliert: *„Mit der Verkürzung von Bildung auf das Wissenskonzept bzw. auf einen kognitionspsychologischen Kompetenzbegriff bleiben Bildungsbereiche wie Ästhetik und leibliches Lernen weitestgehend ausgeblendet“* (Hildebrandt-Strahman, 2009, S. 5). Vor dem Hintergrund dieser Annahmen wird Wissensaneignung und Lernen unter den Bedingungen des Handelns, also auch des künstlerisch-bildnerischen Handelns, zu einem umfassenden und nachhaltigen Prozess des persönlichen Wachstums, verbunden mit der Möglichkeit, den konjunktiven Wissensanteilen einen Ausdruck zu verleihen. Dabei ist davon auszugehen, dass immer ein anteiliger Zugang zum Körperwissen geschaffen wird. *„In gewissem Sinne lässt sich davon sprechen, dass Körper als eigenständige Träger von Wissen fungieren, das nicht in kognitive Prozesse übersetzt ist, ja nicht übersetzt werden kann“* (Keller & Meusner, 2011, S. 10). Hier stellt sich die Frage, ob ein Ausdruck von Körperlichkeit, wie er im Bild oder Werk seinen Niederschlag findet, nicht auch als eine Form der Übersetzung angesehen werden kann. Da große Teile eines Bildes sich ebenfalls kognitiven Prozessen entziehen, lässt sich hier eine mögliche Überschneidung zwischen Körperwissen und Bildwissen denken.

Hier sei auf Horst Bredekamp (2010) und seine Theorie des Bildaktes sowie der spezifischen Rolle des Bildes innerhalb dieser verwiesen. Bredekamp geht davon aus, dass einem Bild grundsätzlich reflexive Eigenschaften zugeschrieben werden können und dass diese aktiv auf Betrachter\*innen einwirken. Die Funktion des Bildaktes wird nach Bredekamp als „eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden [...], die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht“ (Bredekamp, 2015: 60). Dabei wird die Rolle der Körperlichkeit im künstlerisch-bildnerischen Prozess in gewisser Weise umgekehrt gedacht. So wird einerseits zwar angenommen, dass durch das Körperschema die motorische Aktivität gesteuert wird, aber andererseits, dass *„die Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln, [...] aus der Eigenkraft des Bildes und der Resonanz mit dem Gegenüber entsteht“* (Bredekamp in Lauschke & Schneider, 2017, 25). Somit wird das Bild in gewisser Weise zum Organismus, indem ihm ein Eigenleben und eine eigene Körperlichkeit mit Resonanzvermögen zugesprochen wird. Kritiker Bredekamps sehen hier eine zu starke Anlehnung an den Animismus bzw. Anthropomorphismus. Diese Kritik auszuleuchten, soll jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit sein. Vielmehr sollen Aspekte des Körperwissens und das Resonanzphänomen als Bausteine von Bildgestaltung, Bildwahrnehmung und Bildreflexion als wertvolle Elemente im Erfahrungsprozess willkommen geheißen werden.

Schließlich soll nun der Frage nachgegangen werden, inwiefern Körperlichkeit und Leiblichkeit in Reflexionsprozessen eingebunden sind, bzw. unter welchen Voraussetzungen eine Beteiligung daran anzunehmen ist. Prinzipiell ist, wie bereits angemerkt, davon auszugehen, dass ein Erleben des Leiblichen im Zusammenhang von Reflexivität primär zur Verfügung steht und somit potenziell für einen Erfahrungsprozess nutzbar gemacht werden kann. Analog der Erfahrungsstufen von Dewey (vgl. Kap. 2.2) geht initial ein Erleben voraus. Das Erleben ist stark mit der Wahrnehmungsebene verbunden und somit einigen Aspekten von Körperlichkeit sehr nahe. Im Zuge der Reflexion wird körperliches Erleben zur leiblichen Erfahrung. Malte Brinkmann (2019) führt eine Reihe von Aspekten an, die sich auf leibliche Reflexivität beziehen. Aus seiner Sicht ist diese:

- vor-prädikativ und vor-objektiv
- taktil-leiblich, also kinästhetisch
- in Gebärden verkörpert und materialisiert
- durch Eigenes und Fremdes verschränkt
- Selbstaffektion und Selbstreflexion
- in Präsenz, Materialität und Performanz sichtbar.

Bezogen auf den letztgenannten Punkt in Brinkmanns Ausführungen ist das künstlerisch-bildnerische Gestalten nahezu prädestiniert, diesem Aspekt gerecht zu werden, weil es im Sinne von Rödel ein sich leiblich-entäußerndes, sich gebärdendes und antwortendes Geschehen ist und darüber hinaus möglicherweise als soziales Antwortgeschehen fassbar wird (Rödel, 2015). Das Antwortgeschehen in diesem Sinne kann analog der Gesten und Gebärden sichtbar und beschreibbar, spürbar und erfahrbar werden und wird somit zur sozialen leiblichen Äußerung Dritter (Waldmann & Preußentanz, 2016). Präsenz benötigt Aufmerksamkeit, denn Aufmerksam-Machen und Aufmerksam-Werden sich als soziale und leibliche Praxis geteilter Aufmerksamkeit beschreiben.

*„Gemeinsame und geteilte Aufmerksamkeit basieren auf zweierlei leiblicher Praxen: Während das Aufmerksamwerden als inter-subjektive Praxis zwischen Auffallen, Aufmerken und Bemerkern unterschiedliche Qualitäten aufweist, lässt sich das Aufmerksammachen als Praxis des Zeigens bestimmen. Beide verstehe ich im o.g. Sinne als Weisen des Gebärdens, der Verkörperung und der vorreflexiven und vorsprachlichen reflexiven Antwort auf den Anspruch des Anderen oder der Anderen.“ (Brinkmann 2019, S. 17)*

Es liegt nahe, den künstlerisch-bildnerischen Ausdruck als Praxis und Möglichkeit des `Aufmerksam-Machen` und `Aufmerksam-Werden` zu verstehen. Sichtbarwerdung ist eine zentrale Eigenschaft von Werken und Bildern. Was sichtbar wird, wird zeigbar und vermittelbar, kann zur Basis eines interpersonellen Austauschprozesses werden, kann Selbstbezug (Sich-Zeigen) in einen Weltbezug setzen. Das Zusammenspiel von Selbst- und Weltbezug wirft einen Blick auf den Selbstzweck und dem Zwecke des aus



dem Selbst heraus getätigten und auf die Welt bezogenen Handelns. Ist jede Aktivität mit einem normativen Ziel verbunden oder geht es allein um den Vollzug? Ist das Ziel einer künstlerisch-bildnerischen Gestaltung das Bild oder geht es um die Performanz, um eine Form des körperlich-leiblichen Ausdrucks? Was tritt in den Vordergrund und was in eine Gleichzeitigkeit? Bietz und Scherer vertreten die Hypothese, dass beispielsweise sportliche Betätigungen „*primär um ihrer selbst willen ausgeübt werden*“ (Bietz & Scherer, 2017, S. 69). Der von ihnen vorgenommene Bezug zu Seel unterstreicht diese Annahme. Seel sieht einerseits eine Zweckorientierung des Handelns in der inneren Struktur (so hat beispielsweise der Gestaltungsprozess tatsächlich das Ziel, ein Bild entstehen zu lassen), geht aber zugleich davon aus, dass der übergeordnete Zweck im Handeln an sich liegt. Seel nimmt an, dass die „*primäre Zwecke im Vollzug des Handelns selbst [liegen], wie viele zweckhafte Verrichtungen innerhalb dieses Rahmens auch nötig sein und wie viele über diese Rahmen hinausreichende Zwecke mit ihm auch verbunden sein mögen*“ (Seel, 2003, S. 216). Bietz und Scherer beziehen sich in ihrem Artikel primär auf sportliche Geschehen, doch lassen sich ihre Intentionen nahtlos auf die Prozesse des künstlerisch-bildnerischen Handelns übertragen. So ist beispielsweise die Rolle der Krise mit den dabei entstehenden Ambivalenzen der\*des Handelnden sowie des zeitweilig einhergehenden Kontrollverlustes ein prägnanter Verweis auf die Erfahrungsstufen von Dewey (vgl. Kap. 2.2). Hier ist es vor allem die aktive Auseinandersetzung mit dem Material, der performative Anteil der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung unter der Maßgabe Vorstellungs- und Phantasieräume zu eröffnen, welcher die zentralen Impulse gibt. Oder um es mit den Worten von Bietz und Scherer zu beschreiben:

*„Diese Krise des Handelns eröffnet auf der Ebene des Geschehens Phänomene von Emergenz, die als solche prägnant erlebt werden können und die sich vom erlebten Alltagshandeln deutlich abheben: Auf der einen Seite der Skala steht eine zwangsläufige Ungesicherheit des Handelns trotz intendierter Handlungskontrolle, auf der anderen Seite der Skala steht das bewusste Loslassen zielrationaler Kontrolle bei eher kontemplativem Genießen von Bewegungszuständen.“* (Bietz & Scherer, 2017, S. 71)

Künstlerische Performanz bewegt sich in einem Spannungsverhältnis von zielgerichtetem Einlassen und kontemplativen Loslassen und vereint im Sinne von Kant (1968, [1790]) das `interesselose Wohlgefallen` und die `Zweckmäßigkeit ohne Zweck` in sich. Das Krisenhafte und der damit häufig verbundene Verlust von Sicherheit führt nach Tenbruk in der Bewältigung zu einer als *„lebhaft empfundenen Gratifikation“* (Tenbruk, 1978, S. 111). Bietz und Scherer sprechen von einer *„Kultivierung der Unsicherheit“* und identifizieren als *„wesentliche Randbedingungen[...] die Ausgrenzung des `Ernsts des Lebens`, um ernsthafte Folgen für das `wirkliche` Leben auszuschließen“* (Bietz & Scherer, 2017, S. 72). In diesem Geiste kann künstlerisch-bildnerisches Handeln als Entlastung vom häufig normativen Bezug des Alltagshandelns verstanden werden und gleichzeitig die häufig auf den Alltag bezogenen Erfahrungsprozesse in sich tragen. Anders ausgedrückt sind *„Krisen des Handelns sind somit unverzichtbare Basen bildender Selbstüberschreitung“* (Bietz & Scherer, 2017, S. 74). An dieser Stelle sei erneut auf Schön (1983) und seinem Konzept der `reflection-in-action` verwiesen, in dem der zentrale Anlass der Reflexion im Prozess das Scheitern von routinierten Wahrnehmungs- und Handlungsmustern ist. Hierbei wird die Rolle des Performativen im Zuge von reflexiven Prozessen sehr deutlich, weil sowohl Krise als auch Lösung bzw. Anpassung im Handeln ihre Urheberschaft haben. Damit wird der körperlich-leibliche Ausdruck mit seinen Möglichkeiten in nachhaltige Transformationsprozesse eingebunden und kann in *„iterativen Prozessen der Verschmelzung von Reflexions- und Synthesemomenten in die verborgenen Könnensstrukturen rückübersetzt und nachhaltig handlungswirksam werden“* (Bietz & Scherer, 2017, S. 77).

Ein letzter, hier dargestellter Abschnitt soll sich dem `Ästhetischen Erleben` widmen, welches im Kontext von Handlung *„als Form des Erscheinens im ästhetischen Kontext“* angesehen wird (Bietz & Scherer, 2017, S. 77). Ein besonderes Merkmal, welches zugleich einem künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess innewohnt, ist, dass sich der *„ästhetische Raum [...] durch Distanzierung vom Alltäglichen sowie durch Intensivierung und wertmäßige Aufladung von Vollzügen“* konstituiert (Bietz & Scherer, 2017, S. 77). Bezieht man dieses Merkmal auf den Prozess der Bildgestaltung, bedeutet es, dass ein Eintauchen in eine alltagsferne Situation mit der

Möglichkeit des aktiven Handelns zu einer intensiven Auseinandersetzung mit relevanten, die Person berührenden Themen ermöglicht wird. Konkret kann das beispielsweise durch Symbolisierungsprozesse (‘wertmäßige Aufladung von Vollzügen’), aber auch durch das Einbringen von prozessualen, emergenten und ambivalenten Aspekten erfolgen. Immanente und konstitutive Merkmale solcher Prozesse sind nach Seel (2003) die ‘Flüchtigkeit’ und das ‘unwiederbringliche Gegenwärtigsein’. Auch hier bieten Bietz und Scherer ein auf sportliches Handeln bezogenes Charakteristikum an, welches sie direkt auf einen künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess übertragen lässt. Sie sprechen das (sportliche) Handeln „*durch fortlaufendes Entstehen und Vergehen, durch Produktion von Präsenz gekennzeichnet*“ (Bietz & Scherer, 2017, S. 77). Diese im Hier und Jetzt gelebte Präsenz dienen der handlungsemergenten Strukturbildung und der strukturellen Erfahrung, die als „exklusive leibliche Strukturierungsleistungen“ betrachtet werden können (Bietz & Scherer, 2017, S. 80).

### ***Zusammenfassung der Dimension von Performanz, Körperlichkeit und Leiblichkeit***

Die Dimensionen von Performanz, Körperlichkeit und Leiblichkeit werden vor dem Hintergrund dieser Arbeit in vielerlei Hinsicht angesprochen, weil sie eng mit dem menschlichen Dasein verknüpft sind und somit einen Einfluss auf ein breites Spektrum von Bestandteilen dieser Arbeit haben. Nennenswert sind hierbei das Naturerleben als körperlicher und sinnlicher Zugang und die künstlerisch-bildnerische Gestaltung als körperlich-leibliche Performanz. Die prägnante Bedeutung des Körperlich-Leiblichen wurde auch verschiedenen Perspektiven herausgearbeitet und scheint unbestritten zu sein. Umso größer ist der mögliche Wert eines im Verständnis dieser Arbeit doppelten Zugangs, einem Prozess, in dem körperlich-leibliches Erleben und Handeln in zweierlei Form angesprochen wird. Erstens durch das Naturerleben, welches eine Vielzahl solcher Gelegenheiten bietet und zweitens durch den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess als ausgewählte Form des reflexiven Zugangs, die ebenfalls eine stark körperlich-leibliche Ausrichtung in Vollzug der Handlung hat. In diesem Sinne steht der Körper durch sein Handeln als ‘Weltzugang’ zur Verfügung und ist zugleich verfügbarer Wissensspeicher.

Dabei wird ein wiederum in zweierlei Hinsicht wichtiger Aspekt berührt, nämlich, dass es augenblicklich im Performativen ablaufende Strukturbildungsprozesse gibt und zugleich ein reflexives Beziehen (reflection-in-action) auf das gegenwärtige Handeln. Der Moment der Krise kann dabei `laut` oder `leise` vollzogen werden, weil es auch beim Versagen von Routinen im Handlungsverlauf (Gestaltungsprozess) nicht zwangsweise zum Versagen des Handelns kommt, da der Körper auf strukturelle Erfahrungen zurückgreifen kann. Dieser Rückgriff auf ein `Inkorporiertes Wissen` hält die Möglichkeit vor, zurückliegende Erfahrungen im Hier und Jetzt mit im Augenblick erforderlichen Handlungsoptionen zu vergleichen und dadurch Anpassungs- bzw. Transformationsprozesse zu vollziehen. Regenbrecht, Bähr und Krieger sprechen unter Bezugnahme auf Tamboers (1997) vom „*Spielen an der Grenze der Selbstüberschreitung*“ und heben dabei die Freiwilligkeit des Handelns hervor (Regenbrecht, Bähr & Krieger, 2019, S. 295). Der Wert des spielerischen Zugangs in Phasen des Übertritts bzw. der Überschreitung der eigenen Grenzen ist als unschätzbar zu betrachten. Krisenhafte Augenblicke erfordern nicht selten diese `Selbstüberschreitung`, fördern Wachstum durch die Möglichkeit des Handelns und fordern dies durch einen Selbsta Ausdruck. Gelingt es, durch Freiheit und Freiwilligkeit einen intrinsisch geprägten Zugang zu diesem künstlerisch-bildnerischen Handeln zu schaffen, wird eine besondere Form des Selbsta drucks in Reflexions- und Erfahrungsprozessen ermöglicht. Dabei ist der Ausdruck von Performanz, Körperlichkeit und Leiblichkeit immer ein Selbsta druck, der danach strebt, in ein Weltgeschehen eingebracht zu werden. Beschließen soll dieses Kapitel ein recht zugespitztes Zitat von Hirschauer:

*„[Denn] löst man das Wissen [...] aus einem handlungstheoretischen Rahmen, dann kann man menschliches Verhalten als jene Form kultureller Selbstrepräsentation betrachten, die sich durch Körper artikuliert – und nicht durch Erzählungen, Texte oder technische Bilder. Dieser Verhaltensstrom ist wohl die älteste `große Erzählung`.“*  
(Hirschauer, 2008, S. 981)

## 2.7 Symbolisierung und symboltheoretische Ansätze

---

Prozesse einer Symbolisierung spielen sowohl im Zusammenhang mit Naturerfahrungen als auch in künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozessen eine zentrale Rolle, sie sind in gewisser Weise ein Kernaspekt der Weltdeutung und Weltaneignung oder wie Gebhard es formuliert *„Die Symbolisierung ist also eine ernsthafte Angelegenheit, da durch Symbole menschliches Leben erst als ein sinnvolles erlebt und interpretiert werden kann“* (Gebhard, 2020, S. 31). Die Symbolisierung ist jedoch auch eine komplexe Angelegenheit, die hier nur hinsichtlich weniger ausgewählter symboltheoretischer Ansätze skizziert werden soll. Zentral werden dabei die Symboltheorien von Pierre Bourdieu und Ernst Cassirer sein. Darüber hinaus soll der Schwerpunkt der Betrachtung auf den Bereich der Naturerfahrung und das künstlerisch-bildnerische Handeln im Zusammenhang von reflexiven Prozessen liegen.

### **Grundlagen**

*„Das Wort Symbol haben wie im Wettstreit heute alle sich zum Gegenstande des Gebrauchs genommen, die [...] sich nur in der Anwendung dieses Wortes klug vorkommen.“* formulierte Friedrich Creuzer 1809 in seiner Heidelberger Dissertation und unterstrich schon vor über zweihundert Jahren die Heterogenität der Bezugnahme auf das Wort `Symbol (Creuzer, 1812). Mit dem Erscheinen von Kants „Kritik der reinen Vernunft“ trat der Mensch aus seiner rein rezeptiven Rolle gegenüber der Realität heraus und betrat fortan eine konstitutive Funktion, in der Bewusstsein und Realität nicht mehr unabhängig oder getrennt voneinander waren.

Symbole dienen als Instrumente, mit denen der Mensch sich seine Erkenntnis der Welt und darüber hinaus ein Wissen über selbst generiert. *„So bringt Langer ausdrücklich die Entwicklung des Selbst und die Fähigkeit, Symbole für Gefühle oder Vorstellungen zu bilden, in einen engen Zusammenhang“* (Gebhard, 2020, S. 32). Dabei ist die *„symbolische Gestalt [...] unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in abstrakter Bestimmtheit oder Unbestimmtheit ins Bewusstsein tritt und andererseits dadurch die*

*Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muss“ (Hegel, 1832, in Grätzel, 2004, S. 102). Im Verlauf dieses Kapitels wird dieses von Bedeutung und Gestalt Phänomen bei Cassirers Ausführungen zum Verhältnis von Repräsentat und Repräsentant noch einmal thematisiert werden, weil darin ein Prozess der Aushandlung von Bedeutung begründet liegt. Auch wenn sich im Kontext der Theoriebildung Bourdieu auf Cassirer bezieht, soll zunächst der Soziologie der symbolischen Formen von Bourdieu die Aufmerksamkeit gelten, um anschließend die Symboltheorie von Cassirer auszuführen. Dies ist eher eine dramaturgische als inhaltliche Entscheidung, da beide Autoren gleichermaßen wichtig für die symboltheoretische Rahmung sind.*

### ***Pierre Bourdieu - Soziologie der symbolischen Formen***

*„Die Welt der Symbolischen Formen verdoppelt die primäre gesellschaftliche Ordnung und tritt neben sie - als sekundäre und sekundierende Sphäre und als solche wird sie im Sozialisationsprozess den Individuen übergeben“ (Hülst, 2013, S. 289). Dieses Zitat von Hülst (2013), in dem er sich auf die Soziologie der symbolischen Formen von Pierre Bourdieu beruft, öffnet und schließt die Tür zu dessen theoretischen Ansatz gleichzeitig. Ein Kernaspekt in den Theorien von Bourdieu ist das Hin- und Herpendeln zwischen dem Objektivismus und dem Subjektivismus oder anders gesagt zwischen dem Ökonomismus und dem Semiologismus. Dahinter steht die Evidenz,*

*„dass die in Gesellschaft zusammenlebenden Menschen für gewöhnlich ihre Angelegenheiten in einer Spannung zwischen subjektiver Sinngebung und objektiven, ihnen vorausgehenden Strukturen (der Sozialität) ordnen:*

*Einerseits werden die Wünsche, Bedürfnisse und Interessen der Einzelnen als individueller Antrieb erlebt, andererseits sind sowohl die individuellen Motive weitgehend geprägt durch kulturelle Muster, als auch die Formen der Übersetzung individueller Verhaltensentwürfe in sozial nützliche oder erfolgreiche Handlungsstrategien.“ (Hülst, 2013, S. 269)*

Das Problem mit einem Hin- und Herpendeln zwischen dem Individuellen und dem Gemeinschaftlichen ist die Frage nach der Individualität, die mit Blick auf die symbolischen Formen von großer Bedeutung ist. Bourdieu sieht in der Mitte zwischen Individualität und Kollektivität die Kultur. Maßgeblich für die Theorien von Bourdieu sind die Erkenntnisse von Panofsky bezogen auf die Interpretation von Kunstwerken, der eine hierarchisch aufsteigende Anordnung von Bedeutungszugängen identifizierte. Dabei geht die Bewegung vom Sichtbaren, physisch Erfassbaren hin zu einem vermittelten geistigen Kontext (Hülst, 2013). Somit vermittelt nach Panofski der `Phänomensinn` als primäre Sinnschicht die äußere wahrnehmbare Struktur, fühlbar, sichtbar, tastbar, überprüfbar und der `Bedeutungssinn` erschließt sich über ein kulturell vermitteltes Wissen. Dabei begegnen sich die Ikonographie und die Ikonologie, zwei Begriffe, die im Kapitel 5.1 eine vertiefende Rolle spielen werden. Hier gründet auch die `Habibustheorie` von Bourdieu, welche bereits im Kapitel 2.4 dieser Arbeit näher ausgeführt wurde. Die sozialphänomenologischen Äußerungen, die sichtbaren Phänomene und auch die tiefer liegenden Verhältnisse zeigen sich nach Bourdieu als symbolische Formen. Der Habitus bringt diese Formen in der Gesellschaft zum Vorschein, repräsentiert sie in ihrer ganzen Autonomie und Stabilität im Rahmen von Kultur und Bildung (Hülst, 2013). *„Kulturelle Symbole - die Arten, wie Menschen miteinander umgehen, sich begrüßen oder abwenden, aufeinander zugehen oder die Grenzen des anderen abwarten, - bilden unter der Voraussetzung, das die Symbolbedeutungen bekannt sind und verstanden wurden, eine Matrix von Beziehungsmöglichkeiten“* (Hülst, 2013, S. 277). Diese Matrix beinhaltet beispielsweise Riten, Erzählungen, Ordnungsvorstellungen, Glaubenssätze, Relevanzen und werden im gesellschaftlichen Leben zur Darstellung gebracht. Einflussfaktoren auf die Qualität und Möglichkeit der symbolischen Ausdrucksform sind kulturelle Kompetenz, Ausbildung und kulturelle Verfügungsgewalt (Hülst, 2013). Im Rahmen dieser Annahme hat Bourdieu drei Erscheinungsweisen herausgearbeitet: (1) durch Sozialisation verinnerlicht, (2) im Kulturgut und als Wissen verankert und (3) in Bildung institutionalisiert (Bourdieu, 1983). Im Ergebnis dieser Ausführungen ist davon auszugehen, dass symbolische Handlungen und Aspekte, die als Teil jeder Handlung mit transportiert werden, interindividuell unterschiedlich determiniert sind und die soziale Stellung eines Menschen

beeinflussen (Hülst, 2013). Bourdieu geht davon aus, dass soziale Symbole keine beliebige arbiträre Zuordnung zu Objekten haben, sondern innerhalb eines semantischen Systems als Ausdrucksform eines zweiten Systems fungieren. Der Aspekt der Ausdrucksform führt dazu, dass diese Symbole „für etwas“ stehen, also beispielsweise faktische soziale Unterschiede und Differenzen im sozialen Raum ausdrücken. Das führt zu einer Dualität, die sich in der Unterscheidung hinsichtlich eines symbolischen und eines sozialen Systems zeigt. Differenziert sind diese beiden Systeme in der folgenden Tabelle abgetragen (Tab. 4).

<b>symbolisches System</b>	<b>soziales System</b>
symbolischer Akt (Handlung)	objektivierender / produzierender Akt (Handlung)
symbolische Aneignung	reale Aneignung
symbolischer Ausdruck	Beweis durch Tat
symbolische Beziehung	verantwortliche Beziehung
symbolische Gewalt	Gewalt / Kraft / Potenz
symbolische Gewinne	geldwerte Gewinne
symbolisches Gut	materielles Gut
symbolischer Kampf	existenzieller Kampf, Krieg
symbolische Macht	reale Macht
symbolische Ordnung	Sozialstruktur

**Tabelle 4:** Symbolisches und soziales System nach Hülst (Hülst, 2013, S. 283)



Das Symbol „*wird damit bei Bourdieu enger als üblich, nämlich nicht allgemein als Zeichen, sondern primär als Unterscheidungszeichen verwendet, als 'Verdoppelung', als Repräsentation 'faktischer' sozialer Unterschiede*“ (Fröhlich, Kapital & Feld, 1994, S.48). Die Übergänge zwischen den in der Tabelle dargestellten Kategorien und Systemen sind nicht starr zu denken, weil die Grenzen unscharf verlaufen. „*Zum Beispiel kann das Essen sowohl der materiellen als auch der symbolischen Ebene des sozialen Lebens zugeordnet werden*“ (Hülst, 2013, S. 283).

Bourdieus vorrangige Leistung bezüglich der Symboltheorien ist die Überschreitung des universellen Symbolbegriffs der Sprachphilosophie, indem er im Symbolischen die Sozialdimension voraussetzt. „*Seine zentrale Kategorie ist die der sozialen Differenz, die durch verschiedene Mechanismen der Distinktion hergestellt und ausgedrückt werden kann*“ (Hülst, 2013, S. 287). Die dabei entstehenden unterschiedlichen kulturellen und symbolisch organisierten Zuordnungen haben einen starken Einfluss auf das soziale Geschehen. Seine Habitus­theorie weist zwei Dimensionen mit unterschiedlicher Wirkung auf: Ein aktives Prinzip, welches Einfluss auf alltägliches Handeln hat und hier an dieser Stelle eher dem Konzept des impliziten Wissens zugeordnet werden soll und ein rezeptives Prinzip, welches der Interpretation und dem Verstehen dieser Handlungen dient, also Sinnstrukturen generiert und in dieser Funktion die Symbolisierungsprozesse des Menschen anspricht.

Nachdem bei Bourdieu die Wechselwirkung zwischen symbolischen und sozialen Formen im Vordergrund gestanden hatten, soll es im kommenden Abschnitt stärker um die individuelle Perspektive des Menschen im Rahmen von Symbolisierungsprozessen gehen, weil diese einen maßgeblichen Einfluss auf das primäre Thema dieser Arbeit hat, der Reflexion.

### **Die Symboltheorie Cassirers**

Cassierer (1923) bezeichnet den Menschen als `homo symbolicus und sich dabei darauf bezogen, dass Menschen Wesen sind, die ihre Gedanken, Gefühle, Empfindungen und Erkenntnisse durch Symbole ausdrücken und vermitteln. Cassierer geht davon aus, dass es allein dem Menschen vorbehalten ist, neben der Existenz in einer natürlichen Umwelt gleichzeitig in

*„einer symbolischen Welt zu leben, einer mediatizierenden Zwischenwelt, die zwischen Merkwelt und Wirkwelt (Uexküll), Wahrnehmen und Tätigsein, Körper und Bewusstsein eingezogen ist“* (Hülst, 2013, S. 51). Dabei betrachtet Cassirer semiotische und symbolische Prozesse als eins, mit der maßgeblichen Folge, dass symbolische Aktivitäten die fassbare und bekannte Welt nicht allein benennen, darstellen, also symbolisieren, sondern vielmehr das *„Organon der Erkenntnis“* existieren (Hülst, 2013, S. 52). Das hat zur Folge, dass Symbolen nicht allein eine beschreibende und darstellende Funktion des Wissens zukommt, sondern eine konstituierende Funktion, indem sie eine Basis für das Erkennen der Welt sind. Cassirer geht davon aus, dass in einer Gesellschaft symbolische Teilbereiche oder Subsysteme bestehen, also unterschiedliche soziale und kulturelle Sinnwelten, die dennoch verbunden miteinander sind. Er nennt dieses Phänomen *„symbolischen Formen“* und empfiehlt eine gesonderte Beschreibung dieser, da beispielsweise Religion, Kunst, Musik und Wissenschaft ihre eigene Symbolverwendung haben (Hülst, 2013). In der Spezifik der Symbole innerhalb dieser Sinnsysteme ist eine Nähe zu den Zeichen hinsichtlich ihrer Funktion erkennbar. Letztlich ist es das Individuum selbst, was es auch einer Zeichenkategorie herauslöst und zu einem Symbol im engeren Sinne macht. Hier schließt sich unmittelbar die Definition von Hülst (2013) an und öffnet zugleich ein Feld für Interpretationen: *„Der am nächsten liegende Begriff ist Zeichen, der am fernsten liegende ist Eindeutigkeit“* (Hülst, 2013, S. 120). In der Spezifik der symbolischen Formen liegt auch die Begründung, dass jeder Kontext implizit seine eigene Symbolsprache besitzt.

Eine zentrale Rolle hinsichtlich der Symbolbildung nimmt bei Cassirer der sogenannte metaphysische Dualismus ein, jenes ursprüngliche Spannungsverhältnis, welches Cassirer wie folgt beschreibt:

*“In der dogmatischen Weltansicht zerfällt das Sein in zwei getrennte und einander streng entgegengesetzte Sphären: in Vorstellung und Gegenstand; in Bewusstsein und Wirklichkeit, in die Ichwelt und die dingliche Welt. Je schärfer diese Sphären sich gegeneinander abtrennen, um so verwickelter und schwieriger wird das Problem, wie zwischen beiden nichtsdestoweniger ein Übergang, eine Vermittlung,*

*ein ideeller Zusammenhang oder eine reelle Wechselwirkung möglich sein soll.“ (Cassirer, 1923b, S. 270f.)*

Die Lösung für die Überwindung dieses Dualismus liegt im wahrsten Sinne des Wortes in der Bedeutung der Gegenstände. Diese Bedeutungszuschreibung ist der Augenblick, in dem sich Bewusstsein und Gegenstand miteinander vermitteln. Cassirer geht davon aus, dass *„man daher den Gegenstand nicht als eine absolute Substanz jenseits der Erkenntnis [bestimmt], sondern als Objekt, wie es sich in der fortschreitenden Erfahrung selbst gestaltet“* (Cassirer, 1910, S. 395). Dadurch soll u. a. eine erkenntnistheoretische Kluft überwunden werden. In diesem Prozess werden symbolische Formen (aus)gebildet, ein Prozess, in dem es dem menschlichen Geist gelingt, *„konkrete sinnliche Inhalte mit Bedeutungsgehalten zu verknüpfen“* (Kralemann, 2001, S. 15). Dabei stehen Sinnliches und Sinn in enger Bedeutungsbeziehung. Cassirers Symboltheorie kann somit als Strukturbildungstheorie von Bewusstseinsinhalten verstanden werden. Die Strukturen bilden in der Konstitution eine Kohärenz, können sich jedoch auch in eine Widersprüchlichkeit entwickeln. Cassirer sieht das als gegeben an und schließt die Festschreibung eines Bedeutungsgehaltenes in gewisser Weise aus.

*„So stehen wir hier vor einem unaufhaltsamen Fortgang, in welchem die feste Grundgestalt des Seins und Geschehens, die wir soeben gewonnen haben glauben, wiederum zu zerrinnen scheint. Alles wissenschaftliche Denken ist beherrscht und durchdrungen von der Forderung unveränderlicher Elemente, während auf der anderen Seite das empirische Gegebene stets aufs neue dieses Verlangen vereitelt.“* (Cassirer, 1924, S. 352)

Hier kommen auch Aspekte der Irritation und der Krise zum Ausdruck, die im Erfahrungsprozess von Dewey (2008 [1916]) als `Erleiden` und als `rückwärts und vorwärtsgerichtete Verbindung` beschrieben werden. Nach Cassirer tritt in solchen Momenten *„eine momentane Desorganisation und Desintegration der Erfahrungselemente ein“* (Cassirer, 1939, S. 207). Diese Desintegration wird durch eine Berichtigung der Erfahrungsinhalte aufgehoben und es tritt

eine Harmonisierung ein auf der Basis einer neu gewonnen oder modifizierten Erfahrung. Die symbolische Ordnung und somit die symbolische Form ist wieder hergestellt, die immanenten Inhalte sind situationskonform und die Repräsentationszusammenhänge kohärent. Was Cassirer als symbolische Form betrachtet, verdeutlicht er im folgenden Zitat:

*„Unter einer symbolischen Form soll jene Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinne tritt uns die Sprache, tritt uns mythisch-religiöse Welt und die Kunst als je eine besondere symbolische Form entgegen. Denn in ihnen allen prägt sich das Grundphänomen aus, daß unser Bewusstsein sich nicht damit begnügt, den Eindruck des Äußeren zu empfangen, sondern daß es jeden Eindruck mit der einer freien Tätigkeit des Ausdrucks verknüpft und durchdringt.“ (Cassirer, 1921, S. 175)*

Der Gedanke des Ausdrucks wird an anderer Stelle mit Blick auf die künstlerisch-bildnerische Gestaltung aufgegriffen (Kap. 2.5). Primär spielt der Ausdruck jedoch auch im Zuge seiner sogenannten Symbolisierungsfunktion eine Rolle. Cassirer spricht dabei von Symbolsystemen und meint damit eine Klassifikation oder kategoriale Einteilung. Er unterscheidet drei verschiedene Arten der Symbolkonstitution: Die Ausdrucksfunktion, die Darstellungsfunktion sowie die Bedeutungsfunktion und sieht darin eine ideelle Ordnung, die in allen symbolischen Formen wirksam ist. Im Folgenden sollen diese Symbolisierungsfunktionen kurz skizziert werden:

### Ausdrucksfunktion

Die Ausdrucksfunktion bildet als wichtiger Bestandteil der Wahrnehmung die Basis des menschlichen Sinnverstehens, wobei es um das Verhältnis von Repräsentat und Repräsentant geht. In dieser untersten Schicht der Symbolbeziehung ist noch kein entwickeltes Ich-Bewusstsein notwendig. Das Bewusstsein ist gewissermaßen nicht in der Lage, sich unmittelbar von sinnlich Gegebenen zu lösen. Das wirkt sich auf die Repräsentation der Wirklichkeit aus. Cassirer sieht in der Wirklichkeit keine Dingwelt, sondern

betrachtet sie vielmehr als Ausdruckswelt, die in bestimmter Weise auf uns wirkt. Wirken kann in diesem Sinne auch ein Mythos, der sich nicht einer kritischen Prüfung unterziehen muss, weil noch keine Trennung von Ursache und Wirkung erfolgt (Vogel, 2018). Die sinnliche Wahrnehmung und der emotionale Affekt sind hier nicht getrennte Phänomene und werden erst nach Eintritt in reflexive Prozesse, also in der Reflexion der Ausdruckswahrnehmung, zum Ausdruck eines emotionalen Verhältnisses. Die Ausdrucksfunktion strebt die größte mögliche Übereinstimmung von Repräsentat und Repräsentant an, also das Herstellen einer Einheit. (Kralemann, 2001).

### Darstellungsfunktion

Die Darstellungsfunktion bildet gegenüber der Ausdrucksfunktion einen qualitativen Unterschied. *„In der Darstellungsfunktion ist dem Bewusstsein eine Welt von konstanten Dingen gegeben, die es als autonome Realität wahrnimmt“* (Kralemann, 2001, S. 46). Dabei geht es darum, das sinnlich Gegebene als Repräsentant eines anderen zu sehen und somit als Symbol aufzufassen. Das Bewusstsein spielt dabei eine wesentliche Rolle, weil es Inhalte kreiert, die vom faktisch gegebenen abweichen und damit davon unabhängig sind. Es geht hier um Verkörperung einer Sache, um die Repräsentation und nicht um das bloße Abbild (Kralemann, 2001). In der Darstellungsfunktion von Sprache oder Kunst bekommen die Bilder eine Fixierung durch eine referenzielle Beziehung und werden dem Wiedererkennen zugänglich gemacht (Vogel, 2018).

### Bedeutungsfunktion

In der Bedeutungsfunktion besteht hinsichtlich der symbolischen Form der höchste Grad der Abstraktion. Der Geist schafft in Freiheit und Selbsttätigkeit Symbolsysteme. Dabei werden die Aspekte der stetigen Veränderung und der Konstanz der Dinge zusammen erfasst und in einen Austauschprozess eingebracht. In diesem Prozess der Symbolbildung wird sich von Anschauungen und wissenschaftlichen Paradigmen gelöst und es werden neue Relationen erschaffen.

*„Die Bedeutungsfunktion bezieht sich nicht mehr auf die Gegenstände der anschaulichen Welt, sondern auf die ihrer Konstanz zugrunde liegenden Verknüpfungen, auf ihre immanente Struktur“* (Kralemann, 2001, S. 46). Dabei handelt es sich nicht um Neuschöpfungen, sondern um ein Herausstellen von bereits Enthaltenden. Cassirer unterscheidet im Kontext der Bedeutungsfunktion implizit zwischen Sinn und Bedeutung. In der Ausdrucksfunktion und der Darstellungsfunktion sieht er die *„Bewusstseinsinhalte in und durch ihren Sinn gegeben, erst in der Bedeutungsfunktion wird dieser Sinn selbst zum Objekt des Bewusstseins und somit Bedeutung“* (Kralemann, 2001, S. 46). Daher verweisen die Symbole der Bedeutungsfunktion nicht auf sinnliche Inhalte der Welt, sondern vielmehr auf eine interne abstrakte Struktur.

Die Tiefenwirkung dieser drei Symbolisierungsfunktionen ist sehr unterschiedlich und spannt den Bogen von sinnlich bis sinnhaft. Mit sinnlich ist hier die wahrnehmbare Realität assoziiert. In der Ausdrucksfunktion besteht eine große affektive Nähe, an deren Stelle sich in der Darstellungsfunktion mehr das Bewusstsein setzt und eine ideelle Distanz zum Objekt herstellt, um sich dann in der Bedeutungsfunktion von der äußeren Welt in einer reflexiven Distanz noch autonomer auszuformen. Das größte Unterscheidungsmerkmal liegt demnach in der reflexiven Distanz zum sinnlichen Objekt. Diese Unterscheidung wirkt sich unmittelbar auf den Grad der Freiheit der Symbolfunktionen aus. Gerade in der Darstellungsfunktion und in der Ausdrucksfunktion besteht eine starke Bindung an sinnliche und anschauliche Prinzipien, die in der Bedeutungsfunktion zunehmend zu Produkt des menschlichen Geistes werden. Alle drei Symbolisierungsfunktionen sind nicht unmittelbar aufeinander zurückführbar, ergänzen sich aber im Sinne eine Konstitution gemeinsamer kultureller Strukturen (Kralemann, 2001). Auch spielt das Reflexionsvermögen eines Menschen und die Kontextbezogenheit des Reflexionsgegenstandes eine Rolle hinsichtlich der Funktionsebene.

### ***Symbolische Formen***

Im Vorfeld war schon einige Male von symbolischen Formen die Rede. Auch dazu hat Cassirer eine Systematisierung vorgelegt. Diese kulturellen Realitäten hat Cassirer Kontexten zugeordnet und somit Kulturbereiche des menschlichen Daseins als symbolische Formen deklariert. Im Folgenden soll

auf eine Auswahl dieser Formen eingegangen werden, ohne dabei den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Die für diese Arbeit wesentlichen symbolischen Formen werden dabei ausführlicher beschrieben und theoretisch mit weiteren Aspekten angereichert.

### Mythos und Religion:

Hier wird der „Grundgegensatz des Heiligen und Profanen“ (Cassirer, 1923, S. 96) auf den das menschliche Dasein projiziert wird, symbolisch dargestellt und der Mythos erschaffen. Cassirer sieht darin das „*Ursprungsland aller symbolischen Formen*“ (Knoppe 1992, S.106) in dem alle späteren Ausformungen von Symbolssystemen begründet liegen. Das Durchlaufen der Symbolisierungsfunktionen zeigt sich hier in der Entwicklung von einer emotionalen Berührung (Ausdrucksfunktion) über Repräsentanz in Wort und Bild (Darstellungsfunktion) bis hin zur Religion (Bedeutungsfunktion).

### Sprache

Im Zentrum Cassirers Ausführungen zur symbolischen Form der Sprache sieht er sich in der Tradition des von Wilhelm von Humboldt geschaffenen Paradigmas der Sprachforschung, in dem es darum geht, die Strukturen von Sprache hinsichtlich der dadurch konstituierten Weltbilder zu untersuchen. Demnach wohnt der Sprache nicht allein eine nachbildende Leistung, sondern vielmehr auch eine bildende und in diesem Sinne schöpferische Leistung inne (Kralemann, 2001). Sprache ist eine Grundlage aller symbolischen Formen, da sie dessen Dasein mit Bedeutung versieht und schafft zugleich einen sich von den anderen symbolischen Formen unterscheidbare Realität. Sprache bildet den kulturellen Rahmen, der sich im Erscheinungsbild der anderen Formen zeigt, ist der Inbegriff der Darstellungsfunktion, welche aber in einem höher entwickelten Stadium die Grenzen zur Ausdrucks- und Bedeutungsfunktion überschreitet (Kralemann, 2001). Sprache konstituiert auch Gesetzmäßigkeiten und damit eine Basis für einen mitunter objektiven interpersonalen Austausch. Somit ist sie Vermittlungsebene und in dieser Funktion auch den Zeichen sehr nahe gestellt. „*Der syntaktischen Tendenz der Sprache verdanken wir die logischen Gesetze*“ (Langer, 1966, S.272). Aber auch in ihrer individuellen Verwendung ist die Sprache hinsichtlich der Generierung von Anschauungen und Weltbildern bedeutsam.

„In der Sprache entfaltet sich die Anschauung in voller Intensität und in voller gegenständlicher Kraft; Sprache ist aber auch der Mutterboden des abstrakten, theoretischen Denkens“ (Langer, 1966, S.272). Im Gegensatz zur Kunst ist sie ein starker Bewusstseinsakt und im Kern geht es Cassirer darum, die die Rolle der Sprache in ihrer Ausrichtung auf einen Gegenstandsbereich zu betrachten. In diesem Sinne versteht er sie als wesentliche Bedingung des Bewusstseins.

### Moral, Sittlichkeit und Recht

Moral, Sittlichkeit und Recht haben sich aus dem Mythos heraus entwickelt, wo sie im mythischen Kult verankert liegen. Hier deutet sich schon eine starke Heterogenität an, dass eine Prägung durch regionale Sitten und Bräuche auf der Hand liegt. Diese wurden nicht in reflexiver Auseinandersetzung entwickelt, sondern gelebt und erlebt und sind somit primär eine reine Ausdrucksfunktion, die sich jedoch beispielsweise durch die philosophische Epoche im antiken Griechenland teilweise veränderte (Kralemann, 2001). In diesem reflexiv-interpretativen Vorgang wurden tradierte Moralvorstellungen den sogenannten Naturrechten entgegengestellt und dabei gleichzeitig in die Darstellungsfunktion der Symbolisierung eingetreten. Diese Entwicklung und die Erkenntnis, dass „*normative und deskriptive Aussagen ihrem Wesen nach verschieden sind*“, führte dazu, Moral, Sittlichkeit und Recht der menschlichen Vernunft zuzuordnen (Kralemann, 2001, S.56). Diese Wechselbeziehung, dieser diskursive Ansatz führte diese symbolische Form in die Bedeutungsfunktion über. Das hatte jedoch keinen Einfluss auf die Heterogenität und regionale Verankerung, weil hier sowohl Ursprung als auch Ergebnis im gleichen Kontext eingebettet bleiben.

### Kunst - Fokus im künstlerisch-bildnerischen Gestalten -

Cassirer spannt in seinen Abhandlungen zur symbolischen Bedeutung der Kunst den Bogen von einer Auffassung, dass Kunst die Realität lediglich abbildet im Sinne einer Nachahmung bis dahin, dass sie vollständig in der Subjektivität des Menschen als Kunstschöpfer\*in liegt. Er sieht die Kunst in einem dynamischen Gleichgewicht zwischen Ausdrucks- und Bedeutungsfunktion (Kralemann, 2001). Paetzold formuliert in Bezugnahme auf Cassirer die Rolle der Kunst recht prägnant:



*„Die Kunst lässt die Formen der Welt sehen, ohne diese zu erklären. Während die Wissenschaft danach strebt, mit Begriffen und Symbolen, vor allem Formeln, die Wirklichkeit strukturell zu erklären, evoziert der Symbolismus der Kunst im Betrachter ästhetische Erlebnisse, die reicher und komplexer sind als die Sinneserfahrung des Alltags.“* (Paetzold, 1993, S. 98)

In diesem Sinne reicht die Kunst immer weit über eine Darstellungsfunktion hinaus bis tief in die Bedeutungsfunktion hinein. Weiter ergänzt Paetzold, dass *„die Funktion der Kunst im kulturellen Haushalt der Menschen darin [besteht], im Medium der sinnlichen Erfahrung die Formen der Wirklichkeit zu enthüllen: Das `rerum videre formas` ist keine geringere und eine notwendige Aufgabe wie das `rerum cognoscere causas`“* (Paetzold, 1993, S. 103). Damit stellt sich der enge Zusammenhang zwischen dem Prozess des Wahrnehmens und Erkennens der symbolischen Formen und dem nachgerichteten Bedeutungsaspekt dieser dar. Im Grunde zeigt sich hier das Paradigma der qualitativen Forschung. Mit Verweis auf Hegel geht es darum, eine Idee zu materialisieren und somit symbolisch sichtbar in die Welt zu bringen. *„Die Idee hat die Form noch in sich selber nicht gefunden und bleibt somit nur das Ringen und Streben danach. Wir können diese Form im Allgemeinen symbolische Kunstform nennen“* (Hegel, 1832 in Grätzel, 2004, S. 101). Bezug nimmt der Mensch in diesem Ringen auf seine ihn umgebende Umwelt, zum Beispiel auf wahrgenommene Objekte im Naturraum, die mit ihrem bloßen Dasein ein Angebot der Bezugnahme und somit Symbolbildung machen. Eine Möglichkeit der Bezugnahme zu den wahrgenommenen Objekten ist die künstlerisch-bildnerische Gestaltung. Diese kann man im Sinne der Symboltheorie von Cassirer als eine `Repräsentationsfunktion` von Symbolen betrachten, die sich mühelos auf die drei Stufen der Symbolisierungsfunktionen übertragen lassen. Im Kern wird die symbolische Prägnanz mit allen immanenten Eigenschaften von einem Augenblick (z.B. dem Naturerleben) in einen späteren (z.B. dem Gestaltungsprozess) transferiert und dabei die *„Isolation und die Bindung an den Moment des Affekts“* aufgehoben und somit durch Verknüpfungen höherer Ordnung konstante Inhalte mit *„eigenständiger Identität“* geschaffen und repräsentiert (Kralemann, 2001, S.21).

Dies geschieht im Sinne einer Rekognition, indem eigenständige Inhalte wiedererkannt und als Merkmal im Bewusstsein verankert werden. „*Gerade dieses Herauslösen aus der steten Folge der Sinneseindrücke leistet die Repräsentation und überführt die schlichte Bewusstwerdung in die autonome Vergegenwärtigung*“ (Kralemann, 2001, S. 22). Eine Form der Vergegenwärtigung ist Realisierung einer Darstellung im künstlerisch-bildnerischen Prozess. In stärkster Konkretisierung ist es das Bild oder Werk. Wo ordnet sich dieses in seiner Bedeutung symboltheoretisch ein? Hier erscheint es sinnvoll, den Beginn des künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozesses gedacht auf die Symbolisierungsfunktionen nach Cassirer zu übertragen.

Initial steht, ausgelöst von einer Vorstellung, einer Idee oder Erinnerung, der Ausdruck, welcher schon im Wortlaut direkt auf die sog. Ausdrucksfunktion von Cassirer verweist. Bewusste Entscheidungen führen in dieser Phase zu einer ersten Äußerung auf dem Blatt im Werk. Sinnliche Eindrücke bestimmen den Gestaltungsverlauf. Teilweise ist es der Versuch einer Reproduktion der angenommenen Realität. Es wird eine Übereinstimmung von Repräsentat und Repräsentant angestrebt. Emotionales Erleben setzt in der Begegnung mit dem Material und mit dem ersten Spuren im Bild ein. Im Verlauf der gestalterischen Arbeit kommt es zur konkreten Ausgestaltung der Bildelemente, indem sie eine persönliche Prägung erhalten. Durch ein zunehmendes Resonanzgeschehen und eine bereits einsetzende Reflexion (reflection-in-action), verbunden mit einem möglicherweise ausgelösten Flow-Erleben, wird eine kreative Lösung im Bildraum angestrebt, die einerseits zunehmend zum verstärkten Selbstaussdruck wird, aber andererseits noch immer eine formale Bindung an das äußerliche Gegebene hält. Diese Prozessphase ist mit der `Darstellungsfunktion` vergleichbar, weil hier eine referenzielle Beziehung zwischen Weltgegebenheit und Ausdruck entsteht.

Dies führt direkt zur `Bedeutungsfunktion`, dem höchsten Grad der Abstraktion der symbolischen Form. Dabei geht es nun darum, sich noch stärker von den tradierten Gestaltungserwartungen zu lösen und in einem im Kern zutiefst selbst-schöpferischen Prozess einzutauchen. Hier findet künstlerische Auseinandersetzung im eigentlichen Sinne statt, werden implizite Inhalte Prozess-tragend. Das Eintreten in die Bedeutungsfunktion erfordert ein tiefes Einlassen in den Prozess und die Abgabe von Kontrolle. Gegebenheiten können sich hier zu neuen Ausdrucksformen verbinden und

dabei aus dem zunächst sinnlos oder bedeutungslos erscheinenden Formen einen symbolischen Gehalt generieren. Wichtig ist im Prozess der Bedeutungsbildung, dass diese nicht festgeschrieben wird, sondern sich einem stetigen Wandel öffnet, denn *„[a]ls symbolische Bilder benennt Edmund Husserl nur diejenigen nicht-künstlerischen Bilder, die nicht in der Lage sind, eine bestimmte Bedeutung vollkommen zu fixieren“* (Braga, 2012, S. 67). Dieser Aspekt ist auch vor der Annahme einer stetigen Persönlichkeitsentwicklung und anderer progressiver persönlicher und gesellschaftlicher Prozesse von Bedeutung.

Den Aspekt der Ausweitung der Symbole hinaus über die persönliche Bedeutung greift Hülst auf, indem er Symbole als Teile betrachtet, die auf etwas Ganzes hindeuten und fasst das wie folgt zusammen: *„Symbole bilden die Bestandteile einer Art Protokunst, die entsteht, wenn die Menschen beginnen, natürliche Objekte so zu betrachten, als deuten diese auf etwas Universelles und Wesentliches, ohne dies jedoch befriedigend erfassen zu können“* (Hülst, 2013, S. 99f.). Er identifiziert dabei jedoch auch qualitative Unterschiede im Akt der künstlerischen Gestaltung, welche er wie folgt ausdifferenziert: *„Mit der symbolischen Projektion, dem ersten Stadium einer noch nicht künstlerischen, aber auch nicht mehr allein abbildenden Aktivität, versuchen die Menschen die Natur zu vergeistigen und das Universelle zu naturalisieren“* (Hülst, 2013, S. 100). Es ist also davon auszugehen, dass der Prozess der Gestaltung in der Art, wie eine vertiefende Auseinandersetzung mit dem Gegenstandsbereich erfolgen kann, einen wesentlichen Einfluss auf eine Entfernung von rein abbildenden Charakter eines Bildes hat. Diese Annahme spricht erneut dafür, dass die Qualität des künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozesses ebenso maßgeblich ist wie die Fähigkeit eines Menschen, sich darauf einzulassen. Hinzu kommen sicherlich noch Persönlichkeitseigenschaften wie Selbstwirksamkeit und Attribution, die, den Prozess beeinflussend sind und direkt auf die Fähigkeit zur Symbolisierung Einfluss nehmen.

### Exkurs: Symbolismus

Nicht allein die Nähe zum Begriff Symbol, auch die inhaltliche und zeitliche Verortung des Symbolismus erzählen eine spannende Geschichte. In der zeitlichen Folge und als Reaktion des vorherrschenden Realismus in der

Malerei etablierte sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts diese Stilrichtung, die sich inhaltlich zwischen der Décadence und dem Versuch, den Verfall und Untergang einer Epoche künstlerisch zu sublimieren und der Zusprache zum unverbraucht natürlich Schönen bewegte. Warum gerade in dieser Zeit der Symbolismus entstand und Vorschub erlebte, wird auch auf die enormen sozialen Veränderungen in Zuge der Industrialisierung zurückgeführt. Gibson formuliert das folgendermaßen:

*„Die enorme kulturelle und soziale Umwälzung der Gesellschaft, die durch die industrielle Revolution ausgelöst wurde, hatte einen Zusammenstoß zwischen den traditionellen und symbolischen Orientierungen und dem neuen Pragmatismus zur Folge - zwei Weltsichten, die auf völlig unterschiedlichen Wertvorstellungen gründeten.“* (Gibson, 2006, S. 8)

Der Symbolismus ist so gesehen eine Antwort auf den Verlust der symbolischen Identität großer Gesellschaftsschichten. Diese Annahme wird vor allem auch dadurch unterstrichen, dass er überwiegend in Gebieten mit vorherrschendem Katholizismus seine Verbreitung fand, also Territorien, in denen Pragmatismus und ein wissenschaftliches Weltbild sich bisher hinter den Glauben und seine mystische Formgestalt stellen mussten. *„Zwischen den weltanschaulichen Idealen, wie sie etwa das Christentum liefert und propagiert, und der Lebenspraxis, den nackten Tatsachen existentieller Not, taten sich für die hier Betroffenen bisher ungeahnte Abgründe auf“* (Gibson, 2006, S. 8). Deutlich wird somit auch, welche marginale Rolle Symbole im Leben von Menschen haben und dass ihr Verlust durch gesellschaftlichen Wandel mehr als eine Sehnsucht, nämlich eine künstlerische und literarische Stilepoche hervorbringt.

### Technik und Wissenschaft

Der Hauptaspekt dieser symbolischen Form ist die bewusste Formung der Welt durch den Menschen und damit verbunden die Überwindung des Mythos. In der Auseinandersetzung mit der Welt entwickelt der Mensch sein Selbstverständnis und Selbstbewusstsein, indem im Bau von Werkzeugen ein leibliches und symbolisches Gegenüber schafft.

*„In der Entwicklung der Technik gewinnt der Mensch erstens ein neues Selbstbild, in dem er sich im Bewusstsein seines Willens und dessen Realisierung aus der Reihe der natürlichen Dinge erst heraushebt und zweitens durch die bewusste Formung der Natur von ihrer faktischen Gegebenheit unabhängig wird: In der Technik emanzipiert sich der Mensch von der Natur und wird so erst zu dem, was er heute ist“ (Kralemann, 2001, S. 56).*

Die Wissenschaft zeigt eine große Nähe zur symbolischen Form der Technik, insofern sie Erkenntnisse über Wirkzusammenhänge liefert. In dieser Dualität bilden Technik und Wissenschaft das praktische und theoretische Moment der Naturerkenntnis ab. Die Wissenschaft entspricht dem Paradigma der Bedeutungsfunktion und bezieht sich dabei auf den „Satz vom zureichenden Grund“. Der Kerngedanke dabei ist die Einheit von unterschiedlichen Entitäten und dabei der Verzicht auf ein rein analytisches und logisches Vorgehen. Jedes Ding bezieht sich in diesem Paradigma korrelativ auf ein anderes Ding und schafft durch diese Verknüpfung eine ideelle Bedeutung (Cassirer, 1924). Hier zeigt sich die Stufe der Bedeutungsfunktion. Die symbolische Form `Technik und Wissenschaft` verweist stark auf die Mensch-Natur-Beziehung, die im folgenden Abschnitt vor dem Hintergrund des Schwerpunktes dieser Arbeit weiter betrachtet werden soll.

### ***Natur und Natursymbole***

Vorangestellt sein ein Zitat von Susanne K. Langer, weil dieses die Rolle der Umwelt im Prozess der Symbolbildung sehr prägnant beschreibt und zugleich eine Brücke in den Bereich der Natur und Natursymbole schlägt.

*„Das, was die Welt des primitiven Menschen bevölkerte, entstammte daher ebenso sehr einem mit Symbolen operierenden Geist und dessem großartigem Instrument, der Sprache, wie der äußeren Natur: Dinge, Tiere, Personen, die alle besaßen diesen eigentümlich ideellen Charakter, weil Abstraktion sich mit Erfindung mischte.“ (Langer, 2018, S. 400)*

Die Natur ist der Ursprung der menschlichen Zivilisation und möglicherweise eine Wiege der Symbolisierungsprozesse. Der verbalen menschlichen Artikulation der Sprache ist im Rahmen dieser Prozesse von jeher eine marginale Bedeutung zugekommen. Sprache dient initial der Benennung, wird durch sinnliche Wahrnehmung, emotionale Erregung und Erinnerung versorgt. Die anfängliche Trennung von physischer Gestalt und symbolischer Macht schuf den Mythos oder im Sinne von Cassirer die Ausdrucksfunktion von Symbolen. Die Natur trägt bis heute viele Mythen und Geschichten in sich.

Im Verständnis von Gebhard *„stellen Natur und Landschaft einen Symbolvorrat dar, der dem Menschen für Selbst- und Weltdeutungen zur Verfügung steht“* (Gebhard, 2020, S.136). Dieser bietet sich vielgestaltig an, um erschlossen zu werden. Cassirer hat die symbolischen Formen der Natur in seiner Systematisierung in der Kategorie `Technik und Wissenschaft` gesehen. Unter Bezugnahme auf Graser postuliert Kralemann: *„In der Technik befindet sich der Mensch notwendig in einem kontrafaktischen Verhältnis zur Natur und somit nicht im Bereich der bloßen Darstellungsfunktion, sondern in der größeren reflexiven Distanz der Bedeutungs-funktion“* (Kralemann, 2001, S.56). Interessant ist hier die Begrifflichkeit des „Kontrafaktischen“, welche im Zusammenhang einer Beschreibung der Mensch-Natur-Beziehung gebraucht wird und in diesem eine Trennung von Mensch und Natur implizieren könnte. Nun sollte diese Aussage nicht vor dem Hintergrund von Naturverbundenheitskonzepten, welche eine Trennung von Mensch und Natur überwinden wollen, betrachtet werden, sondern vielmehr als notwendige Distanziertheit im Kontext von Symbolisierungsprozessen. Dabei wird es auch um eine Natur-Kultur-Beziehung gehen, weil, wie im Vorfeld bereits erwähnt, jeder Kontext, jede kulturelle und soziale Sinnwelt seine spezifische Symbolsprache hat. *„In literarischen Zeugnissen und Berichten von Naturerfahrungen fällt [...] die häufige Verwendung von Natursymbolen zur Interpretation des Menschen bzw. sich selbst auf“* (Gebhard, 2020, S 34). So kann in diesem Zusammenhang konkret von Natursymbolen sprechen und es ist davon auszugehen, dass diese im Naturerleben wachgerufen werden und zumindest die Möglichkeit einer reflexiven Auseinandersetzung mit ihnen gegeben ist. Auch der Selbstbezug wird deutlich, weil der Mensch scheinbar automatisch einen symbolisierenden Akt vollzieht.

Eine symbolische Naturbeziehung ist im Sinne von Cassirer (1969), der den Menschen als `animal symbolicum` bezeichnet, von großer Bedeutung. Um diese Beziehung zu leben und zu gestalten, braucht es kontextbezogene Anlässe wie den Kontakt zu Natur. Gebhard sieht Natur und Landschaften als ein Symbolvorrat und ist dabei der Ansicht, dass *„es doch gerade der symbolische Weltzugang [ist], der es uns gestattet, unser Leben als ein sinnvolles zu interpretieren“* (Gebhard & Kistemann, 2016, S. 151). Dabei wird neben der Bedeutung, die die Natur für den Menschen als gesundheitliche, entspannende und bewegte Ressource hat, eine symbolische und kulturelle Bedeutungsebene angesprochen und somit neben einem rein körperlichen Aspekt auch ein seelischer Aspekt berührt. Völker & Kistemann haben vier Aneignungsdimensionen von Landschaften herausgearbeitet. Eine Dimension dabei ist der `Symbolisierungsanlass`, welcher die Möglichkeit einer symbolischen Naturbeziehung des Menschen unterstreicht (Völker & Kistemann, 2011). Hier sei der Aspekt der o.a. Distanzierung wieder aufgegriffen, da der Dualismus zwischen Natur und Kultur in Prozessen der Symbolisierung aufgehoben wird. Es ist eine distanzierte Subjekt-Objekt-Beziehung notwendig, damit eine dynamische Austauschbewegung vollzogen werden kann. Der Schnittpunkt zwischen der inneren Subjektwelt und der äußeren Objektwelt liegt im Symbolischen, denn *„[g]enauso, wie das Verständnis der äußeren Welt ein symbolisches ist und damit die Möglichkeit von Erkenntnis begrenzt und relativiert, ist auch das Verständnis des eigenen Selbst notwendig symbolisch“* (Gebhard, 2020, S. 30).

Der Naturraum bietet viele Anlässe zur Symbolisierung auf ganz unterschiedlichen Stufen von Cassirers herausgearbeiteten Symbolisierungsfunktionen. Dabei wird durch die starke mythologische Nähe der natürlichen Umwelt initial die Ausdrucksfunktion angesprochen, in der sich die Natur einerseits als Wirklichkeit in ihrer Eigenheit zeigt, andererseits aber auch tradierte Mythen, die in Beziehung mit einer unmittelbar sinnlichen Wahrnehmung eine affektive Wirkung haben. Hierbei findet gewissermaßen eine vorreflexive Begegnung von Mensch und Natur statt.

Erst in der Darstellungsfunktion wechseln die Wahrnehmungen in einen Repräsentationsmodus und stellen nun etwas dar im Sinne davon, dass sie für etwas stehen. Dabei ist der den Dingen innewohnende Charakter von Bedeutung, welcher wie eine Metapher oder ein Gleichnis für die persönliche

Situation zur Verfügung steht. Aus der Begegnung wird hier eine Interaktion und dieser Umstand lässt sich als eine Form von Weltbezogenheit interpretieren. „Werte, Fantasien, Mythenbildungen, Ästhetisierungen heften sich symbolisch an Handlungen und Wahrnehmungen und verbinden sich untrennbar mit der instrumentellen Funktion beziehungsweise der objektivierenden Bedeutung. Diese Art von Weltbezug nennt Boesch „*Subjektivierung*“ (Gebhard in Rückert, 2016, S. 176). Im tiefen Einlassen auf die symbolische Ebene von Naturerlebnissen spielt schließlich die Stufe der Bedeutungsfunktion eine zentrale Rolle, weil in ihr persönlichkeitsgebundene und persönlichkeitswirksame Anteile angesprochen werden. Dabei wird der im Kern der Sache enthaltende Charakter herausgestellt und persönlich symbolisch modelliert. Gebhard (2020) spricht von einem anthropomorph-physiomorphen Deutungszirkel, einem reflexiven Kreislauf mit dem Ziel, das Selbstbild unter Bezugnahme auf das Weltbild zu verinnerlichen. Er beschreibt das mit Kurzverweis auf Keil (1993) folgendermaßen:

*„Derartige Symbolisierungsprozesse nenne ich in logischer Umkehrung zu den anthropomorphen Interpretationen „physiomorphe“ Interpretationen. Durch diesen Deutungsmusterzirkel – anthropomorph gedeutete Naturobjekte werden durch physiomorphe Deutungsmuster wieder zurück auf das Subjekt bezogen (vgl. Keil 1993) – können die mit Bedeutung aufgeladenen Naturobjekte zu Selbstaspekten werden.“* (Gebhard, 2020, S. 34)

Und noch eine weitere Aussage von Gebhard unterstreicht den stetigen Austauschprozess zwischen dem Ich und der Welt und sieht den Naturraum diesbezüglich als Möglichkeitsraum für Selbst- und Weltdeutungen:

*„Da die Symbolschicht als ein dritter Bereich zu denken ist als ein Zwischenbereich des Übergangs zwischen Ich und Welt, ist es auch folgerichtig, dass Symbolisierungsprozesse ihr Material sowohl aus der äußeren Natur (physiomorphe Symbole) als auch aus dem Ich (anthropomorphe Symbole) entnehmen. Selbstverständlich bedingen sich die physiomorphen und anthropomorphen Symbole und Deutungsmuster gegenseitig; [...]“* (Gebhard, 2020, S. 25)



Wie stellt sich jedoch die Natur oder der Landschaftsraum konkret symbolisch dar? Worin genau liegen die Möglichkeiten des symbolischen Arbeitens? Diese Fragen sollen im Folgenden ins Zentrum der Aufmerksamkeit treten.

Einerseits sind es `konkrete Objekte, die symbolisch aufgeladen werden, die eine konkrete Bedeutung vertreten. Beispiele dafür sind Baum, Blume, Vogel, Wurm, Saatkorn, Apfel und Schlange, also im Grunde genommen die gesamte Pflanzen- oder Tierwelt mit ihrer regional spezifischen, aber auch allgemeingültigen Bedeutungskraft. Darüber hinaus gibt es auch in der nicht belebten Natur ein unerschöpflicher Symbolvorrat wie zum Beispiel Steine, Wasser, Holz, Sonne, Mond, Gold und Berg. Viele dieser Begriffe sind geschichtlich und kulturell in Religion, Literatur, Kunst und überlieferten Mythen und Märchen verankert und stehen in dieser Form als ein Narrativ der Menschheit zur Verfügung. Die Bezugnahme erfolgt bei diesen konkreten Symbolen auf einzelne Objekte und daran geknüpfte Eigenschaften und Phänomene. Die symbolische Valenz hat einen starken Schwerpunkt in der Darstellungsfunktion, reicht aber bis in die Bedeutungsfunktion hinein.

Aber auch ganze `Landschaften und Naturräume` besitzen sozial und individuell konstruierte symbolische Aufladungen und stehen in diesem Sinne zur Verfügung. Schönwald sieht „*kulturelle, religiöse, politische oder andere Symbolgehalte in Landschaften*“, welche sich in einem prozesshaften Wandel stetig neu konstituieren (Schönwald, 2015, S. 128). Beispiele für Landschaften und Naturräume sind Wald, Wiese, Gebirge, Meer und Küste, See, Feld und Wüste. Diese bilden in ihrer Gesamterscheinung eine symbolische Form, zugleich beinhalten sie mitunter auch einzelne symbolische Objekte. So besteht ein Wald aus vielen einzelnen Bäumen, hat also in seiner Gesamtheit möglicherweise eine andere Bedeutung als der Baum als Einzelobjekt. Gerade der Bereich der Landschafts- und Naturräume berührt den Aspekt der symbolischen Vermittlung zwischen Mensch und Welt sehr stark, weil hierbei gleichzeitig von Lebensräumen gesprochen wird. Genau dieser Aspekt wird auch im Hinblick auf den therapeutischen Wert von Landschaften aufgegriffen. Gebhard formulierte das sehr umfassend und pointiert folgendermaßen:

*„So ist es nicht gleichgültig, in welcher Umwelt wir leben. Auch die nichtmenschliche Umwelt, Landschaften, Dinge haben über Symbolisierungsprozesse eine psychodynamische Bedeutung, ein Gedanke, der für die Wahrnehmung und Wirkung von Natur und Landschaft bedeutsam sein dürfte. Psychische Entwicklung geschieht nicht nur innerhalb der Beziehung zwischen Menschen. Auch die Art und Qualität der Dinge unserer Umwelt sind bedeutsam. Das betrifft die Naturumgebung ebenso wie die Landschaftsumgebung und hier könnte demzufolge auch ein Verständnis der Wirkungsweise von Therapeutischen Landschaften liegen.“ (Gebhard & Kistemann, 2016, S.157)*

Landschaftliche Symbole unterliegen jedoch wie oben angeführt einem stetigen Wandel, werden beispielsweise aktuell vorherrschenden gesellschaftlichen Natur-Kultur-Verständnis beeinflusst (Schönwald, 2015).

*Weitere symbolische Formen*, die sich im Zusammenhang mit der Natur zeigen, sind zeitliche oder jahreszeitliche Phänomene wie Tag und Nacht, Sommer, Frühling, Herbst und Winter, aber auch Wachstum und Vergehen. Darüber hinaus sind Wetterphänomene mitunter bedeutsam und finden eine symbolische Verwendung. Hier seien Hitze und Kälte, Sturm, Regen, Schnee und Windstille beispielhaft genannt. Abschließend gibt es auch noch einige symbolische Formen, die sich in einem Überschneidungsbereich zwischen konkretem Symbol und Landschaftsraum befinden, aber dennoch eine hohe symbolische Valenz aufweisen. Beispielhaft wären hier Himmel, Horizont, Licht und Schatten zu nennen.

Alle bisherigen Ausführungen haben die Natur als immanenten Symbolraum gezeigt und somit den Eindruck vermittelt, dass ein Aufenthalt im Naturraum automatisch mit Prozessen der Symbolisierung verknüpft ist, also fast eine Kausalität dahingehend impliziert ist. Beispielsweise ist das Ziel der psychoanalytisch therapeutischen Behandlung, eine Symbolisierung zumindest zeitweise rückgängig zu machen und eine Möglichkeit zu schaffen, sich der unmittelbaren Realität zu stellen.

Die Annahme dabei ist, dass ein Prozess der Desymbolisierung die Verdrängung, die wiederum auf eine Symbolisierung aufbaut, verhindert (Gebhard, 2020). *„Dieses Symbolverständnis unterstellt, dass wir gleichsam*

*direkten Weltbezug – jenseits und unabhängig von symbolischen Formen – haben könnten“* (Gebhard, 2020, S.28). Das würde der Annahme von Cassirer widersprechen, der den Menschen als `animal symbolicum` sieht, was Lorenzer (1983) zu einem der psychoanalytischen Annahme entgegengestellten Ansatz brachte, welche von Gebhard folgendermaßen zusammengefasst wird: „Danach muss das Symbol geradezu als Anzeichen von Bewusstheit verstanden werden, während Verdrängung der Vorgang ist, durch den Symbole aus der Kommunikation ausgeschlossen werden“ (Gebhard, 2020, S. 28). Im therapeutischen Setting, in der Weltbegegnung und im hier gesetzten Schwerpunkt der Naturbegegnung geht es „also bei der Wiedergewinnung von Erfahrung nicht um Desymbolisierung, sondern um Resymbolisierung“ (Gebhard, 2020, S. 28). Wichtig scheint es dabei, den Prozess der Symbolisierung nicht als einen automatischen und starren Mechanismus zu denken, sondern in Anlehnung an die drei Symbolisierungsfunktionen von Cassirer und die vier Schemata von Schütz, die im folgenden Abschnitt eine Rolle spielen werden, fließende Übergänge hinsichtlich der Symbolisierungstiefe anzunehmen.

### ***Symbole und Implizites Wissen***

Der Zugang zu diesem Symbolischen ist teilweise bewusst initiiert und gesteuert, aber in einem hohen Ausmaß auch intuitiv. Wie auch schon in den vorangestellten Konzepten ist auch hier keine scharfe Abgrenzung sinnvoll. Dennoch dienen trennscharfe Schemata dem besseren Verständnis symbolischer Phänomene. Im Folgenden soll ein Modell von Schütz (1971) Aufmerksamkeit erhalten, da dieses recht gut an das Konzept vom expliziten und impliziten Wissen (vgl. Kapitel 2.4) Anschluss findet. Schütz führt den Begriff `Appräsentation` ein und sieht darin einen Ausdruck einer Mitvergegenwärtigung, die er wie folgt definiert: „*Der einfachste Fall der paarenden Assoziation ist durch die Tatsache gekennzeichnet, dass zwei oder mehrere Daten intuitiv in der Einheit des Bewusstseins gegeben sind, welches hiermit zwei getrennte Phänomene als Einheit konstituiert, unabhängig davon, ob man sich ihnen zuwendet oder nicht.*“ (Schütz, 1971, S. 340). Er spricht hier die Komplexität von Objekten, Gegenständen und Phänomenen an, die der Mensch größtenteils nur ein- oder zweidimensional

wahrnimmt, mit dem Wissen oder einer Ahnung, dass noch eine nicht sichtbare Seite (explizit), eine Rückseite (implizit) vorhanden ist und damit eine implizite Vorstellung von der Beschaffenheit existiert. *„Die gegebene Vorderseite eines Objektes appräsentiert die ungesehene Rückseite aus dem Sinneseindruck eines Teils (aus einer Partialansicht) des Gegenstands macht unsere Wahrnehmung ein Ganzes, indem unser Geist den unzugänglichen Teil ‚herbeiholt‘ und hinzufügt“* (Rämisch, 2007, zit. nach Hülst, 2013, S. 235). In diesem Prozess der intuitiven Vervollständigung der menschlichen Wahrnehmung kann es selbstverständlich zu einer Differenz zwischen der Vorder- und Rückseite kommen, die initial dem Bewusstsein jedoch zunächst verborgen bleibt und somit das alleinige Wissen um eine Rückseite, den Assoziations- und Vorstellungsraum eröffnet. Appräsentierende Objekte können auch nicht gegenständlicher Natur sein, wie es zum Beispiel Worte in ihrem Charakter sind. Schütz hat auf der Grundlage des Appräsentations-schemas eine Erweiterung vorgeschlagen und damit gleichzeitig eine Feinstufung vorgenommen, die ein wenig an Cassirers Symbolisierungsfunktionen erinnert. Die in Tabelle 5 vorgenommene Einteilung und Kategorisierung der Schemata ist im alltäglichen Umgang als eine fließende Austauschbewegung mit willkürlichen Wechseln innerhalb der einzelnen Bereiche zu denken. Darüber hinaus Schütz arbeitet zwei Appräsentationsbereiche heraus, *„deren innere Zusammenhänge nicht erfahrbar sind, die Natur und die Gesellschaft, die mit symbolisierenden Verfahren dargestellt werden“* (Hülst, 2013, S. 255). Schütz scheint hier eine Möglichkeit der Rettung aus der Komplexität der Zusammenhänge in Symbolisierungsprozessen zu sehen. Er betrachtet dabei sowohl die Gesellschaft, die ja ein sozial-interaktives Gefüge darstellt als auch für die Menschheit als Ganzes (gegenüber Tieren und Pflanzen) steht und die Natur als nicht vom Menschen geschaffenes als gleichermaßen kryptisch und dennoch zugänglich. Somit ist die Appräsentation in *„ihrer einfachsten Form [...] eine passive assoziative Synthesis eines hier, jetzt und so seienden Wahrnehmungsgegenstandes mit etwas, das im selben Hier und Jetzt nicht unmittelbar wahrnehmbar ist“* (Knoblauch et al. 2003, S.12).

Schema	Eigenschaft
<b>Apperzeptionsschema</b>	bezeichnet den Bereich der Gegenstände, die bewusst wahrgenommen werden können, jedoch keine Verweisung (Appräsentation) enthalten, von jeglicher Nebenbedeutung wird abgesehen
<b>Appräsentationsschema</b>	Bereich der Objekte und Gegenstände, die wahrgenommen werden und dabei auf etwas verweisen, beinhaltet also ein Glied des sog. appräsentativen Paares, Stellvertreterfunktion für etwas Anderes
<b>Verweisungsschema (Bezugsschema)</b>	enthält all jene Gegenstände, die dem symbolisierten Glied oder Objekt des Paares angehören,
<b>Rahmen- oder Deutungsschema (Interpretationsschema)</b>	Eröffnung des Sinnbereichs innerhalb dessen die appräsentative Übertragung stattfindet, beschreibt das Verhältnis und die Bindung zwischen Appräsentationsschema und Verweisungsschema

**Tabelle 5:** Weiterführende Schemata nach Schütz (nach Rämisch, 2007 & Hülst 2013, S. 259f.)

Die Aussagen von Schütz werden auch von Hülst unterstrichen, wenn auch er diese beiden Bereiche als der menschlichen Logik unzugänglich ansieht und das wie folgt formuliert: *„Die Menschen erfassen die Natur und die Gesellschaft als vorgegebene Ordnung, deren Ordnungsprinzip und Logik ihnen verschlossen ist. Die inneren Zusammenhänge beider Bereiche entziehen sich dem Alltagswissen“* (Hülst, 2013, S. 256f.). Hierbei wird deutlich, dass ein implizites Gefühl von gesellschaftlicher und natürlicher Ordnung existiert, jedoch nicht explizit zur Verfügung steht. An dieser Stelle fließen nun einige Annahmen dieser Arbeit zusammen. Die Natur und das darin ermöglichte sinnlich wahrnehmende Naturerleben schafft nicht nur eine ideale Rahmung für Symbolisierungsprozesse, sondern stellt gleichzeitig einen Appräsentationsbereich dar. Die Naturerfahrung im Sinne des Erfahrungsbegriffs von John Dewey (Kap. 2.2) führt die Menschen in ein reflexives Geschehen, welches wiederum stark auf Prozesse der Symbolisierung zurückgreift. Dies kann wiederum in künstlerisch-bildnerischen Gestalten geschehen, welches in seinen Charakter am Handlungswissen und

somit zumindest teilweise an impliziten Wissensbeständen orientiert und die Diskrepanz zwischen Wissen und Handeln versucht zu überwinden. Künstlerisches Handeln ist symbolisches Handeln und dahin gehend ein idealer Vermittlungsbereich zwischen dem Selbst und der Welt.

### ***Zusammenfassung der Dimension Symbolisierung und symboltheoretische Ansätze***

In Bezug auf die Arbeit mit Symbolen bietet das Zusammenspiel von Naturerfahrung und künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozessen ideale Voraussetzungen, um sich einer der Weltdeutung und Weltaneignung zuzuwenden. Symbole stellen sich potenziell einer Deutung zur Verfügung, die sich auf die Welt und gleichermaßen auf das Selbst beziehen kann. Das kann rezeptiv über die Wahrnehmung bzw. Interpretation dieser geschehen, aber auch schöpferisch-materiell durch eine Visualisierung und Konkretisierung des symbolischen Ausdrucks. Im Sinne von Cassirer (1923) und seinem Terminus des `homo symbolicus`, werden Gedanken, Gefühle, Empfindungen und Erkenntnisse durch Symbole ausgedrückt und können sich durch diesen Ausdruck vermitteln. Somit stellen Symbole im Verständnis dieser Arbeit ein Bindeglied zwischen dem Naturerleben, der Reflexion, der Erfahrung und des künstlerisch-bildnerischen Ausdrucks dar. Symbole sind Schlüsselfiguren der Be-Deutung und Elemente der Bildsprache.

## 2.8 Zusammenführung der theoretischen Orientierungen

---

Innerhalb der theoretischen Orientierungen (vgl. Kap. 2.1 - 2.7) wurde bereits ein breites Spektrum an Argumenten hinsichtlich der Bedeutung von künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozessen aufgezeigt. In einer fokussierten Perspektive gibt es vier theoretische Ansätze, die primär die Bedeutung der Methode des künstlerisch-bildnerischen Gestaltens im Zusammenhang mit Reflexions- und Erfahrungsprozessen unterstreichen. Das sind (I) der Ansatz der Alltagsphantasien, (II) die Symbolisierung bzw. die symboltheoretischen Ansätze, (III) das implizite Wissen und (IV) die Performanz, Körperlichkeit und Leiblichkeit. Diese vier Orientierungen bieten zahlreiche Hinweise, wie sie das reflexive Potenzial der Methode des künstlerisch-bildnerischen Gestaltens ermöglichen, begünstigen bzw. nutzbar machen.

In diesem Kapitel werden diese vier theoretischen Orientierungen mit Fokus auf das Angebot der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung betrachtet, um eine komprimierte theoretische Begründung für ihre Bedeutung im Rahmen des reflexions-methodischen Angebots herauszustellen. Dabei soll eine direkte Annäherung an das übergeordnete Forschungsanliegen, nämlich den *Möglichkeiten bildhafter Darstellungsmethoden in der Reflexion intuitiver, impliziter und unbewusster Aspekte im Bezugsrahmen von Naturerlebnissen*, erfolgen. Im Zentrum dieser Zusammenschau steht dabei das spezifische Reflexionsangebot, womit sich die Argumentation zentral daran orientiert. Vordergründig ist also nicht eine Rangfolge bzw. Priorisierung der Bedeutung dieser theoretischen Orientierungen. Ziel ist es, so einen ersten Schritt der theoretischen Rekonstruktion der konkreten Forschungsfragen (vgl. Kap. 4.2) unter Bezugnahme auf die Methode des künstlerischen Handelns im Bild und Werk zu ermöglichen. Die dabei gewählte Unterscheidung zwischen Gestaltungsprozess und finalem Bild bzw. Werk soll nicht strukturgebend sein, sondern vielmehr dazu dienen, eine breitere Zuordnung der Methode in den theoretischen Ansätzen zu ermöglichen.

Vor dem Hintergrund zahlreicher bereits ausgeführter Argumente spricht vieles für solch eine weite Perspektive auf die reflexive Methode der

künstlerisch-bildnerischen Gestaltung. Das schließt ein, dass keine ausschließliche und normative Orientierung auf das Bild bzw. Werk erfolgt (Bild als Reflexionsanlass), sondern auch das künstlerische-bildnerische Handeln in seiner Prozessorientierung (Gestaltungsprozess als Reflexionsanlass) Beachtung findet. Zwar ist innerhalb dieser Forschungsarbeit der Gestaltungsprozess nicht Gegenstand der empirischen Untersuchung (vgl. Kap 7, 8), jedoch gibt es, wie in den vorangestellten Kapiteln mehrfach dargestellt, diesbezüglich starke Argumente, diesen zumindest theoretisch auszuarbeiten. Sehr prägnant rückt das folgende Zitat die Rolle des Prozesses in den Mittelpunkt: *„Bilderfahrung besagt [...], daß für uns etwas als etwas im Bild sichtbar wird, bevor wir das Bild als Bild ansehen“* (Waldenfels 2010, S. 43f.). Diese gewissermaßen prozessdynamische Sichtweise unterstützt eine Haltung, die sowohl den Prozess als auch das Bild bzw. Werk in die Betrachtung einschließt. Durch das Reflexionsangebot des künstlerisch-bildnerischen Gestaltens, welches sich u.a. durch seinen Handlungs- und Prozesscharakter auszeichnet, wird hier eine handlungs- und ergebnisspezifische Form der Reflexion von Naturerlebnissen angeboten. Herzogs Annahme, dass Handeln die *„höchste Form von Reflexion“* (Herzog, 1995, S. 254) darstellt, spricht dafür, dass eine performative Möglichkeit für die thematische Auseinandersetzung im Rahmen reflexiver Prozesse bedeutsam ist. So liegt es nahe, den Gestaltungsprozess des Bildes mit in die reflexive Perspektive einzubeziehen. Die diesbezügliche Argumentation begründet sich in verschiedenen theoretischen Ansätzen und Argumentationslinien. So sieht Plaum den Gestaltungsprozess als eine *„Relation von aktivem Tun und dem passiven Erleben“* (Plaum, 2016, S.157f.) und verweist in dieser wechselseitigen Beziehung auf die Lücke bzw. den Raum für reflexive Momente. Dieser Raum wird durch ein Innehalten ermöglicht, welches dadurch entsteht, dass der Mensch selbst im Prozess des Handelns fortlaufend rezipiert und das Wahrgenommene reflektiert. Es ist anzunehmen, dass dabei nur eine, der Kürze der Zeit geschuldete, geringe explizite Reflexionstiefe erreicht werden kann. Dennoch ist dieser reflexive Zwischenraum handlungsrelevant für die kommenden Gestaltungsschritte und damit maßgeblich dem Gestaltungsfluss zuträglich. Ein daran anschlussfähiger und zugleich bedeutsamer theoretischer Bezug gründet sich in der *‘Reflective Practice’* (Schön, 1983) und der darin verorteten *‘reflection-in-*



action'. Dieses 'Reflektieren-in-der-Handlung' bringt sowohl wechselseitig als auch gleichzeitig die intuitiven und kognitiven Zugänge in den Gestaltungsprozess ein. Genau in diesem Wechselspiel halten geplante und nicht geplante Bildelemente, sowie explizite Gestaltungsintentionen und intuitiv-reaktive gestalterische Antworten, Einzug in das Bild. Dadurch reichern objektive Gegebenheiten und subjektive Interpretationen sukzessiv das bildnerische Repertoire an. Dieses gestalterische Handeln stellt das potenziell reflexive Angebot somit nicht nur kumulativ her, sondern auch diskursiv bereit. Es entsteht ein Bildraum, der zum Ausprobieren einlädt und sich damit einer stetigen Veränderung unterzieht. Unter anderem schafft dieser Umstand Raum für Prozesse der Subjektivierung und Objektivierung, wie sie im Ansatz der Alltagsphantasien (Gebhard, 2007; 2009; 2015) zentral sind. Möglich ist im Gestaltungsprozess die reflexive Aushandlung zweier komplementärer Wirklichkeitskonstruktionen. So werden einerseits Phantasien, Narrationen und symbolische Valenzen (Subjektivierung) und andererseits beschreibende und erklärende Wissensbestände (Objektivierung) herausgearbeitet, um sie im Bild bzw. Werk in Beziehung zu setzen. Dieses Nebeneinander von teilweise grundverschiedenen Ausdrücken im Bild ist eines der herausragenden und unbedingt wertzuschätzenden Hauptmerkmale des künstlerisch-bildnerischen Gestaltens. Bildnerische Prozesse greifen dabei sowohl auf Anteile der Phantasie, als auch der Realität zurück. Diese eingebrachten Anteile können gleichermaßen durch bewusste und unbewusste Entscheidungen das Gesamtgefüge eines Bildes bzw. Werkes prägen. Eine bedeutsame Herausforderung ist dabei, die „*Kluft zwischen lebensweltlichem und wissenschaftlichem Wissen*“ (Böhme, 1997 in Lehmann, 2005, S. 11) zu überwinden. Dies wird möglich, indem eine Annäherung bzw. Aushandlung beider Wissensbestände aktiv und vor allem sichtbar im Bild versucht werden kann. Eine immanente Eigenschaft von Bildern ist die Möglichkeit des Widerrufs und der Transformation. Aber auch Lévi-Strauss (1973) und sein Konzept des „Wilden Denkens“ bietet Möglichkeiten des bildnerischen Umgangs, die der transformativen Herausforderung gerecht werden. So werden Bildaussagen nicht umgehend hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes überprüft, sondern vielmehr zufällige Anteile von Erfahrungen eingebracht. Dabei wird auf eine Chronologie bzw. Logik der Ereignisse verzichtet. Denkt man diese Aspekte mit, wird dem

gestaltenden Menschen im künstlerisch-bildnerischen Prozess ein Angebot unterbreitet, dass es ermöglicht, unter der Bedingung von Gleichzeitigkeit, die objektivierten und subjektivierten Anteile miteinander in Beziehung zu setzen. Irrationales und somit im Denken manchmal suspendierte Anteile können durch diese gestalterischen Prozesse zugänglicher gemacht werden. Dies kann beispielsweise durch eine bildnerische Abstraktion oder auch mit der unbewussten Bearbeitung der Bildstrukturen erfolgen. Die Untersuchung der Bildstrukturen wird später im Mittelpunkt der empirischen Forschung dieser Arbeit stehen. Die Aushandlung der objektivierten und subjektivierten Anteile kann auch innerhalb der Auseinandersetzung mit einem konflikthaften Thema eine wesentliche Rolle spielen, indem eine abwägende Pendelbewegung zwischen verschiedenen, möglicherweise ambivalenten Anteilen, unterstützt wird. Solche Ambivalenzen, im Kontext dieser Arbeit beispielsweise ausgelöst durch ein verstörendes Erlebnis oder einer `Widerfarnis` (Waldenfels, 2004) im Naturerleben, sind häufig sowohl Bedingung als auch die Folge von Irritationen. Jedoch besteht darüber hinaus auch die Möglichkeit, dass der Gestaltungsprozess, nicht nur die angebotene Möglichkeit ist um eine Irritation zu reflektieren, sondern zunächst weitere Momente der Irritation herbeiführt. So geht Sabisch davon aus, dass *„Irritationen und Ungewissheiten durch Bildlichkeit keinen Sonderfall dar[stellen]“* (Sabisch 2019b, S. 267). Die Gründe dafür können beispielsweise in der fehlenden Materialerfahrung, aber auch in der wahrgenommenen Diskrepanz zwischen Vorstellung und Darstellung zu finden sein. Daher ist es durchaus denkbar, dass es durch den Gestaltungsprozess zunächst einen neuen Fokus in der Erfahrungsgenerierung gibt, der sich stärker an der Irritation in der Bildstruktur als an der Irritation im Naturerleben orientiert. Hier eröffnet sich die Möglichkeit einer exemplarischen Lösung im Umgang mit dem Bild, die sich idealerweise später auf Alltagsbezüge übertragen lässt. Um eine Irritation zu bewältigen, tritt somit eine zweite Irritation stellvertretend in den Fokus. Dabei kann der, in krisenhaften Situationen mitunter blockierte rationale Zugang, im Angebot der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung durchlässiger werden und sich durch ein symbolisches bzw. stellvertretendes Handeln besser bewältigen lassen. Durch den spontanen initialen Ausdruck können sich kognitive Blockaden in intuitives Handeln übersetzen. Der sich nun verändernde Fokus kann die erforderliche Verschiebung des Schwerpunkts

(rational bzw. intuitiv) innerhalb eines bildnerischen Aushandlungsprozesses variabel gestalten. Schon eine kleine Verschiebung des Fokus eröffnet neue Möglichkeitsräume in einer Situation, bei der sowohl Routinen als auch kognitive Lösungsansätze versagen. Auch wenn der Anlass für die Irritation initial im Alltags- bzw. hier im Naturerleben begründet ist, liegt die Ursache dafür möglicherweise in unbewussten, impliziten Strukturen verborgen. Ein besonderer Wert der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung ist, dass sichtbar gemacht werden kann, was sprachlich bisher nicht vermittelbar war. Kalthoff (2012) spricht von der Sichtbarwerdung von Wissen durch Artefakte, im konkreten Hintergrund dieser Arbeit kann von Bildartefakten in Gestalt von Bildobjekten gesprochen werden. In seiner Perspektive entstehen dabei *„Wissensobjekte, die Phänomene sichtbar machen und somit darüber eine vertiefende Auseinandersetzung ermöglichen“* (Kalthoff, 2012 S. 49). Somit wird Wissen als semiotische Repräsentation dargeboten und potenziell für Reflexionsprozesse verfügbar gemacht. Im Rahmen der Semiotik müssen wir jedoch zunächst von einer referentiellen Funktion der sichtbaren Objekte ausgehen, was zur Folge hat, dass diese eine Übersetzung einfordern. Der gestaltende Mensch muss sich das Bild aneignen und dabei auf reflexive Prozesse (z. B. gestalterisches Aushandeln, Bildbeschreibung, Verbalisieren) zurückgreifen. Ein gestalterisches, manchmal zunächst probatorisches Aushandeln im Bild, und sei es zunächst auf einer formal-ästhetischen Ebene, wird somit zum symbolischen Handeln und bietet ein Äquivalent für eine Veränderung an sich. In diesem Sinne nimmt das Bild eine stellvertretende Funktion ein, indem es Symbolisierungsprozesse anbietet, Projektionen zulässt und gestalterische Adaptionen bzw. Transformationen ermöglicht. Im Sinne dieses Probehandelns wird die Möglichkeit eingeräumt, Neues sichtbar zu machen, es zu ordnen, bei Bedarf zu widerrufen und es in bestehende Konzepte zu integrieren. In dieser Form der Aktualisierung kommt es zu einem komplexen Zusammenspiel von bewussten Denken und intuitiven Handeln, gewissermaßen zu einem Hin-und-herpendeln zwischen subjektiven und objektiven Anteilen. Dabei sind der Gestaltungsprozess und das Bild bzw. Werk gleichermaßen bedeutsam, weil sich diese Pendelbewegung sowohl performativ als auch post-hoc rezeptiv ereignen kann. So lässt es sich in diesem Zusammenhang von einer vorsprachlichen Auseinandersetzung sprechen, die sich der Praxis des sog.

„Aufmerksamwerdens und Aufmerksam-machens“ (Brinkmann 2019, S. 17) bedient. Konkret geht es dabei um zwei Schritte im Gestaltungs- und Darbietungsprozess: (I) Im Bild bzw. Werk wird etwas so auffällig inszeniert, dass es Aufmerksamkeit bei der gestaltenden Person oder anderen Rezipient\*innen erregt. (II) Das Bild bzw. Werk wird so dargeboten bzw. gezeigt, dass es wahrgenommen wird (Praxis des Zeigen). Diese beiden Aspekte sind intra- und interpersonell wirksam. Zeichnet man den Weg von der anfänglichen Bildintention (inneres Bild, äußeres Bild, Abstraktion) über den Gestaltungsprozess bis hin zum finalen Bild bzw. Werk nach, impliziert man möglicherweise die Abweichung zwischen Vorstellung und Darstellung. Der Grund dafür ist, dass initiale Intentionen und Darstellungsgedanken im Gestaltungsprozess, der im `Hier und Jetzt` seine ganz eigene Dynamik entfaltet, kontinuierlich transformiert werden. Picasso (o.J.) sagt, „*Man weiß nie, was man tun wird. Man beginnt ein Bild und dann wird es zu etwas ganz anderem.*“ Das Erleben des Menschen, dass sich unter seiner vermeintlichen (Anfangs-)Kontrolle etwas verändert, was als Intention so nicht vorgesehen war, und dass er selbst diese Veränderung ist, kann zu einer wichtigen selbstwirksamen Erfahrung werden. Hierbei wird deutlich, dass im künstlerischen-bildnerischen Handeln das sog. „*Dritte*“ (Sinapius & Niemann, 2011a) oder mit Bezug auf Edith Kramer (1986) die „third hand“ wirksam ist, welches das Phänomen beschreibt, dass Bild- und Prozessanteile sich zunächst einen ausführlichen diskursiven Zugriff entziehen, sich aber der Gestaltungsfluss unvermindert fortsetzt. Alle diese Anteile werden sichtbar und sind dadurch potenziell für eine vertiefte Post-hoc-Auseinandersetzung mit dem Bild bzw. Werk verfügbar. Der Umgang mit dieser Verfügbarkeit kann beispielsweise sprachlich vermittelt erfolgen, indem ein Narrativ für das Bild gefunden und zum Ausdruck gebracht wird. Diese bewusste Bedeutungszuschreibung bezieht sich auf Prozesse der Symbolbildung, bedient sich aber auch bei den Ansätzen der Alltagsphantasien. Eine weitere Form des Umgangs ist die Rekonstruktion der bereits erwähnten impliziten Bildstrukturen, wie sie im empirischen Teil (vgl. Kap. 5, 7, 8) dieser Forschungsarbeit später zentral sind. Es spricht vieles dafür, dass sich die künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozesse ein potenziell reflexives Angebot mit dem fertigen Bild bzw. Werk teilen. Durch diese Dualität von aktiver Gestaltung und der gleichermaßen aktiven Rezeption bzw. Reflexion

entsteht ein besonderer Bedeutungsanspruch für die Rolle der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung im Zusammenhang mit Reflexions- und Erfahrungsprozessen. Denn sowohl der Gestaltungsprozess und als auch das finale Bild können als Ausdruck unterschiedlicher Wahrnehmungen gewertet werden und erfordern kontextabhängige, angepasste Aktionen der reflexiven Auseinandersetzung (reflection-in-action vs. reflection-on-action). So werden objektiv sichtbare, nicht bewusst wahrgenommene, vorstellungs- bzw. phantasiegesteuerte, persönliche, aber auch kollektiv tradierte, sowie kognitive als auch intuitive Anteile in den reflexiven Prozess eingebracht. Einige dieser Aspekte spiegeln, bezogen auf den Gestaltungsprozess, weitgehend die Kerngedanken des subjektivierenden Handelns, mit Verweis auf Böhle (2020) wider. Im künstlerisch-bildnerischen Handeln werden nicht nur das Erleben der subjektiven Innenwelt verarbeitet, sondern auch die nicht bewusst wahrgenommenen Anteile der Außenwelt sichtbar und damit zugänglich gemacht. Allein dieser Umstand kann schon als ein Akt von Reflexion gewertet werden, weil Sichtbarwerden, auch wenn dieses zunächst stark im Gestaltungsprozess verhaftet bleibt, mit einer sprachlichen Explikation zu vergleichbar ist. Diese bildnerische Explikation ist bewusstseinsfördernd, da sie durch bildnerische Artefakte Aufmerksamkeit und Bezüge schafft. Böhle spricht von einem „*Dialog mit den Dingen, um durch praktisches Tun zu erfahren, wie etwas wirkt und was zu tun ist*“ (Böhle, 2020, S. 47). Dieser Gedanke ist ebenfalls an das bereits erwähnte Konzept der „*refelction-in-action*“ (Schön, 1983) anschlussfähig. Der Gestaltungsprozess wird somit zum Spielraum der Möglichkeiten, der Notwendigkeiten und des Schöpferischen. Dabei gibt es, in Anlehnung an die Alltagsphantasien, hinreichend Gelegenheit in der bildnerischen Aushandlung zwischen rationalen und intuitiven Gestaltungsintentionen hin und her zu pendeln, um dadurch „*das Spannungsverhältnis von Reflexion und Intuition fruchtbar zu machen*“ (Gebhard, 2020, S. 149). Das künstlerisch-bildnerische Gestalten bietet dadurch, als stark intuitiv orientierte Methode, eine praktikable Erweiterung bzw. Ergänzung der häufig angebotenen, meist verbalen Post-hoc-Reflexion. Ein weiteres, in Bezug auf die Reflexion hervor zu hebendes Merkmal ist, dass anders als Sprache oder Schrift, Bilder durch Ähnlichkeit repräsentieren. So bilden diese häufig anteilig, mitunter auch ausschließlich (abstrakte Bilder) nicht die Sache selbst ab, sondern verweisen

vielmehr durch Referenzen und Symbole auf die Sache (Böhme, 2004). Diese sog. `Sache` kann im Menschen selbst liegen, in der Welt zu finden sein oder sich auf andere Menschen beziehen. Sabisch bezeichnet dies als „*elementare Weisen des Welt-, Anderen- und Selbstbezugs*“ (Sabisch, 2019b, S. 260). Diese Multidimensionalität macht das Bild zu einem „*Worin besonderer Art*“ (Waldenfels 2010, S. 43f.) und lässt diese nicht ausschließlich als Produkt des bewusst Dargestellten erscheinen, sondern zu einem „*Medium des Sehens*“ (ebd.) werden. Deutlich wird dadurch, dass es nicht allein um das Sehen des Gestalteten geht, sondern dass eine künstlerisch-bildnerische Gestaltung eine Form der visuellen Wahrnehmung, ein Sensibilisieren und eine Form der Übersetzung darstellt. Diese Aspekte können für eine erweiterte Bewusstseinsbildung bei der Auseinandersetzung mit noch unbewussten bzw. impliziten Anteilen bedeutsam sein. Mit dem Einsatz einer Methode, die den Zugang zu impliziten Wissensbeständen ermöglicht, wird das Grundanliegen dieser Arbeit, nämlich die Erforschung von *„Möglichkeiten bildhafter Darstellungsmethoden in der Reflexion intuitiver, impliziter und unbewusster Aspekte im Bezugsrahmen von Naturerlebnissen“*, zentral bedient. Tiefgreifende und erfahrungsrelevante reflexive Prozesse werden häufig durch den Versuch, mit rationalen Argumenten eine schnelle Erkenntnis zu generieren, verhindert. Dabei geraten wissenschaftlich evidente Fakten primär in den Vordergrund und nehmen dominant vor lebensweltlichen Vorstellungen bzw. Alltagsvorstellungen den Raum ein. Dieser Umstand führt mitunter zu einer Form der Entfremdung hinsichtlich der eigenen Ansichten und in der Folge zur Übernahme tradierter Fakten. Das wiederum zieht eine geschwächte Verbundenheit und Identität hinsichtlich der behandelten Thematik nach sich. Eine nachhaltige und identitätsverbundene Erfahrung braucht somit die Möglichkeit, sich mit dem Thema individuell zu verbinden, sich damit zu identifizieren. Der Mensch möchte sich in gewisser Weise sein eigenes Bild machen. Eine künstlerisch bildnerische Praxis kann sowohl rationalen Denkprozessen als auch einem unbewussten-heuristischen Schließen, die Möglichkeit bieten, in Austausch zu treten, indem sie beide Zugänge in Gleichzeitigkeit zulässt. Durch eine formale und symbolische Übersetzung bereitet das Gestalten den Reflexionsgegenstand so auf, dass er sich in der Regel von einer Rationalität entfernt und sich zugunsten der Phantasie und eigenen Vorstellungen verschiebt.

Gebhard betont, dass es im Erfahrungsprozess u.a. darum geht „nach einer Sprache [zu suchen], in der Erlebnisse, Wünsche, Phantasien und Emotionen artikuliert werden können, die bislang keinen Ausdruck finden konnten und die zudem Bezug nimmt, nicht nur zur inneren Phantasieebene, sondern auch zur äußeren Realität“ (Gebhard, 2020, S. 149). Die Bildsprache bietet eine Sprache an, die sich ausdrückt und neu formiert, wenn im Gestaltungsprozess eine Veränderung herbeigeführt werden soll. Sie bediente sich unterschiedlicher Ausdrucksformen, die Phantasie und emotionale Aspekte einschließen. Dabei bleibt die bildnerische Repräsentanz zunächst erhalten und bietet sich einem Reflexionsprozess an. Das wiederum schafft die Möglichkeit, sich auf eine Auseinandersetzung mit einem sich aufdrängenden Reflexionsgegenstand einzulassen. In diesem Prozess wird zentralen Aspekten von Reflexion, nämlich dem „Untersuchen, Verstehen, Problemlösen, Analysieren, Beurteilen, Konstruieren, Entwickeln und Transformieren“ (Aeppli & Lötscher, 2016, S. 81) Raum gegeben. Prägnant erneut zusammengefasst gib die künstlerisch-bildnerische Gestaltung dem Menschen die Möglichkeit sich `ein eigenes Bild zu machen`, durchdrungen vom Selbst und bezogen auf die Welt.

Auch wenn viele der vorab angeführten Prozesse auch in einer überwiegend sprachlich vermittelten Reflexion denkbar sind, könnte jedoch die Einbindung eines künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsangebots gerade mit Blick auf implizite Wissensbestände einen bedeutenden, bzw. erweiternden Beitrag leisten. Die Idee ist dabei, dass eine allein verbale Reflexion möglicherweise nur den sogenannten „schwachen Begriff“ (Neuweg, 2000, S. 199) des impliziten Wissens bedient. In diesem schwachen Begriff lässt sich der Wissensbestand weitestgehend erfragen, rekonstruieren und schließlich empirisch prüfen. Hierbei könnte beispielsweise bei fehlender oder unzureichender verbaler Ausdrucksmöglichkeit die Grenze der Reflexivität sehr schnell erreicht werden. Das hat zur Folge, dass die Erfahrungsschritte eher bewusst und regelhaft verlaufen bzw. ganz und gar verhindert werden. Hingegen wird beim „starken Begriff“ (ebd.) davon ausgegangen, dass das Wissen allein implizit erworben und sowohl die Aneignung als auch der Ausdruck vorwiegend in routinierten Handlungsabläufen ermöglicht wird. Durch Handlungsprozesse, wie dem künstlerisch-bildnerischen Gestalten wird eine Möglichkeit eröffnet, einerseits Wissen zu generieren und andererseits

diese impliziten Inhalte zum Ausdruck zu bringen. Das Implizite findet in diesem Fall seinen Ausdruck durch routinierte Gestaltungsabläufe (wie z. B. Zeichnen, Malen, Formen), also einem vermeintlich schon seit der Kindheit vertrauten Handeln. Dieser Umstand erzeugt weniger Widerstand und ist dadurch einem durchaus willkommenen Flow-Erleben zuträglich. Diese der Beiläufigkeit im Gestaltungsprozess ist jedoch nicht als Oberflächlichkeit zu werten, weil diese implizit getönten Handlungen stets für etwas stehen und/oder auf etwas verweisen (Bohnsack, 2010b).

Damit wird direkt auf das implizite Wissen und somit auf die sog. Diskrepanz zwischen Wissen und Handeln verwiesen, nämlich darauf, dass Menschen immer mehr wissen, als sie in der Lage sind zu verbalisieren oder bewusst zu reproduzieren. Mit der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung bietet sich eine Möglichkeit, die Kluft zwischen dem expliziten und impliziten Wissen im bildnerischen Handeln zumindest teilweise zu überwinden. Durch den Gestaltungsprozess wird im Bild bzw. Werk Wissen expliziert und einer aktiven reflexiven Aushandlung verfügbar gemacht. Das ist u. a. deshalb möglich, weil sich explizite und implizite Strukturen in Gleichzeitigkeit im Bild bzw. im Werk befinden, dazwischen eine durchlässige Grenze existiert.

Im Vorfeld gab es schon mehrfach Verweise auf verschiedene symboltheoretische Ansätze, die als eine der zentralen theoretischen Säulen gelten. Da es einerseits im Rahmen dieser Forschungsarbeit durch das Naturerleben ohnehin einen bedeutsamen Symbolraum als Kontext (Natur) gibt und andererseits die Reflexionsmethode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung ebenfalls stark auf Symbolisierungsprozesse zurückgreift, kann von einer starken Bedeutung der Symbolisierung ausgegangen werden. Ohne eine dieser beiden Perspektiven vordergründig zu sehen, kann ganz allgemein davon ausgegangen werden, dass *„durch Symbole menschliches Leben erst als ein sinnvolles erlebt und interpretiert werden kann“* (Gebhard, 2020, S. 31). Das macht die Symbolisierung zu einem ganz persönlichen und der Identifikation zuträglichem Ausdrucksakt. Neben der individuellen betrachtet Hülst (2013), mit Verweis auf Bourdieu, die gemeinschaftliche Bedeutung von Symbolen als sehr gewichtig. So findet sich nach seiner Aussage die Kultur in der Mitte zwischen Individualität und Kollektivität. Die künstlerisch-bildnerische Verarbeitung von Naturerlebnissen kann als Akt der kulturellen Aneignung durch das Individuum unter Einfluss gesellschaftlicher Normen



verstanden werden. Relevant für das künstlerisch-bildnerische Gestalten ist, dass sowohl die erinnerten Augenblicke aus dem Naturerleben, als auch die rezeptiven Momente im Umgang mit dem Bild bzw. dem Werk in zweierlei Dimensionen gedacht werden sollten: (I) wirksame gemeinschaftliche, kollektive sowie gesellschaftliche Einflüsse und (II) individuelle, persönlichkeitsrelevante und biografisch verankerte Einflüsse. Im gestalterischen Handeln haben diese Einflüsse auf die symbolischen Valenzen und beeinflussen dadurch die Übersetzung in eine bildnerische Formsprache. Dabei wird die fassbare, wahrgenommene Welt nicht einfach kopiert oder punktgenau übertragen, sondern im Gestaltungsprozess durch ein „*Organon der Erkenntnis*“ (Hülst, 2013, S. 52) in etwas transformiert. Das führt dazu, dass Symbolen nicht allein eine beschreibende und darstellende Funktion des Wissens zukommt, sondern ebenso eine konstituierende Funktion haben. Damit dienen Gelegenheiten der Symbolisierung gleichzeitig der Schaffung von Sinnsystemen (Hülst, 2013). Kralemann (2001, S. 15) spricht von einer Verknüpfung von „*konkrete[n] sinnlichen Inhalten mit Bedeutungsinhalten*“ und überführt damit genau genommen die Sinnlichkeit in eine Sinnhaftigkeit. Dieser Prozess ist direkt anschlussfähig an Cassirers (1923) Überlegungen zur Symbolkonstitution. So ist die sog. `Ausdrucksfunktion`, in welcher emotionale und sinnliche Aspekte noch unreflektiert verwoben sind, mit einem Eintritt in den künstlerischen Gestaltungsprozess vergleichbar. In diesem Schritt geht es zunächst darum, einen Ausdruck in Form der Bildsprache zu finden und im Gestaltungsprozess das Repräsentat (hier Natur) und den Repräsentant (hier Naturbild) als Einheit zu verstehen (Kralemann, 2001). In dieser Phase der Gestaltung findet der Ausdruck noch sehr realitätsorientiert statt und sucht erst allmählich die symbolische Übersetzung. Hülst spricht von einer „*symbolischen Projektion, dem ersten Stadium einer noch nicht künstlerischen, aber auch nicht mehr allein abbildenden Aktivität*“ (Hülst, 2013, S. 100). Diese Phase der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung ist mit Blick auf reflexive Momente ein hervorzuhebender Schritt, weil sich gerade im Spannungsverhältnis von Repräsentat und Repräsentant auch Aspekte von Objektivierung und Subjektivierung widerspiegeln, wie sie im Ansatz Alltagsphantasien wichtig sind. Darüber hinaus spielen in dieser Phase der Bildgestaltung die tradierten, stärker gemeinschaftlichen, kollektiven und gesellschaftliche Einflüsse eine dominante Rolle. Diese wandeln sich jedoch

allmählich im Sinne der reflexiv-bildnerischen Aneignung zu einem individuellen symbolischen Ausdruck. Das ist der Übergang in den nachfolgenden Schritt, der `Darstellungsfunktion`. Hier geht es nun primär darum, die sinnlichen Gegebenheiten als Repräsentant von etwas anderen zu werten und somit als Symbol aufzufassen. Das führt im Bild möglicherweise zunehmend zu Prozessen der gestalterischen Verfremdung im Sinne einer Abweichung von der sogenannten `Realität`, die bis zu einer vollständigen formal-bildnerische Abstraktion führen kann. Das Ausmaß der Abstraktion ist einerseits stark von den bildnerischen Erfahrungen, andererseits von der Tiefe einer angestrebten Übersetzung abhängig. Beispielsweise können hier starke affektiv getönte Erlebnisse den Ausdruck in einer spezifischen Farbwahl finden, die so in der Natur nicht vorkommt. Hier beginnt die künstlerische Individualität und Freiheit. Im letzten Schritt, der `Bedeutungsfunktion` wird der höchste Grad der Abstraktion erreicht. Das Bild wird sich nun von dem\*der Gestalter\*in hinsichtlich seiner symbolischen Bedeutung zunehmend angeeignet, bzw. individuell symbolisch aufgeladen. Hier ist die gestalterische Individualität am größten und existiert weitestgehend losgelöst von tradierten Einflüssen. Das Weltbild wird zum Selbstbild, Objektivierung wird stärker zur Subjektivierung und Gegenstände der anschaulichen Welt werden hierbei auf immanente persönliche Strukturen bezogen (Kralemann, 2001). Cassirers drei Stufen verdeutlichen nicht nur den Weg einer individuellen symbolischen Aufladung, sondern zeigen auch den Wert der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung. So können stufenlose Übergänge innerhalb des Symbolisierungsgeschehens erfolgen, welche durch die Besonderheit der Visualisierung in jeder Phase der Gestaltung eine reflexive Auseinandersetzung möglich machen. Dabei kann der Gestaltungsfluss im Rahmen der `reflection-in-action` erhalten bleiben und dennoch Irritationen in der Wahrnehmung, des sich entwickelnden Bildes aufzeigen und verarbeiten. Der gestaltende Mensch kann zumindest einen Teil seiner gestalterischen Antworten reflektiert in den bildnerischen Prozess einbringen und damit auf dem Weg zum finalen Bild bzw. Werk erste Positionen verändern.

Ein weiterer hervorzuhebender Aspekt, der für den besonderen Wert der künstlerisch-bildnerischen Auseinandersetzung spricht, ist die Möglichkeit der `Appräsentation`. Schütz (1971) spricht von einer sog. `Mitvergegenwärtigung`, welche die Möglichkeit beschreibt, auch bei Betrachtung des Teils

eines Ganzen, dennoch das Ganze wahrzunehmen. Gerade im Bereich der Visualisierung ist diese Form der Fremderfahrung, welche stark emphatische Komponenten in sich vereint, sehr dominant. Schütz spricht in diesem Zusammenhang davon, dass sich *„zwei getrennte Phänomene als Einheit konstituier[en], unabhängig davon, ob man sich ihnen zuwendet oder nicht.“* (Schütz, 1971, S. 340). Mit Verweis auf Cassirer könnte man in diesem Zusammenhang das Repräsentat als initial gegeben und das Repräsentant als individuell (hier bildnerisch) ergänzt ansehen. Mehrfach schon wurde der performative Charakter der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung betont, was diese Form der reflexiven Auseinandersetzung zu einer multimodalen körperlich-leiblichen Herausforderung macht. Böhle & Wehrich (2010, S. 67) sprechen von einer *„präformierten“* Wahrnehmung, die im Rahmen des künstlerisch-bildnerischen Handelns in gestalterische Gesten überführt wird. Dabei führt der Gebrauch dieser Gesten zumindest momenthaft zum Zusammenfallen des virtuellen Vorstellungsraumes, was zur Folge hat, dass der\*die Gestaltende stärker auf Strukturen des eigenen Leibes zurückgreift (ebd.). Diese Strukturen finden im Konzept des `Inkorporierten Wissens` Beachtung. Dieses sog. `Körperwissen` bestimmt maßgeblich die (hier: künstlerische) Handlungspraxis (Mannheim, 1980; Bohnsack 2012). Relevant ist dabei auch Bourdieus Konzept des Habitus, in dem er davon ausgeht, dass *„gesellschaftlich vermittelte Deutungen von Wirklichkeit und Verhaltensweisen `einverleibt` werden“* (Böhle & Porschen, 2011, S. 53) und im Handeln ihren Ausdruck finden. Hildebrandt-Strahman geht von drei Aneignungsebenen des Wissens aus, dem *„Erwerb auf der handelnden, der bildhaften und der symbolischen Ebene“* (Hildebrandt- Strahman, 2009, S.5). Diese Annahme unterstreicht die Bedeutung, die einem handlungsorientierten reflexiven Prozess inne liegt und hebt einige in dieser Arbeit gewählte theoretische Orientierungen (Symbolisierung, Performanz) noch einmal hervor. Der Rolle von Performanz, Körperlichkeit und Leiblichkeit wird auch von Belting et al. eine große Relevanz zugesprochen, in dem er den Menschen selbst als Ort der Bilder sieht. So nimmt er an, dass sich *„vor allem mentale [Bilder], in Form von Imagination oder Fantasie [...] nicht vom Körper trennen [lassen]“* (Belting 2001; Belting, Kamper & Schulz, 2002). Sollen, beispielsweise im Zuge einer Visualisierung von Erlebnissen, mentale Bilder in reale Bilder transformiert werden, wird in diesem Prozess auf körperlich

gespeicherte Artefakte zurückgegriffen. Dabei werden Sinneseindrücke zu einer ganzheitlichen Vorstellung verknüpft, welche neben den Sinnen der Wahrnehmung auch emotionale Komponenten anspricht. Der künstlerisch-bildnerische Gestaltungsprozess kann somit zu einer „*sinnhaft umgesetzte [n] Bewegungsspur*“ (Marbacher-Widmer, 1991, S. 38) werden, in dem „bildhafte Gestalten [...] stets auch Bewegungs-vorstellungen aus[lösen]“ (Marbacher-Widmer, 1991, S. 45). Dabei wird der Leib als habituelle Struktur wirksam, indem er „*auf eine gesellschaftliche Konstitution leibgebundener und leibgewordener Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsdispositionen hinweist*“ (Böhle & Wehrich, 2010, S. 53). Dies ist ein erneuter Verweis auf das Habitus-Konzept von Bourdieu (1997). Die künstlerisch-bildnerischen Gestaltung bietet eine performative und körperlich-leiblich orientierte Methode an, der die Möglichkeit inne liegt, die Trennung von Denken, Ich und Körper aufzuheben. Im Gestaltungsprozess kommt dieser Umstand dem sog. `Flow-Erleben nahe, einem Zustand, in dem weitestgehend unbemerkt alte Handlungsmuster im gestalterischen Prozess aufgebrochen werden und die Interaktion zwischen Mensch und bildnerischen Material von einem „*wachen-bei-der-Sache-Sein*“ (Böhle, 2020, S. 49) geprägt ist. Dabei tritt das Bewusstsein in den Hintergrund und der Gestaltungsprozess ist „*weder verstandesmäßig bewusst noch unbewusst*“ (ebd.) und bewegt sich in einem angemessenen Bereich zwischen Unterforderung und Überforderung. Das betrifft sowohl den kognitiven als auch körperlichen und emotionalen Bereich. Kann so der künstlerisch-bildnerische Gestaltungsprozess ins Gleichgewicht gebracht werden, stellt sich ein „*Zugang zur eigenen Leiblichkeit und zum gegenwärtigen Erleben*“ (Schmid, 2011, S. 130) ein.

### *Fazit*

In der Zusammenschau der Auswahl der theoretisch rekonstruierten Argumente spricht vieles für die methodische Besonderheit des künstlerisch-bildnerischen Gestaltens. Die darauf bezogenen theoretischen Orientierungen weisen zahlreiche Merkmale auf, die für einen ausschließlichen oder ergänzenden Einsatz dieser Methode sprechen. Sie stellt somit nicht allein einen ergänzenden Wert zur sprachlichen Reflexion dar sondern zeichnet sich auch durch einen spezifischen Eigenwert aus.

Essenzielle methodenspezifischen Besonderheiten und ihre theoretischen Bezüge sind in einer Übersicht (Tab. 6) noch einmal zusammengefasst worden. Diesem bisher ausschließlich theoretischen Blick auf die Methode der künstlerisch Bildnerischen Gestaltung wird an späterer Stelle dieser Arbeit eine empirische Perspektive folgen (vgl. Kap 7 - 9).

Theoretische Orientierung	ausgewählte methodenspezifische Besonderheiten und theoretischer Ansätze
Ansatz der Alltagsphantasien	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Möglichkeit von Prozessen der Subjektivierung und Objektivierung (Gebhard, 2007; 2009; 2015)</li> <li>• Aushandlungs- und Darstellungsraum für lebensweltliches und wissenschaftliches Wissen (Böhme, 1997)</li> <li>• Raum für Wilden Denkens Lévi-Strauss (1973)</li> </ul>
Implizites Wissen	<ul style="list-style-type: none"> <li>• reflective practice &amp; reflection-in-action (Schön, 1983)</li> <li>• Sichtbarwerdung von Wissen durch bildnerische Artefakte (Kalthoff, 2012)</li> <li>• semiotische Repräsentation von Wissen (Kalthoff, 2012)</li> <li>• dritte Hand bzw. third hand als intuitiver Gestaltungsfluss (Kramer, 1986)</li> <li>• Möglichkeit des subjektivierenden Handelns (Böhle, 2020)</li> <li>• Ausprägung des sog. `starken Begriffs` im impliziten Wissen (Neuweg, 2000)</li> <li>• Ausdruck des Menschen als `Ort der Bilder` (Belting 2001; Belting, Kamper &amp; Schulz, 2002)</li> <li>• Einfluss des Habitus (Bourdieu, 1997)</li> </ul>
Symbolisierung und symboltheoretische Ansätze	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bildnerische Repräsentation mit Verweis auf etwas (Böhme, 2004)</li> <li>• Bilder stehen für etwas und/oder sie verweisen auf etwas (Bohnsack, 2010b)</li> <li>• Organon der Erkenntnis (Hülst, 2013)</li> <li>• Das Bild ist primär Darstellungsfunktion und Bedeutungsfunktion (Cassirer, 1923)</li> <li>• Repräsentat: Natur und Repräsentant: Bild (Kralemann, 2001)</li> <li>• Angebot der Mitvergegenwärtigung bzw. Appräsentation (Schütz, 1971)</li> <li>• Bild als Ausdruck elementarer Weisen des Welt-, Anderen- und Selbstbezugs (Sabisch, 2019b)</li> </ul>
Performanz, Körperlichkeit und Leiblichkeit	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Gestaltungsprozess als Relation von aktivem Tun und dem passiven Erleben (Plaum, 2016, S.157f.)</li> <li>• Handeln als höchste Form der Reflexion (Herzog, 1995, S. 254)</li> <li>• Aufmerksamwerden und Aufmerksammachen durch das Bild (Brinkmann 2019, S. 17)</li> <li>• Medium des Sehens (Waldenfels 2010, S. 43f.)</li> <li>• Ausdruck als präformierte Wahrnehmung (Böhle &amp; Wehrich, 2010)</li> <li>• Ausdrucksmöglichkeit des inkorporierten Wissen bzw. Körperwissen (Mannheim, 1980; Bohnsack 2012)</li> <li>• einverlebte und vermittelte Deutungen von Wirklichkeit und Verhaltensweisen (Böhle &amp; Porschen, 2011)</li> <li>• Bilder als sinnhaft umgesetzte Bewegungsspur (Marbacher-Widmer, 1991)</li> </ul>

**Tabelle 6:** Methodenspezifische Besonderheiten der theoretischen Orientierungen



### 3. Natur, Naturbegegnung, Naturerleben und Naturerfahrung

---

In einigen vorangestellten Kapiteln dieser Arbeit wurde schon mehrfach auf die Verbindung von Naturerfahrung und Selbsterfahrung verwiesen und die Natur als Reflexions- und Symbolisierungsanlass, Symbolvorrat, körperlich-leiblicher Erfahrungsraum, Gestaltungsanlass sowie als projektiver Raum für Selbst-, Welt- und Menschenbilder betrachtet. Die Schwerpunkte in diesem Kapitel sollen zum einen im Naturbegriff selbst liegen, indem eine Definition der Begrifflichkeit Natur mit einem Schwerpunkt im Mensch-Natur-Verhältnis versucht wird. Des Weiteren sollen Möglichkeiten des Naturerlebens angeschaut werden und dabei eine Überleitung zum Thema Naturerfahrung geschehen.

#### ***Natur und Naturbegegnung***

Der Begriff Natur kommt aus dem Lateinischen `natum = geboren sein` und bedeutet so viel wie `Geburt` oder `Schöpfung. Als Natur wird, im allgemeinen Sprachgebrauch, alles nicht vom Menschen erschaffene bezeichnet, also alle Dinge, die unabhängig von jeglichem menschlichen Einfluss sind. Das umfasst die unbelebte Natur, also alle anorganischen Dinge ebenso wie die organischen Erscheinungen, die sich auf die belebte Natur beziehen. Eine asymmetrische Relation dazu bildet die Kultur, die das vom Menschen Geschaffene in sich trägt. Aber allein mit dieser Eingrenzung bzw. Ausgrenzung lässt sich die Begrifflichkeit nicht weit genug fassen, weil sich beispielsweise keine gegenseitige Kausalität ergibt. Denn Natur kann ohne Kultur, aber Kultur nicht ohne Natur bestehen (Schiemann, 2004). Also schließt die Kultur die Natur ein, aber nicht zwingend umgekehrt. Interessant ist dabei, dass eine Definition von Natur wiederum den Kulturaspekt einschließt. So hat Meske (2011) den Begriff Natur als eindeutig kulturabhängig gesehen und das folgendermaßen beschrieben: „*Natur wird*

*durch individuell, gesellschaftlich und kulturell geprägte Wahrnehmungsprozesse erschlossen und definiert. Dies bedeutet, dass eine Naturdefinition bzw. ein Naturbild immer auch eine kulturabhängige Konstruktion, aber gleichzeitig individuell ausgeprägt ist“* (Meske, 2011, S. 25). In der Antike wurde der Naturbegriff einerseits empirisch als Gesamtheit aller Dinge betrachtet und dabei den Menschen eingeschlossen, und andererseits wurde ihm eine metaphysische Bedeutung zugestanden und dabei das Wesen der Dinge erfasst (Heiland, 1992). Darin zeigte sich ein ganzheitlicher Naturbegriff, der den Menschen einschloss und nicht von der Natur getrennt sah. Der Wandel von polytheistischen zu monotheistischen Religionen in Europa führte schließlich zu einer Entmystifizierung von Naturphänomenen und stellte den persönlichen Gott, der fortan außerhalb der Natur existierte, ins Zentrum der Weltanschauung (Früchtnicht, 2020). Doch auch der Mensch erfuhr eine Trennung von der Natur und wurde im Zuge des abendländischen Verständnisses sogar der Natur übergeordnet.

*„Kennzeichnend für die abendländische, insbesondere durch die jüdische und christliche Religion geprägte Einstellung ist die dualistische Gegenüberstellung von dem nach dem Bilde Gottes geschaffenen Menschen und der Natur, die zwar auch von Gott geschaffen, aber dem Menschen untertan sei (Buch Genesis).“* (Hellbrück, 1999, S. 250)

Somit sah sich der Mensch nunmehr der Natur gegenüber gestellt, was im Zuge wissenschaftlicher Erkenntnisse und fortschreitender Industrialisierung, verbunden mit der fortschreitenden Utilisation der Natur die Aspekte von Kontrolle und Distanz in die Mensch-Naturbeziehung einbrachte. Die Natur wurde im Dienste des Menschen betrachtet und büßte dabei in gewisser Weise seinen ästhetischen und symbolischen Wert für eine Vielzahl von Menschen ein. *„Zivilisation und Kultur setzen eine weitgehende und immer weiter ausgreifende Unterwerfung und Umwandlung der urtümlichen Natur voraus, derjenigen um uns wie derjenigen in uns“* (Hellpach, 1935, S. 3). Deutlich wird hier, dass Hellpach die Aneignung und Beherrschung nicht allein auf die umgebende Natur, sondern auch auf den Menschen selbst bezieht, was aus dieser Perspektive heraus bis weit in die Gegenwart reicht und beispielsweise Themen wie die Genforschung und Transplantationsmedizin

berührt. Erst in der Romantik und später im Symbolismus wurde die Natur wieder zum Gegenstand von emotionalen, ästhetischen und symbolischen Betrachtungen, welche sich in der Literatur, der Kunst und auch in der Musik äußerten. Auch die Wissenschaft veränderte in dieser Zeit langsam ihr Paradigma. So sind beispielsweise *„Humboldts Naturbeschreibungen [...], bei aller wissenschaftlichen Präzision, durchzogen von sinnlichen, ästhetischen und emotionalen Erläuterungen und er beschrieb als einer der Ersten Natur als ein zusammenhängendes Ganzes“* (Früchtnicht, 2020, S 37). Gerade hier setzt das heutige Naturverständnis an, in dem die Schönheit der Natur eine zentrale Rolle spielt. Die Mensch-Natur-Beziehung wurde in ihrer langen Geschichte von einem wechselhaften Interaktionsprozess begleitet, der seinen Weg von der Vorstellung, dass der Mensch von der Natur bedroht wird, in eine Umkehrung gelangte, indem der Mensch sich die Natur zum Untertan machte, um dann schließlich in einem ebenbürtigen Verhältnis zu enden. Doch geht es nicht allein um eine Mensch-Natur-Beziehung, sondern auch um die grundsätzliche Frage, welche Position der Mensch im Rahmen von Naturerfahrungen einnimmt, also ob er der Natur als eigenständiges Wesen gegenüber steht oder Teil ihrer ist im Sinne von: *„Jede Trennung von Mensch und Natur unterschlägt, dass der Mensch auch Natur ist“* (Gebhard, 2020, S. 38). Diese Aussage wird auch durch ein weiteres Zitat untermauert und dabei sowohl die aktiv-passive Rolle des Menschen hervorgehoben als auch eine konstruktivistische Weltsicht etabliert. Oldemeyer zeigt die Ambivalenz im Naturverhältnis den Menschen sehr zugespitzt auf und formuliert das folgendermaßen:

*„Dabei werden die beiden entscheidenden Komplikationen im Verhältnis „Mensch“ – „Natur“ unterschätzt: 1. daß der „Mensch“ – gleichgültig wie man ihn außerdem metaphysisch deuten mag – als leibhaft erfahrendes und handelndes Wesen ein Glied der „Natur“ ist wie anderes naturhaft Seiendes; 2. daß „Natur“ stets auch etwas aus der Sicht von Menschen Definiertes ist.“* (Oldemeyer 1983, S. 15)

Auf diesen Annahmen beruhen im Übrigen auch einige Anteile der Konzepte von Naturverbundenheit des Menschen aus der umweltpsychologischen Forschung, welche die Trennung von Mensch und Natur untersuchen und erheben. Beispielhaft sei hier der `Inclusion of Nature in one's Self` - Test



(Schultz, 2002) genannt, eine Skala, die den Grad der Integration der Natur in eine Person misst und dabei interessanterweise eine grafische Item-Vorgabe nutzt, die intuitiv - implizit eine Antwort evoziert. Die maximale Antwortgröße ist eine 100%ige Deckung von Ich (Mensch) und Natur, also die uneingeschränkte Integration. Aber auch hier wird die Frage, ob der Mensch selbst Natur ist, nicht hinreichend beantwortet, weil eine projektive Einseitigkeit vom Menschen auf die Natur keinen Umkehrschluss zulässt und die Natur ihrerseits eine Antwort schuldig bleibt.

Die Schwierigkeit dieses Unterfangens wird auch von Gebhard (2020) gesehen und recht pointiert beschrieben: *„Dabei ist davon auszugehen, dass die selbstverständliche Rede von Natur nicht mehr ohne Weiteres möglich oder sogar `anachronistisch` geworden ist“* (Hauser 1996, S.85). Zu vielfältig sind die Naturbegriffe, zu viele zum Teil auch illusionäre Hoffnungen und Interessen knüpfen sich an *„Natur“ – und das in historischen und kulturellen Spielarten“* (Gebhard, 2020, S. 37). Hier ist ein erster Hinweis, dass Natur und Kultur keine zu trennenden Entitäten sind, sondern zusammen betrachtet und zusammen gedacht werden sollten. In diesem Sinne sind *„Naturerfahrungen [...] also immer auch Kulturerfahrungen, oder – wie Boesch (1980, S. 10) es ausdrückt – die `Kultur ist das Biotop des Menschen`“* (Gebhard, 2020, S. 40). Diese Aussage könnte jedoch auch für eine Dualität in der perspektivischen Ausrichtung des Menschen sprechen, mit einem Blick auf die Natur und einem anderen auf die Kultur. Diese Dualität würde sich jedoch aufheben, wenn sich die Trennung zwischen Natur und Kultur auflöst. Möglicherweise kann dies im Menschen selbst geschehen, weil auch er Natur und Kultur in Gleichzeitigkeit ist. Boesch hat dazu eine interessante Aussage getroffen:

*„Die Umwelt ist Kultur nicht einfach in dem Sinne, dass sie zu einem größeren Teil durch den Menschen erst gestaltet wurde, sondern auch in dem tieferen Sinne, dass sie auch als Natur immer zugleich auch Struktur und Symbol ist, eingebettet in Bedeutungssysteme komplexer Art, Träger von Valenzen und damit Versprechungen, Bestätigungen oder Begrenzungen und Bedrohungen des Handelns“* (Boesch 1980, S. 100).

Der Zusammenschluss geschieht hier auf einer symbolischen und metaphorischen Ebene, aber auch aus der Perspektive heraus, den Menschen als aktiven und gestaltenden Handelnden zu betrachten. „Die Natur hat für den Menschen insofern zwar eine `objektive` Bedeutung, wird zugleich aber auch auf subjektive Weise mit symbolischen Bedeutungen aufgeladen.“ (Gebhard, 2020, S. 40).

Neben diesen Aspekten der Mensch-Natur-Beziehung oder der Natur-Kultur-Beziehung spielen auch anthropologische Aspekte im Mensch-Naturverhältnis eine wichtige Rolle, weil davon auszugehen ist, dass bestimmte Resonanzen, die Menschen auf Landschaftsräume haben, aus biologischen Überlebensanforderungen der frühen Menschheitsgeschichte resultieren. Das berührt frühe sinnlich Naturzugänge mit dem Ziel zu überleben oder die Reproduktion zu sichern. Heute werden vor allem Affinitäten für bestimmte Landschaftsräume auf diese evolutionären Erfahrungen und damit verbundenen Resonanzen zurückgeführt. Aus dem anthropologischen Ansatz haben sich verschiedene Theorien entwickelt, die hier genannt und hinsichtlich ihrer Kerngedanken kurz skizziert werden sollen:

*Prospect Refuge Theory (Appleton, 1975):* Es werden Umwelten aufgesucht, die einen ästhetischen Genuss versprechen und in denen der Mensch Ausblick und Geborgenheit findet. Es gilt dabei die Formel `Sehen, ohne gesehen zu werden`.

*Habitat Selection Theory (Orians, 1980):* Diese Theorie, auch Habitat-Theorie genannt, geht davon aus, dass Menschen Landschaften oder Landschaftselemente aufsuchen, die positive Reaktionen hervorrufen. Die Bewertung einer Landschaft ist dabei intuitiv, affektiv und augenblicklich. Hauptaspekte der Bewertung sind Landschaftsobjekte (Bäume, Sträucher, Wasser) und deren Anordnung sowie die Frage nach Ressourcen wie Nahrung oder Schutz.

*Savanna Theory (Orians, 1986):* Es gewissermaßen die Zuspitzung seiner Habitat Selection Theory in der ihre Aspekte konkret auf einen Landschaftstypus übertrug, welcher einer Savanne entspricht. Interessant dabei ist, dass Menschen diesen savannenähnlichen Landschaftstypus

scheinbar generell bevorzugen, auch wenn sie im Vorfeld diesen noch nicht aufgesucht hatten.

*Information Processing Theory (Kaplan & Kaplan, 1989)*: Diese Theorie geht davon aus, dass Menschen sich zu Landschaften hingezogen fühlen, die ihr Überleben sichern. Die Lesbarkeit der Umwelt sollte übersichtlich, vertraut, verständlich und schnell wahrnehmbar sein. Verstehen und Erkunden stehen im Vordergrund und sind inhaltlicher Bestandteil der vier Schlüsselvariablen, welche auf das Landschaftsbild bezogen werden:

- *Kohärenz* - Einheitlichkeit und Ordnung
- *Komplexität* - Diversität von Teilelementen
- *Lesbarkeit* - Mustererkennung und Orientierung
- *Mystery* - Ungewissheit und Geheimnisvolles

Es ist davon auszugehen, dass diese vier Variablen die Landschaftspräferenz von Menschen maßgeblich beeinflussen. (Gebhard & Kistemann, 2016)

*Biophilie-Hypothese (Wilson, 1984)*: Der Mensch fokussiert das Leben und lebensähnliche Prozesse und zeigt darin eine tiefe emotionale Verbundenheit mit der Natur, also ein „*fundamentales, genetisch bedingtes Bedürfnis nach Naturnähe*“ (Gebhard 2020, S. 154).

*Attention Restoration Theory (Kaplan & Kaplan, 1989)*: In dieser Theorie wird davon ausgegangen, dass sich Naturräume günstig auf die Gesundheit auswirken, weil diese verbrauchte Aufmerksamkeitskapazität durch ihren Erholungswert reaktivieren. Entscheidend ist dabei der Stimuliwechsel von einer reizüberfluteten in eine reizärmere und zugleich positiv stimulierende Umgebung. Wichtige Attribute sind dabei Weg sein (being away), Faszination (fascination), Ausdehnung (extent) und Vereinbarkeit (compatibility) (Gebhard, 2020). Das Zusammenwirken dieser Faktoren verschafft dem Menschen ein Höchstmaß an Erholung.

Alle hier kurz vorgestellten Theorien haben bis in die Gegenwart hinein ihren Wert und hinsichtlich einiger Aspekte ihren Bestand. Jedoch fehlen in diesen streng anthropologischen prädispositiven Ansätzen die individuellen und

subjektiven Ausprägungen von Wahrnehmung und Perzeption einzelner Individuen, was wiederum generalisierende, auf alle Menschen bezogene Aussagen erschwert (Gebhard & Kistemann, 2016). Vervollständigt man dieses Bild jedoch, ergibt sich ein wichtiger Beitrag in der Vervollständigung der Mensch-Natur-Beziehung.

Hier setzt auch das kulturgeografische Konzept von Gesler (1992) an, das die Landschaft in ihrer Bedeutung für den Menschen verschiedenartig sieht und interpretiert. Diese facettenreiche Perspektive auf Orte im Zusammenspiel von Situationen, Settings und Milieus hat letztlich zum Begriff der `therapeutic landscapes geführt und die Möglichkeit geschaffen, Landschaften multiperspektivisch zu betrachten und zu interpretieren (Gebhard & Kistemann, 2016). Die Bedeutung für den Menschen und damit verknüpft die Möglichkeit der Begegnung und des Erlebens baut Gesler auf der Grundlage unterschiedlicher Wirklichkeitsdimensionen auf, die sich wie folgt darstellen:

- *„als Mensch-Umwelt-Wechselbeziehung, die den Kern der Humanökologie ausmacht: das Physische naturalistischer ebenso wie vom Menschen geschaffener Landschaften;*
- *im humanistischen Sinne: Bedeutung, Erfahrung, Subjektivität, Spiritualität, Authentizität und Symbolwert würdigend;*
- *aus strukturalistischer Perspektive als Landschaften, die soziale Konstrukte sind, welche von gesellschaftlichen Institutionen produziert werden;*
- *[und] aus poststrukturalistischer Perspektive als diskursive Konstruktionen von Wissen und Erfahrung.“* (Gebhard & Kistemann, 2016, S. 130)

Diese facettenreichen Wirklichkeitsdimensionen berühren sowohl die biologischen, strukturellen und sozialen Aspekten von Landschaften als auch kognitive, reflexive, philosophische, symbolische und psychologische Dimensionen. In diesem Sinne ist es als ganzheitlicher Zugang zu verstehen, der fern jeder therapeutischen Bedeutung eine allgemeingültige Bedeutung für den Menschen besitzt. In den vorab skizzierten Theorien ging es vornehmlich darum, welche Landschaften Menschen bevorzugt aufsuchen. Im folgenden Abschnitt soll es nun darum gehen, welche Erlebnisperspektiven für Menschen in natürlichen Räumen bestehen.

## Naturerleben

Wenn hier vom Erleben gesprochen wird, ist damit in Abgrenzung zu Erfahrung ein bewusst ablaufender, unmittelbarer, aber unreflektierter Vorgang gemeint. Wahrscheinlich ist diese Grenze im Handlungskontext nicht scharf zu ziehen, soll aber hier auf einer theoretischen Ebene angenommen werden. Diese geht prinzipiell von zwei Weisen des Erlebens aus: die passive und die aktive Erlebensweise (Liedtke, 2005). In der folgenden Tabelle werden Dimensionen des Erlebens im Naturraum mit ihren spezifischen Kennzeichen aufgezeigt (Tab. 7).

Dimension des Erlebens	Kennzeichen des Erlebens (Erlebniskomplexe)
Körper und Bewegung	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bewegung               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bewegungsantrieb (Bewegungslust – Bewegungsunlust)</li> <li>• Belastung</li> <li>• Leichtigkeit (Leichtigkeit – Schwerfälligkeit)</li> <li>• Rhythmus (rhythmisch – unrythmisch)</li> <li>• Bewegungs-Können (Können – Nichtkönnen)</li> </ul> </li> <li>• Körper               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Besondere Körperempfindungen (Schmerz – Genuss)</li> <li>• Kreatürlichkeit (Müdigkeit/Erschöpfung, Hunger/Durst, Sekretion/Exkretion, Wärme-/Kälteempfinden)</li> <li>• Atmung</li> </ul> </li> </ul>
Sozialität und Verbundenheit	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mitmenschen</li> <li>• Menschliche Beziehungen               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Kooperation – Konkurrenz</li> <li>• Allein-Sein</li> </ul> </li> <li>• Selbsterleben               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Selbstkonzept</li> <li>• Lifestyleorientierte Selbstbilder</li> </ul> </li> </ul>
Leistung	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Leistungsbereitschaft               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Leisten wollen</li> <li>• Leisten müssen</li> </ul> </li> <li>• Leistungsfähigkeit               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hohe Leistungsfähigkeit</li> <li>• Geringe Leistungsfähigkeit</li> </ul> </li> </ul>
Spannung	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Spannungsreiche Momente               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Anspannung</li> <li>• Abenteuer</li> <li>• Angst</li> </ul> </li> <li>• Spannungsarme Momente               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Entspannung</li> <li>• Ruhe</li> <li>• Langeweile</li> </ul> </li> <li>• Momente mit mittlerem Spannungspotential               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ausgeglichenheit</li> <li>• Unruhe</li> </ul> </li> </ul>
Zeit und Raum	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Zeit               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Zeitlichkeit</li> <li>• Zeitlosigkeit</li> </ul> </li> <li>• Raum:               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Eindrucksdichte (Einförmigkeit – Vielförmigkeit)</li> <li>• Horizontale Ausgedehtheit (Weite – Enge)</li> <li>• Vertikale Ausgedehtheit (Höhe – Tiefe)</li> <li>• Ausgestaltetheit (Natürlichkeit – Gestaltetheit)</li> </ul> </li> </ul>
Natürlichkeit und Natur	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Landschaftliche und umgebungsgestaltende Natur               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Belebte Natur</li> <li>• Unbelebte Natur</li> </ul> </li> <li>• Naturkräfte und atmosphärische Natur</li> </ul>
Kontext	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eingebunden-Sein in ...               <ul style="list-style-type: none"> <li>• Natur</li> <li>• Gesellschaft</li> <li>• Situation</li> </ul> </li> <li>• Freiheit</li> <li>• Klarheit</li> <li>• Intensität</li> <li>• Werte</li> <li>• Ästhetik</li> <li>• Stimmungen und Atmosphären</li> </ul>

**Tabelle 7:** Dimensionen und Kennzeichen des Erlebens im Naturraum (Liedtke, 2005, S. 71)

Wie bereits in der kritischen Rezeption der vorangestellten Landschaftstheorien angemerkt, ist das Landschaftserleben und in diesem Sinne auch das Naturerleben nicht allein vom angebotenen räumlichen Kontext, dem Naturraum abhängig, sondern auch durch die sinnliche und perzeptive Wahrnehmung determiniert. Wahrnehmung wiederum ist neben der physiologischen und psychologischen Möglichkeiten des Menschen kulturabhängig, was empirische Forschungen zeigten. So stellte man beispielsweise fest, dass Menschen, die ihr Leben ausschließlich im dichten Regenwald verbrachten, sich überrascht zeigten, wenn sie plötzlich *„auf offenen Ebenen weit entfernte und damit winzig klein erscheinende Tiere mit zunehmender Nähe als sehr groß erlebten“* (Hellbrück, 1999, S. 85).

In Konsequenz vieler Studien geht man heute letztlich davon aus, dass die Wahrnehmung kultureller, gesellschaftlicher und biologischer Determination unterliegt. Der Zugang zur Wahrnehmung geschieht im Sinne von Wundt durch eine schöpferische Synthese, die man sich folgendermaßen vorstellen muss:

*„[D]as Wahrnehmungssystem des Menschen [wurde] zweigeteilt, nämlich in einen Apparat, der nach Gesetzen der Physik und den Funktionsprinzipien der Physiologie Eindrücke sammelt, und in einen Geist, der aufgrund von Erfahrungen über unbewusste Schlüsse bzw. schöpferische Synthese die Welt erkennt.“* (Hellbrück, 1999, S. 121)

Des Weiteren spielen auch emotionale Aspekte in die Wahrnehmung hinein, weil viele Objekte in der Natur nicht nur eine faktische und symbolische Bedeutung haben, sondern auch mit Affekten verknüpft sind und somit Landschaften als freundlich oder lieblich wahrgenommen werden. Ein weiterer Aspekt der Wahrnehmung ist das soziale Erleben im Rahmen von Begegnungen mit der Natur. So macht es einen Unterschied, ob der Mensch sich allein in einen Wald hinein begibt oder ob er sich in einer Gruppe von Menschen befindet. Die Wahrnehmung des Waldes ist in diesem Fall vielfach determiniert. Da spielen Erfahrungen, tradierte Geschichten und Mythen, aber auch die Intention, mit der man dem Wald begegnet, ist eine Rolle. Letztendlich ist auch die Möglichkeit des sinnlichen Zugangs interindividuell sehr verschieden. So sind manche Menschen visuell sehr affin, andere akustisch oder olfaktorisch dominanter veranlagt. Da Naturerleben immer

auch ein im hohen Maße sinnliches Erleben ist, spielt dieser Aspekt eine wichtige Rolle. In diesem Zusammenhang soll noch auf das Selbsterleben eines Menschen eingegangen werden, weil hier erneut eine Berührung mit reflexiven und erfahrungsleitenden Prozessen stattfindet. Liedtke hat den Aspekt des Selbsterlebens folgendermaßen beschrieben:

*„Selbsterleben als Erlebnisqualität bedeutet einerseits, dass sich durch Erlebnisse die Möglichkeit der Selbstreflexion bietet und dass andererseits diese Selbstreflexion wiederum Gegenstand des Erlebens wird. [...] Im Zuge des Selbsterlebens haben Menschen Erlebnisse mit sich selbst: mit ihrem Können oder Nicht-Können, mit Vorlieben, Abneigungen oder sonstigen Eigenschaften bzw. Charakteristika ihrer Persönlichkeit.“* (Liedtke, 2005, S. 89)

Da mit diesem Selbsterleben viele Persönlichkeitseigenschaften (Selbstkonzept, Selbstwirksamkeit, Attributionsverhalten) angesprochen sind, kommt hier der Aspekt der individuellen Ausprägung von Erlebensprozessen zum Tragen.

Im Fazit aller vorangestellten individuell verschiedenen Faktoren könnte folgendes Zitat stehen: *„Für das Erleben von Natur ist keine objektive Definition formulierbar: Welche Natur ein Mensch in seiner Wahrnehmung erlebt, kann nicht von außen oder vorab definiert werden“* (Früchtnicht, 2020, S. 39). Neben der Wahrnehmung, die einen rezeptiven Zugang vertritt, ist der explorative Zugang zum Naturraum bedeutsam, nämlich die Frage, wie der Mensch der Natur begegnet, wird erweitert auf die Frage der Aneignung und Einverleibung. Völker & Kistemann (2011) sprechen von sogenannten Aneignungsdimensionen, welche die Art und Weise der menschlichen Interaktion in den Wirklichkeitsdimensionen von Natur bezeichnen. Wie auch schon im vorab angeführten Konzept der unterschiedlichen Wirklichkeitsdimensionen von Gesler (1992) handelt es sich um einen Zugang, der innerhalb seiner Dimensionen multifaktorielle und in gewisser Weise ganzheitliche Möglichkeiten des Naturzugangs aufzeigt. Dadurch könnten sie einen maßgeblichen Einfluss auf das Naturerleben heben und gleichzeitig dabei auch schon den Erfahrungsaspekt berühren (vgl. Kap. 2.2).

## Aneignungsdimensionen (Völker & Kistemann, 2011)

- kontemplatives Erleben (Dimension des Erfahrens)
- körperliche Aktivität (Dimension der Aktivität)
- soziale Begegnung (Dimension des Sozialen)
- Symbolisierungsanlass (Dimension der Symbolik)
- Interaktionsdynamik des Selbst mit der Landschaft (Conradson, 2005)

Diese Dimensionen erscheinen sinnvoll vor dem Hintergrund einer vertiefenden und auf Erfahrungsprozesse gerichtete Mensch-Natur-Beziehung, weil sie einerseits subjektbezogene Dimensionen wie Wahrnehmung, Kognition, Symbolisierung und Handeln und andererseits interaktionale Aspekte wie soziale Begegnung und die Mensch-Natur Begegnung als Subjekt-Objekt-Beziehung in den Blick nimmt. Damit decken diese Dimensionen im Sinne der Alltagsphantasien (Gebhard 2007, 2009, 2015) den Bezug zu den Selbst-, Welt- und Menschenbildern ab und schaffen optimale Bedingung für die Öffnung der Natur als Erfahrungsraum, worum es im folgende Abschnitt vorrangig gehen soll.

### **Naturerfahrung**

Die Natur ist nicht nur ein Teil der nichtmenschlichen Umwelt, sondern auch ein qualitativ und quantitativ großer Bereich. Diese Tatsache hat auf die Erlebensperspektive gleichermaßen Einfluss wie auf die Möglichkeit, die Natur als Erfahrungsraum zu betrachten. Naturerfahrung ist stark mit dem Aspekt der Selbsterfahrung verknüpft (Gebhard, 2020). Ging es im Vorfeld zunächst um den Naturbegriff und um die Rolle von Natur im Erleben des Menschen, soll nun die Aufmerksamkeit dem Aspekt der möglichen Erfahrung im Naturraum gelten. Ein erster Zugang zu diesem Thema ist, dass der Mensch in drei Arten von Umwelten eingebunden ist, *„die natürliche, die kulturelle und die soziale Umwelt. Er ist gleichermaßen Produkt eines Millionen Jahre währenden Evolutionsprozesses, eines `Spiels` von zufälligen Veränderungen und selektiven Druckes und Ergebnis einer vergleichsweise*



*kurzen kulturellen und sozialen Entwicklung“* (Hellbrück, 1999, S. 26). Diese drei Umwelten treffen im Naturraum aufeinander, der mit seinen mannigfaltigen und differenzierten, sich stetig wandelnden Eigenschaften einen idealen Erfahrungsraum bietet. Früchtnicht stellt dar, *„dass es sich bei Naturerfahrungen um einen aktiven Prozess eines Menschen zu handeln scheint, der sich seiner natürlichen Umgebung gegenüber sieht und die in ihr möglichen Reize über seine Sinne wahrnimmt. Einem Naturerfahrungsprozess geht somit immer ein Wahrnehmungsprozess voraus“* (Früchtnicht, 2020, S. 32f.). Auf diesen Aspekt wurde ja bereits im Abschnitt über das Naturerleben eingegangen. Lude geht noch einen Schritt zurück und spricht von einer *Naturbegegnung*, in der der Mensch der Natur als Beobachter gegenüber tritt, um in einer aktiven Position, also teilnehmend ins *Naturerleben* einzutreten, welches durch einen Prozess der Reflexion schließlich zur *Naturerfahrung* wird (Lude, 2005). Diese Stufen lehnen sich stark an das Erfahrungskonzept von Dewey (1988) an und stellen sich in der zusammengefassten Abfolge folgendermaßen dar: Ereignis - Erlebnis - Erfahrung. Doch in welchem Sinne kann der hier beschriebene Erfahrungsraum betreten werden, was ist als notwendig um Mensch und Natur in ein interaktionales und reflexives Geschehen zu versetzen? Früchtnicht (2020) spricht unter Bezugnahme auf Bögeholz (1999) von primären, sekundären und tertiären Naturerfahrungen und verweist damit auf drei Bewusstseins-ebenen in der Naturerfahrung:

- *„Eine primäre Naturerfahrung wird als sensorisch-körperliche Begegnung mit Phänomenen der (belebten) Umwelt begriffen.*
- *Eine sekundäre Naturerfahrung ist hingegen durch stärker erkundende oder forschende Dimensionen gekennzeichnet.*
- *Tertiäre Naturerfahrung baut auf primärer und sekundärer Naturerfahrung sowie auf Umweltwissen auf und enthalte eine Anwendungsdimension im weiteren Sinne.“* (Früchtnicht, 2020, S. 33, mit Bezug auf Bögeholz, 1999, S. 21, mit Bezug auf Trommer, 1996)

Die primäre und sekundäre Naturerfahrung bezieht sich auf die Möglichkeiten im direkten Kontakt mit der Natur und ist eine fließende Hin- und Herbewegung zwischen Wahrnehmung und Exploration.

Die tertiäre Naturerfahrung lässt sich am besten durch ein erweiterndes Konzept von Lude (2001) beschreiben, der darin eine Unterscheidung von direkten und indirekten Naturerfahrungen vornimmt. Hier würde sich die tertiäre Naturerfahrung am ehesten der indirekten Naturerfahrung zuordnen lassen, die sich in einer kontaktlosen Beschäftigung mit dem Gegenstandsbereich bewegt und beispielsweise in Filmen, Büchern, Gesprächen und Bildern verorten lässt. Diese Systematisierung zeigt einerseits die Komplexität der Natur- und Erfahrungszugänge, ist andererseits aber nicht im Sinne einer Hierarchie zu betrachten, sondern vielmehr als unterschiedliche Perspektiven und Möglichkeiten der Erfahrung zu denken.

Noch differenzierter schlägt Bögeholz (1999) fünf Dimensionen der Naturerfahrung vor, welche lauten:

- ästhetische Naturerfahrungsdimension - Schönheit
- erkundende Naturerfahrungsdimension - Untersuchung der Flora und Fauna
- soziale Naturerfahrungsdimension - Tiere und menschliche Beziehungen
- ökologische Naturerfahrungsdimension - Präservierung
- instrumentelle Naturerfahrungsdimension - Utilisation

Lude (2001) hat diese Dimensionen noch um 4 Dimensionen erweitert:

- ästhetische Naturerfahrungsdimension - multimodal sinnliche Wahrnehmung
- erholungsbezogene Naturerfahrungsdimension - Sport und Freizeit
- ernährungsbezogene Naturerfahrungsdimension - gesunde und nachhaltige Nahrung
- mediale Naturerfahrungsdimension - Vermittlung durch Medien, Filme, Apps

Diese insgesamt neun Naturerfahrungsdimensionen ermöglichen einen umfassenden Naturzugang, der sowohl auf der Ebene des Erlebens als auch auf der Ebene der Erfahrung als ganzheitlich betrachtet werden kann. Auch hinsichtlich der Arbeit mit einem künstlerisch-gestalterischen Medium zeigen

sich verschiedenste direkte Anknüpfungspunkte, die vordergründig die ästhetischen Dimensionen, die mediale Vermittlung, die sinnliche Wahrnehmung, aber auch die sozialen und explorativen Dimensionen berühren.

Die vorab aufgezeigten Unterscheidungen in primäre, sekundäre und tertiäre sowie direkte und indirekte Naturerfahrungen, aber auch die neun Naturerfahrungsdimensionen (Bögeholz, 1999; Lude, 2001) werfen das Licht auf eine weitere Perspektive oder vielmehr auf die Frage, ob eine Erfahrung in oder mit der Natur gemacht wird. Das ist nicht alleine eine Frage der Perspektive, sondern auch eine Dimension des persönlichen Erlebens, nämlich eine Frage des Einlassens, der Verbundenheit und Motivation.

Bezogen auf die inhaltliche und methodische Struktur dieser Arbeit zeigt sich, dass im direkten Aufenthalt der Jugendlichen in der Natur die Dimension des `in der Natur` und im künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess die Dimension `mit der Natur` bedient wurde. Dieser doppelte Zugang zur Naturerfahrung, der sicherlich Überschneidungsbereiche<sup>1</sup> besitzt, bietet reale Naturerlebnisse und orientiert sich dabei am Erfahrungsbegriff von John Dewey (1988) (vgl. Kap 2.2), indem der Aspekt des menschlichen Handelns betont und gleichzeitig überführt wird in die indirekte Naturerfahrung des künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozesses. Jeder dieser Naturerfahrungsprozesse, die schon als isolierte Erfahrung im konkreten Handeln verwurzelt sind, bringen eigene Momente der Irritation und Reflexion auf sehr unterschiedliche Weise mit sich. Im Sinne von Dewey, der Erfahrung nicht als Momentaufnahme sieht, sondern als Prozess der Wandlung und Veränderung verweisen die Augenblicke verschiedenster Erfahrungszeitpunkte und Prozesses aufeinander. *„Eine Erfahrung entsteht nicht in einem einzelnen Augenblick, sondern ist definiert durch eine Abfolge von Voraussetzungen und Bedingungen“* (Früchtnicht, 2020, S. 45). Somit ist vorstellbar, dass die Erfahrungsprozesse im Naturraum einen Einfluss auf die Erfahrungsprozesse im Bildraum haben und somit Voraussetzungen und Bedingungen bilden.

---

<sup>1</sup> Die Dimensionen des `in der Natur` sein bzw. `mit der Natur` sein können prinzipiell sowohl im direkten Naturkontakt auftreten, weil verschiedene Aspekte wie Resonanzgeschehen, körperlich-leibliches Erleben, Affektivität und sinnlicher Wahrnehmung durchaus im Naturraum wie auch in der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung auftreten können.

Was ist nun aber der konkrete Wert der Natur bezogen auf Erfahrungsprozesse, welches Potenzial bietet der Aufenthalt in der Natur? Zunächst bietet die Natur neben atmosphärischen und ästhetischen Aspekten auch eine permanente Einladung zur Bewegung und Exploration. Solche Prozesse ermöglichen ein freizügiges und mitunter nicht zu kontrollierendes Potenzial der Begegnung mit Neuem. Mitscherlich fasst das folgendermaßen zusammen: *„Je weniger Freizügigkeit, je weniger Anschauung der Natur mit ihren biologischen Prozessen, je weniger Kontakthanregung zur Befriedigung der Neugier, desto weniger kann ein Mensch seine seelischen Fähigkeiten entfalten und mit seinem inneren Triebgeschehen umzugehen lernen“* (Mitscherlich, 1965, S. 24f.). Die ist förmlich als Einladung zur unmittelbaren Kontaktaufnahme mit den Elementen der Natur zu verstehen und somit nicht allein als Möglichkeit, die der Naturraum zur Verfügung stellt, sondern auch als konzeptionelle pädagogisch-didaktische Haltung zu deuten, denn: *„Überhaupt scheint es so zu sein, dass es vor allem die Freizügigkeit und Unkontrolliertheit ist, die nicht nur an Naturerfahrungen so attraktiv sind, sondern die auch einen wesentlichen Anteil an den positiven Effekten haben dürften“* (Gebhard 2020, S. 88). Hier sei auch der körperlich-leibliche Aspekt angesprochen, der in gewisser Weise immanent den Aufenthalt in der Natur begleitet. Böhme hebt diesen Wert hervor, indem er Folgendes postuliert: *„Deshalb kommt dem menschlichen Leib [...] eine ganz zentrale Rolle in seiner Beziehung zur Natur zu, weil im menschlichen Leib die Naturbeziehung zu einer Selbstbeziehung des Menschen wird“* (Böhme, 1992, S. 53). Die Einladung der Natur zur körperlich-leiblichen Erfahrung wird somit ein wichtiger Bestandteil der Selbsterfahrung. An diesem Punkt ist Naturerfahrung und Selbsterfahrung zusammen zudenken. Im Zuge des Naturverständnisses den Menschen existiert ein Bild von heiler und unberührter Natur, gewissermaßen als Idealbild lebensweltlicher Vorstellungen Brämer (2005; 2006) bezeichnete dieses Naturverständnis als `Bambi-Syndrom`, welches einerseits den Aspekt der Idealisierung und andererseits möglicherweise den Aspekt der Verbundenheit zur Natur offenbart. Betrachtet man die Natur allerdings als bedeutungs- und sinnstiftende Instanz, geht es eher darum, alle positiven, wenn auch mitunter idealisierenden Bilder wohlwollend aufzunehmen und in den Erfahrungsprozess einzubeziehen. Zur Sinninstanz wird die Natur durch ihre Beseelung im Rahmen einer animistischen und

anthropomorphen Interpretation. Das kann sich auf Naturphänomene, Tiere, Pflanzen, Landschaftsteile oder ganze Landschaften beziehen, die in der Folge eine gleichsam physiognomische Gestalt annehmen können. Solche Anthropomorphisierungen berühren den symbolischen Charakter der Natur (Gebhard, 2014)<sup>2</sup>.

Ein weiterer Wert von Naturerfahrungen liegt in der Möglichkeit, dass Aspekte von Fürsorge und Empathie angeregt werden. Fürsorge basiert auf der Tatsache, dass man sich um jemanden oder um etwas sorgt. Dieser Aspekt wird angesichts der mitunter düsteren Zukunftsvisionen und Voraussageparametern hinsichtlich der Natur und der Umwelt häufig aufgerufen und führt mitunter sogar schon zu einer fast resignativen Haltung gegenüber dem Schutz der natürlichen Umwelt. Die Befundlage ist das sehr heterogen und reicht beispielsweise von einem „fürsorgliche[n] Bild der Jugendlichen vom Wald“ (Früchtnicht, 2020, S. 68) und der `Fridays for Future - Bewegung` bis hin zu Prognosen bezüglich des Klimawandels, der viele verschiedene Emotionen wie zum Beispiel Angst, Wut, Hilflosigkeit und Resignation verursacht. Hinzu kommen noch Problematiken wie die Einstellungs-Verhaltens-Diskrepanz und der `Social Desirability-Bias`<sup>3</sup>, die das gesellschaftliche Bild von Umweltfürsorge zugunsten der Intention positiv verschiebt, jedoch auf der Verhaltens- oder Handlungsebene große Defizite zeigt. Als eine Folge dieser Phänomene hat sich in den letzten Jahren der Aspekt der Informationspolitik und des Umweltwissens hin zu einem ganzheitlichen Konzept der Umweltbildung verschoben und dabei zunehmend das emotionale Involviertsein in den Blick genommen. Gebhard fasst einige dieser Aspekte zu einem interessanten Befund zusammen:

*„Untersuchungen zur Bedeutung des Wissens beim Umwelthandeln [...] zeigen, dass ein rein kognitives Verständnis von Naturphänomenen noch keine Bereitschaft schafft, sich für den Erhalt der Natur konkret einzusetzen. Dazu bedarf es eben – und das liest*

---

<sup>2</sup> In diesem Zusammenhang sei auf den Ansatz der Alltagsphantasien zurückverwiesen, der bereits im Kapitel 2.3 ausführlich dargestellt wurde.

<sup>3</sup> Die Tendenz, vor allem bei ambivalenten und kritischen Themen sozial erwünscht zu antworten.

*man inzwischen in allen Verlautbarungen zur Umwelterziehung – einer entsprechenden emotionalen Grundlage.“ (Gebhard, 2020, S. 70)*

Dabei spielen Bindungsaspekte genauso eine entscheidende Rolle, wie die Fähigkeit zur Empathie. Bindungsvermögen und Empathie sind Persönlichkeitsanteile und unterliegen einerseits einer langsamen sowie schwierigen Veränderung, weisen andererseits aber auch eine hohe situations- und kontextübergreifende Stabilität und Nachhaltigkeit auf. Naturerfahrungen bieten viele Anlässe zur Empathie. Dafür gibt es ausreichend Hinweise und auch einige empirische Belege, wobei gerade die Mensch-Tier-Beziehung gut untersucht wurde: So postuliert Beetz *„Positive Effekte einer bindungsähnlichen Mensch-Tier-Beziehung auf Empathie und emotionale Intelligenz sind vorstellbar“* (Beetz 2004, S. 10). Aber auch der Kontakt zu Pflanzen und anderen organischen und anorganischen Umwelten ist für eine emphatische Perspektive bezogen auf Naturerfahrung bedeutsam. So geht es in Ansätzen der sogenannten Naturinterpretation aus den USA um eine sogenannte Umweltsensibilisierung (environmental sensitivity), was eine sich einfühlende Perspektive (empathic perspective) gegenüber der Umwelt beinhaltet. Dieses wird durch diverse und lang andauernde Erfahrungen in naturnahen Umwelten unterstützt (Früchtnicht, 2020). Das implizite und möglicherweise auch explizite Ziel all dieser Aspekte ist eine stärkere emotionale und emphatische Bindung an die Natur, denn um dieses Thema mit einem Zitat von Gebhard abzuschließen: *„Nur, was ich schätze, bin ich bereit zu schützen“* (Gebhard, 2020, S. 70).

Ein weiter Wert liegt im Symbolcharakter der Natur und bereits im Kapitel 2.7 wurde darauf näher eingegangen. Dennoch soll dieser wichtige Aspekt mit Blick auf das innewohnende Erfahrungspotenzial noch einmal aufgegriffen werden. Die Möglichkeit eines zweifachen Zugriffs auf symbolisch relevantes Material in gerade in der Naturerfahrung eine fast einmalige Gelegenheit, weil hier der Mensch in Kontakt mit seiner Umwelt sich selbst am nächsten kommt. Gelingt dieser Kontakt, wird die Grenze zwischen Ich und Welt durchlässig. Die Natur bietet dafür viele Gelegenheiten. *„Symbolisierungsprozesse können nun ihr Material sowohl aus der äußeren Natur (physiomorphe Symbole) als auch aus dem Ich (anthropomorphe Symbole) entnehmen“* (Gebhard, 2014, S. 265). Diese Form der Bezugnahme auf sich

selbst als Mensch und gleichzeitig auf Prinzipien der natürlichen Umwelt kann durch die große Nähe und Entgrenzung gerade hier gelingen. Gebhard (2014) spricht von einem „gleichsam resonant-korresponsiven Naturverhältnis[...], dass unsere Beziehung zur Natur und die Beziehung zum eigenen Selbst [zusammenbringt]“ (Gebhard, 2014, S. 264). Und weiter führt er aus:

*„Die äußere Natur wirkt als ein Symbolisierungsanlass, der ein Selbstverständnis des Menschen ermöglicht und damit Identität konstituiert. Die Symbole, mit denen wir uns zu deuten und zu verstehen suchen, werden aus der begegnenden Welt genommen; die Welt, in der wir leben, bedingt (im Sinne des Wortes) unser Selbstverständnis.“* (Gebhard, 2014, S. 265)

Betrachtet man all diese Aspekte, so scheint sich gerade in der Naturerfahrung ein großer Raum für Symbolisierungsprozesse zu öffnen und im Zusammenspiel mit der Möglichkeit der Kontemplation und Reflexion erfahrungswirksame Inhalte zu generieren.

Unmittelbar mit dem Erfahrungskonzept von Dewey ist auch der Augenblick der Irritation, der `Widerfahrnis (Waldenfels, 2004), dem Krisenhaften verbunden. In der Natur bieten sich viele Anlässe, solche Augenblicke des Stolperns. Diese können einerseits eine negative Färbung haben, indem Momente von Ekel und Angst erlebt werden. Dies kann beispielsweise durch Käfer, Raupen oder Schlangen geschehen, aber auch durch heftige Wetterlagen, Dunkelheit und unsichere räumliche Strukturen. Aber auch Gerüche und Geräusche können diese Gefühle auslösen. Darüber hinaus ist der Aspekt von Schmutz und Chaos mitunter irritierend. Andererseits können auch positiv gefärbte Erlebnisse Anlass für eine Irritation oder Krise sein, also Augenblicke der angenehmen Überraschung. Beispiele sind das Erleben von Schönheit, faszinierende Düfte, totale Stille, Vielfalt oder überraschend andere Daseinsweisen von Tieren und Pflanzen. Overmann hat drei Arten von Krisen identifiziert: die Traumakrise, die Entscheidungskrise und die „Krise unter der Bedingung der Muße“ (Overmann, 1996, S. 23). Die Traumakrise erfordert einen hohen Handlungsbedarf und somit löst diese einen großen Druck auf die Person aus. Bei Entscheidungskrisen ist der Anspruch auf eine Reaktion schon sehr viel geringer, aber dennoch hat auch diese einen überwiegend extrinsisch motivierten Aufforderungscharakter. Allein die `Krise

unter der Bedingung der Muße` regt Menschen positiv dazu an, auf eine kontemplative und reflexive Weise sich intrinsisch motiviert der Irritation zuzuwenden. Gerade hier setzen die im Naturraum häufig gegebenen Möglichkeiten an, weil die Natur sanft, aber dennoch deutlich dazu einlädt, sich einem durch Krisen induzierten Erfahrungsprozess zu öffnen. Am Ende dieses Kapitels soll Nietzsche (1773) stehen, der sehr pointiert der Ansicht war: *„Wir sind so gern in der Natur, weil diese keine Meinung über uns hat.“* In diesem Sinne öffnet sich ein Erfahrungsraum ohne Vorgaben und Grenzen.





## 4 Forschungsstand und Forschungsfragen

### 4.1 Forschungsstand

---

Orientierend am Interesse dieser Arbeit soll im Folgenden der Forschungsstand zum Einsatz künstlerisch-bildnerischer Prozesse in einem auf Naturerfahrung bezogenen Reflexionsprozess dargestellt werden.

Vorab sei erwähnt, dass dieser konkreten Fokussierung, also dem Zusammenspiel von Reflexion und künstlerisch-bildnerischer Gestaltung im Kontext von Naturerfahrungsprozessen in der Forschungslandschaft noch keine oder keine öffentliche Beachtung geschenkt wurde. Das hat zur Folge, dass es keinen direkten Anschluss an ein bestehendes Forschungskonzept gibt und sich die Identifikation einer „Forschungslücke“ somit auf mehrere Ansätze und Forschungsaspekte stützt.

Folgende Keywords in der Erhebung des Forschungsstandes sind in der Recherche leitend:

#Naturerleben #künstlerisch-bildnerische Gestaltung #Bild #Werk #Reflexion  
#Naturerfahrung #Unbewusstes #implizites Wissen

Das Forschungsinteresse dieser Arbeit berührt somit unterschiedliche Interessenschwerpunkte (künstlerisch-bildnerische Gestaltung, Bildtheorien, Reflexion, Erfahrung) und verknüpft einen konkreten Kontext (Naturerleben, Naturerfahrung) mit diesen. Dieser multimodale Ansatz erfordert einen multimodalen Blick in die Forschungslandschaft.

Ein Augenmerk wird bei der Darstellung des Forschungsstandes auf der Rolle der Bilder im Rahmen von Reflexionsprozessen und der Speicherung/Trägerschaft von Selbstaspekten liegen. Auch die Frage der Begegnung mit dem Bild und der Umgang mit diesem Medium wird beachtet. Das führt unmittelbar zu der Frage, welche Rolle künstlerisch-bildnerische

Gestaltungsprozesse für den Menschen haben und welche Bedeutung dem fertigen Bild bzw. Werk eingeräumt wird. Dabei werden die Bereiche Pädagogik, Therapie und Medizin einen forschungsgeschichtlichen Rahmen bieten. Zunächst geht es im Blick auf die Grundlagenforschung darum, das Potenzial und die Verwendung von künstlerisch-bildnerischen Prozessen und der entstehenden Werke zu skizzieren.

### **Grundlagenforschung - künstlerisch-bildnerischer Ausdruck**

Das Forschungsinteresse bezüglich darstellender Medien und Bildern hat eine lange Tradition und lässt sich, so man ein grobes Raster verwendet, in die Bereiche Kunst, Pädagogik und Psychologie unterteilen. Erweitert werden diese Bereiche vor allem seit der sogenannten „Sozialen Plastik“ (ca. 1967) um einen gesellschaftsrelevanten Aspekt und der damit aktiven Rolle von Kunst durch das Eingreifen in und der Veränderung von gesellschaftlichen Strukturen. Seit mehr als 100 Jahren werden in der Pädagogik und Psychologie bildnerisch gestaltete Werke zum Gegenstand verschiedenster Untersuchungen. An dieser Stelle sollen zunächst einige Ansätze und Befunde dargestellt werden, die die Möglichkeit der Verwendung von Bildern auf unterschiedliche Weise aufzeigen:

Im Bereich der Pädagogik und dort speziell der bildnerischen Gestaltung von Kindern haben Eng (1931) mit dem Werk *„The psychology of children's drawings“* und Harris (1963) mit *„Children's drawings as measures of intellectual maturity“* eine umfassende Einschätzung von Kinderbildern bezüglich der Widerspiegelung entwicklungspezifischer Aspekte vorgelegt. Lowenfeld (1957) hat mit *„Kunst des Kindes“* und Richter (1976) mit *„Anfang und Entwicklung der zeichnerischen Symbolik“* sowie Richter (2000) mit *„Die Kinderzeichnung: Entwicklung, Interpretation, Ästhetik“* auf der Grundlage dieser Forschungen weitere Spezifizierungen vorgenommen, die sich vor allem mit den kognitiven, seelischen und verhaltensbezogenen Anteilen auseinandersetzen. In dieser Tradition forschen bis zur Gegenwart Seidel (2007) in *„Leitlinien zur Interpretation von Kinderzeichnungen“* und Wichelhaus (2010) in *„Die Kinderzeichnung als Medium ästhetischer Erfahrung und therapeutischer Kommunikation“* weiter. Die Rolle des Bildes in der Bildung wird auch von Pazzini sehr pointiert dargestellt, indem er sagt: *„Bildung findet dauernd statt, weil dauernd Bilder einfallen“* (Pazzini, 2015, S.

13). Einige Ansätze wollen Auskunft über den Entwicklungsstand und Rückmeldungen über spezifische Verzögerungen in der Entwicklung von Kindern geben, andere wollen Bildungsprozesse durch spezifische Formen der Visualisierung (MindMaps, VisualMaps, ConceptMaps) optimieren und nachhaltiger gestalten. Ein Teil dieser initial überwiegend pädagogisch orientierten Forschungsintentionen berühren auch den medizinisch-therapeutischen Sektor und gründen sich auf einen Forschungsanspruch der Psychologie, der zeitlich noch weiter zurückreicht. Denn hier wurden schon vor 1900 erste wissenschaftliche Arbeiten im Rahmen psychiatrischer Erkrankungen veröffentlicht. Diese stellten den künstlerisch-bildnerischen Ausdruck von Patient\*innen der Psychiatrie ins Zentrum der Beachtung. Nennenswerte Arbeiten liegen von Hridlicka (1899) „*Art and literature in the mentally abnormal*“, von Lombroso (1887) „*Genie und Irrsinn*“, von Simon (1876) „*L’Imagination dans la Folie*“ und von Tardieu (1872) „*Étude médico-légale sur la folie*“ vor. Auf der Grundlage dieser Arbeiten entwickelte Mohr (1906) einen ersten standardisierten Zeichentest, der seinerzeit zwei Untersuchungsperspektiven beinhaltete:

- (1) Untersuchung bereits vorhandener Bilder
- (2) Untersuchung des spontanen Ausdrucks nach einem spezifischen Impuls.

Mohr ging es dabei aber nicht um die Frage, was die Menschen im Inneren zu einer spezifischen Darstellung bewegte, sondern vielmehr um die Feststellung des Grades der Abweichung von einer normgerechten Erwartung. Eine differenzierte Unterscheidung der Zeichnungen hinsichtlich einer Gruppierung nach Patient\*innengruppen wurde dennoch getroffen und zugleich der Grundstein für psychologische Testverfahren, die auf der Basis von Zeichnungen durchgeführt werden, gelegt. Eine Vielzahl projektiver Testverfahren sind aus dieser Entwicklung hervorgegangen (Petersen, Gruber, Tüpker, 2011). Bedeutsam ist hier die Beachtung von zweierlei Bildaussagen, indem der Prozess der Entstehung wie auch das fertige Werk Beachtung fanden.

Einen primär deskriptiv-explorativen Ansatz verfolgt die kunsttherapeutische Forschung seit den 1990er Jahren. Dabei geht es in der Regel fallspezifisch um die Wahrnehmung und Beschreibung der jeweiligen Patient\*innen. Hier

sind nennenswerte Vertreter\*innen Schottenloher und Schnell (1994) mit *„Wenn Worte fehlen, sprechen Bilder. Bildnerisches Gestalten und Therapie“*, Menzen (2016) mit *„Grundlagen der Kunsttherapie“* und Frieling & Auer (2000) *„Künstlerisch-malerische Elemente in ihrer Beziehung zur Menschenkunde.“* Der Schwerpunkt liegt hier auf einzelfallübergreifende Studien, die im Rahmen von diagnostischen Evaluationen den bildnerischen Ausdruck von psychisch kranken Menschen ausdifferenzieren sollen (Petersen, Gruber, Tüpker, 2011). Noch zahllose weitere Wissenschaftler\*innen haben Grundlagenforschung im Bereich des Zusammenhangs einer Erkrankung und dem bildnerischen Ausdruck betrieben. Der zentrale Gedanke dabei war und ist es auch immer noch den Zusammenhang zwischen Störung bzw. Erkrankung und Bild zu rekonstruieren. Ziele waren und sind es dabei vornehmlich, die künstlerischen Therapien einer berufsrechtlichen Regelung zuzuführen und Wirksamkeitsnachweise zu erbringen.

Alle diese Forschungsansätze stellen den Menschen ins Zentrum der Aufmerksamkeit und betrachten die Bilder primär als Selbstaussdruck bzw. Selbstdarstellung. Das analytische Paradigma legt den Schwerpunkt also auf die Frage, was das Bild als Spiegel der Seele des Menschen aussagt. Dabei sind durchaus neben den expliziten Aussagen auch die symbolischen, unbewussten bzw. impliziten Anteile des Bildes von Bedeutung. Dennoch oder gerade deshalb unterliegt die Interpretation der Bilder stark dem Fokus des Selbstbezugs und nimmt weniger den Weltbezug in den Blick. Die Perspektive des Weltbezugs wurde am ehesten noch im Rahmen künstlerischer Werke mit dem Bezug auf einen historischen oder kulturellen Kontext eingenommen.

Der Kontext von Natur wurde im bildnerischen Medium am ehesten in der Zeit der Romantik aufgegriffen. Beispielhaft sei hier Casper David Friedrich genannt, der die Landschaftsmalerei zu einem neuen Höhepunkt führte. Aber auch hier lag der Schwerpunkt der Betrachtung in der Betonung der Affekte sowie der Individualität des Menschen. Die Natur diente in diesen Werken überwiegend als Kulisse und um damit eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen, also um die Person im Bild in Szene zu setzen. Eine kritische Perspektive auf das Mensch-Natur-Verhältnis fand vor allem in fotografischen Arbeiten einen Niederschlag. Hier sei exemplarisch *„Human Planet“* (Steinmetz, 2020) genannt, einem Werk, welches sich mit dem Einfluss

des Menschen bei der Formung der Welt beschäftigt. Künstlerisch forschend ist beispielhaft ein Werk von Prüfer (2016) zu nennen, der sich in den Arbeiten zu „Brut“ mit konzeptionellen Gegebenheiten der Natur auseinandersetzt und dabei im weiteren Sinne die Natur selbst sprechen bzw. im engeren Sinne selbst zeichnen lässt. Dabei kommt es zu einer fast paradoxen Umkehrung, indem die Natur Spuren in der Kultur hinterlassen darf und nicht umgekehrt, wie es gemeinhin üblich ist. Das geschieht, indem sich die Aufprallstruktur von Regentropfen oder die Kriechspuren von Schnecken auf speziell präparierten Papieren zeigen kann. In der Auseinandersetzung mit diesen Bildern lässt sich im Sinne einer rezeptiven Arbeit der Mensch in eine reflexive, aber nicht selbst gestaltende Position bringen. Vielmehr verschafft er der Natur die Möglichkeit eines erweiterten Ausdrucks. Eine Frage, die sich dabei immer wieder stellt, ist die nach dem Zufall und der Möglichkeit, ob in der Beiläufigkeit dieser Geschehnisse doch eine Form von „natürlichen Bewusstsein“ besteht.

Bei der Untersuchung von gesellschaftlichen Bezügen der Kunst sind vor allem Clark (1999) mit *„Farewell to an idea: episodes from a history of modernism“* und Held und Schneider (1993) mit *„Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert“* als Vorreiter zu nennen. Das hatte zur Folge, dass im kunsttheoretischen Diskurs der Begriff ‚Öffentlichkeit‘ prominenter in Erscheinung trat, aber im Verlauf des Jahrzehnts wieder ein wenig rückläufig war (Geuß, 2020). Ein weiterer Aspekt, der starke Berührungspunkte mit der Idee der sozialen Plastik aufweist, ist die partizipatorische Bedeutung von Kunst, die vor allem von Vertreter\*innen wie Lacy und Gablik (1995) in *„Connective aesthetics: art after individualism“*, Bhabha (1997) mit *„Conversational art“*, Finkelppearl (2001) mit *„Dialogues in Public Art“* und Kester (2004) in *„Conversation pieces: Community and communication in modern art“*. In Kestners Modell der dialogischen Ästhetik ist das zentrale Thema die Verweigerung der Kunst und Kunsttheorie, um somit in das Kunstwerk einen Diskurs zu integrieren. Diese Forschungsperspektiven berühren den Anspruch partizipativer Kunst bzw. Kunstpraktiken und analysieren die Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft, aber auch die zwischen der persönlichen und gesellschaftlichen Bedeutung von Bildern.

Die Betrachtung von Bildwerken aus zwei Perspektiven besteht immer als Möglichkeit in Prozessen der reflexiven Auseinandersetzung:

(1) Perspektive der Gestalter\*innen (Produktion & Rezeption) und

(2) Perspektive der Betrachter\*innen (Rezeption).

Somit wird der partizipatorische Blick auf das Werk bedeutsam und öffnet den Raum für Selbst- und Weltaspekte. Dabei wird thematisch der Aspekt der gesellschaftlichen Kontextualisierung berührt und die Frage nach dem normativen „Gebrauch“ von Kunst gestellt. Besonders von Interesse ist die Spannung zwischen dem gesellschaftlichen und persönlichen Wert einer künstlerisch-bildnerischen Gestaltung.

Im Bereich der Grundlagenforschung wären folgende weiterführende Erkenntnisse von Interesse, die sich möglicherweise thematisch, aber auch im methodischen Umgang im Rahmen dieser Forschungsarbeit weiter beantworten lassen:

- Wie lassen sich implizite Selbst-, Welt- und Menschenbilder künstlerisch-bildnerisch ausdrücken und wie zeigt es sich im Bild?
- Wird durch die Schaffung einer thematischen Kontextualisierung ein reflexiver Schwerpunkt im Kontext gesetzt oder geht das reflexive inhaltliche Potenzial darüber hinaus?
- Gibt es eine Trennung zwischen Selbst- und Weltausdruck bzw. Selbst- und Weltgestaltung oder gehen diese Aspekte immer in Gleichzeitigkeit einher?

Diese Fragen stellen lediglich eine Sensibilisierung für die Perspektive dieser Arbeit und die später formulierten konkreten Forschungsfragen dar. Nach der Beschäftigung mit der bildtheoretischen Grundlagenforschung soll als Nächstes die Perspektive auf den Forschungsstand hinsichtlich künstlerischer Medien im Zusammenhang von Natur ausgerichtet werden.

### ***Naturerfahrung, Ästhetik und Naturbilder***

Brilling und Kleber sprechen im Hinblick auf Naturerfahrung von einer sinnlich-ästhetischen Erschließung „*von natürlichen Gebilden, Erscheinungen und Prozessen*“ (Brilling & Kleber, 1999, S. 158). Die ästhetische Perspektive nimmt dabei vordergründig Bezug auf die Wahrnehmung der Natur, also auf eine ästhetische Bewertung. Das dabei entstehende `Naturbild` hat somit einen rezeptiven Charakter, der die persönliche Darstellung und Formung

durch den Menschen in künstlerisch-bildnerischen Prozessen vernachlässigt. Der Begriff `Naturbild` soll hier zwei Dimensionen beinhalten: Das Bild, das Menschen sich von der Natur machen (Vorstellung) und das Bild, welches Menschen zum Thema Natur herstellen (Darstellung). Den ersten Aspekt greift die Forschungsarbeit „*Natur ist für mich die Welt*“ von Meske (2011) mit der Erforschung lebensweltlich geprägter Naturbilder von Kindern auf. Hierin wird betrachtet, was unter den lebensweltlichen Naturbildern von Kindern zu verstehen ist und durch welche Dimensionen diese inneren Bilder beschrieben werden können. Das aufgezeigte Zitat beschreibt den Forschungsansatz sehr gut:

*„Um die Naturbilder von Kindern erfassen zu können, wurde der Begriff `Naturbild` als alltagsweltliche Vorstellungen von Natur definiert, die sich darauf beziehen, was unter Natur verstanden wird, welche Funktion und welche Eigenschaften der Natur zugeschrieben werden und welches Verhältnis von Natur und Mensch zu Grunde gelegt wird.“* (Meske, 2011, S. 111)

Meske arbeitet in ihren Ergebnissen heraus, „*dass die Genese des Naturbildes bereits im Kindesalter durch Erfahrungen in der Lebenswelt erfolgt*“ (Meske, 2011, S. 267). Neben der Genese dieser Naturbilder wird hier vor allem die Bedeutung dieser für ein potenzielles Umweltverhalten dargestellt. Ziel dieser Forschungsarbeit ist es, Schlussfolgerungen für die Bildungspraxis abzuleiten. Trotz der Wahrnehmung, dass die Kinder eine sehr detaillierte Vorstellung von Natur haben, zeigen sich dabei jedoch die Grenzen, diese adäquat auszudrücken, sehr deutlich. „*Die befragten Kinder haben meist eine für ihre Verhältnisse recht detaillierte Vorstellung von Natur, allerdings fällt es ihnen zum Teil schwer, diese in Worte zu fassen*“ (Meske, 2011, S. 268). An dieser Stelle könnte eine weitere und damit erweiternde Möglichkeit des Ausdrucks durch eine künstlerisch-bildnerische Gestaltung von Interesse sein. Der Gestaltungsprozess stellt möglicherweise eine andere Möglichkeit der reflexiven Verarbeitung dar, weil er auf bereits erlebte Sinneseindrücke verweist und gleichzeitig neue schafft, denn: „*Wahrnehmung geschieht über die Sinne, und jede sinnliche Erfahrung ist selbst bereits ein Denk- und Verarbeitungsprozess. [...] Alle Sinneswahrnehmungen und*

*Erfahrungen mit der äußeren Welt und dem eigenen Körper werden im Gehirn als inneres Bild verankert“* (Meske, 2011, S. 100). Dieses innere Bild findet idealerweise eine Ergänzung im nun geäußerten Bild. Dabei könnte auch der Aspekt des Schutzes der Natur tiefer ausgelotet werden. Meske zeigt beispielsweise *‘anthropozentrisch-ästhetische Begründungen’* als zentrale Argumentationsfiguren von Umweltschutz auf und verortet deren Grundlage in einer sinnlichen Naturwahrnehmung (Meske, 2011, S. 268). Insgesamt arbeitet die Studie von Meske einen umfassenden Überblick zu Naturbildern von Kindern heraus, stützt sich jedoch weitestgehend auf explizit geäußerte Vorstellungen. Dahingehend stellt sich die Frage, ob eine künstlerisch-bildnerische Gestaltung von Naturbildern und deren Analyse einen Zuwachs an Komplexität und eine interessante Ergänzung bedeutet. Das ist nicht allein eine Frage der Tiefe, sondern letztlich auch eine Frage der rekonstruierten Thematik. Diverse Forschungsansätze gibt es hinsichtlich der ästhetischen Erfahrung. Dieses Berühren in Anteilen die Schnittstelle zwischen der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung und der Naturerfahrung, weil in beiden Bereichen die Ästhetik eine wichtige Rolle spielen kann. Bereits bei Meske (2011) wurde also auf die *‘anthropozentrisch-ästhetischen Begründungen’* verwiesen. Hier soll nun ein weiterer bedeutsamer Punkt aufgegriffen werden, nämlich welche Rolle ästhetische Aspekte hinsichtlich einer für den Erfahrungsprozess wichtigen Irritation spielen. Im Zusammenhang von Erfahrungsprozessen hat Waldenfels (2004) den Begriff *‘Schwelle’* eingeführt, die für ihn den Übergangsbereich zwischen einer Irritation und dem Erleben einer Krise bildet. Er sieht diesen Übertritt der Schwelle als wichtigen, wenn nicht sogar unerlässlichen Schritt im Erfahrungsprozess an. Ästhetische Irritationen im Zusammenhang mit Naturbildern können vielerlei Gestalt sein. Sie können in natürlichen Prozessen (Verfall, Ekel, Zersetzung, Fremdheit) enthalten oder aber durch menschliches Einwirken (Zerstörung, Nutzung, Manipulation) erzeugt worden sein. Doch scheint sich hinsichtlich der Zuwendung zu solchen ästhetischen Belangen ein Phänomen aufzuzeigen. *„Gerade für Irritationen, die in ästhetischen Bereichen verortet sind, besteht für den Menschen die Möglichkeit, sich von dieser abzuwenden und die ‘Schwelle zur Krise nicht zu überwinden“* (Früchtnicht 2020, S. 47). Davon ausgehend könnte es trotz eintretender Irritation letztlich zu einer Vermeidung der Auseinandersetzung mit einer ästhetischen Krise kommen. Hier könnte

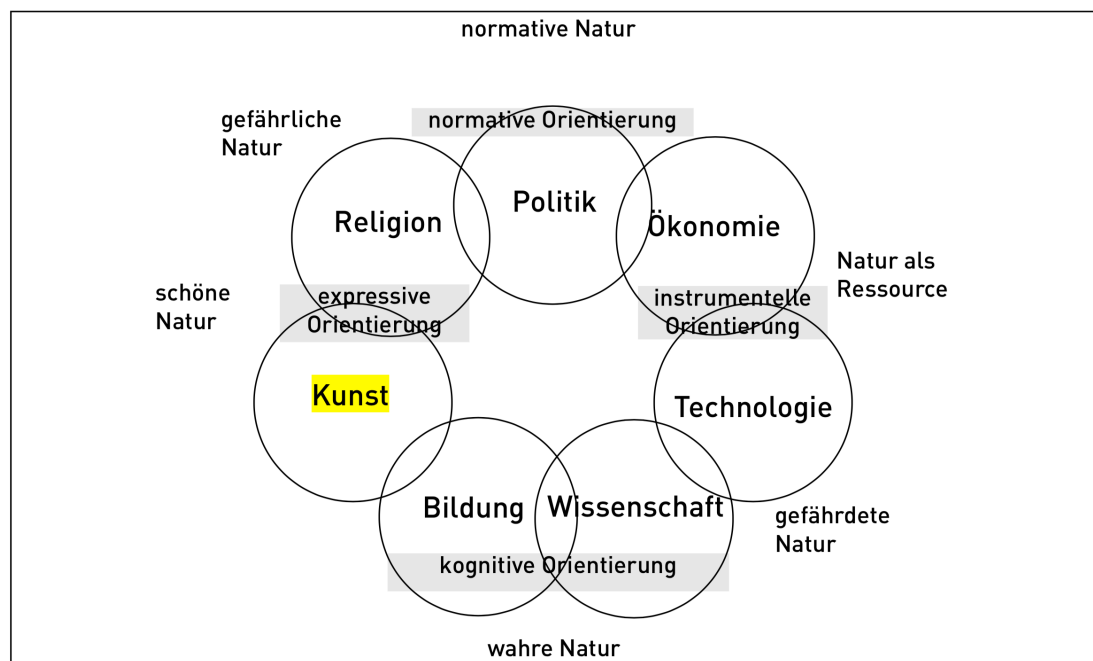


eine Manifestation der (ästhetischen) Krise durch einen künstlerisch-bildnerischen Ausdruck, also ein Bildhaftwerden, die Möglichkeit der Abwendung von der Irritation unterlaufen. In der Gestaltung könnte der Aspekt des Ekels habhaft und fassbar gemacht werden. In diesem Sinne könnte eine „Krise unter der Bedingung der Muße“ (Oevermann, 1996, S. 23) inszeniert bzw. sichtbar gemacht werden.

Das Bild mit seinem Attribut der Gleichzeitigkeit bietet sich somit als Erzeugungs-, Irritations- und Krisenraum an. Das wiederum ist ein starker Verweis zum Erfahrungsprozess.

### **Naturerfahrung und Kunst**

Im Zusammenhang der Beschäftigung mit Naturkonzeptionen und der Systematisierung dieser mit Blick auf Naturzugänge und Bedeutung wurden verschiedene Modelle entwickelt. Einige Ansätze wurden bereits im Kapitel 3 dieser Arbeit ausgeführt. Feldmann (1990) hat unter Bezugnahme auf Rosengren (1984) ein sehr umfassendes Modell einer Naturkonzeption entworfen und diese grafisch dargestellt (Abb. 6).



**Abbildung 6:** Typologie von Naturkonzeptionen nach Feldmann (1990) (Bildquelle: Gebhard, 2020, S.48)

In diesem Modell wird der `Kunst` im Bereich der expressiven Orientierung ein Platz eingeräumt. *„Je nachdem, in welchem kulturellen Subsystem (Politik, Religion, Kunst, Bildung etc.) man sich gerade befindet, resultiert daraus eine entsprechende Orientierung, die den jeweiligen Naturbegriff beeinflusst“* (Gebhard, 2020, S. 48). Die Zuordnung zur `schönen Natur` spricht zunächst für den stark reduzierenden Anspruch, welcher der Kunst eine rein ästhetische Bedeutung zuzugestehen scheint. Ein Aspekt, der im Übrigen auch von anderen Studien, auf die in der Folge noch eingegangen wird, immer wieder untermauert wird. Dabei wird in seinem Modell gleichzeitig die expressive Orientierung angesprochen, in der es vorrangig darum geht, die Natur in den von Schönheit geprägten Vorstellungen zu betrachten und zu formen. Hierbei wird die Kunst zum Gestaltungsmerkmal des realen Naturraums. Konzepte von Land-Art und Gartengestaltung sprechen am ehesten für diese Modellidee. Interessant sind jedoch die Überschneidungsbereiche zur Religion und Bildung, in denen persönliche und ethische Aspekte berührt werden könnten. Hier stellt sich die Frage, ob und wie stark neben der expressiven Orientierung auch kognitive und instrumentelle Orientierungen durch einen künstlerisch bildnerischen Ausdruck berührt werden. Ohnehin ist von Interesse, ob ein künstlerisch-bildnerisches Gestalten Prozesse anregt, die bezogen auf das Modell von Feldmann die normative, instrumentelle und kognitive Orientierungen gleichermaßen direkt oder indirekt beeinflussen. Eine kunstpädagogische Perspektive auf die Natur ist überwiegend im Bereich der ästhetischen Erfahrung thematisiert worden. Als Pioniere in diesem Bereich seien da Böhme (1989) mit *„Für eine ökologische Naturästhetik“*, Schreier (1993) mit *„Wege zum Naturschönen“*, Seel (1996) mit *„Eine Ästhetik der Natur“* und Brohl (1997) mit *„Ästhetische Erfahrung in der Landschaft“* zu nennen. Vor allem Böhme (1989) drückt das Zusammenspiel von Natur- und Kunsterfahrung deutlich aus und schlägt dabei eine Brücke von der ästhetischen zur leiblich-sinnlichen Erfahrung und führt diese weiter bis zum Umweltbewusstsein. Diese Idee beschreibt er folgendermaßen:

*„Es erwachsen der Gegenwartskunst aus der Perspektive der ökologischen Naturästhetik bedeutende Aufgaben. [...] so geht es heute darum, die leiblich-sinnlichen Erfahrungsmöglichkeiten des Menschen wieder zu entwickeln und ihm als Weisen seiner*

*Kreatürlichkeit zum Bewusstsein zu bringen. Die Entfaltung des Sinnesbewusstseins des Menschen, zu dem die Kunst beitragen kann, ist zugleich die notwendige Wiedereingliederung seiner Natürlichkeit in sein Selbstverständnis, wie sie das Umweltproblem dem Menschen heute abverlangt.“ (Böhme, 1989, S 14f.)*

Seine Forderung präferiert dabei jedoch eine überwiegend ästhetische Motivation einer ökologisch motivierten Ästhetik, richtet sich jedoch auch schon auf ein „erweitertes Ästhetikverständnis, das die Naturerfahrung als Bestandteil der Kunsterfahrung aufnimmt“, aus (Busse, 2003, S. 94). Welche Konsequenzen dieser Aspekt für die ästhetische Auseinandersetzung hat, beschreibt Busse mit Verweisen auf Böhme sehr ausführlich folgendermaßen:

*„Für die Förderung der Naturerfahrung als einen Bereich ästhetischen Verhaltens von Kindern und Jugendlichen bedeutet dies zweierlei: Erstens kommt dem gestalterischen Umgang mit Naturmaterialien ein hoher Stellenwert zu, da hiermit verbunden immer auch ein Dialog mit dem Gestaltungsmittel `Natur` stattfindet, der zum einen eine Erweiterung des Bedeutungskontextes mit sich bringen kann und der zum anderen eine nicht sprachliche Auseinandersetzung mit Naturelementen intendiert. Zweitens beinhaltet die Aussage von Böhme, dass die Beschäftigung mit Kunstformen, die die Naturerfahrung thematisieren, ebenfalls zur Entwicklung dieses ästhetischen Verhaltens beitragen kann, da auch über die Kunsterfahrung, die nach Böhme die Naturerfahrung einschließt, ein sensibleres und bewussteres Verhältnis zur Natur ausgebildet werden kann.“ (Busse, 2003, S.94)*

Dieser Ansatz sieht jedoch eine künstlerische Beschäftigung in und mit der Natur unter Verwendung von Naturmaterialien als Gestaltungsmittel, also mit Fokussierung der Materialebene, als zentralen Gegenstand an. Dabei tritt die kognitive, imaginative und gestalterisch reflexive Ebene weitestgehend in den Hintergrund. Dieser Anspruch der Kunst, im Zusammenhang mit Natur allein eine ästhetische Ausrichtung zuzugestehen, wirkt jedoch vor den potenziellen Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit kritischen Inhalten sehr eindimensional.

Naturerfahrung als eine ästhetische Herausforderung zu betrachten liegt nahe, denn *„[d]ie ästhetische Einstellung gegenüber der Natur betrifft (anders als die wissenschaftliche bzw. technisch-instrumentelle) v. a. die Subjektivität des Menschen. Auf diese Weise kann die ästhetische Naturwahrnehmung zu einem Element eines guten Lebens werden“* (Billmann-Mahecha & Gebhard, 2004, S. 62) Hinsichtlich ästhetischer Dimensionen liegen noch einige weitere interessante Befunde vor. Beachtenswert ist hier eine interessante Studie von Parson (1987), die auf der Grundlage von über 300 halbstrukturierte Interviews zu Bildern aus der bildenden Kunst sogenannte Stufen der ästhetischen Entwicklung herausarbeitete. Parsons konnte fünf Stufen des ästhetischen Urteils herausarbeiten und darin ein zugrunde liegendes Prinzip aufzeigen. Zur Verdeutlichung sollen diese fünf Stufen hier kurz ausgeführt werden:

1. Vergnügen an Farben und Gegenständen: Urteil bezüglich eines persönlichen Gefallens auf der Grundlage von präferierten Farben und Objekten
2. Gegenstand - Idee der Schönheit und des Realismus: Kopplung der Qualität eines Bildes an Schönheit durch das Mittel des Realismus
3. Expressivität: Betreten der Ausdrucksebene und Wahrnehmung der inneren Botschaft
4. Medium, Stil und Form: Bildinterpretation auf der Basis von historischen und gesellschaftlichen Kunstdiskursen
5. Die `Natur` des ästhetischen Urteils - Autonomie: Verknüpfung vom gesellschaftlichen Diskurs und eigener reflexiver Wahrnehmung

Stufe fünf stellt *„das ästhetische Urteil im vollendeten Sinne“* dar und ist somit die Erweiterung der vierten Stufe um den Anteil der Persönlichkeit des Rezipienten (Billmann-Mahecha & Gebhard, 2004, S. 55). Daran knüpft sich die Frage, wie diese Beurteilung im Zusammenhang von realen Naturbildern möglich ist. Es wird davon ausgegangen,

*„dass sich tatsächlich theoretisch äquivalente naturästhetische Urteilsstrukturen formulieren und empirisch begründen lassen. In Bezug auf Kinder haben wir hierzu Hinweise vor allem auf die Stufen 1*

*und 2, wobei inhaltlich auffällig ist, dass sich ästhetische Aussagen von Kindern vorwiegend auf Pflanzen, zum Teil auch auf Ökosysteme, jedoch fast gar nicht auf Tiere beziehen.“(Billmann-Mahecha & Gebhard, 2004, S. 55f.)*

Möglicherweise bietet sich hier ein interessanter Anschluss an die Studie von Parson an, der die Individualität der fünften Stufe aufgreift ein und dieses „*autonome Urteil*“ durch einen künstlerisch-gestalterischen Prozess in einer weiteren Stufe der Autonomie führt (Billmann-Mahecha & Gebhard, 2004, S. 55). Dies könnte der Übertritt von der Bewertungsautonomie in eine Handlungsautonomie sein. Von Interesse könnte auch die Frage sein, ob sich ästhetische Urteile im Rahmen von Naturbildern an der Wahrnehmung des Naturraumes selbst orientieren oder ob beispielsweise - bezogen auf Parson (1987) - zum `Betreten` der Stufe 5 eine aktive gestalterische Auseinandersetzung notwendig ist, um einen reflexiven Zugang zu erreichen. Billmann-Mahecha & Gebhard (2004) haben drei Weisen der ästhetisch-sinnlichen Wahrnehmung von Natur dargestellt. Diese sind die Kontemplation (sinnfremde Naturbegegnung), die Korrespondenz (sinnhafte Naturbegegnung) und die Imagination (bildhafte Naturbegegnung). Von besonderem Interesse hinsichtlich dieser Forschungsarbeit ist die imaginative Naturwahrnehmung, weil diese an das Konzept der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung anschließen bzw. dieses anbahnen kann. Darin wird *„Natur [...] zu einem Anlass der Imagination, zu einem künstlerischen Ereignis. Diese Art der Wahrnehmung inspiriert die Phantasie, lässt neue Bilder entstehen, die sich auf bereits kulturell und persönlich erzeugte Bilder beziehen“* (Billmann-Mahecha & Gebhard, 2004, S. 62). Jedoch wurden bei der Interpretation von Kinderaussagen, die in Gruppendiskussionen mit Kindern zu naturethischen Dilemmata gewonnen wurden, nur wenige Hinweise für eine imaginative Naturwahrnehmung gefunden (Billmann-Mahecha & Gebhard 2004). Hier schließt sich die Frage an, ob eine Wahrnehmung, die zu einer Vorstellung reift, welche dann zur Darstellung kommt, einen für die imaginative Naturwahrnehmung günstigen Kreislauf bildet. Vor dem Hintergrund, dass *„unter `ästhetischer Erfahrung` ein Zusammenwirken von sinnlicher Wahrnehmung, Gefühl und Reflexion verstanden [werden kann], die im Vergleich zu anderen Erfahrungen lustbetont und zweckfrei, also nicht auf das*

*unmittelbar Lebenspraktische bezogen ist“* bietet sich der Prozess der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung durch seine Eigenschaft des lustvollen Handelns für eine ästhetisch-sinnliche Wahrnehmung im Sinne der imaginativen Naturwahrnehmung möglicherweise an (Billmann-Mahecha & Gebhard, 2004, S. 53).

Anschließend soll nun auf eine weitere Studie eingegangen werden, die sich mit der Frage der ästhetischen Bildung beschäftigt und dabei auch die Rolle der ästhetischen Rezeption, aber auch der ästhetischen Tätigkeit näher ausführt. Vor allem die Rolle der ästhetischen Tätigkeit ist mit Blick auf das in dieser Arbeit vorgestellte Forschungsvorhaben von Interesse, weil der Übergang aus einer rezeptiven Wahrnehmung der Natur zu einer handlungsgeleiteten Auseinandersetzung ein zentraler Gedanke darin ist. Mollenhauer betrachtet ästhetische Ereignisse in einer rezeptiven wie auch produktiven Dimension und formuliert das so:

*„Ästhetische Ereignisse - also die Rezeption ästhetischer Objekte wie auch ihre Hervorbringung - konnten mühelos als Momente von Lebensformen der überlieferten wie der aktuellen gesellschaftlich-kulturellen Umwelt begriffen werden, sei es in eher affirmativer, sei es in eher kritischer Einstellung.“* (Mollenhauer, 1990, S. 485)

Hervorzuheben ist hier die Begrifflichkeit `Lebensform`, die er als Ausdruck der aktuellen gesellschaftlich-kulturellen Umwelt betrachtet und die Frage *„ob es überhaupt einen sinnvollen Bezug ästhetischer Ereignisse auf die sogenannte Lebenswirklichkeit gibt und worin dieser Bezug allenfalls bestehen könnte“* weitestgehend beantwortet (Mollenhauer, 1990, S.488). Die marginale und originäre Rolle der ästhetischen Tätigkeit wird auch durch einen weiteren Befund aus seiner Studie untermauert: So antworteten 10 -12-jährige Kinder *„[a]uf die Frage, ob der Spaß, das Vergnügen, die Lust, die Stimmung, die sie in der eigenen ästhetischen Tätigkeit, produktiv oder rezeptiv, empfinden, der Lust, der Stimmung usw. in anderen Lebenssituationen vergleichbar sei [mit] nein, es sei ganz anders“* (Mollenhauer, 1990, S.490). Hier schließt sich die Frage nach der Besonderheit der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung als Wahrnehmungs-, Ausdrucks- und Reflexionsform an. Verbunden damit ist auch die Frage, ob künstlerisch-bildnerische

Prozesse gegenüber den realen Naturerlebnissen einen Zuwachs an Wahrnehmungs- und Erlebnisperspektiven durch das Bild bieten. Der Forschungsstand hinsichtlich künstlerischer Medien im Zusammenhang von Natur zeigt sich zwar vielschichtig, präferiert jedoch in zwei grundsätzlichen Perspektiven. Einerseits wird die Rolle der Ästhetik des Naturschönen in vielerlei Hinsicht berührt. Andererseits wird der Gestaltungsaspekt präferiert und dabei stark auf eine Dimension der Landschaftsformung oder die Arbeit mit Materialien aus der Natur bezogen.

Abschließend soll ein Ansatz von Andrea Sabisch (2019a) , der sich der Erforschung der Medialität und Responsivität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen widmet, betrachtet werden. Sabisch setzt sich mit der Frage auseinander, *„wie Medialität in theoretischer wie methodologischer Hinsicht einen Zugang zu Bildungs- und Erfahrungsprozessen generieren kann“* (Sabisch, 2019a, S. 105). Zunächst leitet sie aus der Bedeutung von Erfahrungsprozessen und Irritation unter Bezugnahme auf Waldenfels die Rolle der Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen her, indem sie die These aufstellt, *„dass das kreative Antworten bei Waldenfels konstitutiv an die Medialität als Zwischeninstanz gekoppelt ist“* (Sabisch, 2019a, S. 115). Im Zentrum der dann folgenden Betrachtung steht die Medialität in Form von Bildern. Der zentrale Gedanke dieses bildungstheoretischen Diskurses ist, den Einsatz des Medialen im Rahmen von transformatorischen Bildungsprozessen zu rekonstruieren und *„singuläre sinn-, handlungs- und affektleitende Dimension für Einzelne wie für eine Gruppe hervorzuheben“* (Sabisch, 2019a, S. 105). Die von ihr erarbeitete Struktur umfasst vier `Einsatzpunkte des Medialen`:

- (1) Einsatz des Medialen als Struktur der Selbst- und Weltverhältnisse bzw. deren Erweiterung in „Welt-, Anderen- und Selbstverhältnis“ (Koller 2012, S.58): Hierbei geht es um eine Erweiterung der rein sprachlichen Artikulation, um Dimensionen des Bildhaften als ebenbürtige `Manifestationen des menschlichen Geistes` (Jörissen & Marotzki 2009). Bedeutsam dabei sind sog. `Formeigenschaften der medialen Formen und in diesem Sinne um eine „Analyse der strukturalen Bedingungen von Reflexivierungsprozessen“ (Jörissen & Marotzki 2009, S. 40). Analysiert

werden dabei Medienprodukte hinsichtlich ihrer Bedeutung als Artikulationsform.

- (2) Einsatz des Medialen in Bildungsanlässen und Bildungsprozessen: Zentral ist hierbei die Darstellbarkeit von Bildungs- und Erfahrungsprozessen mit Blick auf ästhetische Aspekte. Die Aufmerksamkeit dieser Perspektive gilt sowohl „Praktiken der Rezeption wie Produktion [als] Anlass für Gestalt-, Sinn- und Subjektbildungen“ (Sabisch, 2019a, S. 126).
- (3) Einsatz des Medialen in Trans- und Performationsprozessen: Hierbei ist die Frage der Verwendung des Medialen mit Blick auf das Performative, die Praktiken und das Materielle von zentraler Bedeutung. Das Spektrum, welches hier Beachtung findet, reicht von der Performance, also der Darstellung bis zur Transformation, also der Verwandlung unter Zuhilfenahme medialer Techniken.
- (4) Einsatz des Medialen als empirischer Anschluss: Mediale Erfahrungen bilden als „Fallbeispiele und Beispielbildungen“ mit der Möglichkeit der Irritation die Empirie. So könnten Beispiele aus der Kunst als kreative und nicht in der Antwort aufgehende Kontrastierung stehen, indem sie das „das Formulieren, Formatieren, Formieren und Organisieren des Antwortens als prozessuales und relationales Geschehen aufzeigen können“ (Sabisch, 2019a, S. 128f.).

Alle vier von Sabisch vorgeschlagenen `Einsätze des Medialen` beziehen sich vorrangig auf Bildungsprozesse. Theorie- und handlungsleitend sind dabei Fragen der Verwendung des Medialen. Die Erzeugung im Sinne eines künstlerisch-bildnerischen Prozesses wird nicht als Schwerpunkt gesetzt und eher untergeordnet aufgegriffen. Vielmehr wird die Vermittlungsebene, die Artikulation des Medialen, die rezeptive Nutzung und die Verwendung als Antwortgeschehen in den Mittelpunkt gestellt. Die Rolle der Irritation, wie sie Sabisch mit primärem Bezug auf Waldenfels ausführt, ist durchaus anschlussfähig an die Erfahrungsorientierung dieser Arbeit, erfährt jedoch eine Fokussierung in der Fremderfahrung unter Zuhilfenahme des medialen „Insbesondere dann, wenn man Irritationen als Wirkungen von Fremderfahrung erforschen will, stellt das mediale Prozessieren, Formieren, Verknüpfen und Assoziieren eine dynamische Grundierung für theoretische



wie empirische Forschungen dar, die bislang zu sehr marginalisiert wurde“ (Sabisch, 2019a, S. 129.).

Eine direkte Intention, das künstlerisch-bildnerische Gestalten in einen reflexiven und auf die Natur bezogenen Prozess der Erfahrung einzubeziehen, konnte in allen vorgestellten Forschungsansätzen und Erkenntnissen nicht identifiziert werden. Auch für die Nutzung des Kontextes „Natur“ als Bezugsraum für Selbst-, Welt- und Menschenbilder durch einen Prozess der aktiven Gestaltung fand keine adäquate Referenz.

Im Forschungsschwerpunkt von Naturerfahrung, Ästhetik und Naturbilder wären folgende weiterführende Erkenntnisse von Interesse:

- Gibt es Unterschiede zwischen der Vorstellung (kognitiv/verbal) und der Darstellung (künstlerisch-bildnerisch) von Naturbildern?
- Stellt eine künstlerisch-bildnerische Darstellung möglicherweise eine thematische Erweiterung im Rahmen von Naturerfahrungsprozessen dar, indem sprachlich schwer fassbare Themen dargestellt werden können?
- Bietet ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess im besonderen Maße die Möglichkeit der Hinwendung zu irritierenden Momenten, wenn diese im ästhetischen Bereich verortet sind, an?
- Kann neben einer expressiven Orientierung der Kunst im Zusammenhang von Naturkonzeptionen auch die kognitive und instrumentelle Orientierung durch einen künstlerisch bildnerischen Ausdruck berührt werden?
- Führt eine künstlerisch-bildnerische Auseinandersetzung mit dem Thema `Natur` die Protagonist\*innen von einer Bewertungsautonomie in eine Handlungsautonomie (auch im Sinne eines reflexiven Handelns)?
- Bildet die Besonderheit der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung als Wahrnehmungs-, Ausdrucks- und Reflexionsform die sogenannte Lebenswirklichkeit von Menschen ab oder bleibt es ein für sich genommen-er autonomer Wirklichkeitsraum, ein `gestaltetes Inselphänomen`?

### ***Fazit und mögliche Forschungslücken***

Diese Arbeit setzt im Kern darin an, der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung im Zusammenhang von Naturerleben eine Rolle in reflexiven Prozessen einzuräumen, um damit einen bedeutsamen Beitrag für eine tiefe und für den Menschen nachhaltige sowie berührende Naturerfahrungsdimension zu leisten. Sie soll die Bedeutung des Naturbildes um die Dimension der künstlerisch-bildnerischen Reflexion erweitern und aufzeigen, welche Möglichkeiten bestehen, sich im Rahmen von Naturerfahrungen mit dem Thema in künstlerisch-bildnerischen Prozessen auseinander zusetzen. Dabei geht es vor allem um ein explorative Breite von Naturperspektiven, da innerhalb der gestalterischen Rahmung keine explizite thematische Fokussierung vorgenommen wird. Die Bedeutung des Bildes im Zusammenhang von allgemein reflexiven Prozessen (Ich-Reflexion), wie es beispielsweise im therapeutischen Kontext untersucht wurde, soll hierbei in einen anderen Kontext gestellt und hinsichtlich des reflexiven Potenzials untersucht werden. Rekonstruiert werden soll dabei das vorsprachliche Potenzial der Reflexion. Hintergrund ist dabei die Intention, dass schon die alleinige Form der künstlerisch-bildnerischen Auseinandersetzung mit dem Thema Natur als Prozess der Reflexion verstanden werden kann. Von besonderem Interesse sind dabei die impliziten Strukturen des Bildes als Träger tieferliegender Wissensaspekte. Es geht dabei auch um eine thematische und methodische Erweiterung des Reflexionsrepertoires, um die ästhetischen Grenzen im Vorstellungsbereich zu überwinden und vorschnelle sprachliche Limitierungen auszuschließen. Möglicherweise entsteht durch den Gestaltungsprozess eine unverwechselbare und sich von der Realität abgrenzende eigenständige Naturerfahrung.

In den dargestellten Forschungsansätzen zeigen sich keine spezifischen und zu schließende Forschungslücken. Dieser Umstand weitet einerseits den Forschungshorizont, bietet aber andererseits wenig Anschlussmöglichkeit für eine forschende Weiterführung. Dadurch ist die Erhebung des Forschungsstandes retrospektiv eher als eine argumentative Untermauerung und thematische Sensibilisierung zu betrachten. Es scheint innerhalb in der Forschungslandschaft der Frage, wie künstlerisch-bildnerisches Gestalten in einen reflexiven und auf die Natur bezogenen Prozess der Erfahrung einbezogen werden kann, bisher keine spezifische Aufmerksamkeit geschenkt

worden zu sein. Das Zusammenwirken der theoretischen Orientierungen als spezifisches Reflexionsangebot rückt somit in den Fokus und ist leitend für die Forschungsfragen und den Forschungsverlauf. Vor allem die Rekonstruktion des Unbewussten bzw. Impliziten stellt eine große Herausforderung dar und soll sowohl unter Beachtung von auf den Kontext bezogenen als auch Kontext-unabhängigen Themen Aufmerksamkeit erfahren. Diese Differenzierung legt die Frage nahe, ob eine initiale konkrete thematische Sensibilisierung der Reflexion sich im Verlauf der künstlerischen Auseinandersetzung auch zu anderen (impliziten/unbewussten) Themen verschiebt. Lässt sich hier von einem grundlegenden thematischen Wechsel sprechen oder geht es um eine Akzentuierung? Somit könnte der Kontext als Anlass der reflexiven Auseinandersetzung dienen, gleichzeitig aber Projektionsraum für weitere, den jeweiligen Menschen berührende Themen sein. Zentral wird das Interesse sich auf den (Eigen-)Wert der künstlerisch-bildnerischen Gestaltungs im Zusammenhang von Reflexion richten. Mit dem Vorhaben eine verbale Reflexion auszuklammern, soll den spezifischen Eigenschaften des Bildes ohne verbalen Einfluss im Sinne einer post hoc-Zuweisung begegnet werden. Bei diesem Vorgehen werden explizite Bildaspekte zwar strukturell einbezogen, ordnen sich aber dem Interesse an den impliziten, den Gestalter\*innen somit nicht oder noch nicht bewussten Anteilen unter. Der Forschende als Rezipient der Bilder hat somit allein diese als Datenbasis. In der Zusammenschau der theoretischen Orientierungen und der Aspekte, die sich aus dem Forschungsstand ableiten lassen, stellen sich im Rahmen dieser Arbeit die nachfolgenden Forschungsfragen:

## 4.2 Forschungsfragen

---

1. Kann ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess als eine besondere und spezifische Art der Reflexion verstanden werden?
2. In welcher spezifischen Art und Weise ermöglicht ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess im Kontext von Naturerfahrungen Reflexion?

3. Lassen sich in den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungen spezifische kontextunabhängige Themen bzw. Motive rekonstruieren?

4. Lassen sich in den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungen kontextbezogene Themen bzw. Motive rekonstruieren?

**Wenn ja:**

4.1 Welche kontextbezogenen expliziten Themen bzw. Motive lassen sich rekonstruieren?

4.2 Welche kontextbezogenen impliziten Themen bzw. Motive lassen sich rekonstruieren?

5. Lassen sich Selbst-, Welt- und Menschenbilder der Jugendlichen in den Gestaltungen rekonstruieren?



## 5 Forschungsmethoden

### 5.1 Qualitativ-rekonstruktive Sozialforschung und Dokumentarische Methode

---

#### 5.1.1 Qualitativ-rekonstruktive Sozialforschung

Der zentrale Gedanke der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung ist die Darstellung menschlicher Lebenswelten aus der Sicht der betrachteten Personen. Die Perspektive ist dabei, etwas von innen heraus nach außen zu bringen. Das rekonstruktive Moment ergibt sich aus der den Menschen innewohnenden Eigenschaften, die in Form einer Äußerung hörbar oder sichtbar werden. Betrachtet werden Beziehungen, Verhältnisse, Verbindungen, Bezüge und Relationen und die dadurch entstehenden Strukturen (Kleining, 1982). Dabei geht es darum das soziale Feld weit zu fassen und die Diversität und Komplexität eines Untersuchungsgegenstandes in seiner größten möglichen Vielfalt und Tiefe darzustellen. Nur so gelingt es, Erkenntnisse aus dem Alltäglichen zu generieren und daraus möglicherweise Konsequenzen abzuleiten. Bohnsack (2011) formuliert das folgendermaßen:

*„Der Erkenntnisfortschritt ist wesentlich in der Einsicht der Notwendigkeit einer Rekonstruktion der Alltags-Konstruktionen bzw. der Alltags-Praktiken in ihrer Eigenlogik begründet.“ und fordert in Konsequenz daraus „[d]ie Alltagspraktiken in ihrer Geordnetheit und in ihrem kunstvollen Charakter ernst zu nehmen [und...] sie einer detaillierten, einer mikroskopischen Betrachtung für wert zu erachten, um sie in ihrer Eigengesetzlichkeit fassen zu können.“ (Bohnsack, 2011, S. 11)*

Der Charakter der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung begründet sich somit im respektvollen Umgang mit kleinsten Artefakten, als hätten sie die Bedeutung großer Werke aus der Literatur, der Philosophie oder Kunst. Dabei ist der leitende sozialwissenschaftliche Gedanke von der Annahme geprägt, dass die Praxis des Menschen als Ausdruck seiner inneren Orientierung angesehen werden kann und sich im Handeln diese Strukturen offenbaren. *„Die Alltagstechniken sind das Reservoir für alle sozialwissenschaftlichen Methoden. Sie werden aus ihnen entwickelt, durch Ausgrenzung, durch Absonderung aus ihrem Alltags-Zusammenhang, durch Abstraktion“* (Kleining, 1982, S. 225). Die dabei sich konstruierende Wirklichkeit des Alltags wird *„[...] als soziale Wirklichkeit verstanden, die vom ständigen Wandel geprägt ist und in sozialer Interaktion generiert wird. Der Begriff der sozialen Wirklichkeit verdeutlicht, dass Menschen in einem interaktiven und symbolvermittelnden Prozess die Bedeutungen ihrer Welt konstruieren“* (Früchtnicht, 2020, S. 12).

In der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung geht es darum, diese Wirklichkeiten zu rekonstruieren und zu verstehen. Soziale Wirklichkeit wird durch Bedeutungen innerhalb sozialer Interaktionen konstruiert und zeigt sich im Handeln auf der Grundlage geteilter Bedeutungen. Hierbei ist wichtig festzuhalten, dass auch Sprache als Handlung zu verstehen und mit einer Bedeutung versehen ist, die einerseits primär objektiv etwas beschreibt und gleichzeitig sekundär ihre Bedeutung aus einem sozialen Kontext ableitet. Die primäre Frage, die sich innerhalb der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung gestellt wird, ist nicht die Frage nach dem `Was` der Wirklichkeit, sondern danach `Wie` diese Wirklichkeit sich herstellt. Dieses „wie“ soll sich in natürlichen Situationen zeigen, also nicht in konstruierten Laborbedingungen generiert werden. Bohnsack (2010a) spricht immer wieder vom `Profanen`, also dem Gewöhnlichen und Alltäglichen und somit nicht eigens konstruiertem. Kleining nimmt diesen Gedanken auf und pointiert den allen sozialwissenschaftlichen Verfahren innewohnenden Charakter sehr prägnant:

*„Die sozialwissenschaftlichen Verfahren zur Erkenntnis der Umwelt sind also nicht aufgesetzt auf die natürlichen Techniken, ihnen nicht fremd, nicht deduziert aus in sich widerspruchsfreien*

*Gedankengebilden, sondern nach den gleichen Regeln funktionierend wie die natürlichen. Alle Erkenntnisstrategien haben dieselbe, nämlich die pragmatische Basis“ (Kleining, 1982, S. 225).*

Im Gegensatz zu vielen quantitativen Forschungsmethoden erlaubt es die qualitative Sozialforschung thematisch offen und mit einem explorativen Forschungsparadigma vorzugehen und gleichzeitig eine Komplexität anzuschauen und herauszustellen. Dennoch oder gerade deshalb ist es notwendig, Gütekriterien zu beachten, um später auf fundamentierte und möglicherweise generalisierbare Ergebnisse zu verweisen. Dieser Aufgabe hat sich Flick (2008) zugewandt und Gütekriterien der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung herausgearbeitet und diese wie folgt beschrieben:

- Indikation: Angemessenheit des Vorhabens und Vorgehens
- Kontextualität: Datenerhebung und Interpretation sollen im natürlichen Kontext der Fragestellung geschehen
- Reflexivität: Reflexion der Hypothesen und Vorannahmen mit Kontextbezug
- Transparenz: transparente Darstellung des Forschungsprozesses
- Diese Kriterien gelten als handlungsleitend, was das Forschungsvorgehen anbelangt, beziehen sich gleichermaßen aber auch auf die Erfolgskontrolle und die Bewertung von Forschungsergebnissen.

Konkret in dieser Arbeit wird Datenanteil durch die Bilder bereitgestellt, die als ikonische Produkte alltäglicher Verständigung in ihrer Eigenlogik, Formalstruktur und Alltagsästhetik analog einer textlichen Datenlage ausgewertet und im Ergebnis interpretiert werden sollen (Bohnsack, 2011). Dabei liegt es nahe, sich primär an die Dokumentarische Methode der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung zu orientieren. Die geschieht im Fahrwasser des `iconic turn, einer Hinwendung zur Bildwissenschaft mit konsequenter Anerkennung der Eigengesetzlichkeit ikonischer Produkte. Diese Hinwendung wird nicht vorbehaltlos betrachtet und hat sich ähnlich einer kritischen Aufmerksamkeit zu unterziehen, wie es die rekonstruktive Textinterpretation es in den 70er und 80er-Jahren leisten musste (Bohnsack, 2011). Das Etablieren solch eines methodischen Vorgehens ist jedoch vor

dem Hintergrund des enormen Zuwachses an Bildprodukten im Alltäglichen von grundlegender Bedeutung. In manchen gesellschaftlichen Bereichen haben mittlerweile Bilder das Wort abgelöst und nicht ohne Grund spricht Gottfried Boehm (2014) von der Macht der Bilder.

### **5.1.2 Dokumentarische Methode**

Als Begründer der dokumentarischen Methode gilt Karl Mannheim, der diesen Begriff erstmals im Rahmen seiner Wissenssoziologie verwendete. Harold Garfinkel griff Mannheims Überlegungen zur Dokumentarischen Methode auf und überführte diese in die Ethnomethodologie, welche zahlreiche erkenntnistheoretische Ansätze (bedeutsame Muster der Alltagskommunikation, Intersubjektivität, höheren Rationalität der Wissenschaft), die später in der Dokumentarischen Methode Einzug hielten, bereits beinhaltete (Bohnsack, 2003). Noch weitere Ansätze hatten Einfluss auf die Entwicklung der Dokumentarischen Methode. Zu nennen wären hier das implizite Wissen von Michael Polanyi und das inkorporierte Wissen bzw. die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu aus dem Jahr 1967. Als Forschungsansatz entwickelte sich die Dokumentarische Methode in den 80er-Jahren unter der Federführung von Werner Mangold und Ralf Bohnsack. In der Folgezeit etablierte sich die Dokumentarische Methode in der qualitativen empirischen Bildungs- und Sozialforschung im Zuge rekonstruktiver Vorgehensweisen. Im Kern geht es darum, implizite Wissensbestände unter Beachtung von spezifischen Orientierungen (z. B. Geschlecht, Milieu, Entwicklung), die der Alltagskommunikation zugrunde liegen und das Alltagshandeln bestimmen, empirisch zu rekonstruieren (Asbrand, 2011). Primär wurden mit der Dokumentarischen Methode verbale qualitative Daten aus Gruppendiskussionen und Interviews sowie der aufgezeichneten Alltagskommunikation ausgewertet. Erstmals wurde sie in der Auswertung von Gruppendiskussionen mit Jugendlichen 1989 von Bohnsack empirisch verwendet. Im Verlauf der Weiterentwicklung dieser Methode wurden darüber hinaus auch Bilder und Videoaufzeichnungen in die Auswertung einbezogen. Zunächst zurück zum inkorporierten Wissen nach Bourdieu (1976), welches als implizites oder atheoretisches Wissen der Dokumentarischen Methode die Basis und den Zugang ermöglicht und damit direkt zum handlungsgeleiteten Wissen von Mannheim (1980) überleitet.



Asbrand fasst Mannheims Ideen zum impliziten bzw. atheoretischen Wissen in Folgenden kurz zusammen:

*„Nach Mannheim handelt es sich bei dem impliziten, habitualisierten Wissen um kollektiv geteilte Orientierungen, weil dieses Wissen in konjunktiven Erfahrungsräumen angeeignet wird und deshalb von all jenen geteilt wird, die über gemeinsame – Mannheim spricht von konjunktiven – Erfahrungen verfügen.“ (Asbrand, 2011, S. 3)*

Dabei sind konjunktive Erfahrungsräume als fundamentale und existenziell bedeutsame und dergestalt geteilte Aspekte der Sozialisation von Individuen zu verstehen. Nach Mannheim ist dieses atheoretische, implizite und habitualisierte Wissen als intuitiv und vorreflexiv zu begreifen. Die Begrifflichkeit `atheoretisch` verweist dabei auf den Umstand, dass es fast unmöglich erscheint, Handlungsabläufe, die auf dieser Wissensbasis gründen, zu beschreiben, also *„begrifflich-theoretisch zu explizieren“* (Bohnsack, 2011, S. 15). Beispielhaft beschreibt Bohnsack die Herstellung eines Knotens, der sich im Handlungsablauf fast automatisch herstellen lässt, aber im Versuch einer detaillierten, sprachlich expliziten Beschreibung nur schwer zu rekonstruieren ist. An dieser Stelle zeigt sich jedoch ein Phänomen, das den Kern dieser Arbeit berührt: *„Wesentlich unkomplizierter ist es, den Knoten auf dem Wege der Abbildung, also der bildlichen Demonstration des Herstellungsprozesses, zu vermitteln. Das Bild erscheint somit in besonderer Weise geeignet für eine Verständigung im Medium des atheoretischen Wissens“* (Bohnsack, 2011, S. 15). Dieser Hinweis spricht dafür, dass sich im Spannungsfeld von sprachlichen und bildlichen Ausdruck möglicherweise unterschiedliche Anteile der handlungsgeleiteten Wissensbestände zeigen. Bohnsack (2011) schlägt jedoch auch eine Differenzierung zwischen dem impliziten und inkorporierten Wissen vor, weil er die vollständige Inkorporation erst dann sieht, wenn bei der Herstellung des Knotens keine mentalen Bilder mehr notwendig sind, die den Handlungsablauf leiten, sondern der Knoten in einem völlig selbst laufenden Prozess entsteht. Hier kommt die bereits im Kapitel 2.4 beschriebene Habitus-Theorie von Bourdieu zum Tragen. Grundlegend drückt die Unterscheidung zwischen einem theoretischen und einem atheoretischen Wissen eine theoretische oder eben praktische

Beziehung zur Welt aus (Bohnsack, 2011). Diese praktische Beziehung, welche sich im alltäglichen Handeln zeigt, bezeichnet Bohnsack als „*praxeologische Wissenssoziologie*“ (Bohnsack, 2011, S.16).

### **5.1.3 Praxeologische Wissenssoziologie**

Sowohl im theoretisierenden, definitorischen und interpretativen Zugang zur Welt als auch im handlungspraktischen stellen sich sogenannte „*Herstellungs- und Konstruktionsprozesse*“ ein (Bohnsack, 2011, S. 16). Die Eingrenzung auf eine rein definitorische und interpretative Zugangsebene führt jedoch möglicherweise zu einem stark „*theoretischen Welt-Erkennen*“ (Heidegger, 1986, S. 67) und in der Folge zu einem unvollständigen konstruktivistischen Weltbild.

Einen erweiterten Konstruktivismus bietet die praxeologische Wissenssoziologie mit Blick auf die handlungspraktische Konstruktion von Welt (Bohnsack, 2001). Hier ist der Begriff der „*Seinsverbundenheit des Wissens*“ mehr als angemessen „*allein schon, weil [man sich] dem Begriff wohl gar nicht mehr anders nähern [kann], als ihn auf sich selbst anzuwenden*“ (Raith in Fleck & Dayé, 2019, S. 7). In der Seinsverbundenheit zeigt sich die „*soziale und aktivistische Verwurzelung des Denkens*“ und macht somit die soziale Gebundenheit des Wissens deutlich (Mannheim, 1985, S. 3). Mannheim spricht von einem „*gemeinsam gegebene[n] Erlebniszusammenhang, die gemeinsam erfasste Situation, [welche] die Masse zu einer Einheit zusammen[fasst] und [...] aus dem isolierten Individuum einen Mikrokosmos [erschafft], der den gesellschaftlichen Makrokosmos in sich enthält*“ (Mannheim, 1980, S. 80). Hier wird die Verknüpfung von Individualität und sozialer Eingebundenheit deutlich und der Transfer der Wissensbestände in ein makrokosmisches System. Eine maßgebliche Rolle spielen in diesem Zusammenhang die Orientierungen der Akteure und welches Wissen die Praxis leitet. Im Ansatz dieser Arbeit bildet das inkorporierte, atheoretische, implizite Wissen den Orientierungsrahmen. Mit der Fokussierung des künstlerisch-bildlichen Ausdrucks spielt jedoch die Orientierung am Habitus-Konzept eine beachtenswerte Rolle. Nach Ansicht von Bohnsack „*ist der Habitus in letzterer Hinsicht vor allem als Bild [...] in methodisch kontrollierter Weise zugänglich*“ (Bohnsack, 2011, S. 16). Neben dem Orientierungsrahmen

gibt es in Bezug auf das explizite kommunikative Wissen das sogenannte Orientierungsschema, welches sich überwiegend an institutionalisierten Verläufen orientiert. Im Gegensatz zum Orientierungsrahmen beinhalten diese weniger eigene Erfahrungen und sind nicht von der persönlichen Sozialisation der Akteure geprägt. Beide Ebenen, der Orientierungsrahmen und das Orientierungsschema sind in Gleichzeitigkeit vorhanden und schließen sich nicht gegenseitig aus (Bohnsack, 2011). *„Dies verdeutlicht die Möglichkeit der Rekonstruktion beider Wissensformen in einem Diskurs. Methodisch wird dabei das Was des Gesagten vom Wie unterschieden“* (Holfelder, 2016, S. 143). Dieser Aspekt wird an spätere Stelle hinsichtlich der Analyseschritte innerhalb der Bildinterpretationen eine vertiefende Rolle spielen.

Im Zuge der sozialen Gebundenheit des Wissens spricht er in verschiedenen Schriften auch die sogenannte Seinsgebundenheit an und verweist damit auf eine Determination des Wissens durch den sozialen Standort. An dieser Stelle soll wieder auf den Kern der wissenssoziologischen Theorie zurückgekommen werden und auf die Annahme, *„dass das Alltagshandeln, das Denken und die Vorstellungen des `Common Sense` sozial konstruiert sind“* (Bohnsack 2003, S. 20). Jedoch sollte sich die sozialwissenschaftliche Forschung nicht allein auf die Common Sense-Theorien der Akteure berufen, weil es sich dabei überwiegend um zur Explikation gebrachtes Wissen handelt, sondern die handlungspraktische Herstellung und Konstruktion der Welt in den Blick nehmen (Bohnsack, 2011).

Die Rekonstruktion atheoretischer oder impliziter Wissensbestände erfordert eine Sensibilisierung hinsichtlich der konjunktiven Erfahrungsräume, die nur im gemeinsamen „Nutzen“ ein unmittelbares Verstehen beinhalten und eine konjunktive Verständigung ermöglichen. Sollten diese nicht gegeben sein, gelingt eine Verständigung auf kommunikativer Ebene in Sinne des Interpretierens. (Mannheim, 1980; Bohnsack, 2011). *„Die begrifflich-theoretische Explikation ist die Aufgabe und Leistung der dokumentarischen Interpretation“*, mit dem Ziel atheoretisches Wissen und dahinterliegende Sinnstrukturen rekonstruieren und einer möglichen Reflexion durch die Akteure zur Verfügung zu stellen (Bohnsack, 2011, S. 19).

### **5.1.4 Inhaltliche Fundierung der Arbeits- und Analyseschritte**

Der folgende Abschnitt soll der Methodologie der Dokumentarischen Methode Aufmerksamkeit schenken und diese direkt auf den Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit beziehen. Zunächst soll auf die inhaltliche Fundierung der Arbeits- und Analyseschritte der formulierenden und reflektierenden Interpretation eingegangen werden, weil sich daraus später das konkrete Vorgehen der Bildanalysen ableitet. Hier erfolgt zunächst eine erläuternde und begründende Auseinandersetzung damit.

#### **Formulierende Interpretation**

Die formulierende Interpretation erkundet WAS mitgeteilt wird, das explizit Sichtbare und Formulierbare steht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Im Bild lässt sich dieses WAS mit der ikonographischen Ebene beschreiben, die sich wiederum in einen vor-ikonographische (Was ist auf dem Bild zu sehen?) und eine ikonographische Ebene (Thema und Sujet des Bildes) unterteilt. Diese Ebene hat einen stark beschreibenden Charakter.

*„Die ikonografische Interpretation, die auf das explizit-theoretische und kommunikative Wissen gerichtet ist, lässt sich im Sinne von Mannheim [...] auch als immanente Interpretation fassen und von der dokumentarischen Interpretation unterscheiden, die als ikonologische Interpretation im implizit-atheoretischen Wissen fundiert ist.“* (Bohnsack, 2012 in Schittenhelm, 2012, S. 139) Somit zeigt sich zunächst eine generelle Unterscheidung des `Was` vom `Wie` im Bild.

#### **Reflektierende Interpretation**

Bei der reflektierenden Interpretation geht es um die Erkundung des WIE mitgeteilt wird, also welcher Orientierungsrahmen oder Habitus sich im Bild oder Werk darstellt. *„Mit diesem Wechsel der AnalyseEinstellung vom Was zum Wie ist das Anliegen der dokumentarischen Methode bezeichnet, den modus operandi des Wissens der Erforschten zu beschreiben und nicht nach der Gültigkeit dieses Wissens zu fragen“* (Asbrand, 2011, S. 4).

Auf der Grundlage des Orientierungsrahmens geht es nun um die sinngenetische Typenbildung, also um die Identifikation eines allen gemeinsamen Orientierungsproblems. Der allen Fällen gemeinsame Orientierungsrahmen wird von Bohnsack auch als „*Basistypik*“ bezeichnet

(Bohnsack, 2011, S. 22). Dabei ist es wichtig, eine trennscharfe Typik vorzunehmen, um Interferenzen mit anderen Dimensionen und Erfahrungsräumen zu vermeiden. Hier sieht Bohnsack im Übrigen eine Lösung für das Generalisierungsproblem in der qualitativen Sozialforschung (Bohnsack, 2011).

### **5.1.5 Qualitative-rekonstruktive Bildinterpretation**

Bohnsack sieht einen deutlichen Kontrast zwischen der gesellschaftlichen Bedeutung des Bildes und der Rolle des Bildes in der qualitativen Sozialforschung und vermutet, dass die Gründe dafür nicht allein im Forschungsinteresse liegen, sondern „*tiefer liegender Art sind*“ (Bohnsack, 2011, S. 25). Er identifiziert vier Gründe, die im Folgenden kurz umrissen werden:

- Marginalisierung der sprachgebundenen Forschung (linguistic turn)
- textliche Erfassung der sozialen Wirklichkeit
- Fixierung auf das Paradigma der Textinterpretation
- Ausweitung der Textfixierung von der wissenschaftlichen Aussage auf Alltagsäußerungen

Alle vier Gründe haben gemein, dass sie die Rolle des Bildes in der qualitativen Sozialforschung infrage stellen, mindestens aber eine Marginalisierung verhindern. Gespräche und Texte werden als selbstreferenzielle Systeme betrachtet. Bei einem Übertrag dieses Anspruchs auf Bilder müssten diese den Charakter eines kommunikativen Mediums besitzen. Dies könnte in zweierlei Weise geschehen:

1. durch eine intersubjektive Verständigung durch das Bild, ganz im Medium des Bildes, sprach- und textfern
2. die Verständigung über das Bild, welche sich im Medium von Text und Sprache bewegt

Ziel ist es letztlich, das Bild als eigenes und für sich sowie durch sich sprechendes Medium zu etablieren oder wie es Belting ausdrückte, „*Bilder nicht mehr mit Texten zu erklären, sondern von Texten zu unterscheiden*“ (Belting, 2001, S. 15). Dabei geht es nicht darum, das Bild an Stelle von Sprache zu etablieren oder zu priorisieren, sondern vielmehr um das

Spezifische des Bildes. Gleichzeitig ist auch ein Bewusstsein hinsichtlich dieser großen Herausforderung wichtig, um die nötige Expertise einzubringen. *„Bilder bieten [in diesem Sinne] also Möglichkeiten des Erkennens, die nicht unmittelbar von Sprache einzuholen sind und uns damit eine gewisse Anstrengung abverlangen“* (Przyborski & Slunecko, 2012, S. 4).

Eine Verständigung durch das Bild verlangt nach einer gesellschaftlichen Wirklichkeit, die das Schaffen von Bildern als Mittel der Verständigung vorsieht und Gelegenheiten schafft, Bilder zu konstituieren. Bohnsack spricht unter Verweis auf Mitchell von einer *„Herstellung der Welt durch Bilder“* (Bohnsack, 2011, S. 28) und davon, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit *„durch Bilder nicht nur repräsentiert, sondern durch die Herstellung von Bildern tatsächlich konstituiert und zur Existenz gebracht wird“* (Mitchell, 1994, S. 41).

Die Verständigung durch das Bild kann wiederum in zwei Perspektiven erfolgen, nämlich erstens, dass durch das Bild die Welt gedeutet wird und zweitens, dass eine Konstitution der Welt durch das Bild erfolgt und damit die handlungsleitende Qualität in den Vordergrund rückt (Bohnsack, 2011). Gerade der zweiten Perspektive wurde in der sozialwissenschaftlichen Kommunikations-, Handlungs- und Bildungstheorie bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei ist die Rolle des Bildes vor allem in Form mentaler Bilder beim Lernen sozialer Situationen nach laut Bohnsack (2011) unbestritten, was Assmann deutlich unterstreicht: *„So abstrakt es beim Denken zugehen mag, so konkret verfährt die Erinnerung. Ideen müssen versinnlicht werden, bevor sie als Gegenstände im Gedächtnis Einlass finden können. Dabei kommt es zu einer unauflöselichen Verschmelzung von Begriff und Bild“* (Assmann, 1997, S. 37f.). Mentale Bilder sind weitestgehend vorreflexiv und implizit, entziehen sich damit der begrifflich-sprachlichen Explizierbarkeit und berühren das atheoretische Wissen, welches sich im Medium der Ikonizität bildlich vermittelt. Dieser Umstand führt direkt zu Panofsky und seinem Verständnis der Ikonographie und Ikonologie.

Konzeptionell unterscheiden sich diese Begriffe, indem die Ikonographie das explizite Wissen, die Ebene des Common Sense beschreibt. An dieser Stelle sei an den bereits vorgestellten Anspruch der formulierenden Interpretation erinnert, die das WAS ins Zentrum der Aufmerksamkeit stellte und sich mit der ikonographischen und vor-ikonographischen Beschreibung beschäftigte. Die

Ikonologie hingegen basiert auf dem Bruch mit dem Common Sense, fokussiert das Wie und rückt den Habitus der Bildproduzent\*innen<sup>1</sup> ins Zentrum.

Um dem Bild seine Eigenständigkeit zu gewährleisten, ist es bedeutsam, das textliche Vorwissen zu suspendieren. Nur so kann es im Sinne von Imdahl als *„ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evidenten System“* betrachtet werden (Imdahl, 1979, S. 190). Diese Suspendierung muss bereits auf der vor-ikonographischen und ikonographischen Ebene geschehen, weil der Mensch beim Anblick eines Bildes und insbesondere bei einer nicht-abstrakten Darstellung unmittelbar dazu neigt, Geschichten und Handlungen gedanklich zu entwerfen. Diesen Mechanismus zu umgehen stellt die Methodik vor eine große Herausforderung. Am ehesten kann dies gelingen, indem versucht wird, die Konnotation bis auf eine Restbotschaft auszulöschen, auf Eigennamen (Foucault betont dies) zu verzichten, das institutionalisierte Wissen auszuklammern und man sich vom vermeintlichen Kontext, in dem das Bild entstanden ist, löst (Bohnsack, 2011). Das wiederum kann mit einer Fokussierung der vor-ikonographischen Struktur des Bildes erfolgen.

### **5.1.6 Max Imdahl - Drei Dimensionen der Formalstruktur:**

Ziel der Bildanalyse ist es, die tiefer gehende Semantik des Bildes zu erschließen. Eine Möglichkeit, an diese Wissensbestände zu gelangen, ist ein Rekonstruieren der Komposition des Bildes in seiner Gesamtheit. Diese Form der Bildanalyse hat jedoch möglicherweise mit Unwegsamkeiten zu kämpfen, da beispielsweise komplementäre Sinnqualitäten in Gleichzeitigkeit auftreten können und es zu einer Überlagerung oder einer Sinnkomplexität des Übergegensätzlichen kommen kann (Imdahl, 1994). *„Diese Sinnkomplexität basiert ganz auf der planimetrischen Komposition, der Komposition des Bildes in der Fläche [und ist] sprachlich nur schwer fassbar, und ihre sprachliche, intersubjektiv verständliche Vermittlung gelingt nur im direkten Verweis auf das Bild“* (Bohnsack, 2011, S.36). In der Betrachtung der sinnprägenden Elemente des Bildes geht es also darum, diese *„Sinnkomplexität des*

---

<sup>1</sup> Man unterscheidet sogenannte abbildende Bildproduzent\*innen, welche das Bild kreieren bzw. produzieren und abgebildete Bildproduzent\*innen, welche das Wesen der abgebildeten sozialen Szenerien bilden, im Bild agieren (Bohnsack, 2011)

*Übergegensätzlichen [durch die ikonologische oder ikonische Interpretation] auf den Begriff zu bringen“* (Bohnsack, 2011, S. 38). Imdahl sieht zielführende eine Möglichkeit im Verbalisieren dieses Problems. Bohnsack (2011) arbeitet unter Bezugnahme auf Imdahl hinsichtlich des formalen kompositorischen Aufbau eines Bildes folgende drei Dimensionen der Formalstruktur heraus:

- planimetrische Ganzheitsstruktur
- szenische Choreographie
- perspektivische Projektion

Diese Dimensionen bilden das Grundgerüst der Bildanalyse und werden an später Stelle noch im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, wenn das konkrete methodische Vorgehen dargestellt wird. An dieser Stelle werden die drei Dimensionen in einer Tabelle bezüglich ihrer spezifischen Ausprägungen und Besonderheiten abgetragen (Tab. 8).

In der forschungspraktischen Umsetzung ist die Berücksichtigung der formalen Bildkomposition von entscheidender Bedeutung und verdient somit besondere Aufmerksamkeit hinsichtlich der Umsetzung. Dabei geht es um eine Weiterentwicklung der von Mollenhauer (1983, S.173) *„in `bildungstheoretischer Absicht` vorgelegten Bildinterpretationen auf der Basis der Ikonologie von Panofsky und der Ikonik von Imdahl [...]“* (Bohnsack, 2011, S. 41). Diese zielten vordergründig auf eine ästhetische Bildung ab und bilden in diesem Sinne eine solide Basis für Methoden der qualitativen Bildinterpretation, die um *„intuitive[...] Kompetenzen der Rekonstruktion formaler Strukturen der Darstellung und Interpretation“* erweitern werden sollten (Bohnsack, 2011, S. 42).



<b>planimetrische Ganzheitsstruktur</b>	<b>szenische Choreographie</b>	<b>perspektivische Projektion</b>
formale Konstruktion des Bildes in der Fläche	„szenische Konstellation, der in bestimmter Weise handelnden oder sich verhaltenden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander“	Unterschiedlichkeit in der Herstellung von Perspektiven
Totalität in Sinne eines selbst-referentiellen Systems	soziale Beziehungen und Konstellationen werden in ihrer Körperlichkeit und Räumlichkeit identifizierbar	Gegenstände der Außenwelt und Umwelt werden in ihrer Körperlichkeit und Räumlichkeit identifizierbar
Perspektive aus dem Bildfeld heraus	räumlich Positionierung, Bewegungen, Gebärden und Blicke der Bildproduzent*innen	Einblicke in die Perspektive der Bildproduzent*innen - Weltanschauung, Habitus
„ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evident System“ (Imdahl, 1979)	„hohe Anforderungen an die Beschreibungssprache“ und daher schwer rekonstruierbare Formalstruktur, da vor-ikonographische Ebene berührt wird	ggf. Einbeziehung von Bildproduzent*in als Schöpfer*in der Perspektive (z.B. Fotografie)
Einzelelemente grundsätzlich im Ensemble der anderen Elemente interpretieren werden und nicht isoliert	soziale Bezogenheit und Interaktion	Weltanschauung und Habitus
Öffnung zu einem systematischen Zugang der Eigengesetzlichkeit der Erfahrungsraums der Bildproduzent*innen	erfordert ein „wiedererkennendes, auf die gegenständliche Außenwelt bezogenes Sehen“	erfordert ein „wiedererkennendes, auf die gegenständliche Außenwelt bezogenes Sehen“
Zentrum der ikonischen Interpretation		Fluchtpunkte und Horizontlinie als Fokus des sozialen Geschehens

**Tabelle 8:** Drei Dimensionen der Formalstruktur (nach Imdahl, 1979; Bohnsack, 2011, S. 38ff.)

### 5.1.7 Vergleichshorizonte, Sequenzialität und Simultanität

Der in der ästhetischen Bildung bis dahin übliche Zugang über die Sequenzialität, also einer zeitlich nacheinander orientierten Ordnung in Anlehnung an einen sprachlichen Ausdruck, also einem narrativen Nacheinander, sollte einer Simultanstruktur weichen, welche ein „*kompositionsbedingtes, selbst sinnstiftendes Zugleich*“ ermöglicht (Imdahl, 1996, S. 23). Somit ist eine sequenzanalytische Vorgehensweise auszuschließen. Alternativ wird eine Arbeit mit Vergleichshorizonten nach dem Prinzip einer komparativen Analyse empfohlen. Dabei werden Vergleiche der Sinngehalte mit und in anderen Diskursen angestellt. Die Vergleichshorizonte können imaginativer oder empirischer Natur sein und bleiben möglicherweise zunächst implizit. Auch formale Kompositionen unterziehen sich einem Vergleich mit anderen kontingenten Kompositionen. Imdahl (1994) hat beispielsweise experimentelle Veränderungen an der formalen Komposition von Bildern vorgenommen, welche dadurch einen veränderten Sinngehalt aufwiesen und erbrachte somit den Beweis, „*dass der Sinn einer verbildlichten Szene direkt mit der formalen Komposition variiert*“ (Bohnsack, 2011, S. 43). Diese und andere experimentelle Studien rückten letztlich die planimetrische Komposition mit ihrer „*rein flächenhaften Komposition ins Zentrum der Kompositionsvarianten*“ (Bohnsack, 2011, S. 44).

Schon häufiger wurde im Vorfeld von der Suspendierung von Vorwissen im Rahmen der vor- ikonographischen und ikonographischen Ebene gesprochen. Dieser Aspekt soll an dieser Stelle noch einmal etwas Aufmerksamkeit bekommen, da das zu suspendierende Wissen noch weiter eingegrenzt werden soll, um diese ohnehin schwierige Aufgabe praktikabler zu gestalten. Bohnsack postuliert dazu: „*Genauer betrachtet ist es[...]nur die eine Dimension innerhalb der ikonographischen Sinnebene, die der Suspendierung bedarf, nämlich diejenige des konjunktiven Wissens im Unterschied zum kommunikativen Wissen*“ (Bohnsack, 2011, S. 45). Also nicht das gesamtgesellschaftlich geteilte und institutionalisierte Wissen, innerhalb dessen die Interpretationen und Sinnzuschreibungen eindeutig sind, sondern die im konjunktiven Wissen verankerte „*besondere Geschichte, welche das Bild erzählt*“, mit einer nahezu unendlichen Vieldeutigkeit, die durch eine Interpretation herangetragen wird (Bohnsack, 2011, S. 45). Die

Bildinterpretation sollte also immer aus einer reflektierten Haltung heraus erfolgen, frei von milieu-, generations- und geschlechtsspezifischen Erfahrungen. Letztlich geht es nicht darum, die Mehrdeutigkeit zu eliminieren, sondern sie methodisch zu kontrollieren. Am besten gelingt das mit der Schaffung geeigneter Vergleichshorizonte, welche unterschiedliche, aber einander nicht ausschließende Sinnstrukturen sichtbar machen und einer Mehrdimensionalität der Sinn- und Typenbildung schafft (Bohnsack, 2007, 2009). Vergleichshorizonte lassen sich bilden, indem man auf Bilder zurückgreift, die je nach Perspektive der Forschungsintention bestimmte Merkmale, die nicht von Interesse sind, neutralisieren und den Blick auf Merkmale, die in ihrer Ausdifferenzierung betrachtet werden sollen, auszurichten. Dies kann in Form von Gegenhorizonten erfolgen, die andersgeartete Vergleichshintergründe darstellen und sowohl positiver als auch negativer Art sein können. Bohnsack beschreibt diese Form der Zuspitzung folgendermaßen:

*„Negative und positive Gegenhorizonte [...] sind wesentliche Komponenten des Erfahrungsraums einer Gruppe. Sie konstituieren den Rahmen des Erfahrungsraums. Zwischen diesen Komponenten bzw. innerhalb dieses Rahmens ist die von diesem Erfahrungsraum getragene Orientierungsfigur gleichsam aufgespannt. Die Orientierungsfigur ist eingelassen in Erlebnisdarstellungen, in die Darstellung von Erlebnisprozessen“* (Bohnsack, 1999 in Kergel, 2017, S. 208)

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass das handlungspraktische Wissen des Interpretierenden ebenfalls einen Vergleichs- bzw. Gegenhorizont zu theoretischen Wissens des Individuums oder der Gruppe darstellt (Bohnsack, 2003). Das bedeutet für die Praxis, dass die explizite Bildung eines eigenen oder fiktiven Gegenhorizontes, beispielsweise durch einen hypothetischen Perspektivwechsel (Frage: Wie könnte man das Phänomen noch darstellen?) dazu beiträgt, eine Fremdheit zwischen Betrachter und Erzeuger des Bildes herzustellen. Das wiederum stellt eine wichtige Basis für die Rekonstruktion der Orientierungen dar. *„Die Orientierungsmuster, wie sie in den Diskursen explizit oder in Form von Beschreibungen und Erzählungen*

*metaphorisch entfaltet werden, gewinnen ihre Konturen dadurch, dass sie an derartigen Gegenhorizonten festgemacht werden“ (Bohnsack, 1999 in Kergel, 2017, S. 208).*

Im Folgenden sollen die Begriffe Synchronizität und Simultanität ins Verhältnis gesetzt werden, um weitere Phänomene der bildlichen Darstellung zu erläutern. Synchronizität meint das gleichzeitige Zusammentreffen *„nicht zusammenhängender Ereignisabläufe“* (Bohnsack, 2011, S. 47), während Simultanität weitergehende *„Gemeinsamkeiten“* beschreibt, nämlich *„die Darstellung von zeitlich od. räumlich auseinander liegenden Ereignissen auf einem Bild“* (Duden, 1982, S. 705). Hier zeigt sich ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Sprache, Schrift und Bild. *„Das lesende Auge, das auf Sprache gerichtete Ohr, beide sind beim Sinnverstehen auf die Reihenfolge der Äußerungen, der Laute bzw. Buchstaben, der Wörter und Sätze angewiesen: auf ihre zeitliche Ordnung, ihre Abfolge, also ihre sequenzielle Struktur“* (Przyborski & Wohlrab-Sahr, 2013, S. 320). Hingegen ist die Simultanität oder Simultanstruktur innerhalb des bildnerischen Mediums konstitutiv für die Eigenlogik und den Eigensinn dieses Mediums. Bilder haben das in gewisser Weise eine Sonderstellung, da alle Bestandteile in Gleichzeitigkeit dargeboten werden. Langer betont, *„dass visuelle Formen nicht diskursiv sind. Sie bieten ihre Bestandteile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig dar, weshalb die Beziehungen, die eine visuelle Struktur bestimmen, in einem Akt des Sehens erfasst werden“* (Langer, 1984, S. 99). Boehm hat diesen Aspekt sehr prägnant und ausführlich beschrieben:

*„Natürlich lässt sich das inhaltliche Repertoire des dargestellten in vielen Fällen identifizieren und nachbuchstabieren: Dies könnte das sein. Gewiss ein wichtiger, erster Schritt der Analyse. Der Sinn aber, den diese unterschiedlichen Zeichen generieren, ist mit der Ikonographie nicht identisch. Aus einem ganz einfachen Grund: Das Bild bietet uns an, alles auf einmal zu sehen, und lädt uns deshalb ein, was es zeigt, auf eine freie Weise zu lesen, es so oder so miteinander zu verbinden. Diese möglichen Verbindungen begründen, was man den Sinn nennt. Und dieser Sinn folgt nicht der Linearität der Sprache und der Logik des Satzes. Er aktualisiert sich ganz anders.“*(Boehm, 2007, S. 239)

Bohnsack spezifiziert das `Sehen` noch etwas genauer und betont, dass dabei *„sowohl die sinnliche Wahrnehmung als auch die Interpretation, die interpretative Sinnbildung, also die Semantik des Visuellen verstanden“* wird (Bohnsack, 2011, S. 51). Da diese Gleichzeitigkeit aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive an Grenzen stoßen würde, ist diese hier in einem anderen Verständnis zu sehen. *„Die Erfassung der Ganzheitlichkeit auf dem Wege der Simultanität findet ihren Ausdruck auch im hermeneutischen Zirkel, in dem zirkelhaften Oszillieren zwischen Teil und Ganzem“* (Bohnsack, 2011, S. 51). Hier zeigt sich auch ein wesentlicher Unterschied zwischen textlicher und bildlicher Interpretation, indem die essenzielle Semantik des Bildes in Simultanität vorhanden ist und somit nur schwer als Teile oder Abschnitte gesehen werden kann, weil die Neigung, ins *`zirkelhafte Oszillieren`* zu kommen, permanent gegeben ist. Dies bedeutet nicht eine permanente Fixierung des Ganzen, schließt dieses jedoch in keinem Augenblick aus. *„Das Ganze ist von vornherein in Totalpräsenz gegeben und als sinnfällige Bezugssystem in jedem Einzelnen kopräsent, wann immer jedes Einzelne in den Blick genommen wird“* (Imdahl, 1996, S. 23). Bei der Interpretation gegenständlicher Bilder verliert jedes Objekt selbstverständlich nicht die zeichenhafte Bedeutung, doch ist dies Form des wiedererkennenden Sehens (Was-Ebene) nicht das Zentrum des Interesses, sondern soll nach Möglichkeit eine Synthese mit dem sehenden Sehen (Wie-Ebene) bilden. Ziel ist es, durch die Verbindung beider Arten des Sehens in eine Form des *„erkennenden Sehens“* zu gelangen (Imdahl, 1996, S. 92).

### **5.1.8 Forschungspraktische Sensibilisierung**

Alle im Vorfeld vorgestellten Aspekte führen zu Konsequenzen hinsichtlich der praktischen Anwendung im Forschungskontext und sollen hier zunächst zusammenfassend noch einmal genannt werden:

- Suspendierung - methodische Verdrängung (Imdahl, 1996) - des textlich narrativen Vorwissens
- Eigensinnigkeit des Bildes herausarbeiten (Ikonizität)
- Rekonstruktion der formalen Komposition über rein ästhetische Aspekte hinaus

- ggf. Bild- und Textinterpretation aufeinander beziehen
- Typenbildung durch Struktur und Standards der Bildinterpretation

Konkret setzten sich diese Prämissen folgendermaßen um und bilden zugleich einen Teil des methodischen Handlungsgerüsts der Bildinterpretationen in dieser Arbeit ab. Hier folgt nun die praxisrelevante Darstellung des stufenförmigen Verfahrens, welches zu Beginn und im Kern auf der dokumentarischen Methode basiert, sich aber im Verlauf auch noch an anderen interpretativen und analytischen Methoden der Arbeit mit Bildern orientiert. Alle methodischen Ansätze bilden letztlich das Interpretationsschema, nach dem die Bildauswahl analysiert und interpretiert wurde.

### ***Schritt 1: Formulierende Interpretation***

Dabei geht es zunächst um die Rekonstruktion des `WAS` im Zuge einer vor-ikonographischen (sichtbare Objekte, Gegenstände, Bewegungsabläufe) und einer ikonographischen (Handlungen) Analyse des Bildes. Von Motiv- oder Intentionsunterstellungen sollte dabei abgesehen werden. Nach der Suspendierung der konjunktiven Inhalte (fall- und milieu-spezifische Besonderheiten - sogenannte „Eigennamen“ Foucault (1971)) sollten nur kommunikativ generalisierte Wissensbestände als unproblematische Motivunterstellungen verbleiben. Sprachliches Vorwissen soll sich somit allein an kommunikativ generalisierten Wissensbeständen orientieren, an Stereotypen, Typengeschichten der Kunst, Alltagsstereotypen und institutionalisierte Einordnungen (Bohnsack, 2011).

### ***Schritt 1A: Vor-ikonographische Beschreibung und Analyse***

Hier wird der Frage nachgegangen, was wo auf dem Bild zu sehen ist, welcher explizite oder immanente Sinngehalt sichtbar wird. Was ist das offensichtlich Gezeigte? Bei dieser möglichst genauen, vollständigen Beschreibung werde alle Details einbezogen. Eine Möglichkeit der genauen Bearbeitung ist, sich bei der Beschreibung vom Bildvordergrund bis zum Bildhintergrund vorzuarbeiten. Diesen Schritt kann man als initiale, verstehende Betrachtung ansehen, die unter Suspension des Kontext- und Vorwissens stattfindet. Panofsky (1975) selbst hat diesen Analyseschritt sehr prägnant und nachvollziehbar zusammengefasst:

*„Im Fall einer vor-ikonographischen Beschreibung, die sich im Rahmen der Motivwelt hält, scheint die Angelegenheit recht einfach zu sein. Die Objekte und Ereignisse, deren Darstellung durch Linien, Farben und Volumen die Motivwelt bildet, lassen sich, wie gesehen haben, auf der Grundlage unserer praktischen Erfahrung identifizieren. Jedermann kann die Gestalt und das Verhalten menschlicher Wesen, von Tieren und Pflanzen erkennen, und jedermann kann ein zorniges Gesicht von einem fröhlichen unterscheiden. Natürlich ist es möglich, dass in einem bestimmten Fall das Spektrum unserer persönlichen Erfahrung nicht umfassend genug ist, so etwa, wenn wir uns der Darstellung einer Pflanze oder eines Tieres gegenüber sehen, die uns nicht bekannt sind, In solchen Fällen müssen wir das Spektrum unserer praktischen Erfahrungen dadurch erweitern, dass wir ein Buch oder einen Fachmann befragen; doch wir verlassen nicht den Bereich praktischer Erfahrungen als solcher, die uns - selbstredend sagen, welcher Fachmann zu befragen ist.“ (Panofsky 1975, S. 43)*

Es geht im Kern also um die einfachste Beschreibung dessen, was man sieht und damit um eine Annäherung an ein „primäres oder natürliches Sujet, unterteilt in tatsächliches und ausdruckshaftes“ (Panofsky 1975, S. 38).

### **Schritt 1B: Ikonographische Beschreibung und Analyse**

In diesem Schritt wird das im Vor-ikonographischen ausgeklammerte Vor- und Kontextwissen, insofern dieses zur Verfügung steht, nun hinzugenommen. Panofsky bezieht sich in diesem Schritt auf den Begriff `Vertrautheit` und setzt ihn prominent mit `Erfahrung` in Verbindung, indem er die ikonographische Beschreibung und Analyse „als jene Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen, wie wir sie durch praktische Erfahrung erwerben“, beschreibt und diese „[...] Vertrautheit mit bestimmten Themen oder Vorstellungen [...], wie sie durch literarische Quellen vermittelt wird, sei es durch zielbewusstes Lesen oder durch mündliche Tradition“ voraussetzt (Panofsky 1975, S. 45). Das hier offensichtlich vorausgesetzte Kontextwissen, aber auch Aspekte der Erfahrung können einerseits als Grundlage vorhanden sein, aber auch durch Auseinandersetzung mit einem Thema weiter angereichert werden. Diese

Anreicherung könnte zu einer verstärkten Sensibilisierung bezüglich des Sujets führen. Panofsky empfiehlt auch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Vorwissen und drückt das folgendermaßen aus: *„Es ist für uns ebenso unmöglich, eine korrekte ikonographische Analyse dadurch zu geben, dass wir unterschiedslos und unkritisch unser literarisches Wissen auf die Motive anwenden [...]“* (Panofsky 1975, S. 45f.). Es geht innerhalb dieses Analyseschritts im Kern um eine wissens- und kontextbezogene Beschreibung des Bildes. Bild und Welt werden in eine Austauschbewegung gebracht und damit eine Annäherung an *„das sekundäre oder konventionale Sujet“* versucht (Panofsky 1975, S. 39). Die Frage nach dem `Was` sollte sich in diesem Analyseschritt weitestgehend beantwortet haben.

### **Schritt 2: Reflektierende Interpretation**

Dabei geht es um die Rekonstruktion des `WIE`, dem modus operandi, die Rekonstruktion und Aufschlüsselung der Formalstruktur. Dies geschieht in den drei Dimensionen des formalen, kompositorischen Aufbaus:

#### **Schritt 2A: Planimetrische Ganzheitsstruktur**

Hiebei handelt es sich um die formale Konstruktion des Bildes in der Fläche, die laut Imdahl (1996) bedeutsam für das `sehende Sehen` ist, weil dieser Aspekt auf den Eigensinn des Bildes verweist. *„Die planimetrische Ganzheitsstruktur schafft ihre eigenen bildinternen, systemimmanenten Gesetzmäßigkeiten, ihre eigene formale Ganzheitsstruktur im Sinne einer Totalität“* (Bohnsack, 2011, S. 57). Imdahl analysiert dabei, wie *„die einzelnen Bildwerte durch Größe, Form, Richtung und Lokalisierung im Bildfeld auf das Bildformat Bezug nehmen und dessen Organisationsform bilden“* (Imdahl, 1996, S. 21). Damit stellt die Dimension der sogenannten Planimetrie das Bild als *„ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigen-gesetzlichkeit evidenten System“* dar (Imdahl, 1979, S. 190). Hier offenbart sich im Gegensatz zur Perspektivität, auf die hier später noch eingegangen wird, das Innere des Bildes, der innewohnende Charakter.

#### **Schritt 2B: Szenischen Choreografie**

Innerhalb der szenischen Choreografie liegt der Fokus auf den sozialen Szenerien, also der „Konstellation der in bestimmter Weise handelnden oder



sich verhaltenden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander.“ (Imdahl, 1996, S. 19) Die sensibilisierende Frage ist hier: Wie verhalten sich einzelne Elemente des Bildes zueinander, in welche Interaktion treten sie ein, wie fügen sie sich zu einer Szene zusammen und welche Inszenierung bilden sie in ihrer Gesamtheit?

### ***Schritt 2C: Perspektivischen Projektion***

Im Rahmen der perspektivischen Projektion steht die „*Verbildlichung von Körper und Raum*“ im Mittelpunkt der Betrachtung (Imdahl, 1996, S. 18). Diese erfolgt ganz aus der Perspektive der abbildenden Bildproduzent\*innen. Es geht darum, die Perspektive als `symbolischen Form` (Panofsky, 1964) zu betrachten. So zum Beispiel die heute vorherrschende Zentralperspektive, die sich als Frontalperspektive mit einem Fluchtpunkt, aber auch als Schräg- und Überstreckungsperspektive mit zwei Fluchtpunkten darstellen kann.

### ***Schritt 3: Ikonologisch-ikonische Interpretation***

Die ikonologisch-ikonische Interpretation rückt den Dokumentsinn, den Habitus in den Fokus der Aufmerksamkeit. Imdahl (1994; 1996) geht davon aus, dass jedes Bild einen ikonischen Mehrwert besitzt, der mit einem Sinnüberschuss gleichzusetzen ist und allein auf einer nicht- sprachlichen, impliziten Ebene existiert. Das habituelle implizite Wissen, in welchem sich die Sinnkonstitution vollzieht, entzieht sich dem Benennen, öffnet sich aber der Synthese aus einem intuitiven atheoretischen Erkennen von formalen Strukturen und einem Wiedererkennen von zu benennenden Strukturen. Hier geht es nun letztlich darum, Sinn zu explizieren und zu einer Gesamtinterpretation des Dokumentsinns zu gelangen. Dabei wird intuitives Erkennen explizit gemacht (Przyborski & Wohlrab-Sahr, 2013). Zugänge gewähren dabei Fragen wie: Welches Thema, welche Relevanz oder welche Orientierung zeigt sich? Wie wurden diese ausgeführt? Gibt es positive und/ oder negative Gegenhorizonte? Wurden Kontrastierungen verwendet oder sind Antagonismen zu identifizieren? Wie ist die subjektgeleitete Sicht auf die Welt? Zeigen sich Wünsche oder Visionen?

Die o. a. Synthese aus einem intuitiven atheoretischen Erkennen von formalen Strukturen und einem Wiedererkennen von zu benennenden

Strukturen könnte in einer konkreten Fragestellung folgendermaßen umgesetzt werden:

- Zunächst: Was wird hier im Bild ausgedrückt?
- Weiter: Wie wird es im Bild ausgedrückt? Welche Rahmungen und Orientierungen zeigen sich im Bild?

Diese beiden Grundfragen stellen keine einmalige und starre Abfolge dar, sondern sollen im forschungspraktischen Vorgehen nach einer zunächst erfolgten Grobgliederung in Oberthemen und der Auswahl der zu interpretierenden Bildsequenzen im ständigen Wechsel gestellt werden.

#### **Schritt 4: Komparative Analyse**

Die qualitativ-rekonstruktive Sozialforschung ist, wie bereits erwähnt, eine Praxis des Vergleichens. Auch die interpretative Bildrekonstruktion bezieht sich auf Vergleichshorizonte. In diesem Analyseschritt soll der Vergleich der Sinngehalte mit und in anderen Diskursen erfolgen, indem beispielsweise Gegenhorizonte hinzugezogen werden, die dem Vergleich dienen. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass auch das handlungspraktische Wissen der interpretierenden Person einen Vergleichshorizont zum „*atheoretischen Wissens des Individuums oder des Kollektivs*“ darstellt (Bohnsack, 2003, S.195). Eine inszenierte Fremdheit zwischen dem\*der Interpretierenden und dem Erforschten kann somit eine Voraussetzung zur Rekonstruktion der Orientierungen sein.

Im Zuge der Schaffung eines differenzierten Interpretationsschemas wurde neben den Ansätzen der qualitativ-rekonstruktiven Sozialforschung und konkret der Bildinterpretation auf der Grundlage der dokumentarischen Methode noch weitere Konzepte der Bildrezeption betrachtet und einbezogen. Diese Konzepte dienen vorrangig der Sensibilisierung hinsichtlich der Komplexität der Bildstrukturen. Gleichzeitig führte die Auseinandersetzung damit zu einer theoretischen, praktischen und möglicherweise auch intuitiven Kompetenzerweiterung. Die analytische Begegnung mit Bildern und vor allen die Interpretation der rekonstruierten Aspekte stützt sich letztlich auf eine multimodale Begegnung, in der im besten Fall Erfahrung auf Struktur trifft.

## 5.2 Methode der objektiven Werkanalyse nach Michael Becker (2011)

---

Diese Methode wurde im Rahmen einer Sensibilisierung für die Wahrnehmung der bildnerischen Prozesse mit aufgenommen, jedoch nicht explizit im Forschungsdesign verwendet!

Bei der objektiven Werkanalyse handelt es sich um eine bildwissenschaftliche Methode, die sich mit der Gesetzmäßigkeit der Fallstruktur von künstlerisch-bildnerischen Ausdrucksgestalten beschäftigt.

*„Die Fallstrukturgesetzmäßigkeit ist die Strukturformel der Ausdrucksgestalt (Werk). Übertragen auf das Gebiet der Kunst ist die Ausdrucksgestalt das Kunstwerk, und dieses ist eine Komposition, und diese wiederum enthält eine Strukturformel, also eine individuelle gesetzliche Strategie, wie Eigenschaftsmomente [...] miteinander kombiniert werden.“ (Becker, 2011, S. 17)*

Die in der Gestaltung gewählte Komposition ist somit Träger der Lebenspraxis der Protagonist\*innen. Dieser bildsprachlich generierte Pool von Gestaltungsentscheidungen steht der Bildanalyse zur Verfügung. Dabei geht es vor allem um den Verzicht auf ästhetisch-geschmackliche Urteile und tradierte, subjektiv gefärbte Sichtweisen. *„Aufgabe der objektiven Bildanalyse ist es, die Beziehungslogik, die grundsätzlich textförmig strukturiert ist, zu bestimmen“ (Becker, 2011, S. 86).* Vor allem hinsichtlich der ästhetisch-geschmacklichen Urteile der sogenannten `Kunsturteile ist ein entscheidender Faktor, dass es nicht um Gefallen oder Nichtgefallen geht, sondern im Zuge einer wissenschaftlich hermeneutischen Bildanalyse um den Anspruch von Überprüfbarkeit, Wiederholbarkeit und Nachvollziehbarkeit (Becker, 2011). Daneben rückt die Qualität der künstlerisch zu verarbeitenden Krise in den Blick dieser Methode, weil davon ausgegangen wird, dass bildnerische Entscheidungen in dieser Krise teilweise ihren Ursprung haben. *„Die Qualität einer Krise bemisst sich an dem Potenzial, eine Veränderung und Umstrukturierung bisheriger Gewohnheitsstrukturen zu provozieren“ (Becker, 2011, S. 87).*

Die Bezeichnung `objektiv` orientiert sich am Begriff Objekt und wird als „Chiffre für den Status einer Erkenntnisleistung“ betrachtet (Becker, 2011, S. 13). Darin ist das Objekt der Ausdruck einer Krisenlösung. „*Alles, was wir momentan als selbstverständlich ansehen, was uns geläufig und wie schon immer so und nicht anders gegeben erscheint, womit wir unreflektiert und automatisiert umgehen, ist in Wirklichkeit von uns einst eigentätig mühsam erarbeitet worden*“ (Becker, 2011, S. 13). Der Status der Objektivität bildet sich sukzessiv durch eine krisenhafte Erfahrung und deren Erarbeitung durch das Subjekt heraus. Die Auseinandersetzung im Bildnerischen und die damit verknüpfte ästhetische Erfahrung stellt dem Subjekt eine Möglichkeit der Kreation eines neuen Objekts zur Verfügung. „*Gerade also durch ein Mehr an Subjekt etabliert sich nach und nach das Objekt*“ (Becker, 2011, S. 18). Hier zeigt sich eine sowohl konstruktivistische Färbung als auch Ansätze aus den Erfahrungstheorien mit dem Ziel der Veränderung bzw. der veränderten Bedeutung der Lebenspraxis. Doch auch weitere Querverweise zu bereits hier behandelten Theorien zeigen sich.

Vergleichbar mit den sogenannten `Gegenhorizonten` (Bohnsack, 2011) kommt es auch im Zuge der Methode der objektiven Werkanalyse zu einer Form der Kontrastierung, einem Spannungsverhältnis, welches sich sowohl im Gestaltungsprozess als auch in der fertigen Gestaltung offenbaren kann. „*Das Verhältnis zwischen bekanntem und unbekanntem Text ist nicht so vorzustellen, als würden beide als bereits fertige und ausgereifte Texte aufeinandertreffen*“ (Becker, 2011, S. 88). Wenn Becker hier zunächst von `Texten` spricht, so ist damit vielmehr die textliche Struktur der kumulativen Bildentstehung zu verstehen, als von sprachlich formulierten Texten die Rede ist. Dieser Umstand wird im folgenden Zitat noch etwas deutlicher: „Die Kette an bildnerischen Entscheidungen erzeugt eine textförmige Sequenz, innerhalb derer sich ein individuelles Wechselspiel aus bekannten und Bekanntheit erzeugenden und unbekanntem und Unbekanntheit erzeugenden Entscheidungen offenbart. „*Aus der Rekonstruktion dieser Entscheidungsschritte ergibt sich die Fallstruktur des Werkes sein Modus Operandi [...]*“ (Becker, 2011, S. 88). Dieser Modus Operandi ist ein direkter Verweis auf die Fallstruktur der\*des Bildautor\*in aus der Fallstruktur des Bildes heraus. Es gibt noch eine weitere Parallele zur dokumentarischen Methode der Bildinterpretation, die ein zentrales Thema berührt, nämlich der Wechsel vom

WAS ins WIE des Bildes. In der dokumentarischen Methode geschieht dieser Wechsel von der formulierenden in die reflektierende Interpretation, während Becker das folgendermaßen postuliert: *„Die künstlerische Leistung eines Werkes bemisst sich nicht an dem, was dargestellt wird, sondern wie es dargestellt wird. Das Wie ist Ausdruck des Modus Operandi“* (Becker, 2011, S. 90). Dabei werden vor allem die kompositorischen Maßnahmen im Gestaltungsprozess als maßgeblich für den narrativen Gehalt des Bildes angesehen. In der Komposition finden sich am wahrscheinlichsten die Abweichungen von der Normalitätserwartung, das Krisenhafte und Irritierende. Vermeintlich sinnlose Kompositionen schaffen Aufmerksamkeit, werfen Fragen auf und tragen möglicherweise Lösungen in sich. Becker weist auf einen bedeutsamen Unterschied hin: *„Es gilt zu unterscheiden zwischen der Gestaltung einer sinnlosen und einer sinnvollen Sinnlosigkeit. Nur eine sinnvolle Sinnlosigkeit ist in der Lage, dem künstlerischen Anspruch einer krisenhaften bildungsrelevanten Vermittlung gerecht zu werden“* (Becker, 2011, S. 92).

Der Sinnhaftigkeit eines Werkes wird eine große Bedeutung zugestanden, und es wird innerhalb der Methode der objektiven Werkanalyse davon ausgegangen, dass selbst der Zerstörung des Sinns eine sinnvolle rationale Entscheidung vorausgeht, denn *„[d]as brüchige Sinnhafte lässt sich nicht dadurch erreichen, dass die konstitutiven Regeln der Bedeutungserzeugung außer Acht gelassen werden. Die Zerstörung des Sinns kann nicht auf sinnlose, d. h. willkürliche Art geschehen“* (Becker, 2011, S. 151). Das lässt für die Praxis der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung den Schluss zu, dass der Konstruktion von brüchigen, irritierenden und verstörenden Elementen im Bild eine konstruktive Vorstellung oder Darstellung vorausgeht. Als konkretes Beispiel im Kontext von Naturerfahrungen wäre also ein zerstörerisches Umweltszenario nicht allein als Abbild der Welt zu werden, sondern trägt in sich implizit auch das heile und ideale Gegenstück, welches primär als Sinnvorlage dient. Immer wieder spricht Becker davon, dass es darum geht, die `Sache` zum Sprechen zu bringen und meint damit eine Explikation des Gegenstandsbereichs im Rahmen einer Orientierung. Konkret geschieht das durch eine hermeneutische Sequenzanalyse, einem systematischen Erschließen des Bildes. Analog der Suspendierung des Vorwissens bzw. des Kontextbezugs in der dokumentarischen Methode wird auch hier geraten, in

der Deutung auf den äußeren Kontext hinsichtlich Erklärungen und Ergänzungen zu verzichten. Auch hier geht es um die Vermittlung der Eigengesetzlichkeit des Bildes. Von besonderem Interesse ist dabei „*der Kontrast zwischen subjektiv Intendiertem und objektiver Bedeutung*“, weil grundsätzlich nicht von einer absoluten „*Deckungsgleichheit zwischen Intention und autonomen Ausdruck*“ ausgegangen werden kann. (Becker, 2011, S. 24). All diese tieferliegenden und teilweise impliziten Strukturen sollen nicht als statische und unbewegliche Muster verstanden werden. Sie werden vielmehr durch die Lebenspraxis in die Zukunft hinein „*individualisiert*“ (Becker, 2011, S. 27). Auf der Basis dieser theoretischen Fundierungen wird die objektive Werkanalyse ausgerichtet. Innerhalb dieser Arbeit ergänzt sie die dokumentarische Methode hauptsächlich um die Annahme, dass der Konstruktion von brüchigen, irritierenden und verstörenden Elementen im Bild eine konstruktive Vorstellung oder Darstellung vorausgeht und in diesem Sinne eine Gleichzeitigkeit, wenn nicht sogar eine intuitive Balance in Bildern vorhanden ist.

### **5.3 Funktionen des bildnerischen Denkens nach Goda Plaum (2016)**

---

Analog der objektiven Werkanalyse nach Michael Becker (2011) sind auch die Funktionen des bildnerischen Denkens nach Goda Plaum (2016) als sensibilisierender, aber nicht forschungspraktischer Zugang zu betrachten.

In diesem Konzept ist die zentrale Figur das bildnerische Denken, welches gleichermaßen zwei Aspekte in den Blick nimmt: (I) die Rezeption und (II) die Produktion eines Bildes. Beides sind Prozesse der Bilderfahrung und werden im folgenden Abschnitt hinsichtlich der Bildgestaltung (Produktion) und der Bildbetrachtung (Rezeption) unterschieden. Bewusst distanziert sich Plaum vom Begriff der Bildwahrnehmung, um die Begegnung mit dem Bild von der alltäglichen Wahrnehmung von Gegenständen abzugrenzen, da sie dem Bild keinen nur gegenständlichen Charakter zubilligt. Darüber hinaus sieht sie in der Bildbetrachtung einen weitaus aktiveren Akt der Begegnung gegenüber der stärkeren Passivität der Wahrnehmung (Plaum, 2016). Doch zunächst ein Exkurs durch einige bildbezogene Betrachtungsansätze.

Die Begrifflichkeit `Bild` wird zunächst mit einem Verweis auf die englischen Begriffe `Picture` und `Image` näher in Bezug auf Mitchell (2008) ausgeführt. Im `Picture-Aspekt` wird das Bild als materieller Träger, als Medium mit einer Bildoberfläche und die Leinwand als `Das worin des Bildes` verstanden. Mitchell fasst diesen Aspekt wie folgt zusammen:

*„The picture is a material object, a thing you can burn or break. An image is what appears in a picture, and what survives its destruction - in memory, in narrative, and in copies and traces in other media. [...] The picture, then, is the image as it appears in material support or a specific place.“* (Mitchell, 2008, S. 16)

Hingegen verweist der `Image-Aspekt` auf das Immaterielle des Bildes, den repräsentierenden Anteil und in Anlehnung an Gombrich (1960) auf das Bild im Geist also auch auf mentale Bilder. *„The image, it might be said, has no firm anchorage left on the canvas - it is only `conjured up` in our minds“* (Gombrich, 1960, S. 202). Wollheim (1998) rückt in diesem Zusammenhang den Begriff `Twofoldness` ins Licht der Aufmerksamkeit und beschreibt beide Bildaspekte folgendermaßen: *„I identified twofoldness with two simultaneous perceptions: one of the pictorial surface, the other of what it represents“* (Wollheim, 1998, S. 221). Augenscheinlich ist hier die Verwendung des Begriffs `surface`, welches synonym für `picture` verwendet wird und sich noch deutlicher vom Charakter des `image` distanziert, indem es noch mehr auf eine reine Oberflächenstruktur verweist. *„The surface of any picture can contain elements that, though individually visible, make no contribution to what the picture represents“* (Wollheim, 1998, S. 222). Die Frage, wie man diese beiden Bildzugänge ins Verhältnis setzt und in eine Bildbetrachtung überführt, ist in unterschiedlichen bildtheoretischen Ansätzen sehr unterschiedlich und spannungsreich beantwortet wurden. Es gibt Vertreter\*innen, die einen dualen Zugang für angemessen halten, wiederum andere plädieren dafür, die `picture / surface-Ebene` zu durchdringen und direkt einen Bezug auf den „Image-Aspekt“ zu nehmen. (Gombrich, 1960; Wollheim, 1998; Sachs-Hombach, 2014). Im Ergebnis dieser Diskurse zeigt sich jedoch die marginale Bedeutung des `Image-Aspekt` für die Bilderfahrung (Plaum, 2016). Die Annäherung an den `Image-Aspekt` geschieht aus unterschiedlichen Perspektiven und der daraus resultierenden

Bedeutung in den Bildtheorien. In der Gegenständlichkeit des Image zeigt sich beispielsweise die paradigmatische Bedeutung des Erkennens von Gegenständen für den `Image-Aspekt`. Dieser Ansatz vernachlässigt allerdings zu Zugang zu abstrakten Bildern, weil es sich auf das Erkennen konkreter Objekte stützt. Teilweise wird dieser Anspruch etwas aufgeweicht, indem sich auf Wahrnehmungskompetenzen berufen wird, die das Erkennen unterstützen können. Dennoch bleibt die Forderung nach einer Gegenständlichkeit ein zentraler Gedanke, der direkt zur Sprachabhängigkeit des Image überleitet. Auch hier gibt es ein Spannungsfeld zwischen einer verbal-sprachlichen Unabhängigkeit (Boehm, 2014; Waldenfels, 1999) der Bilderfahrung und einer festen Verankerung in sprachlichen Prozessen (Gombrich, 1960; Mitchell, 2008; Sachs-Hombach, 2014). Mitchell (1984) sieht die sprachliche Beschreibung des Ausdruckscharakters unverzichtbar für ein Verstehen des Bildes und stellt den Image-Aspekt eindeutig in die Abhängigkeit der Sprache (Plaum, 2016). In all diesen Diskursen wird deutlich, wie strittig das Zusammenspiel von bildnerischer und verbaler Äußerung ist, was die Suche nach einer Alternative, welche beide Aspekte gut in eine Austauschbewegung versetzt, impliziert. Zunächst erscheint es schwierig, alle nicht genau zu benennenden und im engeren Sinne abstrakten Bildelemente nicht der sprachlichen Äußerung zuführen zu können und das wiederum als Hürde bezüglich des Image-Aspekts anzusehen. Boehm setzt dem ein Plädoyer der `Nicht-Sprachlichkeit` entgegen, bleibt jedoch genau genommen eine differenzierte Erklärung schuldig.

*„Bevor das Bild etwas sagt, das man auch in Worte fassen könnte, ist es ein Akt des Zeigens, der visuellen Entfaltung. In ihm verbinden sich die unterschiedlichsten Elemente der äußeren [...] oder inneren Welt, bilden sich Interferenzen, Schichtungen, Kollisionen aus. Was sich da ereignet, ist das Spiel einer offenen Verbindung, in dem sich Begriffe, Wortfetzen, Zeichen, Gesichter, Organe, Geräte, Farben, Gesten etc. aufeinander beziehen.“ (Boehm, 2007, S. 240)*

Im Kern dieser Aussage wird allerdings mehr die Gleichzeitigkeit der Bildelemente angesprochen als ein Bezug zur Sprachlichkeit hergestellt. Auch Waldenfels unterstützt die Annahme, dass Bilder sprachlich nicht erfassbar



sind und postuliert: *„Der gemeinte Bildsinn realisiert sich in der Bildstruktur auf eine Weise, dass das Gemeinte auf neue Weise gesehen wird; damit geht die `Leistung ikonischer Sinndichte` über die Sprache hinaus“* (Waldenfels, 1999, S. 104). Wiesing verweist auf die Tradition der formalen Ästhetik, die nicht die semantischen Dimensionen eines Bildes anspricht, sondern die formale Struktur und formuliert das folgendermaßen:

*„[D]ie formale Ästhetik behandelt das Bild - weil sie die semantische Dimension nicht übergeht, sondern einklammert - wie eine leere syntaktische Struktur, wie eine mathematische Formel. Sie weiß, daß das, was sie beschreibt, ein Aspekt eines Bildes ist, daß die Oberfläche nicht nur dekorative Eigenschaften besitzt, sondern eine Bildsprache manifestiert, die geeignet ist, einen abwesenden Gegenstand sichtbar werden zu lassen. Deshalb erzeugt sie mittels der Epoche einen künstlichen Blick auf das Bild, der den schmalen Weg zwischen einer materialistischen - allein auf das physische Werk gerichtete - und einer idealistischen - allein auf den Gehalt gerichtete - Werkbeschreibung eröffnet.“* (Wiesing, 2008, S. 217)

Wiesing erweitert hiermit das zweidimensionale Modell von `Picture- und Image-Aspekt` auf ein dreidimensionales Modell mit einer materialistischen, idealistischen und formalen Perspektive auf das Bild. Dabei zeigt sich das nicht sprachliche Potenzial von Bildern in einer vorbegrifflichen Leistung (Plaum, 2016). Diese vorbegriffliche Leistung kann beispielsweise vorliegen, wenn zwei Bilder eine vergleichbare Aussage in ungleicher Umsetzung vollziehen, also ein Thema von unterschiedlichen Akteuren individuell bearbeitet wird, als das Gleiche durch das Ungleiche in Erscheinung tritt. Wiesing beschreibt das folgendermaßen:

*„Bilder bereiten ein begriffliches Gleichsetzen von Nichtgleichem durch Sichtbarmachung von Gleichem im Ungleichen und umgekehrt durch Sichtbarmachung von Ungleichen im Gleichen vor. Sie zeigen, was gleich und was unterschiedlich sein kann, und bringen insofern eine vorbegriffliche Leistung zur Sichtbarkeit.“* (Wiesing, 2008, S. 78)

Diese vorbegriffliche Leistung lässt sich allgemein als Stil einer einzelnen Person betrachten und ist mit der Unterschiedlichkeit des Denkens gleichzusetzen. Unterschiedliche Bildordnungen sind somit unterschiedliche Denkleistungen. Dabei können bestimmte Arrangements in Bildern als eine Differenzierung betrachtet werden, die sich im Gegensatz zur sprachlichen Äußerung im Bild entfalten kann, während die Sprache zunächst eine Subsumierung in Begriffen anstrebt. Die im Vorfeld ausgeführte Aspekte zum `Picture- und Image-Aspekt` verdeutliche vor allem hinsichtlich des „Image-Aspekts“, dass es einen Schwerpunkt im Erkennen von konkret benennbaren Objekten im Bild und der teilweisen Abhängigkeit von der Verbalsprache gibt. Dieser weitestgehend unbefriedigende Umstand führt direkt in das Thema des `Bildnerischen Denkens` zurück.

Die Prämisse des bildnerischen Denkens ist die Bezugnahme auf ganz konkrete Bilder und das Anstreben einer spezifisch bildnerischen Problemlösung. Dieser Prozess kann grundlegend für alle Arten von Bildern gelten und zieht einen ggf. kontextabhängige Beschäftigung mit den Bildern nach sich (Plaum, 2011). Die Funktionen und Ausprägungen des bildnerischen Denkens sind in der folgenden Tabelle abgetragen (Tab: 9):

<b>Bildnerisches Denken</b>			
<b>Funktion</b>	<b>Ausprägung</b>		
	<b>Rezeption</b>		<b>Produktion</b>
	Aufgabenstellung = Bild		Problemstellung = Bildvorhaben
	Lösung = Interpretation		Lösung = Bild
1. Sehen, Wahrnehmen, Empfinden	von Farben & Formen im Bild ▶ <b>erkennen &amp; beschreiben</b>		von Farben & Formen am Objekt & im Bild ▶ <b>erkennen &amp; gestalten</b>
2. Zusammensetzen zu einem Ganzen	von Farben & Formen und ihren Wechselwirkungen ▶ <b>erkennen &amp; beschreiben</b>		von Farben & Formen und ihrer Wechselwirkungen ▶ <b>erkennen &amp; gestalten</b>
3. Umsetzen	vom Bild in Welt & Sprache ▶ <b>erkennen &amp; beschreiben</b>		von Welt & Sprache in Bild ▶ <b>erkennen &amp; gestalten</b>
4. Verbinden	vom Bild zu anderen Bildern und Kontexten ▶ <b>erkennen &amp; beschreiben</b>		vom Bild zu anderen Bildern und Kontexten ▶ <b>erkennen &amp; gestalten</b>
5. Erfinden	von eigenen Bildwelten ▶ <b>beschreiben oder gestalten</b>		

**Tabelle 9:** Funktionen und Ausprägungen des bildnerischen Denkens (Plaum, 2011, S. 5)

Die in der Tabelle abgetragenen fünf Funktionen und ihre jeweilige Ausprägung stellen eine differenzierte und anwendungsorientierte Annäherung an das Medium Bild dar. Die Ausprägung der Rezeption ist analog einer Aufgabenstellung zu betrachten, mit dem primären Ziel eine Lösung der Aufgabe in der Interpretation zu erreichen, während die Produktion bzw. der künstlerisch bildnerische Gestaltungsprozess eine Lösung direkt im Bild anstrebt. Die fünf Funktionen führen die Protagonist\*innen durch diesen dualen Vorgang hindurch und bilden einen wechselseitigen Prozess. Im bildnerischen Prozess kann beispielsweise die Lösung auch die Aufgabenstellung selbst verändern. So wirken Rezeption und Produktion wechselseitig miteinander. Dabei werde unterschiedliche Tätigkeiten angesprochen, weil sich das Sprachliche der Interpretation mit dem Bildnerischen der Produktion verbindet. Sowohl die Rezeption als auch die Produktion beinhalten Prozesse des Erkennens, charakterisieren diese aber einerseits beschreibend und andererseits gestaltend. Alle aufgeführten Funktionen geben *„weder die zeitliche noch die strukturelle Gliederung eines konkreten Rezeptions- oder Produktionsprozesses wieder. Es handelt sich vielmehr um die Aufschlüsselung der Denkopoperationen, die prinzipiell bei allen bildnerischen Prozessen eine Rolle spielen“* (Plaum, 2011, S. 8). Im folgenden Abschnitt seine diese fünf Funktionen nach Plaum (2011) nun näher charakterisiert:

Das **Wahrnehmen** als essenzieller Schritt in der Auseinandersetzung mit Bildern geschieht auf einer weit gefächerten sinnlichen Ebene. Das Sehen ist dabei der zentrale Sinn, aber auch Tastqualitäten oder möglicherweise akustische Reize können bedeutsam sein. In der Rezeption tritt der verbale Ausdruck hervor, bleibt aber in der Produktion nebensächlich.

Das **Zusammensetzen** zu einem Ganzen beschreibt die Wechselbeziehungen von Farbe und Form und nimmt dabei Bezug auf die gesamte Bildkomposition. Auch hier gibt es die beschreibende Ebene der Rezeption, aber eine deutlich einflussnehmende Ebene im künstlerisch bildnerischen Handeln.

Das **Umsetzen** von etwas Nicht-Bildlichem ins Bildliche ist die vordergründige Aufgabe der dritten Funktion. Gegenstand der Umsetzung können Wahrnehmungseindrücke von physischen Gegenständen, eine verbildlichte Erzählung, aber auch Gedanken oder Gefühle sein. Auf der

Rezipient\*innenebene wird „versucht, das Bild als eine Umsetzung von einem Stück Welt zu verstehen und zu interpretieren.“ (Plaum, 2011, S. 10)

Im **Verbinden** stellt sich eine Erweiterung des Umsetzens dar. Plaum beschreibt dies sehr prägnant in folgendem Zitat:

*„Das Erkennen, Beschreiben und Gestalten von Verbindungen zu anderen Bildern oder Kontexten kann auch als eine Umsetzung von einem Stück Welt ins Bild (bzw. umgekehrt) gesehen werden, vorausgesetzt, man versteht unter dem Begriff der Welt nicht nur die ganze physische und kulturelle Umwelt des Menschen, sondern auch alle Beschreibungen, Gedanken, Kommentare und Interpretationen zu dieser Umwelt“* (Plaum, 2011, S.10).

In diesem Sinne findet hier eine Synthese unterschiedlicher Hintergründe und Kontexte statt. Dabei wird wiederum sprachlich expliziert oder gestalterisch dargestellt.

Die fünfte Funktion, das **Erfinden**, „löst sich das bildnerische Denken von der konkreten Problem- oder Aufgabenstellung eines einzelnen physischen Bildes“ und führt hinein ins kreative und eigenständige Denken in Bildern. *„Ob solche Bilder dann verbal beschrieben oder gestalterisch umgesetzt werden, ist für die Funktion des Erfindens nicht entscheidend“* (Plaum, 2011, S. 11).

Der Aufbau dieser fünf Funktionen folgt zwar einer logischen, aber keiner zeitlichen Orientierung. Der große Verdienst und der praktische Nutzen des bildnerischen Denkens liegt in der engen Verzahnung von rezeptiver Betrachtung und produktiver Gestaltung und der Tatsache, dass den verbalen und nonverbalen Prozessen gleichermaßen Raum gegeben wird und bestenfalls eine Synthese beider Zugänge gelingt. Diese Eigenschaften wiederum stellen eine wertvolle Möglichkeit für Bildrezipient\*innen im Rahmen der bildanalytischen Arbeit dar, weil sie zum einen einer Dramaturgie folgen und zum anderen eine reflexive Verknüpfungsschleife beinhalten, die sich sowohl auf die Bildproduktion als auch auf die Bildrezeption bezieht.

## 5.4 Theorie des Bildes nach Gernot Böhme (2004)

---

Als dritter sensibilisierender, aber nicht forschungspraktischer Zugang soll hier die Theorie des Bildes kurz skizziert werden, vor allem vor dem Hintergrund des Kontextbezuges von Bildern und wie es sich in diesem Zusammenhang mit der Eigenbedeutung verhält. Relevant ist dabei die Frage, welche Sensibilisierung einen Kontextverweis hervorrufen kann und wie sich das möglicherweise auf den Wahrnehmens- und Interpretationsprozess auswirkt. Die Theorie des Bildes soll hier nur kurz angerissen werden, vor allem vor dem Hintergrund des Kontextbezuges von Bildern und wie es sich in diesem Zusammenhang mit der Eigenbedeutung verhält. Relevant ist dabei die Frage, welche Sensibilisierung einen Kontextverweis hervorrufen kann und wie sich das möglicherweise auf den Wahrnehmens- und Interpretationsprozess auswirkt.

*„Jedes Bild ist eine Wirklichkeit für sich und doch hängt vieles, was wir an ihnen erfahren können und insbesondere, was wir über sie sagen können, an ihren Beziehungen zu anderen Bildern. Damit haben Bilder nicht irgendeine ideale Wirklichkeit, sie sind etwas `bloß Geistiges`.“ (Böhme, 2004, S. 45)*

Böhme sieht eine beständige Spannung zwischen der Wirklichkeit des Bildes und seiner Manifestation in der Realität, womit er dem Bild einerseits eine inhaltliche Autonomie zuspricht, aber andererseits das Bild rezeptiv einem größeren Zusammenhang potenziell zur Verfügung stellt. Er bezieht dabei jedoch die Wirklichkeitskonstruktion von Bildern auf einen rein geistigen Prozess innerhalb des Betrachters, also individualisiert das Bild letztlich wieder. Welche wichtige Rolle dabei die Bildwerdung von geistigen Prozessen spielt, unterstreicht er mit folgender Aussage: *„Das unstillbare Begehren nach Bildern, von dem wir getrieben sind, erweist sich als Bedürfnis nach Wirklichkeit“* (Böhme, 2004, S.93). Die Rolle des Bildes könnte somit in der Vermittlung von Realität (das Bild als materielle Existenz und Ausdrucksform) und der Wirklichkeit (das Bild als interpretatives Bezugssystem für den

Menschen) liegen. *„Das Wesen des Bildes spielt in dieser Differenz zwischen Realität und Wirklichkeit“* (Böhme, 2004, S. 9).

Hier wird die sogenannte Bildpragmatik, hinter der sich die Frage nach dem Umgang mit dem Bild und somit auch die Frage der Rolle des Bildes stellt, angesprochen. Es geht also nicht allein darum, wie oder als was ein Bild wahrgenommen wird, sondern auch darum, wie damit umgegangen wird. Eine aktive Rolle also, die sich sowohl auf den Prozess der Gestaltung (Produktion) als auch auf den Prozess der Rezeption beziehen kann. Böhme spricht auch hier wieder vom *„sozialen Setting“* (Böhme, 2004, S. 10), in dem das Bild verwendet wird, dem Anlass der Entstehung, aber auch dem Verbleib und Umgang danach. Im Pragmatismus eines Kontextwechsels sieht er einen Verlust der ursprünglichen semiotischen Bedeutung und zugleich einen Anlass zu einer Theorie des Bildes, um der Phänomenologie des Bildes gerecht zu werden. Böhme gibt einen Hinweis darauf, was benötigt wird, um die auf die Frage `Was ist das Bild?` eine Antwort zu finden. Es braucht eine *„Theorie der Wahrnehmung, Bildpragmatik, Semiotik und Phänomenologie des Bildes“* (Böhme, 2004, S. 11). Hier wird deutlich, dass sowohl Bereiche der individuellen Begegnung mit dem Bild (Subjekt-Bild) als auch sozial vereinbarte Aspekte (`einheitliche Bildzeichen`) gleichermaßen eine Rolle spielen. Alle von Böhme angeregten Aspekte verweisen sowohl auf das Individuum als auch auf einen gesellschaftlichen Kontext. Dieser Umstand macht das Bild zugleich zum individuellen Ausdruck und zum inter-individuellen Angebot.



## 6. Naturpädagogische Anleitung und Begleitung des künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozesses

---

Dem Gestaltungsprozess voraus ging ein regelmäßiger Naturkontakt, der die Jugendlichen im Rahmen der Projektarbeit den Zugang zu unterschiedlichen Naturräumen ermöglichte. Hier sei auf das Kapitel 1.3 dieser Arbeit zurückverwiesen, in dem das Projekt bereits ausführlich dargestellt wurde. Wichtig war dabei, dass zunächst eine lange Phase des Erlebens von Natur im Vordergrund stand. Nach ca. 6 Monaten gab es dann die Möglichkeit der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung. Ein Leitgedanke war dabei, dass eine Begegnung mit der Natur und ein tiefes Einlassen auf die damit ermöglichten Reflexions- und Erfahrungsprozesse Zeit benötigen. Die künstlerisch-bildnerische Gestaltungsphase fand innerhalb der jeweiligen Schule der Jugendlichen statt. Das hatte nicht allein logistische, sondern auch aufsichts- und versicherungsrechtliche Gründe.

Im ersten Schritt wurde der Raum hergerichtet, Materialien bereitgestellt, Arbeitsplätze vorbereitet und dabei darauf geachtet, dass sich die kontextbedingten Gewohnheiten aus dem Schulalltag bei Bedarf auflösen konnten (keine Anwesenheit der Pädagog\*innen, kein Aufenthalt im Klassenraum, ausreichend großes Zeitfenster, Sitzordnung und Platzbedarf). Es wurde auch die Möglichkeit gegeben, die Arbeitsplätze mit Blick auf eine Wand in den Raum hinein oder aus dem Fenster einzurichten. Die Intention war dabei eine anregende, abgrenzende und zugleich geschützte und vertraute Atmosphäre zu schaffen. Den Jugendlichen war es auch möglich, gemeinsam einen großen Tisch zu nutzen. Da die Gestaltungsprozesse zumindest räumlich im schulischen Kontext stattfanden, wurde eine Abgrenzung vom Unterricht und dessen Bewertungskriterien verdeutlicht. Es wurde vermittelt, dass sich die entstehenden Werke keineswegs einer Bewertung unterziehen brauchen und direkt im Besitz der Schöpfer\*innen bleiben.

Nachdem sich die Jugendlichen an ihrem Platz eingefunden hatten, wurde der Bezugsrahmen zum Naturerleben hergestellt. Dies geschah durch einen verbal initiierten Rückblick auf die Naturkontakte der letzten sechs Monate, wurde also durch einen Prozess des Erinnerns und der Vorstellungsbildung vermittelt. Die Einleitung hatte folgenden Wortlaut:

*„Ich bitte Euch zunächst hier im Raum anzukommen, wahrzunehmen, dass Ihr hier seid und ganz bequem an dem Platz sitzt, den Ihr Euch ausgesucht habt. Wenn Ihr könnt, schließt nun bitte die Augen, wenn nicht, lasst sie einfach offen und schaut auf einen bestimmten Punkt im Raum. Nun geht bitte mit Euren Gedanken noch einmal zurück in die Vergangenheit. Denkt bitte zurück an einen Tag, in dem Ihr in der Natur gewesen seid. (Hier wurde bewusst der Projektbezug vermieden, weil es nicht allein um Naturaufenthalte innerhalb des Projektrahmens ging, sondern die Möglichkeit der Erinnerung eines privat initiierten Aufenthaltes ebenfalls als Möglichkeit gegeben bleiben sollte.) Was habt ihr dabei wahrgenommen, gesehen, gespürt und gehört. Möglicherweise erinnert Ihr Euch auch an einen besonderen Geruch. Wie fühltet Ihr Euch in der Erinnerung? Bitte nehmt auch wahr, wie Ihr Euch jetzt fühlt mit der Erinnerung. Bleibt noch einen Augenblick lang mit den Bildern und dem Gefühl in Verbindung und öffnet dann langsam wieder die Augen oder löst sie vom angeschauten Punkt im Raum. Jetzt lade ich Euch dazu ein, ein Bild zu malen. Wenn Ihr mögt, könnte Ihr Eure Erinnerungen malen oder aber das, was euch jetzt gerade in den Sinn kommt. Dafür habt Ihr nun 60 Minuten Zeit. Wenn die Hälfte der Zeit vorbei ist, sage ich Euch Bescheid und dann noch einmal, wenn noch 10 Minuten übrig sind. Wenn Ihr mit dem Bild nicht fertig werdet, ist das auch nicht schlimm. Es wird ganz sicher eine Möglichkeit geben, dieses zu einem anderen Zeitpunkt weiter zu gestalten.“*

Während der Gestaltungsphase gab es keine Erläuterungen und Konkretisierungen. Fragen seitens der Jugendlichen wurden gespiegelt oder paraphrasiert und weitestgehend an die fragende Person zur Beantwortung zurückgegeben. Ein wichtiger Verweis war dabei das Vermitteln einer Haltung,



dass alles richtig ist und sein darf, dass die Gestaltung ein Feld der Phantasien und Vorstellungen darstellt und selbstbestimmt genutzt werden kann. Nachdem die Gestaltungsphase vorüber war, wurde um Erlaubnis zum Fotografieren der entstandenen Arbeit gefragt. Diese wurde ausnahmslos erteilt. Die Jugendlichen haben ihre Arbeiten dann an sich genommen und sich verabschiedet. Eine Auswahl von sieben Bildern wurde direkt zum Gegenstand der bildanalytischen Auswertung und Interpretation, die in den folgenden Kapiteln dezidiert dargestellt werden soll.



## 7 Bildanalyse und Bildinterpretation

### 7.1 Analyse- und Interpretationsschema - Dokumentarischen Methode

---

Im Kapitel 5.1 dieser Arbeit wurden bereits wesentliche Aspekte der qualitativen Bildinterpretation hergeleitet und theoretisch erläutert. Dabei nahm die `Dokumentarische Bildinterpretation (Bohnsack, 2011) eine zentrale Stellung ein. Als erweiternd, sensibilisierend und anreichernd wurden weitere Methoden eingeführt: Methode der objektiven Werkanalyse (Becker, 2011), Funktionen des bildnerischen Denkens (Plaum, 2016), Theorie des Bildes (Böhme, 2004). Die Auseinandersetzung mit diesen Verfahren hat einen mehrdimensionalen Zugang zu den entstandenen Werken geschaffen. Die ausgeführten Theorien stellten somit die Grundlage für ein strukturiertes Interpretationsschema dar. Ziel dieses Schemas ist es, sich gleichermaßen allen sieben untersuchten Werken annähern zu können und im Rahmen dieser strukturierten Begegnung eine höhere Sensibilität für die Bildaspekte zu haben. Diese zugrunde gelegte Matrix ermöglicht eine vertiefte Auseinandersetzung mit den konkreten Bildern. Hier folgt nun ein erster kurzer Überblick über das Analyse- und Interpretationsschema.

Zunächst wird im Rahmen der formulierenden Interpretation (A) mit der Feinstufung der vor-ikonographischen (A1) und ikonographischen (A2) analysiert `WAS` im Bild mitgeteilt wird. Dieser Analyseschritt dient vornehmlich einer feingliedrigen Zerlegung des Bildes in seine differenzierten Bestandteile. Hier bietet sich ein Blick in die Anatomie des Bildes, ohne den Anspruch, die Funktionalität zu erklären. Einige Aspekte dienen hier schon der Sensibilisierung für spätere Analyse - und Interpretationsschritte. Die darauf folgende reflektierende Interpretation (B) bildet das Herzstück des Analyse- und Interpretationsschemas, weil sich hier die thematische

Orientierung dieser Arbeit niederschlägt. Die reflektierende Interpretation ist von drei Grundaspekten geprägt:

- der Planimetrie (B.1),
- der Szenischen Choreografie (B.2)
- und der Perspektivischen Projektion (B.3).

Im Gesamtschema, welches im Folgenden dargestellt wird, werden der jeweilige Aspekt feinstufig erläutert, die beschreibenden Merkmale ausgeführt sowie die Bedeutung für die Bildinterpretation umrissen. Dieses Analyse- und Interpretationsschema wurde identisch auf alle sieben untersuchten Bilder angewendet. Auf den nachfolgenden Seiten das Schema nun übersichtlich tabellarisch dargestellt und dabei die bereits o.a. Gliederung beibehalten.

(A1) Formulierende Interpretation - vor-ikonographische Interpretation (Tab. 10a -d)

(A2) Formulierende Interpretation - ikonographische Interpretation (Tab. 11a - c)

(B) Reflektierende Interpretation (Tab.12)

## 7.1.1 Formulierende Interpretation - vor-ikonographische Interpretation

<b>A. Formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt</b>		
Hier wird untersucht, <b>WAS</b> im Bild mitgeteilt wird. Das explizit Sichtbare und Formulierbare wird zum Gegenstand der Ausarbeitung. Der Charakter ist überwiegend beschreibend.		
<b>A.1 Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt</b>		
Hier wird das <b>WAS</b> in seinem engsten Sinne betrachtet. Alles Offensichtliche und konkret Wahrnehmbare wird benannt, und in einfachster Weise beschrieben. Es geht um die Erfassung der Bildbestandteile und um ihr konkretes Aussehen. Diese stark formal-analytischen Aspekte sensibilisieren die Betrachtung ohne direkte Einflussnahme. Sie schaffen vielmehr eine Baseline für den Bildzugang, ein Grundgefühl, vermitteln zum intuitiven Zugang. Sie entfernen den Betrachter zunächst vom Thema/Sujet und schaffen über die Begegnung mit dem Äußeren einen Zugang zum Inneren des Werkes. Das WAS ebnet in diesem Verständnis den Weg in das WIE über eine starke Differenzierung. Dabei wird das WIE implizite berührt. Explizit werden allein die Wahrnehmungsebenen, die später im Rahmen der reflektierenden Interpretation (vgl. B.1 - B. 3) benötigt werden, aktiviert.		
<b>Aspekt</b>	<b>Merkmalsausprägung</b>	<b>interpretatorische Bedeutung</b>
<b>A.1.1 Format</b>	Hoch- oder Querformat, Eindeutigkeit, Standardisierung (A2, A3, A4), erzeugt oder vorgefertigt, amorphe Formatformen	Aussagen hinsichtlich der Perspektive: Hochformat = verstärkte subjektbezogene Ausrichtung (Ich), Querformat = verstärkte objektbezogene Ausrichtung
<b>A.1.2 Farben</b>	Vorhandensein von Farben, Sättigung, quantitative Verwendung, Klarheit der Farben, reine Farben oder Mischfarben	Aussagen hinsichtlich ästhetischer Aspekte, koloristische Farbgebung Klarheit und Reinheit, Bindung der Farbe an die Realität, Bemühungen des realistischen Angleicht und der Nuancierung, tradierte Farbsymbolik
<b>A.1.3 Kontraste</b>	Hell-Dunkel-Kontrast, Farbkontraste, Farbmengenkontrast, Kalt-Warm-Kontraste, Größenkontraste, Farbmengenkontrast, Komplementärkontrast, Materialkontraste	Spannungen und Ambivalenzen, Verstärkung eines Aspektes, Ausarbeitung von Fokussierungen, Annäherung an die Realität (Materialkontraste)
<b>A.1.4 Bildfüllung</b>	Anteil der aktiv gefüllten Bildfläche	Nutzung des Bildtraumes, Leerstellen als Möglichkeit der Vermeidung oder Unklarheit im Gestaltungsfluss
<b>A.1.5 Linien</b>	Linienführung im Bild/Werk, Duktus und Stärke, gerade oder geschwungene Verläufe	Erzeugung und Betonung von Dynamiken, Richtungen und Bewegung (vgl. auch A. 1.14), Trennung und Verbindung, Umrandung, Eingrenzung und Ausgrenzung

**Tabelle 10a:** Analyseschema der Formulierenden Interpretation - vor-ikonographische Interpretation

<b>A. Formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt</b>		
Hier wird untersucht, <b>WAS</b> im Bild mitgeteilt wird. Das explizit Sichtbare und Formulierbare wird zum Gegenstand der Ausarbeitung. Der Charakter ist überwiegend beschreibend.		
<b>A.1 Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt</b>		
Hier wird das <b>WAS</b> in seinem engsten Sinne betrachtet. Alles Offensichtliche und konkret Wahrnehmbare wird benannt. und in einfachster Weise beschrieben. Es geht um die Erfassung der Bildbestandteile und um ihr konkretes Aussehen. Diese stark formal-analytischen Aspekte sensibilisieren die Betrachtung ohne direkte Einflussnahme. Sie schaffen vielmehr eine Baseline für den Bildzugang, ein Grundgefühl, vermitteln zum intuitiven Zugang. Sie entfernen den Betrachter zunächst vom Thema/Sujet und schaffen über die Begegnung mit dem Äußeren einen Zugang zum Inneren des Werkes. Das WAS ebnet in diesem Verständnis den Weg in das WIE über eine starke Differenzierung. Dabei wird das WIE implizite berührt. Explizit werden allein die Wahrnehmungsebenen, die später im Rahmen der reflektierenden Interpretation (vgl. B.1 - B. 3) benötigt werden, aktiviert.		
<b>A.1.6 Flächen und Formen</b>	Art der Formen (Dreieck, Viereck, Kreis, amorphe Form), klein- / großflächiges Arbeiten, runde / eckige Formen	Aspekte von Einfachheit oder Vielfalt, Betonung von zentralen Elementen, Spannung oder Ausgleich durch Formkontrast, tradierte Formsymbolik
<b>A.1.7 numerisches Auftauchen der Objekte</b>	spezifische Anzahl verschiedener Bildobjekte	Rückschluss auf quantitative Ausprägung über die Mengenwirksamkeit, tradierte Zahlensymbolik, Erzeugung von Spannung (z.B. Triangulieren), Schaffen von Gemeinsamkeiten, Gruppierungen, Dualitäten
<b>A.1.8 Objekte</b>	namentliche Identifikation der Bildobjekte	Verwendung der Bildobjekte mit entsprechender Eigenbedeutung, Annäherung an oder Entfernung vom thematischen Kontext
<b>A.1.9 Objektverteilung und Objektabstände</b>	Verteilung und Gruppierung im Bildraum Überlappung / Berührung, Abstände der Bildobjekte voneinander	Nähe- und Distanzaspekte, Spannungserzeugung, Einfluss auf die Gesamtkomposition und Dimensionalität, Aussagen bezüglich der szenischen Choreografie (B.2)
<b>A.1.10 Tiefendimension &amp; Perspektive (Dreidimensionalität)</b>	Größenverhältnisse, Erzeugung von Raum und Dimensionalität	Aussagen zur Raumtiefe und Dimensionalität, Reife der malerisch-zeichnerischen Entwicklung
<b>A.1.11 Raum-/ Flächenkomposition</b>	Identifikation und Anzahl der verwendeten Bildebenen	Aussagen zu Tiefen- und Raumdimensionen, erzählerische Komponenten des Bildes, thematische Trennung von Bildanteilen, Aussagen bezüglich der perspektivischen Projektion (B.3)

**Tabelle 10b:** Analyseschema der Formulierenden Interpretation - vor-ikonographische Interpretation

<b>A. Formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt</b>		
Hier wird untersucht, <b>WAS</b> im Bild mitgeteilt wird. Das explizit Sichtbare und Formulierbare wird zum Gegenstand der Ausarbeitung. Der Charakter ist überwiegend beschreibend.		
<b>A.1 Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt</b>		
Hier wird das <b>WAS</b> in seinem engsten Sinne betrachtet. Alles Offensichtliche und konkret Wahrnehmbare wird benannt, und in einfachster Weise beschrieben. Es geht um die Erfassung der Bildbestandteile und um ihr konkretes Aussehen. Diese stark formal-analytischen Aspekte sensibilisieren die Betrachtung ohne direkte Einflussnahme. Sie schaffen vielmehr eine Baseline für den Bildzugang, ein Grundgefühl, vermitteln zum intuitiven Zugang. Sie entfernen den Betrachter zunächst vom Thema/Sujet und schaffen über die Begegnung mit dem Äußeren einen Zugang zum Inneren des Werkes. Das WAS ebnet in diesem Verständnis den Weg in das WIE über eine starke Differenzierung. Dabei wird das WIE implizite berührt. Explizit werden allein die Wahrnehmungsebenen, die später im Rahmen der reflektierenden Interpretation (vgl. B.1 - B. 3) benötigt werden, aktiviert.		
<b>A.1.12 Bildebenen (BE)</b>	Verhältnismäßigkeit: prozentualer Anteil der Bildebenen im Verhältnis zum Gesamtbild	thematische Gewichtung, mögliche Zuordnung von Bildobjekten zur Bildebene
<b>A.1.13 Beschreibung der Bildebenen</b>	Objektinhalte in den BE, Anzahl, Verteilung, Präferenz	thematische Einordnung bzw. Zuordnung von Bildobjekten in die entsprechenden Bildebenen
<b>A.1.14 Bilddynamik/ Richtungsdynamik</b>	Liniendynamiken,	Erzeugung und Betonung von Dynamiken, Richtungen und Bewegung (vgl. auch A.1.5)
<b>A.1.15 Abstraktion</b>	Ausmaß der gestalterischen Abstraktion	Aussagen zur Bildästhetik, Frage der realistischen bzw. atmosphärischen Annäherung an das Thema, Emotionalität oder Rationalität,
<b>A.1.16 sprachlich reproduzierbar (konkret)</b>	Anteil der sprachlich reproduzierbaren Bildobjekte oder Bildanteile	starke Orientierung an der Verbalsprache und am Bildrealismus
<b>A.1.17 sprachlich nicht konkret reproduzierbar (abstrakt)</b>	Anteil der sprachlich nicht reproduzierbaren Bildobjekte oder Bildanteile	wenig Orientierung an der Verbalsprache, stärkere Fokussierung der Bildsprache, stärkere Intention im Alleinausdruck und Alleinstellungsmerkmal des Bildes gesucht

**Tabelle 10c:** Analyseschema der Formulierenden Interpretation - vor-ikonographische Interpretation

<b>A. Formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt</b>		
Hier wird untersucht, <b>WAS</b> im Bild mitgeteilt wird. Das explizit Sichtbare und Formulierbare wird zum Gegenstand der Ausarbeitung. Der Charakter ist überwiegend beschreibend.		
<b>A.1 Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt</b>		
Hier wird das <b>WAS</b> in seinem engsten Sinne betrachtet. Alles Offensichtliche und konkret Wahrnehmbare wird benannt, und in einfachster Weise beschrieben. Es geht um die Erfassung der Bildbestandteile und um ihr konkretes Aussehen. Diese stark formal-analytischen Aspekte sensibilisieren die Betrachtung ohne direkte Einflussnahme. Sie schaffen vielmehr eine Baseline für den Bildzugang, ein Grundgefühl, vermitteln zum intuitiven Zugang. Sie entfernen den Betrachter zunächst vom Thema/Sujet und schaffen über die Begegnung mit dem Äußeren einen Zugang zum Inneren des Werkes. Das WAS ebnet in diesem Verständnis den Weg in das WIE über eine starke Differenzierung. Dabei wird das WIE implizite berührt. Explizit werden allein die Wahrnehmungsebenen, die später im Rahmen der reflektierenden Interpretation (vgl. B.1 - B. 3) benötigt werden, aktiviert.		
<b>A.1.18 Material</b>	verwendete Materialien	stilgetreue Verwendung der Materials, Expressivität und Experimentierfreude, Materialunverträglichkeiten, technische Grenzen
<b>A.1.19 Bildoberfläche/ Duktus/Werkspuren/ Textur</b>	materialbedingte oder prozessbedingte Erzeugung Oberflächenstrukturen	Annäherung an eine Dreidimensionalität, Herausarbeiten ausgewählter Elemente, Verweilen im Gestaltungsprozess an bestimmten Punkten des Bildes, stärkeres Durcharbeiten, Betonung
<b>A.1.20 Werkzeug(e)</b>	verwendete Hilfsmittel (Stifte, Pinsel, Spachtel, Schere, Finger, Bürste, etc.)	Rückschluss auf Möglichkeiten der Materialverwendung (vgl. A.1.18)
<b>A.1.21 Monochrome Wirkung des Bildes</b>	Grundtöne von Helligkeit, Verstärkung des Hell-Dunkel-Kontrastes	veränderter Zugang zum Bild, Sehgewohnheiten auflösen, Heraustreten neuer Bildaspekte, stärkeres Ansprechen anderer formelanalytischer Zugänge durch Abwesenheit von Farbe, deutlicheres Herausstellung der Helligkeitsstufen
<b>A.1.22 Formale Abweichung</b>	Auffälligkeiten und Abweichungen von herkömmlichen Darstellungsmustern, Stilbrüche, außergewöhnliche Raumnutzung, grobe Irritationen	Bruch mit der Realität, Abweichung, Spannung und Kontrastieren, Erzeugen von Irritation und Krise, thematische Zuspitzung, impliziter und /oder expliziter Verweis auf Wesentliches, Autonomie und Nonkonformität, Sinnzerstörung und Neukonstitution (vgl. auch „Objektive Werkanalyse“, Becker, 2011)

**Tabelle 10d:** Analyseschema der Formulierenden Interpretation - vor-ikonographische Interpretation

## 7.1.2 Formulierende Interpretation - ikonographische Interpretation

<b>A. Formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt</b>		
Hier wird untersucht, <b>WAS</b> im Bild mitgeteilt wird. Das explizit Sichtbare und Formulierbare wird zum Gegenstand der Ausarbeitung. Der Charakter ist beschreibend durch Sehen, Wahrnehmen und Wissen.		
<b>A.2 A.a. ikonographische Analyse</b>		
Hier wird das <b>WAS</b> im erweiterten Sinne betrachtet. In diesem Analyseschritt wird „das sekundäre oder konventionale Sujet“ (Panofsky 1975, S. 39) erfasst. Alles Offensichtliche und konkret Wahrnehmbare wird unter Einbeziehung des (historischen) Kontext gesehen. Es geht um die Entschlüsselung von Motiven und Allegorien. Das Thema und das Subjekt des Bildes stehen im Mittelpunkt. Dabei wird auf kulturelle Bezüge und Zeugnisse zurückgegriffen. Die Basis bilden generalisierte und weitgehend stereotypisierte Wissensbestände und Rollengefüge der Gesellschaft. Es besteht eine Gefahr von sogenannten „Motivunterstellungen“ durch institutionalisierte Motive. Diese sollten weitestgehend suspendiert werden. Auch ikonografische Handlungsaspekte werden im Bild identifiziert. Die ikonographische Analyse ist als Erweiterung der vor-ikonografischen Analyse um den Wissensaspekt zu betrachten.		
<b>Aspekt</b>	<b>Merkmalsausprägung</b>	<b>interpretatorische Bedeutung</b>
<b>A.2.1 Bildkategorie</b>	Zuweisung zu einem Bildgenre, thematisches Sujet (z.B. Landschaftsbild, Porträt, urbane Darstellung)	thematische Orientierung, Lebensraum, kontextbezogene Einbettung der Gestaltung, mögliche Abweichung vom thematischen Stimulus
<b>A.2.2 Ereignis / Thema</b>	Geschehen im Bild, identifizierbare Handlungen, thematische Schwerpunkte, normative Aussagen, verschriftlichte Hinweise	Themen- und Bedeutungsanspruch, Fokussierung, Handlung als Aspekt der Veränderung und Bewegung, Verweis auf normative Aussage, Nähe zur sprachlichen Aussage
<b>A.2.3 Erzeugung des Handlungsaspekts</b>	was erzeugt die mögliche Handlung, Bewegungsdarstellung, Bildabfolgen (z.B. Comic-Stil), Linienführung, Textsequenzen	stilistische Vorstellung einer Handlung, Ausdruck der Kreativität mit dem Ziel der Aktivierung einer Vorstellung auf der Betrachtungsebene
<b>A.2.4 Kontext</b>	Feststellung des Kontext und Herstellung des Kontextbezuges	Grad der Bezugnahme zum hergestellten Kontext, Konformität oder Autonomie der Darstellung
<b>A.2.5 Einbettung</b>	Art und Weise, wie Handlungen und Kontextbezüge in das Bild aufgenommen und eingebettet werden	Gelingen der Einbettung von Thema und Kontext im Bild, kontext-konforme oder non-konforme Umsetzung als Ausdruck der Bezugnahme

**Tabelle 11a:** Analyseschema der Formulierenden Interpretation - ikonographische Interpretation



<b>A. Formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt</b>		
Hier wird untersucht, <b>WAS</b> im Bild mitgeteilt wird. Das explizit Sichtbare und Formulierbare wird zum Gegenstand der Ausarbeitung. Der Charakter ist beschreibend durch Sehen, Wahrnehmen und Wissen.		
<b>A.2 A.b. ikonographische Analyse</b>		
Hier wird das <b>WAS</b> im erweiterten Sinne betrachtet. In diesem Analyseschritt wird „das sekundäre oder konventionale Sujet“ (Panofsky 1975, S. 39) erfasst. Alles Offensichtliche und konkret Wahrnehmbare wird unter Einbeziehung des (historischen) Kontext gesehen. Es geht um die Entschlüsselung von Motiven und Allegorien. Das Thema und das Subjekt des Bildes stehen im Mittelpunkt. Dabei wird auf kulturelle Bezüge und Zeugnisse zurückgegriffen. Die Basis bilden generalisierte und weitgehend stereotypisierte Wissensbestände und Rollengefüge der Gesellschaft. Es besteht eine Gefahr von sogenannten „Motivunterstellungen“ durch institutionalisierte Motive. Diese sollten weitestgehend suspendiert werden. Auch ikonografische Handlungsaspekte werden im Bild identifiziert. Die ikonographische Analyse ist als Erweiterung der vor-ikonografischen Analyse um den Wissensaspekt zu betrachten.		
<b>A.2.6 Nähe- und Distanzbeziehungen</b>	Darstellung von Nähe und Distanz über die Bildobjektebene, Feststellung welche Objekte distanziert voneinander sind und welche eine große Nähe bis hin zur Überlagerung aufweisen	Rückschlüsse über das Verhältnis der Bildobjekte zueinander und Sensibilierung für den Analyseschritt der szenischen Choreografie (vgl. B.2)
<b>A.2.7 Subjektperspektive</b>	Betrachtung des Bildes/Werkes als stelle es einen menschlichen Organismus dar, Darstellung des psychischen Charakters des Bildes, Analogie: das Bild besitzt ein ICH und gibt Auskunft über sich. (Ich, das Bild, bin...! Meine Themen sind...!)	Hinweis über die innere Dynamik und Verbundenheit der gestaltenden Person in Bezug auf die Darstellung des Themas/ Sujets, Subjekt- bzw. Ich-Struktur des Bildes/ Werkes
<b>A.2.8 Stimmung</b>	Gesamtstimmung und ganzheitliche Ausstrahlung des Bildes/Werkes	Hinweise auf emotionales Involviertsein und auf eine atmosphärische Bewertung der Darstellung
<b>A.2.9 Zeitstruktur</b>	Sichtbarkeit von Zeitebenen (Jahre, Jahreszeiten, Früher und Heute, Tag und Nacht), Momentaufnahme oder zeitliche Abfolge (Comic-Stil)	Zeitliche und historische Einordnung des Bildes/Werkes, mögliche Vergleichshorizonte auf zeitlicher Ebene, Identifikation von Handlungsabläufen
<b>A.2.10 Gegensätze</b>	gegensätzliche Handlungen oder Abläufe, Polarisation, Materialgegensätze, thematische Ambivalenzen,	Identifikation von Ambivalenzen und Gegensätzlichkeiten, Wahrnehmung von Spannungen und Konflikten, Vorher-Nachher-Aspekte, Veränderungen identifizieren
<b>A.2.11 Abwesenheit</b>	Leerstellen, Fehlen von vermeintlich erwarteten Elementen, Abwesenheit von Farben und Formen,	Wahrnehmung von Vermeidung, Irritationen und Brüche im Thema oder Sujet, Verluste und Veränderungen, Hinweis retrospektive bzw. prospektive Möglichkeiten der Entstehung bzw. Vermeidung von Leerstellen

**Tabelle 11b:** Analyseschema der Formulierenden Interpretation - ikonographische Interpretation

<b>A. Formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt</b>		
Hier wird untersucht, <b>WAS</b> im Bild mitgeteilt wird. Das explizit Sichtbare und Formulierbare wird zum Gegenstand der Ausarbeitung. Der Charakter ist beschreibend durch Sehen, Wahrnehmen und Wissen.		
<b>A.2 A.b. ikonographische Analyse</b>		
Hier wird das <b>WAS</b> im erweiterten Sinne betrachtet. In diesem Analyseschritt wird „das sekundäre oder konventionale Sujet“ (Panofsky 1975, S. 39) erfasst. Alles Offensichtliche und konkret Wahrnehmbare wird unter Einbeziehung des (historischen) Kontext gesehen. Es geht um die Entschlüsselung von Motiven und Allegorien. Das Thema und das Subjekt des Bildes stehen im Mittelpunkt. Dabei wird auf kulturelle Bezüge und Zeugnisse zurückgegriffen. Die Basis bilden generalisierte und weitgehend stereotypisierte Wissensbestände und Rollengefüge der Gesellschaft. Es besteht eine Gefahr von sogenannten „Motivunterstellungen“ durch institutionalisierte Motive. Diese sollten weitestgehend suspendiert werden. Auch ikonografische Handlungsaspekte werden im Bild identifiziert. Die ikonographische Analyse ist als Erweiterung der vor-ikonografischen Analyse um den Wissensaspekt zu betrachten.		
<b>A.2.12 Elemente &amp; Aggregatzustände</b>	Vorhandensein der Grundelemente (Feuer, Wasser, Erde, Luft) und der Aggregatzustände (fest, flüssig, gasförmig)	Ganzheitlichkeit des elementaren Weltzustands, Symbolische Bedeutung, Ausgewogenheit vs. Spannung
<b>A.2.13 symbolischer Eigenwert der Bildelemente (tradierte Systeme)</b>	Bildobjekte werden hinsichtlich tradierter symbolischer Bedeutungen analysiert, Zeichensysteme, Symbol- oder Typenbildungen basieren auf einer „Imagination hypothetischer Sinnesvorstellungen“ (Schütz, 1971, S. 4)	Möglichkeit des Zugangs zum Vergleichshorizont (komparativen Analyse) mit Bezugnahme auf teilweise gesellschaftlich vereinbarte Bedeutungen im Sinne einer Zeichenstruktur
<b>A.2.14 verbale vs. bildnerische Kontrastierung:</b>	Betrachtung von Quantitäten der Bildelemente, der Vergleich des Auftretens in der Verlagen Nennung (im Fragebogen) und dem in Erscheinung treten in der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung	Ausarbeitung der Differenz zwischen einer verbalen und künstlerisch-bildnerischen Nennung. Hinweise auf das primär Sagbare bzw. Sichtbare

**Tabelle 11c:** Analyseschema der Formulierenden Interpretation - ikonographische Interpretation

### 7.1.3 Reflektierende Interpretation

<b>B. Reflektierende Interpretation - konjunktiver / dokumentarischer Sinngehalt</b>		
Hier wird untersucht, <b>WIE</b> im Bild mitgeteilt wird.		
Hier wird das <b>WIE</b> im engsten Sinne betrachtet. Zugang zur eigentlichen Bedeutung des Bildes. Der „modus operandi“, die Rekonstruktion und Aufschlüsselung der Formalstruktur. Die handlungsleitende Qualität des Bildes / Werkes wird einer fokussierten Betrachtung unterzogen. Hier geschieht der Wechsel vom expliziten zum impliziten Wissensbestand des Bildes. Dieser komplexe und zugleich schwierige Zugang wird in drei Dimensionen des formalen kompositorischen Aufbaus vollzogen.		
<b>Aspekt</b>	<b>Merkmale</b>	<b>interpretatorische Bedeutung</b>
<b>B.1 Planimetrie</b>	formale Komposition / Konstruktion des Bildes in der Fläche, dominante Linien und Flächen im Bild, Einzelelemente werden im Ensemble der anderen Elemente interpretiert, Formungsanalyse, Eigensinn des Bildes, bildinterne systemimmanente Gesetzmäßigkeiten, der dem Bild innewohnende Charakter,	Öffnung eines systematischen Zugangs der Eigengesetzlichkeit und Eigensinnlichkeit, Zugang zum Erfahrungsraum der Bildproduzent*innen, zentrale Bedeutung in der ikonischen Interpretation, Hinweise zur Ganzheitlichkeit und Totalität des Bildes, planimetrische Fokussierungen
<b>B.2 Szenische Choreographie</b>	Konstellation der Bildobjektbeziehungen als Ausdruck möglicher sozialer Szenarien, Interaktionsgeschehen zwischen den Bildobjekten, räumlich Positionierung und Bewegung, auf die Außenwelt bezogenes Sein, Inszenierung der Gesamtheit, „in Szene setzen“ des WAS, Kontakt Aspekte, Nähe und Distanz Regulation, einzelne Bildwerte werden hinsichtlich Größe, Form, Richtung und Lokalisierung im Bildfeld auf das Bildformat bezogen	szenische Konstellation der in bestimmter Weise handelnden oder sich verhaltenden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander, soziale Beziehungen und Konstellationen, Aspekte von Affektivität - emotionale Wirkung des Bildes/Werkes
<b>B.3 Perspektivische Projektion</b>	Analyse der Räumlichkeit und Körperlichkeit, „Verbildlichung von Körper und Raum“ (Imdahl, 1996, S. 18), Darstellung von Weltanschauung und Habitus, wiedererkennendes, auf die gegenständliche Außenwelt bezogenes Sehen	Einblicke in die Perspektive der Bildproduzent*innen, Räumlichkeit, Körperlichkeit, vermittelter Aussagegehalt des Bildes, Einblick in die Weltanschauung und des Habitus des*der Bildproduzent*in

**Tabelle 12:** Analyseschema der Reflektierenden Interpretation

### 7.1.4 Bildanalyse - Bild 1

Analog dem in den Kapiteln 7.1.1 bis 7.1.3 (Tab. 10 bis Tab. 12) dargestellten Interpretationsschema erfolgt nun die Analyse und Interpretation des Bildes Nummer 1 (HHD02).



Abbildung 7: Originalbild 60cm x 40 cm

**Titel:** „Die Natur ist schön. Blitz und Sonne vereint und Wolken.“

**Code:** HHD02 (männlich, 12 Jahre)

#### **A. Formulierende Interpretation - kommunikativ generalisierter Sinngehalt**

##### **A.1 Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt**

###### A.1.1 Format:

- DIN A3, vorhanden genutzt - nicht erzeugt
- als entschiedenes Querformat verwendet - als motiviert unterstellt da technisch alle Formate verwendbar gewesen wären

#### A.1.2 Farben:

- koloristische Farbgebung unter Verwendung von Blau, Gelb, Grün, Braun, Weiß (inaktiv erzeugt)
- Darstellungswert der Farbe steht im Vordergrund
- Dichte der Färbung unangepasst
- Lokalfarbe - gegenständliche und realitätsbezogene formale Bindung an die Objekte
- unterschiedliche Helligkeitsstufen durch Farbauftrag und Farbüberlappung bzw. Ausdünnung der Farbe
- einige Farbvermischungen direkt auf dem Bild
- Reinheit der Farbe - Verwendung reiner nicht selbst erzeugter Farben (grün und braun als Mischfarben)

#### A.1.3 Kontraste:

- Hell-Dunkel-Kontrast innerhalb einer Farbe,
- Kalt-Warm-Kontraste
- Farbmengenkontrast
- Komplementärkontrast = blau/gelb und grün/braun (rot)
- Formkontrast = rund/gerade/eckig

#### A.1.4 Bildfüllung:

- ca. 85% aktive Bildfüllung
- weiße Flächen durch „Negativerzeugung“ und Auslassungen
- Verhältnis zwischen Formatwahl und Bildfüllung wirkt ausgewogen

#### A.1.5 Linien:

- gerade und geschwungene Linien in direkter räumlicher Verbindung stehend
- waagerechte Linien - Bildebenenbegrenzung
- dynamische senkrechte Linien

#### A.1.6 Flächen und Formen:

- klein- und großflächiges Arbeiten
- runde & eckige Formen
- mehrere Gruppierungen von Objekten/Formen

- wenig Überlappung/Berührung - überwiegendes Separieren von Bildobjekten
- ausgeprägte Zweidimensionalität

#### A.1.7 numerische Gruppierung der Objekte:

- 1, 2, 3, 4, 6, 11

#### A.1.8 Objekte

- Baum, Blumen, Blitze, Sonne, Wolken, Himmel, Wiese, Büsche

#### A.1.9 Objektverteilung und Objektabstände:

- horizontale Gleichverteilung der Objekte
- vertikale Verteilung mit Schwerpunkt nach unten
- ca. 25 % des oberen Bildbereiches und ca. 65% der linken Bildhälfte sind dem Himmel vorbehalten
- überwiegende Zahl der Objekte weist eine räumliche Nähe zueinander auf
- größte Distanz besteht zwischen der Sonne und dem Baum
- es gibt mehrere Objekte, die sich berühren bzw. überlagern

#### A.1.10 Tiefendimension & Perspektive (Dreidimensionalität):

- keine tiefererzeugende Überlagerungen
- alle Objekte scheinen auf einer Schnittebene platziert zu sein
- keine perspektivisch korrekt anmutende Maßnahmen zur Erzeugung einer visuell sinnfälligen Räumlichkeit
- Frontalperspektive
- Dreidimensionalität von Objekten wird nicht hergestellt

#### A.1.11 Raum-/Flächenkomposition:

- 3 horizontale Bildebenen (Wiese, Zwischenraum, Himmel)

#### A.1.12 Bildebenen (BE)

- Verhältnismäßigkeit: BE1 = 30% : BE2 = 40% : BE3 = 30%



### A.1.13 Beschreibung der Bildebenen:



**Abbildung 8:** Bildebene 1

**Bildebene 1 (BE1):** Im Vordergrund sind überwiegend als Pflanzen erkennbare Objekte platziert. Zentral ist ein Baum (Laubbaum) mit dickem Stamm, der im linken Drittel des Bildes gemalt wurde. Zwei große und ein kleines blumenartiges Gebilde befinden sich links neben dem Baum und ein weiteres rechts daneben. Etwa ab der vertikalen Mitte des Bildes finden sich drei kugelartige grüne Objekte, die kleine Büsche darstellen könnten. Weiterhin befinden sich rechts neben dem Baum grüne Striche, die intermittierend zwischen der Blume und den drei Büschen gemalt sind. Diese bilden in ihrer Anzahl eine Rhythmus von 2 - 1 - 4 - 4.



**Abbildung 9:** Bildebene 2

**Bildebene 2 (BE2):** Vier unterschiedlich große Blitze befinden sich vor allem in der rechten Bildhälfte. Die zwei kleineren durchdringen die angedeutete Horizontlinie (Grenze zwischen Bildebene 1 und 2), während die beiden größeren Blitze an dieser enden. Auch die vier Wolken befinden sich in den rechten beiden Drittel des Bildes auf zwei gedachten Höhenlevel. Drei Wolken ähneln sich in ihrer Form, die vierte ist etwas runder und somit abweichend.

Jeder der Blitze ist einer Wolke zugeordnet und scheint dieser zu entspringen. Den Hintergrund bildet eine, wahrscheinlich als Himmel gedachte blaue Fläche die einen insgesamt heterogenen Duktus aufweist und in die Bildebene 3 hineinreicht.



**Abbildung 10:** Bildebene 3

**Bildebene 3 (BE3):** In der rechten oberen Ecke befindet sich eine Sonne mit sechs möglichen Strahlen, welche sich in das Bild hinein richten, dieses aber nicht verlassen. Den Hintergrund bildet eine, wahrscheinlich als Himmel gedachte blaue Fläche die einen insgesamt heterogenen Duktus aufweist und bis in die Bildebene 2 hineinreicht.

#### A.1.14 Bilddynamik/Richtungsdynamik:

Eine augenscheinliche Hauptdynamik (I) des Bildes lässt sich von links BE1 und BE2 nach rechts BE3 beschreiben. Dabei spitzt sich der zweidimensionale Bildraum vom Baum ausgehend nach oben rechts zu. Eine zweite Hauptdynamik (II) entfaltet sich ausgehend vom Baum in die rechte Bildhälfte im Rahmen einer leichten Gegendynamik gegenüber Dynamik (I). Die dargestellten Blitze stellen sich in ihrer Ausrichtung gegen beide Hauptdynamiken (I & II) und erzeugen damit eine Spannung.





**Abbildung 11:** Biddynamik/Richtungsdynamik

#### A.1.15 Abstraktion:

- gering abstrahierend (maltechnische Grenzen beachten!)
- überwiegend konkrete Bildelemente und Gesamtkonzeption

#### A.1.16 sprachlich reproduzierbar (konkret):

- klar zu bezeichnende Elemente wie Sonne, Baum, Blitz, Gras, Wolken

#### A.1.17 sprachlich nicht konkret reproduzierbar (abstrakt):

- Runde Formen, Farbverläufe im Stamm, Farbverläufe im Himmel,
- sternförmige Gebilde,
- insgesamt fließende Übergänge vom Abstrakten zum Konkreten

#### A.1.18 Material:

- Papier, Wasserfarben, Wasser

#### A.1.19 Bildoberfläche/Duktus/Werkspuren/Textur:

- glatt/matt
- zweidimensional

- Farbverdichtungen, Verläufe, Überlagerungen, Lasuren

#### A.1.20 Werkzeug(e):

- Pinsel, Wasserglas

#### A.1.21 Monochrome Wirkung des Bildes:



**Abbildung 12:** Monochrome Wirkung des Bildes

In der monochromen Wirkung zeigen sich drei Grundtöne/Graustufen von Helligkeit. Der dunkelste Grundton sind die Himmelsflächen in BE1 und BE2. Die Sonne, Wolken und Baumkrone bilden gemeinsam mit dem Hintergrund der BE1 den hellsten Grundton. Allen anderen Elementen des Bildes sind durch einen mittleren Grundton gekennzeichnet. Insgesamt lassen sich alle Bildelemente auch durch einen „monochromen Blick“ identifizieren. Die Blitze verlieren ein wenig an Wirkkraft und der Farbkontrast geht insgesamt gegenüber dem Original etwas verloren. Daher kann man insgesamt von einer abweichenden monochromen Wirkung des Bildes sprechen.

### A.1.22 Formale Abweichung:

- ungewöhnliche Nutzung des Bildraumes
- Sonne-Wolken = Höhendiskrepanz
- Format im Format, da durch Ausschluss der Sonne ein zugespitztes Querformat entsteht (Abb. 12)
- Sonne bekommt einen „eigenen Bildraum“ zugewiesen (vgl. BE 3)



Abbildung 13: Formale Abweichung - zugespitztes Querformat und eigenständiges Bild

## A.2. ikonographische Analyse:

### A.2.1 Bildkategorie:

- Landschaftsbild

### A.2.2 Ereignis/Thema:

- Gewitter an einem sonnigen Tag
- Darstellung von Objekten aus der natürlichen Umwelt, welche im Gesamtbild eine offene und weitläufige Landschaft zeigen
- sichtbare florale Objekte und Elementarereignisse (Wetter)
- keine offensichtliche Einwirkung durch Menschen oder Tiere

### A.2.3 Erzeugung des Handlungsaspekts:

- durch Gewitter / Blitze erzeugt

#### A.2.4 Kontext:

- das Bild entstand im Kontext von regelmäßigen Ausflügen in naturnahe Räume

#### A.2.5 Einbettung:

- dargestelltes Sujet verweist auf einen offenen weitläufigen Naturraum, der wenig Schutz vor den eintreffenden Blitzen bietet
- möglicherweise zeigt es eine Realbedrohung, ausgelöst durch ein herrschendes Gewitter
- Szene könnte projektiv auch für eine persönliche Bedrohung stehen
- aktuelle gesellschaftliche Einbettung von Naturthemen erlaubt auch einen gedanklichen Exkurs zum Thema Bedrohung der natürlichen Lebensräume,
- ggf. Thema Autoaggression (Bedrohung der Natur durch die Natur)
- Abwesenheit menschlicher Wesen oder von Menschen geprägter Kultur könnte auf einen allein in der Natur verorteten Prozess verweisen

#### A.2.6 Nähe- und Distanzbeziehungen:

- Nähe: Wolken-Blitze, Baum-Blitz, Blume-Blitz, Blume-Blume, Gras-Büsche
- Distanz: Baum-Sonne, Baum-Büsche, Himmel-Erde

#### A.2.7 Subjektperspektive:

- Ambivalenz, Spannung, Ordnung, Gleichzeitigkeit, Angriff, Alleinsein
- Konflikte (Blitze), Vermeidung, Abgrenzung oder Ausgrenzung (Gruppierungen und Trennung des Bildes durch den Baum)
- falsche Tatsachen - Verkleidung/Maskierung (Sonnte und Gewitter zugleich)
- Last tragen - Eroberung (Wolken drücken nach unten)
- Autoaggression

#### A.2.8 Stimmung:

- komplementär, aufgeladen, ausgleichend, ruhig, bedrohlich

#### A.2.9 Zeitstruktur:

- augenblicklich
- Tag

- historische Zeitlosigkeit (Früher oder Heute nicht ausdifferenzieren)

#### A.2.10 Gegensätze:

- Sonnenschein und Gewitter/Blitze,
- viel Himmel und wenig Erde
- runde und eckige Formen
- abstrakt und konkret

#### A.2.11 Abwesenheit:

- Menschen, Tiere, Rot, Schwarz, Urbanität

#### A.2.12 Elemente und Aggregatzustände:

- Feuer, Erde, Luft
- fest, gasförmig

#### A.2.13 symbolischer Eigenwert der Bildelemente:

- Baum = Schutz, Standhaftigkeit, ICH-Bild, Paradies, Laubbaum - Wandel, Regeneration, Himmel und Erde-Verbindung
- Sonne = Bewusstsein, Fruchtbarkeit, Kreativität, Heilsamkeit, höchste Erkenntnis, Dynamik, das allwissendes, alles sehendes Auge Allahs“(Ronning & Martin, 2018, S. 22), Gold, Wahrheit
- Wolke = „eine Verbindung und zugleich einen Loslösung von allem Irdischen“ (Ronning & Martin, 2018, S. 58), reflektieren und bewahren die Sonnenenergie, ausgeprägte individuelle Struktur, Regen, Schnee, Hagel, „Quelle kosmischer Fruchtbarkeit“ (Ronning & Martin, 2018, S. 58), Unwissenheit, Unklarheit
- Himmel = steht für Gott, Ort des Tag- und Nachtgeschehens, Unendlichkeit, Universum
- Blitz = Helligkeit, Geschwindigkeit, tödliche Kraft, plötzliche Entladung, an Wolken gebunden, Ausgleich, spirituelle Transformation (Hinduismus, Buddhismus), Erleuchtung (Schamanismus) Intuition



- Blume = Erneuerung, Erwachen, Erblühen, Anlocken und Verlockung, Sinnlichkeit, Eros, Schönheit, Perfektion, Reinheit, Fruchtbarkeit, Freude, Wiederauferstehung, „Zusammenführung von Gegensätzen bei der Ich-Werdung“ (Ronnberg & Martin, 2018, S. 150)

#### A.2.14 verbale vs. bildnerische Kontrastierung:



Abbildung 14: verbale vs. bildnerische Kontrastierung

### ***B. Reflektierende Interpretation - konjunktiver Sinngehalt:***

#### B.1 Planimetrie

Die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition zeigt drei Bildwerte, die sich am besten durch eine Ellipse und zwei Kreise vermitteln lassen. Die Ellipse umschließt die 4-teilige Wolkengruppe. Darin ist jeder Wolke ein Blitz zugeordnet. Ein Kreis umschließt den Baum in seiner Gesamtheit aus Stamm und Krone und der zweite Kreis die Grund- und Strahlenstruktur der Sonne. Die Ellipse hat jeweils einen Überschneidungsbereich zu den beiden Kreisformen (Sonne & Baum). Die Überschneidungsbereiche beinhalten zum einen Sonnenstrahlen und zum anderen einen Blitz, der den Baum berührt.



**Abbildung 15:** Planimetrie

## B.2. Szenische Choreographie

Die in der Planimetrie aufgezeigten Kreisformen (Sonne & Baum) korrespondieren stark miteinander. Diese Korrespondenz wird über die Ellipse, welche in beiden Kreisen Überschneidungsbereiche hat, noch stärker vermittelt, nicht zuletzt dadurch weil der Anteilige Überschneidungsbereich wichtige „energetische“ Elemente (Sonnenstrahlen, Blitz) beinhaltet. Innerhalb der Ellipse lassen sich vier Interaktionsgeschehen ausgehend von den einzelnen Wolken und den jeweils zugeordneten Blitzen, die sich wiederum dreimal in etwas ableiten, ausmachen. Das dem Baum räumlich am nächsten zugeordnete Geschehen bildet einen Schnittpunkt mit der gedachten Interaktionslinie zwischen Sonne und Baum. Dadurch bildet sich eine Triangulierung der Objekte, die durch die direkte Berührung des Blitzes am Baumstamm und innerhalb des Überschneidungsbereiches (Ellipse - Kreis) verstärkt wird. Der Einschlag des Blitzes geschieht auf der Horizontlinie. Dieser Umstand wiederum vermittelt eine starke Fokussierung auf die planimetrische Umkreisung des Baumes. Das Interaktionsgeschehen weist



insgesamt eine von oben nach unten und von rechts nach links verlaufende Dynamik auf.



**Abbildung 16:** Szenische Choreographie

### B.3 Perspektivische Projektion

Es gibt eine deutliche Abweichung zwischen dem Mittelpunkt (pink) und dem Fluchtpunkt (gelb) des Bildes. Im Bildmittelpunkt (pink) befindet sich kein Objekt, jedoch wird er von der Projektionslinie zwischen Sonne und Baum geschnitten. Der Schnittpunkt aus dieser Linie und der Horizontlinie befindet sich im linken Bereich des Baumes und stellt den Fluchtpunkt (gelb) dar. Im Bild wird eine Frontalperspektive erzeugt mit einer linksdynamischen Ausrichtung des Blickes. Dadurch gerät der Baum in den Fokus der Aufmerksamkeit.





**Abbildung 17:** Perspektivische Projektion

---

Die Bildanalysen der Bilder 2 bis 7 befinden sich im Anhang (A.1 - A.6) dieser Arbeit. Zum vergleichenden Überblick sollen die Bilder jedoch auf den folgenden Seiten schon einmal abgebildet werden.

## Bilder (Original) 2 bis 7



**Abbildung 18:** Bild 2, Titel: o.T. Code: NHM11, weiblich - 12 Jahre (vgl. Anhang 1)



**Abbildung 19:** Bild 3, Titel: „Kreativität und Natur“, Code: NBR01, männlich, 12 Jahre (vgl. Anhang 2)





**Abbildung 20:** Bild 4, Titel: o.T., Code: AHE05, weiblich, 12 Jahre (vgl. Anhang 3)

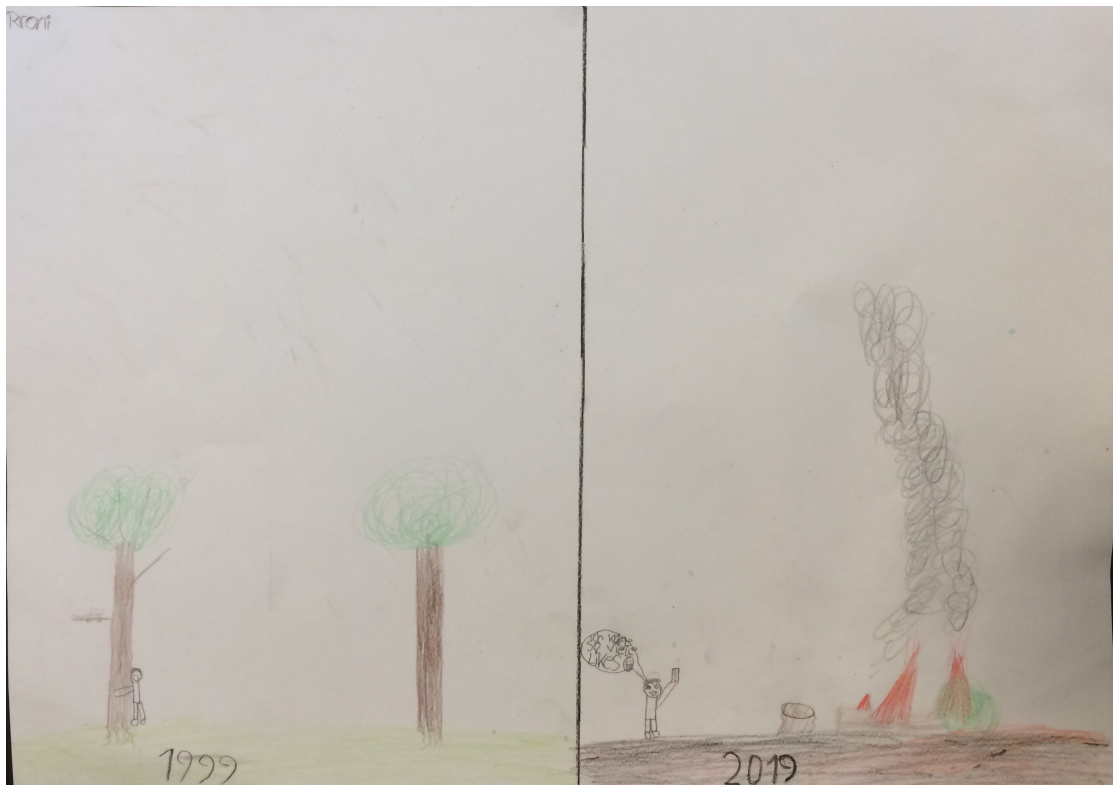


**Abbildung 21:** Bild 5, Titel: o.T., Code: EHS03, weiblich, 11 Jahre (vgl. Anhang 4)





**Abbildung 22:** Bild 6, Titel: o.T., Code: AHE07, weiblich, 12 Jahre (vgl. Anhang 5)



**Abbildung 23:** Bild 7, Titel: o.T., Code: AHM04, männlich, 13 Jahre (vgl. Anhang 6)



## 8 Auswertung und Ergebnisdarstellung

### 8.1 Kategorienbildung und Analyse

---

#### 8.1.1 Kategorienbildung

Bezogen auf die Forschungsfragen, in denen es sowohl um explizite als auch um implizite Bildinhalte geht, liegt der Schwerpunkt der Bildanalyse in der Dokumentarischen Methode, mit Fokus in der qualitativen Bildinterpretation nach Bohnsack (2011). Hinsichtlich der Kategorien, die als primäre Grundstruktur der Bildanalyse und Bildinterpretation angesehen werden, wurde jedoch das Verfahren der Grounded Theory (GTM) von Strauss und Corbin (1996) in einer modifizierten bzw. gekürzten Form verwendet. Der Ansatz, innerhalb der in dieser Arbeit dargestellten bildanalytischen Vorgehensweise, zwei etablierte qualitative Verfahren zu kombinieren, begründet sich teilweise im Grundparadigma der Grounded Theory, welches besagt, „dass die GTM in erster Linie ein Forschungsstil und erst in zweiter Linie eine `einfache` Auswertungsmethode ist [...]“ (Mey, 2010, S. 617). Dieser Methodenmix ist nicht unüblich, kommt es in der qualitativen Sozialforschung mitunter sogar zu einer sogenannten Triangulierung der Methoden. So postulieren Dörner, Loos, Schäffer & Schondelmayer zu dieser Vorgehensweise:

*„Nicht zuletzt mit Blick auf die Grounded Theory, die Objektive Hermeneutik oder die Dokumentarische Methode kann von einer zumindest längeren Tradition der Triangulation gesprochen werden, bei der es nicht in erster Linie um die Validierung von Ergebnissen geht, sondern um methodisch-methodologisch abgesicherte*

*Erkenntnismöglichkeiten aus unterschiedlichen Perspektiven.*“ ( Dörner, et al., 2019, S. 8)

Vor dem Hintergrund dieser Möglichkeit und der Annahme, dass die GTM den analytischen Einstieg in den Bildforschungsprozess begünstigen kann, wurden hinsichtlich der Kategorienbildung initial teilweise die Analyseschritte der GTM durchgeführt. Als Prämisse galten dabei die von Strauss und Corbin vorgeschlagenen drei Analysearten für die Kodierung zu verwenden. Diese drei Analysearten, die sich in ihrer Anwendung keiner starren Reihenfolge unterziehen müssen, sind:

- das offene Kodieren
- das axiale Kodieren
- und das selektive Kodieren (Strauss & Corbin, 1996).

Bei der induktiven Herleitung der Bildkategorien wird zunächst der Kontext und das Vorwissen weitestgehend suspendiert. Das erfolgt beispielsweise, indem auf das Hinzuziehen sprachlicher Äußerungen zu den Bildern verzichtet wird. Auch ggf. vorhandene Bildtitel werden zunächst nicht in die Kategorienbildung mit einbezogen. Ebenfalls wird ein Wissen um die persönliche Situation der Gestalter\*innen weder generiert noch genutzt. Dazu gehören beispielsweise die Geschlechtsidentität und das genaue Alter und andere soziodemografische Angaben. Ziel ist es, eine weitestgehend `neutrale Ausgangslage` herzustellen, um dem Bild in seiner Grundstruktur und seinen expliziten wie auch impliziten Themen und Motiven begegnen zu können. Die nun folgenden Schritte orientieren sich an den o. a. drei Analysearten, welche im Folgenden auf die Kodierung der Bilder mit dem Ziel einer Kategorienbildung bezogen werden. Dabei wird hier abweichend von den Empfehlungen der Grounded Theory der Schwerpunkt im offenen Kodieren belassen und das axiale Kodieren nur noch teilweise berührt.

### offenes Kodieren

Zunächst erfolgt eine deskriptive Analyse, die sich stark an der ikonographischen Annäherung an die Bilder orientiert. Das `WAS` steht dabei im Vordergrund der Betrachtung. *„Dabei wird das offene Kodieren als Aufbrechen des Materials verstanden, da es einen Zugang zu selbigem er-*

*möglichst und es für den weiteren Analyseverlauf greifbar macht“* (Früchtnicht, 2020, S. 93). Auf eine vorschnelle Interpretation wird in diesem Schritt nach Möglichkeit verzichtet. Die Wahrnehmung steht in Vordergrund bei dieser Form der ersten thematischen Zuspitzung. Dabei geht es darum, das Bild in seiner thematischen Komplexität zu erfassen und anzuerkennen. Die Frage „Was ist sichtbar?“ wird hier detailliert ausgeschöpft. Dabei werden wahrgenommene Bildobjekte, gezeigte Inhalte und thematische Verweise offengelegt. In gewisser Weise wird das Bild in seine kleinsten Bestandteile zerlegt und eine `Rückführung` bis in die Materialebene erzeugt. Das Sichtbare und Wahrnehmbare wird gedanklich benannt, atmosphärisch ergriffen und auch affektiv erfasst. Konkret lässt sich den Bildern mit einer Auswahl von sogenannten W-Fragen begegnen. *„W-Fragen sind beispielsweise: Was – um welches Phänomen geht es; wer – welche Akteure/ Akteurinnen sind beteiligt, welche Rollen nehmen sie ein bzw. werden ihnen zugewiesen [...]“* (Mey, 2010, S. 621)? Es erfolgt eine erste Übersetzung der Bildsprache in die Verbalsprache mit dem Ziel der Verschriftlichung. Strukturgebend und handlungsleitend ist dabei das Analyseschema (vgl. Kap. 7.1.4) mit den Analyseschritten A1 und A2. Im Ergebnis dieser ersten Begegnung liegen Daten aller in die Betrachtung einbezogener Bilder vor. Eine erste Gruppierung und Sequenzierung von Bildmotiven bzw. Bildthemen erfolgt in diesem Schritt ebenfalls und mündet in einer ersten Idee von Kategorien, welche konzeptionell eine Einheit bilden könnten. Auch eine weitere Differenzierung in Subkategorien ist Bestandteil dieser Phase. Die Subkategorien sind ausdifferenzierte Eigenschaften der Kategorien, die im Maß ihrer Ausprägung einem Kontinuum folgen. Dieses ist nicht als quantitative Ausprägung zu verstehen, sondern auf der bildnerischen Ebene als Klarheit der Darstellung zu verstehen und somit ebenfalls als qualitativ zu denken. Hierin liegt jedoch auch ein gewisses Maß an subjektiver Interpretation begründet.

### axiales Kodieren

Nachdem die Kategorien und Subkategorien im offenen Kodieren herausgearbeitet wurden, geht es nun darum, die einzelnen Kategorien sinngemäß um die eigene Achse zu drehen, um dabei gezielter die Zusammenhänge zwischen den Kategorien herausarbeiten zu können. Dabei

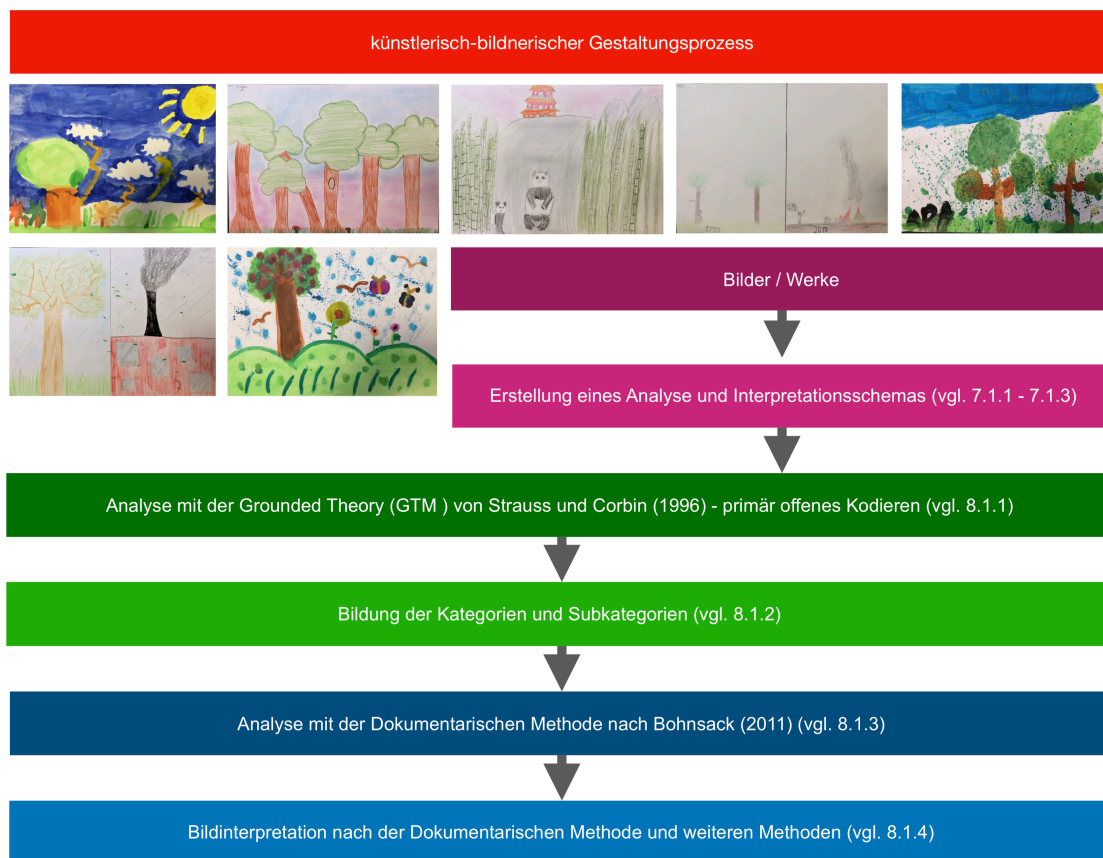
geht es um die „*Untersuchung der empirischen Zusammenhänge zwischen mehreren Kategorien gemäß dem Kodierparadigma, indem diese theoretisch in ein allgemeines kausales Handlungsmodell eingeordnet werden*“ (Mey, 2010, S. 622). Es geht also vorrangig darum, Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Datenmaterial herauszuarbeiten und systematisch miteinander verglichen werden. Dieser Schritt wurde jedoch wie o. a. weitestgehend vernachlässigt. Allein die generative Frage zu den Bildphänomenen an sich wurde einbezogen. Hingegen wurden die Fragen nach dem Kontextbezug und der kulturellen Verankerung der Phänomene ausgeklammert.

### selektives Kodieren

Dieser dritte und letzte Schritt wurde in der in dieser Arbeit durchgeführten Untersuchung nicht mehr durchgeführt, soll aber der Vollständigkeit halber im Sinne einer Abgrenzung hier dennoch kurz umrissen werden. In dieser Analyseart geht es um „*Ausarbeitung und Validierung der Ergebnisse des axialen Kodierens (also der vorläufig entworfenen Theorie), indem sie unter eine Kernkategorie subsumiert werden*“ (Mey, 2010, S. 622). Dabei soll ein theoretisches Modell formuliert werden, welches auf die Fokussierung einer Kernkategorie gerichtet ist.

Eine wichtige Variable im Kodierungsprozess mit dem Ziel der Kategorienbildung ist eine multidimensionale Offenheit in der Bildbegegnung, welche Übung und Erfahrung im Umgang mit bildnerischen Medien voraussetzt. Das ist auch im forschenden Umgang mit Sprache der Fall, rückt aber hier noch einmal deutlicher in den Fokus, weil der analytische Blick auf Bilder nicht zum alltäglichen Erkenntnisprozess des Menschen gehört. Wie bereits erwähnt, stellt sich das Design der Bildanalysen und Bildinterpretation somit primär als duales Konzept dar, in dem zwei etablierte Methoden (mixed methods) der qualitativen Sozialforschung aufeinander aufbauend kombiniert werden und soll in der folgenden Abbildung erstmalig übersichtlich abgetragen werden (Abb. 23).





**Abbildung 24:** Forschungsdesign der Bildanalysen und Bildinterpretation

### **8.1.2 Kategorientabelle**

In der nachstehenden Tabelle (Tab. 13a - c) werden die aus den Bilddaten induktiv entwickelten Primär- und Subkategorien dargestellt. Wichtig ist es dabei an dieser Stelle zu erwähnen, dass einige Bildphänomene im Rahmen der Zuordnung zeitgleich durchaus unterschiedlichen Kategorien angehören können. Diese Gleichzeitigkeit entspricht zum einen dem Charakter von künstlerisch-bildnerischen Darstellungen, nämlich das Aufzeigen von Gleichzeitigkeit unter Verzicht einer Chronologie und zum anderen verweist es auch auf einen Bedeutungsüberschuss, der beispielsweise auch in den symboltheoretischen Ansätzen in Erscheinung tritt. Die Reihenfolge der Kategorien und auch quantitative Stärke bzw. der Charakter der Ausprägung verweisen auf keinerlei Präferenzen oder Tendenzen. An dieser Stelle sei auch darauf verwiesen, dass aus den Bildanalysen weitere Daten gewonnen werden, die nicht in die Kategorien und ihre Subkategorien eingeflossen sind. Auf diese Daten soll im späteren Verlauf dieser Arbeit noch eingegangen werden, weil sich auch hier Rückschlüsse hinsichtlich der Bedeutung der künstlerisch-bildnerischen Werke im Reflexionsprozess ziehen lassen.

Primärkategorie	Subkategorie	Definition
<b>Verbundenheit mit der Natur</b>	Schönheit, Ästhetik, natürliche Atmosphäre	Es zeigen sich Elemente, die auf Schönheit/Ästhetik/ Atmosphäre hinweisen oder diese herausarbeiten oder zum zentralen Gegenstand machen.
	Schutz	Es zeigen sich Elemente, die auf Schutz der Natur hinweisen oder diese herausarbeiten oder zum zentralen Gegenstand machen.
	Emotionen	Im Bild werden symbolisch Gefühle vermittelt (z.B. Berührung/ Verbundenheit). Es vermittelt sich direkte Verbundenheit.
	Empathie	Im Bild werden Perspektivwechsel angedeutet oder vermittelt.
<b>Natur als Fremdes und Irritierendes und Bedrohliches (Negativgefühle, Ekel)</b>	Bedrohung durch Natur	Im Bild wird eine für den Menschen Bedrohliche Situation dargestellt (ausgelöst von Naturphänomenen).
	Ekel, Irritation und Fremdheit	Im Bild zeigen sich Aspekte von Ekel, Irritation und Fremdheit.

**Tabelle 13a:** Kategorientabelle mit Primärkategorie, Subkategorie und Definition

<b>Primärkategorie</b>	<b>Subkategorie</b>	<b>Definition</b>
<b>Ich- und Selbstbezüge / Anthropomorphismen</b>	Ich- und Selbstdarstellungen	Im Bild finden zeigen sich explizite oder implizite Darstellungen von Menschen.
	Anthropomorphismen	Im Bild zeigen sich Zuschreibungen menschlicher Eigenschaften.
<b>Duale Konzepte</b>	Dualität	Im Bild treten Paarungen und/oder Zweiteilungen auf.
	Ambivalenz und Spannung	Im Bild zeigen sich Gegensätzlichkeiten, Disharmonien oder Spannungen zwischen zwei Polen.
<b>Organisationsform</b>	Komposition	Darstellung der Gesamtkomposition, die durch die planimetrischen Bildwerte erzeugt wird. (Verhältnis, Form, Ausrichtung, quantitative Fülle)

**Tabelle 13b:** Kategorientabelle mit Primärkategorie, Subkategorie und Definition

Primärkategorie	Subkategorie	Definition
<b>Zerstörung und Bedrohung der Natur</b>	Utilitarität	Im Bild zeigen sich Aspekte von Nutzung durch den Menschen, die gleichzeitig den Fortbestand der Natur bedrohen oder diese direkt zerstören.
	Naturgewalten und natürliche Phänomene	Im Bild zeigen sich Aspekte naturbedingter Einflüsse die den Fortbestand der Natur bedrohen oder diese direkt zerstören.

**Tabelle 13c:** Kategorientabelle mit Primärkategorie, Subkategorie und Definition

### **8.1.3 Bildanalytische Auswertung der Kategorien**

Im nächsten Schritt wurden die gezeigten Primär- und Subkategorien nun einer Analyse auf der Grundlage des Analyse- und Interpretationsschema, welches in den Kapiteln 7.1.1 bis 7.1.3 aufgezeigt wurde, unterzogen. Dabei wurden alle bildspezifischen Hinweise herausgearbeitet und in einer Tabelle (Tab. 14a - c) abgetragen. Hier sei nochmals auf die Mehrdeutigkeit von Einzelphänomenen verwiesen, die dazu führen kann, dass einzelne Merkmale oder Objekte in mehreren Primärkategorien bzw. Subkategorien auftreten können. Dieser Bedeutungsüberschuss unterliegt letztlich einer aus der Perspektive der Kategorie heraus wirkenden Interpretation und stellt keinen Widerspruch dar. Eher zeigt sich hier eine `Mehr-Deutigkeit` im wahrsten Sinne des Wortes und möglicherweise zugleich ein Merkmal der spezifischen Art der Reflexion im künstlerisch-bildnerischen Medium. Wobei auch im sprachlichen Ausdruck von einer Mehrdeutigkeit einer Begrifflichkeit ausgegangen werden kann und letztlich auch hier der Kontext oder die Perspektive den Bedeutungsgehalt maßgeblich mitbestimmt.

Primärkategorie	Subkategorie	Definition	inhaltliche Ausprägung (explizit) Formulierende Interpretation	ästhetische/gestalterische Ausprägung(explizit) - formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt	implizite Ausprägung - reflektierende Interpretation - konjunkтив / dokumentarischer Sinngehalt	Sonstiges/Bemerkungen	
Verbundenheit mit der Natur	Schönheit,Ästhetik, natürliche Atmosphäre	Es zeigen sich Elemente, die auf Schönheit/Ästhetik/ Atmosphäre hinweisen oder diese herausarbeiten oder zum zentralen Gegenstand machen.	inhaltlich gebundene und realitätsbezogene Darstellung (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7) Bildtitel: „Die Natur ist schön“ (B1) intakte Natur (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7) dargestellte natürliche Vielfalt - Biodiversität (B1, B4) Kontrastieren von Schönheit der Natur durch Urbanität/ Fremdheit (B3, B5, B6, B7)	koloristische Farbgebung (B1, B4, B5) gedämpft koloristische Farbgebung (B2, B3, B6, B7) valeuristische Farbgebung (B2, B3, B5, B6, B7) Verzicht auf starke Abstraktion von Bildelementen (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), hohe Abstraktion von Bildelementen (B5), Detailreichtum (B4) Farbreichtum (B1, B4)	Planimetrie: zwei ästhetische Bildwerte (B1, B2, B4, B5, B6), ein ästhetischer Bildwert (B3, B7). Szenische Choreographie: Korrespondenz der Kreisformen-Sonne/Baum (B1), links- rechts-Dynamik- Natur-Urbanität (B3, B7) perspektivische Projektion- Bildmittelpunkt: (B1, B2, B4, B5) Fluchtpunkt(e): (B1, B2, B3, B6) Symbolebene: Baum = Paradies (B1, B2, B3, B4, B5, B7) Kontrastieren der intakten Natur durch Nutzung/Zerstörung (B3, B5, B6, B7)	Beschäftigung mit Ästhetik anderer Regionen und Kulturkreise (B6)	
	Schutz	Es zeigen sich Elemente, die auf Schutz der Natur hinweisen oder diese herausarbeiten oder zum zentralen Gegenstand machen.	Trennung der Bildhälften in natürliche und urbane Umwelt (B3, B7), Umarmung des Baumes durch eine Person (B7), Zeitliche Trennung von zwei Bildhälften (B7), Dokumentation der Zerstörung mit Handy (B7)	ästhetische Gestaltung des Himmels in der Bildhälfte der natürlichen Umwelt (B3), die Tropfen/Spritzer wirken in ihrer Dynamik wie eine Abwehr des Baumes gegen eine urbane Umwelt (B3), gestaltete Vorher- Nachher-Kontrastierung (B7)	Planimetrie: ein Bildwert (B2, B4, B7) zwei Bildwerte-Bambus (B1, B6) Haus auf dem Berg = Überblick (B6). Szenische Choreographie: mehrere Dynamiken außerhalb der Hauptkorrespondenz- Sonne/Baum (B1), Dynamik von Beständigkeit (B2) Dynamik der Schutzsuche im Haus auf dem Berg (B5)perspektivische Projektion- Bildmittelpunkt: (B2, B3, B5, B7) Fluchtpunkt(e): (B1, B2) Schutz einer kleinen Blume durch große Blume und Baum (B1), Blitz streift Baum allein (B1), Anlehnung und Geborgenheit (B2), Vorher- Nachher-Kontrastierung (B3), ästhetische Gestaltung des Himmels in der Bildhälfte der natürlichen Umwelt (B3), Einbettung des Stammes zwischen zwei Hügel (B4), Projektionslinien: Bäume nehmen sich scheinbar an die „Hände“ (B5), Pandas vom Bambushain umgeben (B6), Symbolebene: Baum = Schutz und Standhaftigkeit (B1, B2, B3, B4, B5, B7),	die zeitliche Trennung der Bildhälften dokumentiert eine Veränderung von 20 Jahren (B7)	
	Emotionen	Im Bild werden symbolisch Gefühle vermittelt (z.B. Berührung/ Verbundenheit). Es vermittelt sich direkte Verbundenheit.	intakte Natur wir einer trostlosen urbanen Struktur gegenüber gestellt (B3, B7) Gesichtsausdruck der Pandas (B6), Gestik der hängenden Arme des Pandas (B6)fröhlicher Gesichtsausdruck bei der Umarmung des Baumes (B7)	Nähe von Bildobjekten, Berührung und Überlagerung (B1, B2, B4, B5, B6, B7), Paarigkeit von Bildelementen (B1, B2, B4, B5, B6, B7)	Planimetrie: zwei Bildwerte- Mimik & Gestik der Pandas (B6), ein Bildwert - Einsamkeit des Vogels & Baumes (B4), Umarmung des Baumes (B7) - Zweisamkeit (B4, B5) fehlende Arme des kleinen Pandas (B6). Szenische Choreographie: zwei Paarungen- Schmetterlinge/Blumen (B4) Paarung und Berührung der Bäume (B5), perspektivische Projektion- Bildmittelpunkt: Mittelpunkt auf der Trennlinie der Bildhälften (B3, B7), perspektivische Projektion: Verlust, Entfernung durch Fluchtpunkte außerhalb des Bildraumes (B4, B5, B7)		
	Empathie	Im Bild werden Perspektivwechsel angedeutet oder vermittelt.	kleine Blume wird von großen Blumen geschützt (B1), mehrere Bildobjekte werden vom Blitz getroffen/berührt, auch der Baum als Ich-Symbol (B1), Zuwendung von Menschen oder Tieren (B6, B7), unterschiedliche zeitliche Perspektiven (B7)	Neigung eines Baumes mit der Gefahr abzubrechen (B2), Zuwendung der großen Blume zu den beiden kleinen (B4)	Planimetrie: ein Bildwert - Umarmung des Baumes (B7), Vermittlungsräume zwischen verschiedenen Bildwerten (B1, B2, B6, B7), Berührung (B5). Szenische Choreographie: Dynamik von Anlehnung/ Zuwendung (B2), Berührung der Bäume (B5), Interaktionsdynamik zwischen den Vögeln (B4), Fotografie des gerodeten Baumes (B7) Symbolebene: Baum = Schutz und Haus = Schutz- perspektivische Projektion- Bildmittelpunkt: Baum als Vermittlung zwischen Natur und Kultur (B5), Mittelpunkt auf der Trennlinie der Bildhälften (B3, B7)		
	Natur als Fremdes, Irritierendes und Bedrohliches (Negativgefühle, Ekel)	Bedrohung durch Natur	Im Bild wird eine für den Menschen Bedrohliche Situation dargestellt (ausgelöst von Naturphänomenen)	mehrere Bildobjekte werden vom Blitz getroffen (B1)	Neigung eines Baumes mit der Gefahr abzubrechen (B2), urbane Struktur wird von fliegenden Tropfen/Spritzern infiltriert (B3), Blaue Farbtupfer-Schnee im Sommer? (B4) blaugrüne Farbtupfer und Spritzer übersehen das Bild (B5) Himmelsneigung und Verdrängung der Sonne (B5)	Planimetrie: zwei Bildwerte-Bambus (B6) zentraler Bildwert ist der Raum mit den Blitzen - mehrere Bildobjekte werden vom Blitz getroffen, auch der Baum als Ich- Symbol (B1), mit den Pilzen (B2), über das Bild verteilte und überlagernde Spritzer (B4), keilförmige Wolken- bzw. Himmelschicht (B5), Bambus (B6), Feuer (B7) Szenische Choreographie: mehrere nach unten und links gewendete Blitze in Interaktion mit Pflanzen (B1), starke Neigung des Baumes - Bedrängung bzw. Einengung (B2), über das Bild verteilte und überlagernde Spritzer (B3) Dynamik der Einengung durch die Bambusstäbe(B6) perspektivische Projektion: Blitzerschlag (B1) Baumneigung (B2) Bambusspitzen (B6)	
	Ekel, Irritation und Fremdheit	Im Bild zeigen sich Aspekte von Ekel, Irritation und Fremdheit.	giftige Fliegenpilze (B2), schwarzer Rauch aus dem Schlot (B3), trotz Urbanität keine Menschen sichtbar (B3, B6), Industrieschlot ist als Schornstein auf einem Haus platziert (B3), fehlende Arme des kleinen Pandas (B6), kein Weg führt zum Haus/Tempel (B6), umgekippter und brennender Baum (B7), zeitliche Trennung der Bildhälften dokumentiert eine Veränderung von 20 Jahren (B7)	Größenverhältnis der Schmetterlinge - zu groß im Verhältnis (B4), blaugrüne Farbtupfer und Spritzer übersehen das Bild (B5), Himmelsneigung und Verdrängung der Sonne (B5), schwarzes Objekt am linken Bildrand (B5), scheinbar getrennter Bildraum für Himmel und Sonne (B1) Baumloch als Ring dargestellt (B2)	Planimetrie: zwei Bildwerte - gefällter Baum und Feuer, Mensch mit Handy und Baumstumpf (B7), ein Bildwert - Schornstein und Rauch (B3), schwarzes Objekt (B5), verdrängte Sonne (B5), Szenische Choreographie: Dynamik von Abwendung (B2), links-rechts-Dynamik- Natur-Urbanität (B3), Dynamik von Abwendung- Baum/Blume (B4), diagonale Dynamik zwischen Sonne und schwarzem Objekt (B5), stark vertikal ausgerichtet Gesamtdynamik (B6), drei Feuer (B7), Abgewandtheit der Menschen (B7), perspektivische Projektion - Bildmittelpunkt: Mittelpunkt auf der Trennlinie der Bildhälften (B3, B7) - Fluchtpunkt(e): (B3, B5) Schornstein, Schriftzug	kein Vorkommen von Menschen (B1, B2, B3, B4, B5, B6), kein Vorkommen von Tieren (B1, B2, B3, B5, B7)	

**Tabelle 14a:** Bildanalytische Auswertung der Kategorien nach dem Analyseschema der Dokumentarischen Methode

Primärkategorie	Subkategorie	Definition	inhaltliche Ausprägung (explizit) Formulierende Interpretation	ästhetische/gestalterische Ausprägung(explizit) - formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt	implizite Ausprägung - reflektierende Interpretation - konjunktiver / dokumentarischer Sinngehalt	Sonstiges/Bemerkungen
Ich- und Selbstbezüge / Anthropomorphismen	Ich- und Selbstdarstellungen	Im Bild zeigen sich explizite oder implizite Darstellungen von Menschen.	zwei Menschen sind auf zwei Bildhälften zu sehen (B7) Sprechblase mit der Aussage zu „Likes“ (B7) Namen/ Schriftzüge (B2, B5, B7).	Bildfüllung: 85% (B1), 100% (B2, B3) 70% (B4), 75% (B5), 95% (B6), 35% (B7). überwiegend sprachlich reproduzierbare Darstellung der Bildobjekte (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7) urbane Lebensräume (B3, B6, B7)	Planimetrie: drei Bildwerte mit Menschen und / oder Bäumen (tradiert symbolisch = Mensch) (B2, B7), ein Bildwert beinhaltet Baum/ Bäume (B1, B3, B4, B5), ein Bildwert mit Pandas und Haus (B6), Schornstein = phallisches Motiv (B3), szenische Choreografie: Interaktion zwischen Baum und Schornstein-Männlichkeit (B3) Interaktion zwischen zwei Menschen (Ich-Zustände) in unterschiedlichen Zeitzonen (B7), Interaktion zwischen Mensch und Baum (B7) perspektivische Projektion: Fluchtpunkt liegt im Baum (B1, B2, B3), Fluchtpunkt im Schornstein (B3) Bildmittelpunkt im Baum (B2, B5), Raum zwischen Pandas und Haus (B6), Symbolebene: Haus = strukturelle Gesundheit und Nahren des Ich (B4, B6), Bambus = Ursprung des Menschen (B6), Schornstein = Phallus (B3), Schmetterling psychische Metamorphose und Transformation (B4), zwei Zeitebenen - biografische Aspekte (B7), intakter Baum vs. abgeholzter Baum (B7)	
	Anthropomorphismen	Im Bild zeigen sich Zuschreibungen menschlicher Eigenschaften.	Darstellung von Baum/Bäumen (B1, B2, B3, B4, B5, B7), Zuwendung eines Baumes zu einem anderen Baum (B2).	Pandas wurde in aufrechter menschlicher Haltung dargestellt (B6), Bäume in Menschengestalt mit Armen (B5)	Planimetrie: ein Bildwert mit familiärer Struktur (Mutter, Vater, Kind) (B2), ein Bildwert mit einer Partnerschaft von Schmetterlingen in der Frontalansicht (B4) ein Bildwert mit zwei Baumgestalten (B5), Pandas in Mimik und Gestik mit menschlichen Eigenschaften (B6), szenische Choreografie: Anlehnung eines Baumes an einen anderen Baum (B2) Bäume halten sich scheinbar an den „Händen“ (B5), Mensch-Baum-Interaktion (B7) perspektivische Projektion - Fluchtpunkt: im geeigneten Baum (B2), Symbolebene: Baum = Ich- und Selbstdarstellung I (B1, B2, B3, B4, B5, B7), Haus = Ich- und Selbstdarstellung II (B3, B6) → zusammen als Darstellung eines ambivalenten Ich (B3).	
Duale Konzepte	Dualität	Im Bild treten Paarungen und/oder Zweiteilungen auf.	zwei Wetterlagen (B1), zwei Plätze (B2), zwei Baumgruppen (2), zwei Schmetterlinge, zwei Vögel, zwei Hügel, Blumenpaar (B4), zwei Bäume (B5, B7), zwei Pandas, zwei Bambushäute, zwei Bergmassive (B6), zwei Menschen, zwei Feuer, zwei Jahreszahlen, zwei Rauchsäulen (B7), zwei Mimiken und Gesten bei den Menschen (B7)	zwei Kreisformen - Baum/Sonne (B1), gerade und gebogen (B2), zwei Horizontfarben (B2), zwei Bildhälften (B3, B7), Bäume mit jeweils zwei Hauptblättern (B5), zwei Richtungsdynamiken (B1, B2, B4, B6)	Planimetrie: ein Bildwert mit zwei Bäumen (B5, B7) zwei Schmetterlingen, zwei Vögeln und zwei Hügel (B4), zwei Pandas (B6), szenische Choreografie: Dualität der Abneigung (B4), gegenseitige Berührung (B5), zwei abgewandte Menschen (B7), perspektivische Projektion - Bildmittelpunkt: Grenzlinie zwischen zwei Bildhälften (B5, B7) Fluchtpunkte: Überschneidungsbereich von zwei Bäumen (B2), zwei gegenüberliegend außerhalb des Bildraumes (B4), zwei Fluchtpunkte auf den Bergspitzen (B6), zwei Richtungsdynamiken (B2, B3), zwei Bildebenen (B3), doppelte Triangulierung in der monochromen Fassung (B5)	
	Ambivalenz und Spannung	Im Bild zeigen sich Gegensätzlichkeiten, Disharmonien oder Spannungen zwischen zwei Polen.	Blitze-Sonne-Wolken (B1), Fliegenpilze (B2), Loch im Baum (B2), starke Biegung des Baumstammes (B2), Vereinzlung eines Vogels (B4), unterschiedliche Lebensräume in Gleichzeitigkeit dargestellt - thematische Ambivalenz-Natur vs. Urbanität (B3, B7), intakte Natur vs. undifferenzierte Irritation durch schwarzen Schriftzug/Form (B5), ein Panda hat Arme, der andere nicht (B6), zum Haus gibt es keinen sichtbaren Weg (B6), zwei Mimiken bei den Menschen (B7), abgeholzter Baum (B7), Zeitspanne von 20 Jahren (B7) Feuer und Rauch (B7).	Farbkontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Formkontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Richtungkontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Größenkontraste (B1, B2, B4, B6, B7), Quantitätskontraste (B1, B2, B7), Bildtrennung in zwei Bildhälften (B3, B7), Gegenläufigkeit der Farbspitzen (B3), Schornstein phallisch dominant in monochromer Variante (B3), Neigung des Baumstammes und der Blume in verschiedene Richtungen (B4), Verwendung von reinem Schwarz für eine amorphe Form (B5), scheinbares Heraufdrängen der Sonne aus dem Bild (B5), flächendeckende Farbspitzen über das gesamte Bild verteilt (B5), dichter Mardukas - Himmel (B5), gefährliche? Spitzen der Bambussäule (B6), Haus/ Tempel wirkt sehr gedrängt am oberen Bildrand (B6)	Planimetrie: zwei harmonische vs. ein disharmonischer Bildwert (B1), Dreieck vs. Viereck als Bildwert (B2, B5, B6), Gegenläufigkeit von Bildwerten (B3), zwei Bildwerte zeigen Objekte mit gegenläufigen Neigungen (B4), mittlerer Bildwert hat großen Überschneidungsbereich mit den beiden flankierenden Bildwerten (B7), szenische Choreografie: dynamisch-diagonale Bewegung vs. rückgerichtete Bewegung (B1), bewegte vs. unbewegte Interaktion (B2), starke links-rechts-Dynamik mit leichter Gegenläufigkeit durch Spritzer (B3), dynamische Achse der drei Vögel zeigt Aussonderung (B4), dynamisch-diagonale Bewegung vs. horizontale Bewegung (B5), vertikale vs. horizontale Bewegung (B6), gegenläufige Interaktionen (B7) perspektivische Projektion - Bildmittelpunkt: im Baum mit dem Baumloch (B2), im Grenzbereich der beiden Bildhälften (B3, B7), perspektivische Projektion - Fluchtpunkt(e): zwei Fluchtpunkte diagonal verteilt (B3), zwei entgegengesetzte Fluchtpunkte außerhalb des Bildes (B4), ein Fluchtpunkt im undefinierbaren schwarzen Bereich (B6), Fluchtpunkte am unteren und oberen Bildrand auf einer Diagonalen (B6) Fluchtpunkt außerhalb (B7) Richtungsdynamiken: Gegenläufigkeit (B2, B3, B5, B7), symbolische Phänomene: Einsamkeit vs. Zweisamkeit (B4), Baum als Trennung/Abgrenzung (B1), Triangulierung in der monochromen Fassung (B2), zwei sichtbare triangulierenden in der monochromen Variante (B5), Sichtbarkeit der Pandas durch fressen von Bambus (B6) Symbolebene: Blitze = tödliche Kraft (B1), Fliegenpilze = giftig (B2), Schornstein = Druck-Abfuhr, Emotionen, Aggressionen (B3), Rauch = Bedeutungslosigkeit, Vergänglichkeit, Konflikte (B3), Berg/Hügel = Dominanz und Unterwerfung, Gefälle, Niveauunterschiede (B4)	starke Diskrepanz zwischen linker und rechter Bildhälfte beim Vergleich der verbalen Nennungen im Gegensatz zur bildlichen Darstellung, starke Segmentierung innerhalb der Bildelemente (Bambus, Pandas, Haus) (B6)
Organisationsform	Komposition	Darstellung der Gesamtkomposition, die durch die planimetrischen Bildwerte erzeugt wird, Verhältnis, Form, Ausrichtung, quantitative Fülle)		Füllung des Bildraumes: B1 = 85%, B2 = 100%, B3 = 100%, B4 = 70%, B5 = 75%, B6 = 95%, B7 = 40%, planimetrische Formen: Dreieck(e)/Viereck(e): B2, B5, B6 Viereck(e): B4, B7 Dreiecke/Kreis: B3, Kreis(e): B1, Anzahl der Bildwerte: B1 = 3, B2 = 3, B3 = 2, B4 = 3, B5 = 3, B6 = 3, B7 = 3, Überschneidungen: B1, B2, B5, B6, B7		

**Tabelle 14b:** Bildanalytische Auswertung der Kategorien nach dem Analyseschema der Dokumentarischen Methode

Primärkategorie	Subkategorie	Definition	Inhaltliche Ausprägung (explizit) Formulierende Interpretation	Ästhetische/gestalterische Ausprägung(explizit) - formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt	implizite Ausprägung - reflektierende Interpretation - konjunktiv / dokumentarischer Sinngehalt	Sonstiges/Bemerkungen
Zerstörung oder Bedrohung der Natur	Utilitarität	Im Bild zeigen sich Aspekte von Nutzung durch den Menschen, die gleichzeitig den Fortbestand der Natur bedrohen oder diese direkt zerstören.	Feuer (B7), Rodung/Fällung des Baumes (B7) Gebäude (B3, B6, große Freiflächen (B1, B3, B4, B6, B7)		Planimetrie: zwei Bildwerte im Bereich von Nutzung und Zerstörung durch Handy, Baumstumpf, Feuer und horizontalen Baum (B7), ein Bildwert zeigt Schornstein, Rauch und Haus (B3), zentrale Bildwert = große Freifläche (B1, B4, B6), ein Bildwert zeigt schwarze undefinierbares unnatürliches Objekt (B5), ein Bildwert zeigt urbane Struktur (B6), Szenische Choreographie: Interaktion zwischen Baum und Schornstein (B3), sich kreuzende Interaktionsdynamik auf Freifläche (B6) perspektivische Projektion-Bildmittelpunkt: im Übergangsbereich von Natur zur Urbanität (B3, B7), legt auf Freifläche (B6) Fluchtpunkt(e); im Schornstein (B3) beide Fluchtpunkte außerhalb des Bildes (B4)	
	Naturgewalten und natürliche Phänomene	Im Bild zeigen sich Aspekte naturbedingter Einflüsse die den Fortbestand der Natur bedrohen oder diese direkt zerstören.	Blitze treffen Baum, Blume und Gras (B1), bedrohlich steile Neigung des einen Baumes (B2),	fast horizontal von links nach rechts verlaufende Farbspritzer (B3, B4, B5) Tupfer über das sommerliche Bild verteilt - Schneefall? (B4, B5)	Planimetrie: zentraler und verbindender Bildwert zeigt Blitze (B1), zentraler und verbindender Bildwert zeigt Fliegenpilze, Loch im Baumstamm und die bedrohliche Neigung eines Baumstammes (B2), Bildwert zeigt gebogenen Baum (B2), Szenische Choreographie: interaktive Ausrichtung zum Baum hin (B1), gebogener Baum als eine Hauptinteraktion (B2) perspektivische Projektion: Bildmittelpunkt: Blitz-Wolken-Formation (B1), undefinierbare Farbspritzer (B5), Fluchtpunkt(e): gebogener Baum (B2), Symbolebene: Blitze - Zerstörung und Transformation (B1) Fliegenpilze - Gift (B2)	

**Tabelle 14c:** Bildanalytische Auswertung der Kategorien nach dem Analyseschema der Dokumentarischen Methode

Alle in diesen Tabellen<sup>1</sup> erfassten Phänomene wurden im nächsten Schritt hinsichtlich ihrer Relevanz bezüglich der Primär- und Subkategorien interpretiert. Die Ergebnisse dieser Interpretation werden im Kapitel 8.2 dargestellt.

Zunächst wird jedoch eine Zusammenfassung der forschungsmethodischen Herangehensweise erfolgen. Ziel ist es, den spezifischen Methodenmix der qualitativen Forschung vertieft zu erläutern und ansatzweise zu begründen.

<sup>1</sup> Im Anhang A7 dieser Arbeit befindet sich die Tabelle 13a - 13c in einer höheren Auflösung



### **8.1.4 Zusammenfassung des forschungsmethodischen Vorgehens**

Wie bereits beschrieben, bilden in dieser Forschungsarbeit die Bilder der Jugendlichen die alleinige Datengrundlage. Damit wird eine sprachliche Reflexion sowie die anschließende Analyse der Gespräche über die entstandenen Bilder notwendigerweise ausgeschlossen. Die Begründung für dieses Vorgehen liegt im fokussierten Interesse, inwiefern sich reflexive Aspekte und wichtige Themen ausschließlich aus den entstandenen Bildern rekonstruieren lassen und eine Suspendierung sprachlicher Äußerungen somit akzeptabel ist. Dies geschieht u. a. auch mit der Intention, dass es primär um die impliziten Anteile der Bildinhalte geht, welche theoretisch begründbar ohnehin schwer sprachlich vermittelbar sind. Prinzipiell lässt sich davon ausgehen, *„dass die sprachlich vermittelten Formen des menschlichen Selbst- und Weltbezugs immer schon nicht-sprachliche, letztlich wahrnehmungsbasierte Zeichenverhältnisse voraussetzen“* (Sachs-Hombach, 2006, S.98) und somit eine Basis der Bildsprache bilden. Somit geraten neben den ikonografischen Bildäußerungen (kommunikatives Wissen), die ebenfalls analysiert werden, die ikonologischen, impliziten Bildstrukturen zentral in den Blick. Der Verzicht auf eine sprachliche Äußerung der Jugendlichen zu den Bildern reduziert die analysierbare Datenmenge jedoch erheblich, was in der Folge Konsequenzen für das forschungsmethodische Vorgehen hat.

Dadurch steht im Zentrum des Forschungsvorgehens dieser Arbeit die reflektierende Interpretation der Bilder, womit einem Forschungsparadigma, das WIE der Bilder zu rekonstruieren, gefolgt wird. Der reflektierenden Interpretation geht als primärer Analyseschritt eine Rekonstruktion der formalen Strukturen des Bildes voraus. Die formulierende Interpretation mit den beiden Schritten der vor-ikonographischen und ikonographischen Analyse ist somit als vor- und wegbereitender Schritt der reflektierenden Interpretation zu bewerten. Die dabei fokussierten Formalstrukturen lassen sich weitestgehend objektiv aus den Bildern herausarbeiten und bildübergreifend identifizieren bzw. vergleichen. Sobald dabei jedoch dieser Blickwinkel, der, auch als Zeichenstruktur bezeichneten Betrachtung, verlassen wird und implizite bzw. individuelle Bedeutungsanteile und Sinnstrukturen (z.B. die symbolische Vermittlung) rekonstruiert werden sollen, limitiert sich die



formulierende Interpretation augenblicklich. Eine Sättigung der explizit benennbaren Strukturen tritt ein und die Bildanalyse bleibt wenig individuell vermittelt. An dieser Stelle füllt normalerweise die Interpretation des Bildes auf der Grundlage von Narrativen, Assoziationen und Amplifikationen die entstehende Lücke. Jedoch führt bei einer Abwesenheit von individueller sprachlicher Vermittlung der Umgang mit dem Bild stärker in eine Rezeption durch den\*die Betrachter\*in (Forscher\*in) und berührt damit schnell einen potenziell subjektiven und wenig individuellen Bildzugang. Die dabei entstehende Fremdheit kann jedoch als eine Form der Objektivität nutzbar gemacht werden. Dies braucht jedoch eine Struktur zur Betrachtung der Bilder, eine Form der Anleitung. Zu diesem Zweck wurden mit der Maßgabe einer schärferen Rekonstruktion von Bedeutungsanteilen bzw. einer kategorialen thematischen Vermittlung Teilschritte der Grounded Theory Methode (GTM) (Strauss & Corbin, 1996) durchgeführt. Das Ziel der Hinzunahme einer weiteren qualitativen Forschungsmethode ist es, eine kategorienspezifische Bezugnahme auf die bereits erwähnten impliziten Bildstrukturen zu ermöglichen. Der Grundgedanke ist dabei, durch ausgewählte Analyseschritte der GTM zusätzliche Informationen, die sich auf der kategorialen Aussage mehrerer Personen stützen, zu generieren. Dazu werden die Schritte der offenen Kodierung mit der Spezifizierung: Benennen, Konzeptualisieren und Kategorisieren durchgeführt. Hierdurch wird eine Kategorien- und Subkategorienmatrix erzeugt, die später in Beziehung zu den drei Aspekten der reflektierenden Interpretation aus der Dokumentarischen Methode gesetzt werden kann. Dadurch sollen die Erkenntnisse, welche im Rahmen der (I) Planimetrie, (II) szenischen Choreografie und (III) perspektivischen Projektion als isolierte Aussage gewonnen werden, in einem erweiternden Schritt inhaltlich-kategorial angereichert werden. Forschungspraktisch wird das umgesetzt, indem beispielsweise die Primärkategorie „Verbundenheit mit der Natur“ (Subkategorien: Schönheit, Schutz, Emotionen, Empathie) welche im Rahmen der GTM herausgearbeitet wurde, im Bild hinsichtlich ihrer planimetrischen, szenisch-choreografischen und perspektivischen Vermittlung wahrgenommen wird. Diese Einordnung soll eine Verknüpfung von thematischer Orientierung mit der impliziten Bildstruktur herstellen. Dadurch werden die inhaltlich-kategorialen Aspekte aus der GTM hinsichtlich ihrer Positionierung und Inszenierung (Dokumentarische

Methode) im Bild ausgewertet. In welcher Weise im handlungspraktischen Vorgehen das WAS in Szene gesetzt wird, steht somit als vertiefter Ausdruck der impliziten Intentionen der Jugendlichen. Die Frage dabei lautet also: In welcher Form inszeniert sich das WAS im WIE? Das übergeordnete Ziel dieser Kombination aus zwei Forschungsmethoden ist es, trotz des Verzichtes der Rekonstruktion des Orientierungsrahmens, wie es üblicherweise in der Dokumentarischen Methode der Fall ist (Hier aber nicht durchführbar durch die Suspension der sprachlichen Äußerungen), inhaltliche Orientierungen im WAS des Bildes wahrzunehmen, um diese schließlich hinsichtlich ihrer Bedeutung durch das WIE des Bildes zu bewerten. Anders gesagt stehen die im Rahmen der GTM, auf der Grundlage von 29 betrachteten Bildern herausgearbeiteten Kategorien bzw. Subkategorien für einen Ausdruck von Orientierungen der Jugendlichen, die dann mit dem impliziten System der reflektierenden Interpretationen in Beziehung gesetzt werden. Die Rahmung durch das Naturerleben kann als gemeinsam geteilter Erlebnis- bzw. Erfahrungsraum der Jugendlichen, also als sog. gemeinsame, strukturidentische Erfahrungen gewertet werden (Mannheim 1980). Damit kann der auf den Kontext bezogene und strukturiert eingeleitete Gestaltungsprozess als Ausdruck dieser Erfahrungen stehen. Die Interpretation der Bilder erfolgt nicht verbal-erzählerisch durch die Jugendlichen selbst, sondern durch das inne liegende Narrativ des genutzten Ausdrucks (Bild bzw. Werk). Interpretatorisch geschieht das (I) durch die formulierende und reflektierende Interpretation (Dokumentarische Methode) und (II) mit Hilfe der herausgearbeiteten Kategorien/Subkategorien (GTM). Das Ergebnis dieses Vorgehens kann zumindest teilweise die Orientierungen der Jugendlichen aufgreifen und deren Wert bzw. implizite Bewertung durch die Verortung bzw. Inszenierung in den Bildstrukturen verdeutlichen. Der durch die Dokumentarische Methode üblicherweise rekonstruierte Orientierungsrahmen der Teilnehmenden wird somit im Rahmen dieser Arbeit möglicherweise nur ansatzweise rekonstruiert, da die Abwesenheit von sprachlicher Vermittlung die dafür notwendigen Daten limitiert. Die allein auf der Basis des bildnerischen Ausdrucks generierten Orientierungen sind unter diesem Vorbehalt jedoch, zumindest ansatzweise beispielhaft. Der Begriff „Orientierung“ beschreibt in diesem Zusammenhang das in die Handlungspraxis eingelassene, praxisorientierte Handeln eines Akteurs, hier

konkret durch die künstlerisch-bildnerische Gestaltung. Diese mit dem Gestaltungsprozess eingebrachten Orientierungen sind vorreflexiv und stehen im Zusammenhang mit den Erfahrungen (vgl. Bohnsack, 2007, S. 15). Bohnsack (2011) nutzt diesbezüglich den Begriff „Orientierungsrahmen“, mit dem er sich auf die Art und Weise bezieht, wie ein Thema oder ein Problem bewältigt wird, also in welcher Weise es bildnerisch vermittelt wird. Diese Orientierung bzw. dieser Habitus, welcher sich in den Bildern zeigt, wird dann wie bereits aufgezeigt im Rahmen der reflektierenden Interpretation rekonstruiert. Bohnsack spricht unter Bezugnahme auf Mitchell von einer „Herstellung der Welt durch Bilder“ (Bohnsack, 2011, S. 28). Mitchell geht davon aus, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit „durch Bilder nicht nur repräsentiert, sondern durch die Herstellung von Bildern tatsächlich konstituiert und zur Existenz gebracht wird“ (Mitchell, 1994, S. 41).

### **Fazit**

Das hier gewählte forschungsmethodische Vorgehen, in der Kombination von Anteilen der Dokumentarischen Methode mit dem Schwerpunkt der qualitativen Bildinterpretation (Bohnsack, 2011) sowie den Teilschritten (offene Kodierung durch Benennen, Konzeptualisieren, Kategorisieren) der Grounded Theory Methode (Strauss & Corbin, 1996), rekonstruiert den Orientierungsrahmen der Jugendlichen nicht im klassischen Sinne der Dokumentarischen Methode. Das begründet sich primär in der Suspension sprachlicher Äußerungen. Dennoch zeigt sich in der argumentativen Untermauerung bei der Beantwortung der Forschungsfragen (Kap. 9.1 - 9.5), dass es eine Reihe von Ergebnissen gibt, die Rückschlüsse auf die Orientierungen der Jugendlichen erlauben. Darüber hinaus erfolgt eine Einordnung bestimmter Themen in die jeweils expliziten oder impliziten Bildstrukturen, welche als Hinweise auf den Grad des Bewusstseins bezüglich bestimmter Themen gewertet werden kann. Zentral bleibt also das Potenzial des Bildes an sich und nicht die Interpretation der Jugendlichen hinsichtlich des Bildes bzw. Werkes.

## 8.2 Interpretation der bildanalytischen Auswertung

---

**Hinweis:** Der Übersichtlichkeit halber wurde alle Zahlen, die sich auf Bildnummerierungen beziehen, nicht als Worte, sondern als Zahlen formuliert. Wiederum wurde die Anzahl des phänomenalen Auftretens als Wort ausgeschrieben.

### 8.2.1 Grundsätzliches

Im Zentrum der empirischen Betrachtung steht die Frage, inwiefern auch ein performativer gestalterischer Prozess einen auf Naturerfahrung bezogenen Reflexionsprozess erlaubt bzw. sogar in besonderer Weise begünstigt. Die Rekonstruktion dieser reflexiven und sicherlich teilweise auch vorreflexiven Prozesse geschieht anhand der entstandenen Bilder, die als Schnittstellen zwischen den Jugendlichen und der Welt angesehen werden. Im konkreten Kontextbezug kann sogar davon ausgegangen werden, dass diese Bilder somit in maßgeblichen Anteilen auch die Schnittstellen in der Begegnung zwischen Mensch und Natur bilden bzw. abbilden. Das reflexive Potenzial zeigt sich im Verständnis der empirischen Vorgehensweise dieser Arbeit im expliziten-kommunikativen wie auch im impliziten-konjunktiven Sinngehalt des Bildes, somit gleichermaßen im `WAS` und im `WIE` des Bildes. Ein besonderes Augenmerk bekommt in der Interpretation der Daten der `Wie` - Aspekt, weil genau hier die möglicherweise prägnanteste Abweichung zur sprachlichen Reflexion zu erwarten ist und sich die impliziten Orientierungen am stärksten darin offenbaren. Aus diesem Grund wird dem Interpretationschema `B. Reflektierende Interpretation - konjunktiver / dokumentarischer Sinngehalt` mit den Schwerpunktanalysen Planimetrie, Szenische Choreographie und Perspektivische Projektion (vgl. Kapitel 7.1.3, Tab. 11) die zentrale Aufmerksamkeit gelten. Ergänzend werden jedoch auch die Daten der formulierenden Interpretation mit ihren kommunikativen und generalisierten Sinngehalten hinzugezogen. Somit wird im Folgenden auf der Grundlage der Interpretationsschemata 1 - 3 (mit Schwerpunktsetzung im Schema 3) unter Bezugnahme auf die Kategorientabelle (vgl. Tab. 12a - 12c und Tab. 13a - 13.c) eine inhaltliche Rekonstruktion der nicht sprachlichen Sinngehalte vorgenommen. Dabei werden die sogenannten `externen` oder `reflexiven Bildern` (Sachs-Hombach, 2014), welche sich im Übergangs-

bereich vom expliziten zum impliziten Wissen verorten, begegnet. Konkret dargestellt werden die Kategorien zunächst durch die Ausführung der Subkategorien, die induktiv zu den Primärkategorien geleitet werden, um dann zu einer generalisierten Aussage zu gelangen.

## **8.2.2 Interpretation der Bildkategorien**

### **PK 1**

---

#### ***Primärkategorie „Verbundenheit mit der Natur“***

Die erste Primärkategorie, wie hier betrachtet werden soll, ist die Verbundenheit mit der Natur. Diese Kategorie differenzierte sich in folgende vier Subkategorien aus: (1) Schönheit / Ästhetik / natürliche Atmosphäre, (2) Schutz, (3) Emotionen, (4) Empathie.

#### ***Subkategorie „Schönheit / Ästhetik / natürliche Atmosphäre“***

Die Subkategorie „Schönheit/Ästhetik/natürliche Atmosphäre“ wird in der Planimetrie besonders dadurch hervorgehoben, dass sich im überwiegenden Teil der Bilder zwei ästhetische Bildwerte (B1, B2, B4, B5, B6) zeigen und dadurch gegenüber anderen Bildwerten eine starke Dominanz hervortritt. Allein in zwei Bildern wird diese Dominanz abgeschwächt, indem der Schönheit/Ästhetik/natürliche Atmosphäre allein ein ästhetischer Bildwert (B3, B7) zukommt und diesem kontrastierende Bildwerte entgegengestellt werden. In der Szenischen Choreographie der Bilder treten vor allen drei Bilder hervor. Im Bild 1 gibt es eine augenscheinliche Korrespondenz der zwei Kreisformen (Sonne & Baum), die zwei starke ästhetische Hauptelemente betont. Im Bild 3 ist hervortretende Links-rechts-Dynamik sichtbar, die durch ihre Kontrastierung von schöner Natur und industrieller Urbanität das Naturschöne, möglicherweise retrospektiv (Linksseitigkeit = Vergangenheit) unterstreicht. Ein vergleichbares Phänomen zeigt Bild 7, mit dem Unterschied, dass durch die ausgeführten Jahreszahlen mit Verweis auf die formulierende Interpretation der Aspekt der Retrospektive deutlicher wird. Weitere

Kontrastierungen hinsichtlich Natur und Urbanität finden sich in den Bildern 5 und 6. Im Rahmen der Perspektivischen Projektion wird deutlich, dass als `naturschön` assoziierte Bildobjekte viermal in den Bildmittelpunkt gerückt wurden (B1, B2, B4, B5) und ebenfalls dreimal einen (B1, B2, B3) und einmal mehrere Fluchtpunkte (B6) bilden.

Unterstrichen werden diese Aspekte durch eine überwiegend koloristische (B1, B4, B5) bzw. gedämpft koloristische Farbgebung (B2, B3, B6, B7). Darüber hinaus verweist die realitätsbezogene Darstellung (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7) auf den Wunsch der unverfälschten und authentischen Darstellung, was für eine Idealisierung der Natur sprechen könnte. Das Thema der Biodiversität wird durch eine dargestellte natürliche Vielfalt in zwei Bildern in ästhetischer Form aufgegriffen (B1, B4). Auch sprechen ein Verzicht auf starke Abstraktion von Bildelementen (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), sowie der Detailreichtum (B4) und Farbreichtum (B1, B4) für ein ästhetisch und von Schönheit geprägtes Naturbild.

### ***Fazit zur Subkategorie „Schönheit / Ästhetik / natürliche Atmosphäre“***

In allen untersuchten Bildern finden sich deutliche Hinweise auf die Bedeutung des Naturschönen, der Ästhetik und natürlichen Atmosphäre.

### ***Subkategorie „Schutz“***

Die zweite Subkategorie „Schutz“ wird in der Planimetrie mit jeweils einem Bildwert in drei Bildern deutlich (B2, B4, B7). Dabei geht es überwiegend um das Thema Einbettung (B4), Abwehr (B7) und Zuwendung (B2). In den Bildern 1 und 6 zeigen sich auf der planimetrischen Ebene zwei Bildwerte mit dieser Subkategorie und den Themen Standhaftigkeit (B1) und Abwehr (B1, B6). Im Rahmen der Szenischen Choreographie sind mehrere Dynamiken neben der Hauptkorrespondenz zwischen Sonne und Baum (B1) sichtbar. Die szenische Konstellation der linken Baumgruppe im Bild 2 unterstreicht den Schutzaspekt kompositorisch sehr deutlich durch eine direkte, fast übersteigerte Zuwendung eines Baumes zu den anderen beiden Bäumen. Gleichzeitig lässt sich auch deutlich ein Zusammenwirken der beiden großen Bäume zugunsten des kleinen Baumes wahrnehmen. Im Bild 6 ist es vor

allem das auf einem Berg stehende Haus, welches einen zentralen Bildwert mit den Pandas bildet und mit diesen in direkter Interaktion steht. Aber auch eine weitere, vielmehr indirekte Interaktion, die sich vor allem in der Richtungsdynamik zeigt, arbeitet die Subkategorie Schutz heraus und zeigt sich im nach oben Weisen der Bambusspitzen, die somit gleichzeitig eine Gefahr und einen Schutzverweis in sich tragen. In der Perspektivischen Projektion sind hinsichtlich der Bildmittelpunkte in vier Bildern Verweise auf die Subkategorie Schutz zu finden (B2, B3, B5, B7). In den Bildern 3 und 7 liegt der Bildmittelpunkt auf der Grenzlinie zwischen natürlicher und urbaner Umwelt und scheint auf eine deutliche Trennung zu verweisen. Im Bild 1 liegt der Bildmittelpunkt im zentralen und größten Baum, der zugleich eine Art Höhle in sich trägt, also möglicherweise einen Verweis auf ein Versteck beinhaltet. Im Bild 5 betrifft es ebenfalls einen starken und zentralen Baum, der scheinbar trennend zwischen dem schwarzen Schriftzug im unteren linken Bildbereich und dem Baum im rechten Bildbereich steht. Diese Szene wird noch durch eine Verlagerung der beiden Fluchtpunkte in die bzw. außerhalb der linken Bildhälfte unterstrichen, da jetzt der zentrale Baum auch noch der starken Linksdynamik scheinbar entgegensteht. Aber auch weitere Fluchtpunkte in den Bildern verweisen auf Schutzaspekte. Dabei sind nennenswert der Schutz einer kleinen Blume durch große Blume und Baum (B1), Blitz streift den Baum nur (B1), scheinbar schützende Anlehnung und Geborgenheit (B2) und die Vorher-Nachher-Kontrastierung über gegenläufige Fluchtpunkte (B3). Im Bild 4 verweist die Projektionslinie auf die Einbettung des Stammes zwischen zwei Hügeln) und im Bild 5 nehmen sich die beiden Bäume scheinbar an die „Hände“. Die Projektionslinie zwischen den Fluchtpunkten im Bild 6 verweist auf einen Schutz der beiden Pandas im Mittelraum des Bambushains.

Im Rahmen der formulierenden Interpretation zeigen sich zwei Bilder (B3, B7) die eindeutig in zwei Bildhälften eingeteilt sind und die natürliche von der urbanen Umwelt trennen. Unterstrichen wird dieser Aspekt wiederum durch die zeitliche Trennung der Bildhälften im Bild 7. Mit der Trennung werden einerseits zwangsläufig, aber möglicherweise auch in impliziter Intension aus dem Querformat des Hauptbildes zwei Hochformate gebildet, die wiederum für ein eher aktives in Erscheinung treten stehen und somit die Intension der Trennung unterstreichen.

### ***Fazit zur Subkategorie „Schutz“***

Es gibt in allen untersuchten Bildern explizite und implizite Hinweise auf Schutzaspekte. Eine Trennung von urbaner und natürlicher Umwelt scheint ein wichtiges Thema zu sein. Das spricht einerseits für eine Koexistenz von Mensch und Natur, andererseits wird aber auch die aktive Rolle des Menschen im Schutz der Natur angedeutet. Auch gibt es einige Anzeichen dafür, dass die Natur auch den Menschen schützt und somit der Schutzaspekt eine Interaktionswirkung hat und nicht einseitig gerichtet ist.

### ***Subkategorie „Emotionen“***

Die dritte Subkategorie „Emotionen“ stellt sich am prägnantesten, vertreten durch zwei Bildwerte, in der Mimik und Gestik der Pandas dar (B6). Diese schauen scheinbar fassungs- und regungslos aus dem Bild heraus. Auch die fehlenden Arme des kleinen Pandas sind augenscheinlich und vermitteln verminderte Handlungsfähigkeit. Im Bild 4 bilden der Baum und der scheinbar abgegrenzte Vogel gemeinsam einen Bildwert und vermitteln trotz Zweisamkeit in der Ungleichheit ihrer Erscheinung eine Form der Einsamkeit. Sehr emotional und von einem freudigen Gesichtsausdruck begleitet wirkt im Bild 7 in einem Bildwert die Umarmung des Baumes. Auch das Thema Zweisamkeit wird wiederholt planimetrisch aufgegriffen (B4, B5) und auch in der Szenischen Choreographie durch zwei Paarungen von Schmetterlingen und Blumen (B4) und Bäumen (B5) unterstrichen. Im Rahmen der Perspektivischen Projektion findet sich der Bildmittelpunkt auf der Trennlinie der Bildhälften (B3, B7) und hebt damit das Thema Trennung hervor. In drei Bildern wird implizit das Thema Verlust bzw. Entfernung durch die Rekonstruktion der Fluchtpunkte außerhalb des Bildraumes thematisiert (B4, B5, B7). Im Rahmen der formulierenden Interpretation ist vor allem die Gegenüberstellung von natürlicher und industrieller urbaner Umwelt emotional sehr berührend (B3, B7). Aber auch Themen wie die Nähe von Bildobjekten mit teilweiser Berührung und Überlagerung (B1, B2, B4, B5, B6, B7) und Zweisamkeit (B1, B2, B4, B5, B6, B7) zeigen sich in der überwiegenden Anzahl der Bilder.



### ***Fazit zur Subkategorie „Emotionen“***

Es lassen sich in allen untersuchten Bildern Aspekte von Emotionen rekonstruieren. Dabei geht es hauptsächlich um die Themen Nähe und Distanz, Trennung und Einsamkeit, Trauer und Fassungslosigkeit.

### ***Subkategorie „Empathie“***

Die vierte Subkategorie „Empathie“ wird hier in erster Linie über die Dimension des Perspektivwechsels vermittelt, welche in Empathie-Konzepten eine wichtige Rolle spielt. Diese setzt gleichermaßen eine Verbundenheit und Zuwendung, wie auch eine Trennung und Distanzierung voraus. In der Planimetrie tritt sie mit einem Bildwert im Bild (B7) deutlich in Erscheinung. Darin weist eine scheinbar innige Umarmung zwischen Mensch und Baum auf eine stark verbindende Komponente mit einem intensiven Einlassen auf die repräsentierte Natur hin. In vier Bildern werden Verbindungen zwischen einzelnen Bildwerten über „Vermittlungsräume“ geschaffen (B1, B2, B6, B7), die eine Annäherung unterschiedlicher Blickwinkel vermitteln.

Innerhalb der Szenischen Choreographie zeigt sich eine Geste der Anlehnung bzw. Zuwendung (B2). Im Bild 5 kommt es innerhalb des größten Bildwertes zu einer Berührung der Objekte (Bäume). Weitere Aspekte von Empathie zeigen sich in der Interaktionsdynamik zwischen den Vögeln (B4) und im Fotografieren des gerodeten Baumes durch einen Menschen (B7). Hinsichtlich der Perspektivische Projektion/Bildmittelpunkt zeigt sich ein Baum als Vermittlung zwischen Natur (Baum) und Kultur (Schriftzug) (B5). In zwei Bildern liegt der Mittelpunkt auf der Trennlinie der Bildhälften (B3, B7) und vermittelt dabei die Zuweisung der thematisch unterschiedlichen Räume, die für einen Perspektivwechsel unabdingbar sind.

Im Zuge der formulierenden Interpretation zeigen sich einige erzählerische Komponenten, die auf eine empathische Zuwendung zum Thema hinweisen. So wird in mehreren Bildern Empathie im Sinne von Einfühlsamkeit und Schutz vermittelt. Eine kleine Blume wird von großen Blumen geschützt (B1), mehrere Bildobjekte werden vom Blitz berührt, aber nicht zerstört, die Neigung eines Baumes mit der Gefahr abubrechen (B2) und die Zuwendung der großen Blume zu den beiden kleinen Blumen (B4). Der Aspekt des

Perspektivwechsels wird beispielsweise durch die Darstellung unterschiedlicher Zeitalter erzeugt (B7).

### ***Fazit zur Subkategorie „Empathie“***

Es gibt in allen untersuchten Bildern explizite und implizite Hinweise auf Empathieaspekte. Die Fähigkeit, sich einzufühlen und die Möglichkeit des Perspektivwechsels treten dabei am deutlichsten in Erscheinung.

### ***Fazit zur Primärkategorie Verbundenheit mit der Natur:***

Die Verbundenheit mit der Natur zeigt sich in mehreren Dimensionen und lässt sich am ehesten mit den vier Subkategorien (1) Schönheit / Ästhetik / natürliche Atmosphäre, (2) Schutz, (3) Emotionen und (4) Empathie rekonstruieren. Merkmale dieser vier Subkategorien finden sich in unterschiedlicher Ausprägung ausnahmslos in allen untersuchten Bildern.

## **PK 2**

---

### ***Primärkategorie „Natur als Fremdes, Irritierendes und Bedrohliches (Negativgefühle, Ekel)“***

Die zweite Primärkategorie, wie hier betrachtet werden soll, beschäftigt sich mit dem Aspekt, die „Natur als Fremdes, Irritierendes und Bedrohliches (Negativgefühle, Ekel)“ zu empfinden und zu erleben. Diese Kategorie differenzierte sich in folgende zwei Subkategorien aus: (1) Bedrohung durch Natur, (2) Ekel, Irritation und Fremdheit.

### ***Subkategorie „Bedrohung durch Natur“***

Die Subkategorie „Bedrohung durch Natur“ zeigt sich in der Planimetrie, vertreten durch zwei Bildwerte, im Bambushain mit seinen nach oben gerichteten Spitzen (B6). Diese wirken unüberwindlich und sperren die Pandas vermeintlich in einen naturfernen Lebensraum ein. In gewisser Weise zwingen sie diese in eine urbane Struktur. Betrachtet man diese Pandas als

Tiere, ist das durchaus bedrohlich, sieht man sie aus einer anthropomorphen Perspektive (Haltung, Mimik und Gestik sprechen dafür), so stellt der Naturraum durch seine Dichte und die bereits erwähnten Spitzen eine mögliche Gefahr dar. Im Bild 1 zeigt der zentrale Bildwert vier Blitze, die sich teilweise konkret gegen verschiedene Bildobjekte richten. Auch wenn sie diese zunächst nicht zerstören, besteht jedoch die potenzielle Gefahr. Im zentralen Bildwert von Bild 2 wird mit den Pilzen (Fliegenpilzen) ein starkes Motiv der Bedrohung berührt und durch die Triangulierung mit dem `Baumloch` noch stärker betont. Im Bild 5 teilt sich eine keilförmige Wolken- bzw. Himmelsschicht gemeinsam mit der Sonne einen Bildwert. Hier schaffen neben der Form zusätzlich die komplementären Farben eine bedrohliche Spannung. Auch die Szenische Choreographie bietet auf der Interaktionsebene der Bilder durch mehrere nach unten und links gewendete Blitze bedrohliche `Begegnungen` (B1), welche sich aber auch über die Dynamik der Einengung durch die Bambusstäbe einstellt (B6). Auch die starke Neigung des Baumes beinhaltet neben der bereits erwähnten `Zuneigung` auch den polarisierenden und bedrohlichen Aspekt von Bedrängung bzw. Einengung (B2).

Im Rahmen der formulierenden Interpretation treten in mehreren Bildern Farbspritzer bzw. Farbtupfer, welche über große Flächen der Bilder verteilt sind, in Erscheinung. In Bild 3 gehen diese scheinbar von der natürlichen Bildhälfte aus und infiltrieren die industriell geprägte urbane Struktur. Im Bild 4 muten diese wie Schneeflocken an, die aber aufgrund der sonstigen Bildinhalte im Sommer auftreten würden. In Bild 5 ist fast die gesamte Bildfläche damit übersät. Die größte Dichte wird jedoch im Bereich der Bäume erreicht und verliert sich zum schwarzen Schriftzug hin etwas. Das lässt vermuten, dass der Ursprung im naturbezogenen Anteil des Bildes liegt.

### ***Fazit zur Subkategorie „Bedrohung durch Natur“***

In allen Bildern werden Aspekte einer von der Natur ausgehenden Bedrohung deutlich. Dabei zeigt sich, dass die Bedrohung sich nicht allein gegen die Menschen oder menschliche Kultur richtet oder von Menschen erlebt werden, sondern auch innerhalb des natürlichen Systems herrschen. Sekundär hat jedoch auch der letztgenannte Aspekt einen Einfluss auf das menschliche

Leben, dass sich hier möglicherweise explizit und implizit, die Auseinandersetzung mit Themen wie Klimawandel und Naturkatastrophen zeigt. Eine Trennschärfe hinsichtlich der Perspektiven `Bedrohung durch die Natur` vs. `Bedrohung der Natur` ist aufgrund der Wechselwirkung nur sehr schwer herzustellen. Wobei hier der Aspekt, dass der Mensch sich selbst als Teil der Natur betrachtet, diese geforderte Trennschärfe auf einer impliziten Ebene ohnehin aufheben könnte.

### ***Subkategorie „Ekel, Irritation und Fremdheit“***

Die Subkategorie „Ekel, Irritation und Fremdheit“ zeigt sich in der planimetrischen Struktur der Bilder sehr deutlich im Bild 7 durch zwei Bildwerte. Da ist einerseits ein gefälltter Baum und eine darauf loderndes Feuer und andererseits ein Mensch, der mit einem Handy den übrig gebliebenen Baumstumpf fotografiert Baumstumpf. Auch in weiteren Bildern tauchen mit jeweils einem Bildwert Aspekte dieser Subkategorie auf. Zu nennen wären da der Schornstein mit Rauchwolke (B3), das schwarzes Objekt, welches einem Schriftzug gleicht (B5) und die eingeeengte bzw. verdrängte Sonne (B5). Auch in der Szenischen Choreographie gibt es zahlreiche Anhaltspunkte für Ekel, Irritation und Fremdheit, die sich beispielsweise in der Dynamik der Abwendung des Baumes (B2), in der ausgeprägten Links-rechts-Dynamik zwischen Natur und industrieller Urbanität (B3), in der Dynamik der Abwendung von Baum und Blume (B4) in der diagonalen, das Bild durchschneidenden Achse zwischen Sonne und schwarzem Schrift-Objekt (B5), in der stark vertikal ausgerichteten Gesamtdynamik (B6), den drei Feuern auf einem umgestürzten Baum (B7) und in der deutlichen Abwendung der beiden Menschen (B7) zeigen. All diese Aspekte verdeutlichen eine Diskrepanz zwischen Erwartungshorizont und künstlerisch-bildnerischer Gestaltung. In der Perspektivischen Projektion findet sich in zwei Bildern der Bildmittelpunkt auf der Trenn- bzw. Grenzlinie und verdeutlicht einerseits einen Zeitsprung (B7) und andererseits der Übergang von einer intakten zur verdrängten oder zerstörten Natur (B3, B7). Auch bezüglich der Fluchtpunkte gibt es in zwei Bildern Hinweise auf diese Subkategorie. Das betrifft den rauchenden Schornstein (B3) und wiederum den schwarzen Schriftzug im Bild 5.

Im Rahmen der formulierenden Interpretation zeigen sich zahlreiche Verweise, die hier genannt werden sollen. Das betrifft die giftigen Fliegenpilze (B2), den schwarzen Rauch aus dem Schornstein (B3), die Tatsache, dass trotz Urbanität keine Menschen sichtbar sind (B3, B6), weiterhin die Tatsache, dass der Schornstein auf einem Haus platziert ist (B3), die fehlende Arme des kleinen Pandas (B6), den Aspekt, dass kein Weg zum Haus bzw. Tempel führt (B6) erneut den umgekippten und brennenden Baum (B7) und die nennenswerte zeitliche Trennung der Bildhälften, welche eine Veränderung von 20 Jahren dokumentiert, also einen Zeitraum, der weit über das Lebensalter der gestaltenden Person hinausreicht (B7). Der Veränderungsaspekt in diesem Bild dokumentiert sich allein im Verhalten (Baumumarmung vs. Handybedienung) der abgebildeten Personen, nicht aber durch eine Veränderung der Person selbst. Auch die ästhetische-gestalterische Ausprägung weist viele nennenswerte Aspekte auf. Dabei handelt es sich um das Größenverhältnis der Schmetterlinge zum Gesamtbild (B4), die blaugrünen Farbtupfer und Spritzer, welche Bild 5 übersähen, die Himmelsneigung und Verdrängung der Sonne (B5), das schwarze Objekt am linken Bildrand (B5), der scheinbar getrennte Bildraum für Himmel und Sonne (B1) und das vermeintliche Loch im Baum, welches als Ring dargestellt wurde (B2). Diese unterschiedlichen Varianten des Auftretens von Ekel, Irritation und Fremdheit weisen möglicherweise auf das große diesbezügliche Potenzial des Naturraumes hin. Nennenswert sind darüber hinaus zwei weitere Aspekte der Bilder. Es kommen in 6 von 7 Bildern keine Menschen vor (B1, B2, B3, B4, B5, B6) und in 5 von 7 keine Tiere (B1, B2, B3, B5, B7).

### ***Fazit zur Subkategorie „Ekel, Irritation und Fremdheit“***

Insgesamt zeigen sich in allen betrachteten Bildern Momente von Ekel, Irritation und Fremdheit. Dabei lassen sich diese Aspekte jedoch nicht ausdifferenzieren, da sie auf der gestalterischen Ebene allein sichtbar werden, jedoch die individuelle Bedeutungszuweisung weitestgehend ausbleibt. Deutlich wird vielmehr die zentrale Rolle dieser Subkategorie innerhalb der Gesamtkategorie, aber auch für sich allein genommen.

### ***Fazit zur Primärkategorie „Natur als Fremdes, Irritierendes und Bedrohliches (Negativgefühle, Ekel)***

Insgesamt lassen sich in allen untersuchten Bildern Aspekte der beiden Subkategorien und somit die Gesamtkategorie rekonstruieren. Es lässt sich daraus schließen, dass Naturerleben durchaus neben positiv bewerteten Dimensionen auch irritierende, fremde und teilweise bedrohliche Aspekte in sich trägt. Diese müssen nicht real erlebt worden sein und können somit möglicherweise auch als tradierte Vorstellungen existieren.

### **PK 3**

---

#### ***Primärkategorie „Ich- und Selbstbezüge /Anthropomorphismen“***

Die dritte Primärkategorie, wie hier betrachtet werden soll, beschäftigt sich damit, die Natur hinsichtlich der „Ich- und Selbstbezüge /Anthropomorphismen“ zu betrachten. Dabei geht es sowohl um die expliziten als auch um die impliziten Darstellungen des Menschen im Bild und darum, inwiefern sich Zuschreibungen menschlicher Eigenschaften zeigen. Die dahinterliegende Annahme ist, dass die Natur sich als Raum für Selbstbezüge anbietet und zahlreiche Anlässe bietet, dies zu nutzen.

#### ***Subkategorie „Ich- und Selbstdarstellungen“***

In der Subkategorie „Ich- und Selbstdarstellungen“ zeigen sich in der planimetrischen Struktur im Bild 7 drei Bildwerte mit Menschen und Bäumen (tradiert symbolisch = Mensch). Im Bild 2 zeigen sich ebenfalls drei Bildwerte, die Bäume bzw. Anteile von Bäumen beinhalten. Jeweils einen Bildwert, der einen Baum oder Bäume enthält, zeigen weitere 4 Bilder (B1, B3, B4, B5). Im Bild 6 bilden die beiden Pandas und das Haus einen gemeinsamen Bildwert. Darüber zeigt sich im Bild 3 in Form des Schornsteins ein stark phallisches Motiv, welches im Rahmen der Analyse über die Szenische Choreographie ein wiederum ein Interaktionsgeschehen mit dem Baum der linken Bildhälfte aufweist. Damit ließen sich möglicherweise auch in diesem Bild zwei Bildwerte in dieser Subkategorie aufzeigen. Ebenfalls im Rahmen der Szenischen Choreographie wird die Interaktion zwischen den beiden Menschen in unterschiedlichen Zeitzeonen sichtbar (B7). Interpretatorisch

könnte hier von zwei Ich-Zuständen eines Menschen ausgegangen werden. Aber auch biografische Ansätze sind denkbar, da es sich um zwei Zeitzonen (Range = 20 Jahre) handelt. Allerdings wäre dabei eine retrospektive Sicht einzunehmen. In der Perspektivischen Projektion- Bildmittelpunkt verweist dieser in zwei Bildern auf einen Baum (B2, B5). Im Bild 6 liegt er in einem Raum, der sich zwischen den Pandas und dem Haus erstreckt und schafft damit eine assoziative Verbindung. Hinsichtlich der Fluchtpunkte gibt es drei Bilder, die diesen in einem Baum haben (B1, B2, B3). Zusätzlich zeigt sich im Bild 3 ein weiterer Fluchtpunkt im Schornstein. Im Rahmen der formulierenden Interpretation sind die beiden Menschen im Bild 7 das augenscheinlichste Merkmal innerhalb dieser Subkategorie. In drei Bildern weisen Namen bzw. Schriftzüge auf Ich-Aspekte hin. (B2, B5, B7). Die Sprechblase mit dem Verweis auf `Likes` (Instagram? social media?) gibt Hinweise auf ein öffentliches Zeigen der eigenen Person. Darüber hinaus wird in drei Bildern auf menschliche Lebensräume (B3, B6, B7) verwiesen. Das gestalterische Element der Bildfüllung, also der Raumnutzung der gestaltenden Person, ist ebenfalls als Verweis auf Ich-Aspekte zu werten und ist wie folgt geschehen: (85 % (B1), 100 % B2, B3) 70 % (B4), 75 % (B5), 95 % (B6), 35 % (B7). Dieser Aspekt ist jedoch möglicherweise nicht themenspezifisch zu bewerten, sondern vielmehr ein weitestgehend themenunabhängiger Selbstaussdruck.

### ***Fazit zur Subkategorie „Ich- und Selbstdarstellungen“***

In allen untersuchten Bildern finden sich Merkmale für Ich- und Selbstdarstellungen. Diese verweisen in wenigen direkt auf Menschen im Zusammenhang mit Naturerleben. Überwiegend sind es projektive Ich- und Selbstdarstellungen, die sich in tradierten symbolischen Anteilen widerspiegeln.

### ***Subkategorie „Anthropomorphismen“***

In der Subkategorie „Anthropomorphismen“ zeigt sich in der planimetrischen Struktur ein Bildwert mit zwei Baumgestalten, deren Astverteilung analog zweier menschlicher Arme ist, die sich scheinbar an den Händen halten (B5).

Ein Bildwert mutet eine familiäre Struktur (Mutter, Vater, Kind) an, in der sich die beiden äußeren und größeren Bäume dem kleinen Baum in menschlicher Weise zuneigen (B2). Dieser Aspekt lässt sich von der Interaktionsdynamik auch durch die Szenische Choreographie untermauern. Auch der Fluchtpunkt im Rahmen der Perspektivischen Projektion verweist auf den gebogenen Baum und untermauert erneut die Prägnanz dieser Szene. Wiederum ein Bildwert zeigt eine Partnerschaft von zwei Schmetterlingen in einer ungewöhnlichen und menschlich anmutenden Frontalansicht (B4). Im Bild 6 zeigt sich ein Bildwert, der die beiden Pandas beinhaltet, welche sowohl hinsichtlich ihrer Mimik als auch ihrer Gestik menschliche Eigenschaften besitzen (B6). Die Szenische Choreographie zeigt eine innige Mensch-Baum-Interaktion in Form einer Umarmung. Dabei weist der umarmte Baum durch seine zwei Äste (abweichend vom anderen Baum) menschliche Eigenschaften auf (B7). Einige Aspekte der Subkategorie „Anthropomorphismen“ lassen sich auch anhand der formulierenden Interpretation bestätigen.

#### ***Fazit zur Subkategorie „Anthropomorphismen“***

In vier von sieben Bildern lassen sich Aspekte von Anthropomorphismus aufzeigen (B2, B4, B5, B6). Somit spielt diese Subkategorie im bisherigen Vergleich mit den anderen Subkategorien quantitativ eine untergeordnete Rolle in der künstlerisch-bildnerischen Darstellung.

#### ***Fazit zu Primärkategorie „Ich- und Selbstbezüge /Anthropomorphismen“***

In Bezug auf die Primärkategorie gibt es bei den Subkategorien im direkten Vergleich einen quantitativen Unterschied im Auftreten identifizierter Aspekte. Während in der Subkategorie Ich- und Selbstdarstellungen in allen Bildern diese Aspekte zu finden sind, zeigen sich in der Subkategorie Anthropomorphismen allein in vier Bildern vergleichbare Merkmale. Möglicherweise ist auf der künstlerisch-gestalterischen Ebene eine genaue Ausdifferenzierung dieser beiden Subkategorien schwierig, dass die Bewertung einer zu starken Interpretation unterliegt und vor allen mit der Ebene der tradierten Symbole (z. B. Baum als Menschenbild) ein großer Überschneidungsbereich zu finden ist.



### ***Primärkategorie „Duale Konzepte“***

Als vierte Primärkategorie sollen nun „Duale Konzepte“ betrachtet werden. Dabei geht es zunächst um das Auftreten von Paarungen und/oder Zweiteilungen in den Bildern, also um eine reine Dualität. In der zweiten Subkategorie „Ambivalenz / Spannung / Irritation“ soll diese Dualität mit Blick auf Gegensätzlichkeiten, Disharmonien oder Spannungen zwischen zwei Polen untersucht werden.

### ***Subkategorie „Dualität“***

In der Subkategorie „Dualität“ werden im Rahmen der Planimetrie jeweils innerhalb eines Bildwertes zwei Bäume (B5, B7) zwei Schmetterlinge, zwei Vögel, zwei Hügel (B4) und zwei Pandas (B6) sichtbar. Innerhalb der Szenischen Choreographie zeigen sich interaktive Dualitäten in Form einer (Ab-)Neigung (B4), durch gegenseitige Berührung der Bäume (B5) und durch zwei abgewandte Menschen (B7). Auch die Perspektivische Projektion verweist durch den Bildmittelpunkt in zwei Bildern auf die Grenzlinie zwischen zwei Bildhälften (B3, B7) auf Dualität. Weiterhin liegt im Bild 2 der Fluchtpunkt im Überschneidungsbereich von zwei Bäumen (B2) und im Bild 4 liegen beide Fluchtpunkte gegenläufig außerhalb des Bildraumes. Im Bild 6 befinden sich zwei der drei Fluchtpunkte auf den Bergspitzen im rechten oberen Bildbereich. Darüber hinaus lassen sich zwei Richtungsdynamiken (B1, B2, B4, B6), zwei Bildebenen (B3), eine doppelte Triangulierung in der monochromen Fassung (B5) rekonstruieren.

Im Rahmen der formulierenden Interpretation treten eine Vielzahl dualer Prinzipien au, die im Folgenden genannt werden sollen: zwei Wetterlagen (B1), zwei Pilze (B2), zwei Baumgruppen (2), zwei Schmetterlinge, zwei Vögel, zwei Hügel, Blumenpaar (B4), zwei Bäume (B5, B7), zwei Pandas, zwei Bambushaine, zwei Bergmassive (B6), zwei Menschen, zwei Feuer, zwei Jahreszahlen, zwei Rauchsäulen (B7), zwei Mimiken und Gesten bei den Menschen (B7), zwei Kreisformen - Baum/Sonne (B1), gerade und gebogen (B2), zwei Horizontfarben (B2), zwei Bildhälften (B3, B7), Bäume mit jeweils zwei Hauptästen (B5).

### ***Fazit zur Subkategorie „Dualität“***

In allen Bildern lassen Dualitäten nachweisen, die in ihrer Qualität zunächst erst einmal das Konzept der Paarung und Zweiteilung erfüllen.

### ***Subkategorie „Ambivalenz und Spannung“***

In der Subkategorie „Ambivalenz und Spannung“ zeigen sich in der planimetrischen Analyse zwei harmonische Bildwerte, denen ein disharmonischer Bildwert mit großer Raumnahme gegenübersteht (B1). In mehreren Bildern lassen sich die planimetrischen Bildwerte als Dreiecke und Vierecke beschreiben und bilden einen Kontrast auf der Formebene ab (B2, B5, B6). In einem Bild entsteht eine direkte Gegenläufigkeit von Bildwerten (B3). Im Bild 4 betreffen zwei Bildwerte Objekte mit gegenläufigen Neigungen. Im Bild 7 hat der mittlere Bildwert einen großen Überschneidungsbereich mit den beiden flankierenden Bildwerten und löst sich somit fast darin auf (B7). In der Szenischen Choreographie werden im Bild 1 eine dynamische diagonale Bewegung und zugleich eine rückwärts gerichtete Bewegung sichtbar. Im Bild 2 zeigen die beiden Baumgruppen eine bewegte und eine scheinbar unbewegte Interaktion. In weiteren Bildern lassen sich beispielsweise eine starke Links-rechts-Dynamik mit leichter Gegenläufigkeit durch Spritzer (B3), eine dynamische Achse der drei Vögel mit dem Ergebnis einer Aussonderung eines Vogels (B4), eine dynamische diagonale Bewegung im Gegensatz zu einer horizontalen Bewegung (B5), eine vertikale Bewegung im Gegensatz zu einer horizontalen (B6) und wiederum gegenläufige Interaktionen (B7) szenisch choreografisch rekonstruieren. Im Rahmen der Perspektivischen Projektion - Bildmittelpunkt zeigen sich weitere ambivalenz- bzw. spannungsgeladene Aspekte. Zu nennen wären dabei das 'Baumloch' im Baum mit seiner unklaren Ausführung und Bedeutung (B2) und das Auftreten der Bildmitte im Grenzbereich von zwei Bildhälften (B3, B7). Auch hinsichtlich der Fluchtpunkte im Rahmen der Perspektivischen Projektion gibt es Aspekte, die das Auftreten dieser Subkategorie unterstützen. So zeigen sich zwei diagonal verteilte Fluchtpunkte im Bild 3, zwei entgegengesetzte Fluchtpunkte außerhalb des Bildraumes (B4), ein Fluchtpunkt im undefinierbaren

schwarzen Bereich (B5), insgesamt drei Fluchtpunkte am unteren und oberen Bildrand auf einer Diagonalen (B6) und ein Fluchtpunkt außerhalb der linken Bildhälfte (B7). Im Rahmen der Fluchtpunkte zeigen sich starke Spannungen zwischen den einzelnen Bildbereichen oder zwischen den Objekten, die im Bild sichtbar sind und denen, die sich nicht sichtbar außerhalb des Bildes befinden könnten. Bei den Bildern, welche die Fluchtpunkte außerhalb der Bildbereiche haben, gibt es bezogen auf die kulturbedingte Leserichtung des Bildes retrospektive (B4, B5, B7) und prospektive (B4) Anteile. Auch hinsichtlich der Richtungsdynamiken weisen einige der untersuchten Bilder Merkmale von Ambivalenz und Spannung im Sinne einer Gegenläufigkeit der Richtung auf (B2, B3, B5, B7). Anschließend an die Subkategorie „Dualität“ gibt es im Rahmen der formulierenden Interpretation zahlreiche ambivalente Verweise. Zu nennen wären das die Blitze-Sonne-Wolken-Konstellation (B1), die Fliegenpilze (B2), das Loch im Baum (B2), die starke Biegung des Baumstammes (B2), die Vereinzelung eines Vogels (B4), das Auftreten unterschiedlicher Lebensräume in Gleichzeitigkeit mit der thematischen Ambivalenz von Natur und Urbanität (B3, B7), die undifferenzierte Irritation durch den schwarzen Schriftzug innerhalb der intakten Natur (B5), der armlose Panda (B6), der fehlende Weg zum Haus (B6), die beiden verschiedenen mimischen Ausdrücke der Menschen (B7), ein abgeholzter Baum (B7), die Zeitspanne von 20 Jahren in einem Bildraum (B7) und auch das Feuer und Rauch im Bild 7. Die ästhetisch-gestalterische Ausprägung gibt ebenfalls zahlreiche Hinweise auf die Subkategorie. Hier sind vor allen verschiedenartige Kontraste zu nennen, die sich wie folgt darstellen: Farbkontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Formkontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Richtungskontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Größenkontraste (B1, B2, B4, B6, B7), Quantitätskontraste (B1, B2, B7). Aber auch die Unterteilung des Bildes in zwei Bildhälften ist bemerkenswert (B3, B7). Ergänzt werden alle diese Aspekte noch von weiteren, durch alle Bilder hinweg verteilte Erscheinungen. Nennenswert sind exemplarisch das Mengenverhältnis von Himmel-Erde (B2), die zwei heterogenen 3-er Gruppen von Bäumen (B2), die Gegenläufigkeit der Farbspritzer (B3), der Aspekt, dass der Schornstein sehr dominant in der monochromen Variante hervortritt (B3), die Neigung des Baumstammes und der Blume in verschiedene Richtungen (B4), die Verwendung von reinem Schwarz für eine amorphe Form (B5), das

scheinbare Herausschieben der Sonne aus dem Bild (B5), die flächendeckenden Farbspritzer im Bild (B5), der teilweise dichte Mal-Duktus im Himmel (B5), die gefährlich anmutenden Spitzen der Bambusstäbe (B6) und die sehr gedrängt wirkende Platzierung des Hauses am oberen Bildrand (B6).

### ***Fazit zur Subkategorie „Dualität“ „Ambivalenz und Spannung“***

Diese Subkategorie lässt sich als sehr dominant und vielgestaltig beschreiben, was wiederum für ihren großen Stellenwert spricht. In allen Bildern treten mehrere Merkmale auf, die diese Annahme stützen und vielgestaltig aufzeigen.

### ***Fazit zur Primärkategorie „Duale Konzepte“***

Insgesamt lassen sich in allen Bildern explizit und implizit duale Konzepte rekonstruieren. Vor allem die zweite Subkategorie „Ambivalenz und Spannung“ ist sehr stark und vielschichtig repräsentiert. Dualität scheint in Bezug auf Naturerleben und der Überführung in einen künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess ein zentrales Thema bzw. Gestaltungsmerkmal zu sein. Sie wird häufig genutzt, um Spannung zu erzeugen oder um Ambivalenzen aufzuzeigen. Dabei treten einerseits vor allem im Rahmen der formulierenden Interpretation Konzeptionen von Zweisamkeit auf, die eine harmonisierende Situation von Gemeinsamkeit oder Zweisamkeit erzeugen. Andererseits zeigen sich überwiegend in der Reflektierenden Interpretation stark polarisierende und gegenläufige Beispiele von Dualität, die Ambivalenz und Spannung erzeugen. Das Herausarbeiten von ambivalenten und spannungsreichen Dualitäten scheint somit vorwiegend im konjunktiven - dokumentarischen Sinngehalt zu geschehen und somit den impliziten Aspekten der Bilder näherzustehen.

### ***Primärkategorie „Organisationsform“***

Die fünfte Primärkategorie rückt die Gesamtkomposition mit einem Schwerpunkt in der planimetrischen Analyse in den Mittelpunkt und bildet mit der „Komposition“ nur eine Subkategorie. Die Füllung des Bildraumes wurde anfangs ebenfalls als Subkategorie angesehen, zeigte jedoch in seiner Eigenständigkeit nicht genug ‚Power‘ bzw. Aussagekraft und wurde letztlich zur Subkategorie Komposition hinzugenommen.

### ***Subkategorie „Komposition“***

Die Komposition der Bilder lässt sich am häufigsten durch eckige planimetrische Raumformen beschreiben, welche die zentralen und interagierenden Bildwerte einschließen. Dabei treten in den Bildern am häufigsten Kombinationen von Dreieck(en) und Viereck(en) (B2, B5, B6) auf. In zwei Bildern sind ausschließlich Vierecke (B4, B7) zu finden, in einem Bild (B3) die Kombination aus Dreiecken und einem Kreis und in einem Bild (B1) ausschließlich Kreise. In sechs Bildern (B1, B2, B4, B5, B6, B7) gibt es drei planimetrische Kompositionen und in einem Bild (B3) lediglich zwei. Zu Überschneidungen der planimetrischen Kompositionen kommt es in fünf Bildern (B1, B2, B5, B6, B7). Betrachtet man Form, Anzahl und Überschneidungen vergleichend, zeigen sich folgende Gruppierungen bzw. Einzelphänomene der Bilder mit einem übereinstimmenden Muster in allen drei Bereichen: Gruppe = (B2, B5, B6); Einzelphänomene (B1) und (B7). Die Gruppe mit den Bildern (B2, B5, B6) weist mit Blick auf die anderen Kategorien bzw. Subkategorien noch weitere allen drei Bildern fast ausschließliche Merkmale auf. So findet sich hier die Subkategorien „Anthropomorphismen“, Dualität“, „Bedrohung durch Natur“ und „Ekel, Irritation und Fremdheit“ stark vertreten. Das spricht für eine Konzentration impliziter Hinweise innerhalb dieser Bildgruppe. Hinsichtlich der aktiven Füllung des Bildraumes weist ein Bild eine Füllung von < 50 % auf und sechs Bilder > 50 %. Hinsichtlich des Anteils der aktiven Bildfüllung lässt sich feststellen, dass Bilder, die einen hohen naturästhetischen Anspruch in sich tragen, gleichzeitig eine hohe Bildfüllung aufweisen (B1, B2, B4). Jedoch lässt

sich hier keine Ausschließlichkeit feststellen, da beispielsweise auch Bild 3 eine sehr hohe Bildfüllung aufweist und gleichzeitig ein kritisches Verhältnis von Urbanität und Natur thematisiert. Andererseits wird die Thematik auch im Bild mit der geringsten Bildfüllung aufgegriffen. Dadurch bildet sich eine Kontrastierung im Range von 40 % bis 100 % Bildfüllung, was zugleich die äußeren Marker darstellt.

### ***Fazit zur Primärkategorie Primärkategorie „Organisationsform“ und Subkategorie „Komposition“***

Im Rahmen der Primärkategorie Organisationsformen zeigen sich einige interessante Strukturen, die dafür sprechen, dass es möglicherweise einige Gemeinsamkeiten zwischen expliziten und impliziten Bildmerkmalen gibt. Konkret bedeutet das, dass die explizite Auseinandersetzung mit einem Thema (wie z. B. „Anthropomorphismen“, Dualität“, „Bedrohung durch Natur“ und „Ekel, Irritation und Fremdheit“) sich in den impliziten Strukturen ausdrückt. Weiterhin gibt es Hinweise, dass qualitative Aspekte wie z. B. ‚Ästhetik‘ sich auch in quantitativen Ausprägungen niederschlagen.

## **PK 6**

---

### ***Primärkategorie „Zerstörung oder Bedrohung der Natur“***

Die sechste Primärkategorie beschreibt in zweierlei Hinsicht die „Zerstörung oder Bedrohung der Natur“. Einerseits geht es in der Subkategorie „Utilitarität“ darum, wie durch die Nutzung des Menschen Fortbestand der Natur beeinflusst und bedroht wird oder sich Hinweise für eine direkte Zerstörung zeigen. Andererseits geht es in der zweiten Subkategorie „Naturgewalten und natürliche Phänomene“ um naturbedingte Prozesse und Einflüsse, die den Fortbestand der Natur bedrohen oder diese wiederum direkt zerstören. Es geht also einerseits um die schadende Einflussnahme des Menschen in Abgrenzung zu scheinbar naturbedingten Phänomenen auch vor der Annahme, dass diese sich in der Realität nicht immer deutlich trennen lassen (Sekundärschäden durch den Menschen).

### ***Subkategorie „Utilitarität“***

Innerhalb der Subkategorie „Utilitarität“ verweist die planimetrische Struktur mit zwei Bildwerten im Bild 7 am stärksten auf diese Kategorie. Ein Bildwert in diesem Bild zeigt einen Menschen mit Handy als Ausdruck technischer Nutzung natürlicher Ressourcen und stellt innerhalb des Bildwertes auch noch einen Baumstumpf des gefälltten Baumes dar. Ein zweiter Bildwert zeigt den geschlagenen Baum und zwei brennende Feuer. Im Bild 3 wird durch einen Bildwert, der einen Schornstein mit Rauchsäule zeigt und auf einem Haus platziert ist, auf eine industrielle und urbane Struktur verwiesen. In den Bildern 1 und 4 zeigt jeweils ein Bildwert eine große freie Fläche im Naturraum. Diese Flächen sind zwar nicht mit einer urbanen Struktur versiegelt, können jedoch im Kontrast mit den Bildwerten, die jeweils einen Baum einschließen, als Verlust der ursprünglichen natürlichen Struktur gewertet werden. Im Bild 6 ist der Verlust in einem zentralen Bildwert noch deutlicher durch die große graue Fläche hervorgehoben und unterstreicht die Utilitarität noch durch ein Gebäude. Im Bild 5 befindet sich ein Bildwert, der ein schwarzes, fast undefinierbares, unnatürliches Objekt zeigt. Im Rahmen der Szenischen Choreographie zeigt sich eine starke Interaktion zwischen Baum und Schornstein (B3) und eine sich kreuzende Interaktionsdynamik auf der Freifläche im Bild 6. Auch die Perspektivische Projektion - Bildmittelpunkt verweist auf Folgen der Utilitarität indem in zwei Bildern der Grenzbereich zwischen Naturlandschaft und Kulturlandschaft hier zu finden ist (B3, B7). Im Bild 6 liegt der Bildmittelpunkt auf der grauen Freifläche. Hinsichtlich der Fluchtpunkte wird im Bild 3 auf ein thematisches Motiv verwiesen, indem ein Fluchtpunkt den Schornstein berührt und der zweite den Baum, was wiederum als Verstärkermotiv bewertet werden kann. Im Bild 4 liegen beide Fluchtpunkte und im Bild 7 ein Fluchtpunkt außerhalb des Bildes, was zumindest die Frage aufwirft, worauf dies implizit verweisen könnte, das die verweisende Richtung ihren Ursprung jeweils im natürlichen Raum hat. Im Rahmen der formulierenden Interpretation sind folgende Aspekte sichtbar und beschreibbar: Feuer (B7), Rodung bzw. Fällung des Baumes (B7) Gebäude (B3, B6), große Freiflächen (B1, B3, B4, B6, B7).

### ***Fazit der Subkategorie „Utilitarität“***

Bezüglich dieser Subkategorie lässt sich feststellen, dass sich bis auf eine Ausnahme (B2) in allen Bildern eine Rekonstruktion möglich ist. Die überwiegende Anzahl der Aspekte werden durch die Analyse der planimetrischen Struktur beschrieben.

### ***Subkategorie „Naturgewalten und natürliche Phänomene“***

Die zweite Subkategorie „Naturgewalten und natürliche Phänomene“ zeigt sich in der planimetrischen Analyse in einem zentrale und verbindende Bildwert durch vier Blitze, die ihren Ursprung scheinbar jeweils in einer Wolke haben (B1). Ein weiterer zentraler und verbindender Bildwert findet sich im Bild 2 und zeigt zwei giftige Fliegenpilze sowie die bedrohliche Neigung eines Baumstammes. Ein weiterer Baumstamm in diesem Bildwert zeigt einen Kreis, der eine Loch assoziiert, aber in seiner Art Darstellung dies nicht deutlich vermittelt. Auch die Szenische Choreographie verweist auf diese beiden Bilder, indem die interaktive Ausrichtung eines der Blitze direkt zum Baum führt (B1) und der gebogene Baum eine Hauptinteraktion zu zwei weiteren Bäumen der linken Bildhälfte eröffnet (B2). Im Bild 1 liegt der Bildmittelpunkt direkt in der Blitz-Wolken-Formation und unterstreicht somit diese Subkategorie im Rahmen der Perspektivischen Projektion. Die undefinierbaren Farbspritzer, welche über großen Flächen im Bild 5 verteilt sind, zeigen sich auch im Bildmittelpunkt und verweisen im Auftreten und in der Struktur auf eine natürliches und zugleich alles beherrschendes Phänomen (Plage?). Auch der Fluchtpunkt im gebogenen Baum verweist auf die implizite Bedeutung dieses Aspektes (B2). Im Rahmen der Formulierenden Interpretation zeigen erneut die Bilder 1 und 2 durch die Blitze, die den Baum, die Blume und das Gras treffen (B1) und durch die bedrohlich starke Neigung des Baumes (B2) Aspekte zur Stützung dieser Subkategorie. Außerdem weisen drei Bilder über die Bildfläche verteilte Farbspritzer bzw. Farbkleckse auf, die zwar einen unterschiedlichen Duktus, aber in allen Fällen eine identische Bewegungsrichtung haben. Hier kommt der Gedanke einer starken Bewegung auf, beispielsweise einem Sturm (B3, B4, B5). Auch ein sommerlicher Schneefall wäre denkbar und spräche für eine Irritation des Klimas (B4, B5).



### ***Fazit der Subkategorie „Naturgewalten und natürliche Phänomene“***

Zwei Bilder (B1, B2) treten bei der Analyse dieser Subkategorie mit unterschiedlichen rekonstruierten Merkmalen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. In vier weiteren Bildern finden sich vor allem im Rahmen der formulierenden Interpretation Hinweise (B3, B4, B5, B7). Bild 6 beinhaltet keinerlei Aspekte dieser Subkategorie.

### ***Fazit der Primärkategorie „Zerstörung oder Bedrohung der Natur“***

Diese Primärkategorie lässt sich insgesamt in allen analysierten Bildern identifizieren. Dabei besteht eine thematische Präferenz hinsichtlich der Ausprägung der Subkategorien. Die Subkategorie „Utilitarität“ tritt in drei Bildern (B3, B6, B7) zugespitzt in Erscheinung, hingegen die Subkategorie „Naturgewalten und natürliche Phänomene“ in anderen Bildern (B1, B2, B4, B5). Am deutlichsten spitzt sich dieser Umstand im Bild 2 zu, das allein die Subkategorie „Naturgewalten und natürliche Phänomene“ beinhaltet, während alle anderen Bilder mehr oder weniger ausgeprägt beide Elemente enthalten. Es scheint also in den Bildern eine Schwerpunktsetzung zu erfolgen, wenn es um das Thema „Zerstörung oder Bedrohung der Natur“ geht.

### 8.3 Interpretation der Daten mit weiteren Methoden

---

Im Rahmen der Bildanalysen wurden noch weitere Daten gewonnen, die nicht in die Kategorien und Subkategorien, welche im Rahmen der qualitativen Forschung mit der dokumentarischen Methode identifiziert wurden, eingeflossen sind. Wie bereits im Vorfeld erwähnt, dienen einige Analyse- bzw. Interpretationsaspekte allein der Sensibilisierung im bildnerischen Zugang. Darüber hinaus sind jedoch Daten gewonnen worden, die mit Blick auf die Forschungsfragen aufschlussreich und Perspektiven erweiternd sind, ohne eine theoretische Einbettung zu erfahren. Diese sollen hier nun deskriptiv dargestellt und interpretiert werden.

#### 8.3.1 Verbaler und bildnerischer Kontrast

Im Rahmen der quantitativen Forschung wurde unter Verwendung eines Prä-Post-Fragebogens (vgl. Anhang A.10) u. a. eine Erhebung mit folgender Eingangsfrage vorgenommen: *„Wenn Du zunächst erst einmal an NATUR denkst, welche Worte fallen Dir dazu spontan ein? Schreibe alle deine Einfälle in die freien Spalten hinein.“* Ziel war es, spontane sprachliche Assoziationen zu erfassen. Diese wurden im Rahmen der Auswertung hinsichtlich ihrer absoluten Nennungen erfasst und quantitativ absteigend sortiert (vgl. Anhang A.8). Für den hier angeführten Vergleich zwischen verbaler und bildnerischer Nennung wurden allein die Ergebnisse des Prä-Fragebogens hinzugezogen. Insgesamt konnten N = 150 Fragebögen ausgewertet werden. Es wurde eine Primärkategorie „bildnerische Darstellung vs. verbale Nennung“ gebildet und in zwei Sekundärkategorien unterteilt:

- (1) Darstellung häufiger Nennungen (Im Bild zeigen sich Objekte, die bei der Aufzählung im Fragebogen häufig genannt worden.)
- (2) Darstellung seltener/keiner Nennungen (Im Bild zeigen sich Objekte, die bei der Aufzählung im Fragebogen selten oder gar nicht genannt worden.).

Die Zuordnung zu einer Sekundärkategorie erfolgte rein quantitativ bei einem Trennwert von  $\leq 10$  Nennungen. Somit wurden alle Werte mit einer Nennung von 11 und mehr der Sekundärkategorie „Darstellung häufiger Nennungen“ zugeordnet. Ziel dieser Analyse war es festzustellen, ob es Objekte oder Phänomene im Kontext von Natur gibt, die sich allein in einer der beiden Arten der Nennung (verbal oder bildnerisch) zeigen, also eine Art Alleinstellungsmerkmal bilden.

Einbezogen für den Vergleich wurden alle vorliegenden Fragebögen der Prä-Erhebung und die sieben analysierten Bilder. Nennungen mit null zeigen ja ohnehin keinen Überschneidungsbereich. Bei häufig genannten Objekten (Baum, Wiese, Blume) liegt der Übereinstimmungsbereich zwischen den sieben untersuchten Bildern und allen Prä-Fragebögen zwischen 15 % (Erde, Wald) und 85 % (Baum, Wiese/Gras). Bei geringeren Nennungen zwischen 15 % (z. B. Gebirge, Baumstamm) und 100 % (Himmel). Die spezifische Analyse der Teilnehmer\*innen-Fragebögen, also der direkte Vergleich Bild 1 und Fragebogen 1 etc. ergibt einen vergleichbaren Range. Dieses Ergebnis führe letztlich zu der Entscheidung, alle Nennungen in den Fragebögen als Vergleichshorizont zu betrachten und als Kontrast zur künstlerisch bildnerischen Darstellung zu verwenden, da es sich offensichtlich um einen generalisierbaren Effekt handelt.

### ***Auswertung und Interpretation der Sekundärkategorie „Darstellung häufiger Nennungen“***

Insgesamt neun verbale Nennungen ( $\geq 11$ ) lassen sich auch in den Bildern identifizieren. Der Begriff `Grünes` stellt sich in allen sieben Bildern ein, ist jedoch schwer zu differenzieren, weil hier einerseits eine Farbe beschrieben werden kann und er andererseits unspezifisch für pflanzliches Material steht. Spezifisch am häufigsten dargestellt wurde der Begriff `Pflanze`, der sich in allen sieben Bildern rekonstruieren lässt. Ebenfalls spezifisch zeigten sich mit hoher Häufigkeit die Begriffe Baum und Wiese/Gras in jeweils sechs Bildern. Eine Ausnahme bezüglich der überwiegenden Begriffe in dieser Sekundärkategorie stellt das Bild 6 dar, welches sich ganz offensichtlich in einem anderem Natur- und Kulturkreis verortet. Hier kann allein der spezifische Begriff `Tiere` und `Pflanze` eine deutliche Zuordnung finden.

In `bildnerischer Abwesenheit`, trotz häufiger verbaler Nennungen, finden sich folgende Begriffe: Laub/Blätter (46) Wasser (17), Essen/Lebensmittel (14), frische Luft (12).

### ***Fazit zur Sekundärkategorie „Darstellung häufiger Nennungen“***

Es gibt Begriffe, die in der verbalen Nennung mit großer Häufigkeit auftreten, jedoch im künstlerisch-bildnerischen Prozess keine Rolle spielen. Die Gründe dafür liegen sicherlich nur teilweise in der erschwerten Darstellbarkeit (frische Luft). Unabhängig von einer Erklärung bleibt jedoch die Tatsache wertzuschätzen, dass verbale und gestalterische Prozesse eine wertvolle Synergie bilden können.

### ***Auswertung und Interpretation der Sekundärkategorie „Darstellung seltener/keiner Nennungen“***

Insgesamt elf verbale Nennungen ( $\leq 10$ ) lassen sich in den Bildern eindeutig wiederfinden. Der Begriff `Himmel` hat insgesamt drei Nennungen im Prä-Fragebogen (N=150) und somit eine Quote von 2 %, hingegen sieben Nennungen in den Bildern (N=7), was einer Quote von 100 % entspricht. Die `Sonne` hat insgesamt fünf Nennungen im Prä-Fragebogen (N=150) und somit eine Quote von 3,3 %, hingegen zwei Nennungen in den Bildern (N=7), was einer Quote von 28,6 % entspricht. Damit stellen sie in diesen Beispielen zwei Hauptkontraste zwischen sprachlicher Nennung und künstlerisch-bildnerischer Gestaltung dar. Diese Beispiele beziehen sich allein auf die Objekte, die sich auf beiden Ebenen in einer Nennung niederschlagen. Es finden sich jedoch darüber hinaus in den sieben Bildern immerhin 15 Bildobjekte, die in der verbalen Nennung nicht auftauchen und somit exklusiv in der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung in Erscheinung treten. Auch eine thematische Erweiterung wird möglicherweise sichtbar. So werden in der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung in zwei Bildern `Haus` und `Fenster` im Zuge des Stimulus `Natur` thematisiert, tauchen aber bei den verbalen Assoziationen nicht auf.

### ***Fazit zur Sekundärkategorie „Darstellung seltener/keiner Nennungen“***

In den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungen treten Objekte in Erscheinung, die in der sprachlichen Nennung keine oder eine eher untergeordnete Rolle

spielen. Dieser Umstand könnte für eine Erweiterung der potenziellen, der Reflexion zur Verfügung stehenden Inhalte sprechen, da sich weitere thematische Bezugspunkte eröffnen. Alle verbalen vs. bildnerischen Kontraste werden in den folgenden Tabellen zusammenfassend abgetragen (Tab. 15a - 15b & Anhang A.9)

Primärkategorie	Sekundärkategorie	Definition	Objekt (Bild-Nr.)	Anzahl der Nennungen im Fragebogen
<b>bildnerische Darstellung vs. verbale Nennung</b>	Darstellung häufiger Nennungen	Im Bild zeigen sich Objekte, die bei der Aufzählung im Fragebogen (Naturassoziationen) häufig genannt worden.		
			Zweig/Ast (B3, B5, B7)	11
			Blume(n) (B1, B4)	16
			Erde (B7)	17
			Wiese/Gras (B1, B2, B3, B4, B5, B7)	42
			Wald (B2)	53
			Baum (B1, B2, B3, B4, B5, B7)	103
			Tiere (B4, B6)	93
			Grünes (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7)	25
			Pflanzen	49
Primärkategorie	Sekundärkategorie	Definition	Objekt (Bild-Nr.)	Anzahl der Nennungen im Fragebogen
<b>bildnerische Darstellung vs. verbale Nennung</b>	Darstellung seltener/keiner Nennungen	Im Bild zeigen sich Objekte, die bei der Aufzählung im Fragebogen (Naturassoziationen) selten oder garnicht genannt worden.		
			Blitz (B1)	0
			Äpfel (B4)	0
			Baumstamm (B7)	0
			Schornstein (B3)	0
			Rauch (B7)	0
			Schmetterling (B4)	0
			Rauch (B7)	0
			Haus (B3, B6)	0
			Fenster (B3, B6)	0

**Tabelle 15a:** Darstellung der Kategorien bezüglich der verbal vs. bildnerischen Kontraste

Primärkategorie	Sekundärkategorie	Definition	Objekt (Bild-Nr.)	Anzahl der Nennungen im Fragebogen
			Bambus (B6)	0
			Panda (B6)	0
			Handy (B7)	0
			Feuer (B7)	0
			Baumstumpf (B7)	0
			Jahreszahlen (B7)	0
			Berge/Gebirge (B6)	1
			Baumstamm (B7)	1
			Baumloch/Baumhöhle (B2)	1
			Mensch (B7)	2
			Pilz (B2)	3
			Himmel (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7)	3
			Hügel (B4)	4
			Sonne (B1, B5)	5
			Wolken (B1)	6
			Vogel (B4)	8
		Sträucher/Büsche (B1)	10	

**Tabelle 15b:** Darstellung der Kategorien bezüglich der verbal vs. bildnerischen Kontraste

### **8.3.2 Monochrome Wirkung der Bilder**

In der Analyse der monochromen Ausführung der Bilder (Abb. 25) zeigen sich allein über die Hell-dunkel-Abstufung möglicherweise neue Verweise auf zentrale Bildelemente. Die Abwesenheit von Farbe verändert den Fokus und macht ggf. neue Korrespondenzen und Interaktionen von Bildelementen sichtbar. Kontraste werden dabei deutlicher. In jedem Fall wird ein Perspektivwechsel in der Bildbetrachtung erreicht. Zur Auswertung wurden die monochromen Bilder hinsichtlich der Helligkeitsabstufung beurteilt. Insgesamt wurden 3 bis 4 Grundtöne im Schwarz-Weiß-Bereich identifiziert. Bei der Betrachtung der Bilder traten die dunkelsten Töne quantitativ am geringsten in Erscheinung, hatten jedoch eine starke qualitative Wirkung. Im Folgenden sollen nun die prägnantesten Erscheinungen kurz dargestellt und hypothetisch interpretiert werden.



**Abbildung 25:** Monochrome Fassung der analysierten Bilder

**Bild 1:** Hier ist der dunkelste Farbton im Bereich der Blitze und unterhalb der Sonne zu finden. Damit werden konstruktive und destruktive dynamische Prozesse im Bild stärker herausgearbeitet. Die Verteilung des dunklen Farbtons geschieht bis auf eine kleine Ausnahme auf der rechten Seite des Baumes, was dem Baum eine trennende Funktion verschafft.

**Bild 2:** Hier wird durch den dunkelsten Farbton die triadische Beziehung aus zwei Pilzen und dem 'Baumloch' unterstrichen. Auch wird deutlich, dass jeder Baumgruppe aus wiederum drei Bäumen bestehend ein Pilz zugeordnet ist. Das Thema Trennung und Unterscheidung wird deutlicher in dieser monochromen Bildfassung. Aber auch das Spannungsverhältnis, welches jeder Triade inne liegt, wird thematisiert.

**Bild 3:** Ganz deutlich wird wie durch die dunkelste Farbgebung der Schornstein als zentrales Element des Bildes sichtbar gemacht. Auch der Rauch und die Struktur des Hauses treten prägnant hervor. Dies könnte als Zeugnis für ein primäres Thema gewertet werden, also der Auseinandersetzung mit dem Thema Urbanität und Industrialisierung.

**Bild 4:** Am prägnantesten tritt hier der eine Schmetterling in Erscheinung. In tradierten Symbolen steht der Schmetterling für die Selbsterneuerung der Psyche, die Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit. Darüber hinaus zeigen auch die Blumen und die Früchte des Baumes einen relativ dunklen Farbton und treten als Struktur deutlicher in Erscheinung.

**Bild 5:** Hier wird die Gestalt eines Kreuzes im rechten Baum sichtbar, welches in Korrespondenz mit dem noch prägnanter wirkenden schwarzen Schriftzug auf der linken Seite des Bildes tritt. Der Schriftzug sowie der Stamm des rechten Baumes bildet jeweils eine Triangulierung, welche sie Korrespondenz unterstreicht. Somit bildet sich eine hervorstechende Verbindung zwischen der linken und rechten Bildhälfte. Auch der Himmel wirkt stärker von oben herab drückend als in der farbigen Variante des Bildes.

**Bild 6:** Hier treten die beiden Pandas zentral in Erscheinung, unter Betonung einiger Körperteile (Augen, Vorderlauf, Ohren). Aber auch die Strukturen im Bambus werden deutlicher und scheinen eine Art Leiter zu bilden, was wiederum eine nach oben strebende Dynamik verstärkt. Auch das Haus auf dem Berg wird deutlich durch einen dunkleren Farbton hervorgehoben. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass in der monochromen Fassung des Bildes die natürlichen Strukturen zugunsten der urbanen bzw. kulturellen Strukturen weichen.

**Bild 7:** Am deutlichsten tritt hier die Jahreszahl 2019 in der rechten Bildhälfte hervor und schafft damit einen Verweis auf den Augenblick im Hier und Jetzt. Insgesamt weist die rechte Bildhälfte einen prägnanteren Duktus auf und lässt die linke Bildhälfte fast ein wenig verblassen und wie einen Traum erscheinen. Das könnte die Prägnanz des in der rechten Bildhälfte thematisierte kritische Thema verstärken.

### ***Fazit der monochromen Wirkung der Bilder***

Innerhalb der Betrachtung und Interpretation der monochromen Bildfassungen zeigen sich zahlreiche neue Aspekte, Nuancierungen und Korrespondenzen. Da prinzipiell in den untersuchten Bildern die Farbe Schwarz nur wenig verwendet wurde, sind diese Farbabstufungen durch folgende Möglichkeiten erzeugt worden: verdichtete Verwendung vorhandener Farben durch mehrfachen Farbauftrag, geringe Verdünnung vorhandener Farbe, stärker Druck bei der Verwendung von Stiften oder Wachsmalern, mehrfaches Überarbeiten einer Fläche oder Betonung einer Linie durch erneutes Nachzeichnen. Dem liegt im Allgemeinen ein größerer Aufwand zugrunde, der wiederum für eine Betonung der Bildanteile im wahrsten Sinne des Wortes spricht.



### **8.3.3 Bildebenen**

Im Rahmen der Bildanalyse wurde eine Unterteilung und Beschreibung der Bildebenen vorgenommen. Ziel war es zu erfassen, durch wie viele trennscharfe Ebenen die räumlichen Strukturen des Bildes konstruiert werden. Ein wichtiger Aspekt war dabei die Frage, ob für das Bild signifikante Objekte in einer bestimmten Bildebene platziert sind. Auch der Frage des quantitativen Anteils der einzelnen Bildebene am Gesamtbild wurde nachgegangen. Vor dem Hintergrund eines Anteils des Forschungsanliegens könnte sich in diesen Aspekten Anteile von Selbst-, Welt- und Menschenbildern zeigen, weil diese eine den Bildebenen vergleichbare Nähe- und Distanz-Regulation beinhalten, welche es ermöglicht, bestimmte Anteile als Selbstaspekte und andere als Menschen- und Weltaspekte zu betrachten. Vorrangig geht es dabei um die Frage, wie der Platz im Bildraum eingenommen wird und welche Perspektive sich durch diesen Standort ergibt. Es geht um folgende hypothetische Fragen dabei: Wo stehe ich als Mensch? Wo schaue ich hin? Mit welchem Fokus betrachte ich die Welt? Was ist mir nahe und was fern? Den einzelnen Bildebenen wird in diesem Sinne eine Bedeutung gegeben, die im Spektrum die Selbst-, Welt- und Menschenbilder strukturell nahestehen.

**Bildebene 1** würde dabei die betrachtende Person in sich aufnehmen. In der Raumkomposition ist, wenn man sich in das Bild hinein assoziiert, es die Ebene, aus der man heraus betrachtet und somit die Ebene, in der Mensch als Betrachtender des dargestellten Szenarios stehen würde. Von hier aus wird das weitere Bild wahrgenommen und in die Bildebenen 2 und 3 hineingeschaut. Hier könnte sich am ehesten perspektivisch das Selbstbild zeigen.

**Bildebene 2** stellt sich der detaillierten Betrachtung zur Verfügung. Elemente, die sich darin befinden, sind dem Menschen zumindest räumlich nahe. Die Elemente dieser Bildebene sind hinsichtlich ihrer Nähe gut zu erkennen und mit unterschiedlichen sowie vielschichtigen Wahrnehmungsmöglichkeiten zugänglich. Hier ist Kontakt und Interaktion, ausgehend von der Bildebene 1 möglich. Darin könnte sich am ehesten perspektivisch das Menschenbild zeigen.

**Bildebene 3** ist stärker in die Ferne gerückt, räumlich am weitesten von Bildebene 1 entfernt, nicht greifbar und mitunter nicht durch alle Sinne erfahrbar. Hier braucht es ein genaues Hinschauen und ggf. ein Assoziieren. Dabei sind mitunter Leerräume und Lücken der Wahrnehmung durch Phantasie zu schließen. In dieser Bildebene könnte sich am ehesten perspektivisch das Weltbild verankern.

Diese Zuweisungen stellen keine starren Verortungen dar, sondern sind hypothetische Annahmen, die sich auf räumliche, strukturelle und perspektivische Aspekte des Bildes beziehen. Sie sind allein Schwerpunktbetrachtungen mit dem Ziel, die impliziten Gestaltungsintentionen zu erforschen. Hierbei können möglicherweise allein strukturelle Antworten gefunden werden. Inhaltliche Aspekte sollen an dieser Stelle nicht untersucht werden, weil diese primär im Kapitel 8 dieser Arbeit mit der dokumentarischen Methode rekonstruiert und dargestellt wurden. In diesem Sinne erfolgt nun die Darstellung hinsichtlich der Anzahl der Bildebenen und der quantitativen Verhältnisse, bezogen auf das Gesamtbild sowie eine Betrachtung der Verteilung signifikanter Bildmotive.

### ***Anzahl der Bildebenen und quantitativer Anteil***

**Bild 1:** Verhältnismäßigkeit BE1 = 30 %; BE2 = 40 %; BE3 = 30 %

**Bild 2:** Verhältnismäßigkeit BE1 = 7 %; BE2 = 43 %; BE3 = 50 %

**Bild 3:** Verhältnismäßigkeit BE1 = 45 %; BE2 = 55 %

**Bild 4:** Verhältnismäßigkeit BE1 = 40 %; BE2 = 60 %

**Bild 5:** Verhältnismäßigkeit BE1 = 15 %; BE2 = 60 %; BE3 = 25 %

**Bild 6:** Verhältnismäßigkeit BE1 = 75 %; BE2 = 15 %; BE3 = 10 %

**Bild 7:** Verhältnismäßigkeit BE1 = 10 %; BE2 = 40 %; BE3 = 50 %

Insgesamt zeigen sich in fünf Bildern (B1, B2, B5, B6, B7) Unterteilungen in drei Bildebenen. In zwei Bildern werden allein zwei Bildebenen (B3, B4) dargestellt.

Die Bildebene 1 (unterer Bereich) nimmt eine durchschnittliche Bildfüllung von 32 % (Range 7 % - 75 %) in Anspruch.

Die Bildebene 2 (mittlerer - oberer Bereich) nimmt eine durchschnittliche Bildfüllung von 45 % (Range 15 % - 60 %) in Anspruch.

Und die Bildebene 3 (oberer Bereich) nimmt eine durchschnittliche Bildfüllung von 33 % (Range 10 % - 50 %) in Anspruch.

In den Bildern, die allein zwei Bildebenen aufweisen, ist die fehlende Bildebene 3 in ihrem quantitativen Anteil hauptsächlich der Bildebene 1 zugeflossen. Mit Ausnahme von Bild 6 zeigt vor allen die Bildebene 2 eine hohe Stabilität um den Mittelwert herum. Möglicherweise lässt sich hier somit eine perspektivisch präferierte Bildebene (BE2) annehmen. In Folgenden soll nun geschaut werden, wie sich signifikante Objekte in den Bildebenen verteilen.

### ***Verteilung von Objekten in den Bildebenen***

***Bild 1:*** Ursprung/Quelle der Blitze, Baumkrone (signifikante Motive)

***Bild 2:*** Stämme, Baumkrone, Baumloch (signifikante Motive)

***Bild 3:*** Baumkrone, Schornstein (signifikante Motive)

***Bild 4:*** Blumen, Vögel, Schmetterlinge, Baumkrone, Stamm (signifikante Motive)

***Bild 5:*** sich berührende Bäume mit Seitenästen (signifikante Motive)

***Bild 6:*** Teil des Hauses

***Bild 7:*** Menschen, Bäume, Feuer, Baumstumpf, gerodeter Baum, Sprechblase (signifikante Motive)

In sechs Bildern werden Motive gefunden, die man als signifikant, also für Bildkomposition und Bildinhalt vordergründig bezeichnen könnte. Allein im Bild 6 verschiebt sich der Aspekt der Signifikanz auf die Bildebene 1, die mit 75 % (signifikante Motive) ohnehin einen großen Raum in der Bildkomposition besetzt. In drei Bildern (B2, B5, B7) finden sich signifikante Motive zusätzlich in der Bildebene 1. Dabei ist der Umstand interessant, dass es sich um die drei Bildebenen 1 mit dem geringsten Anteil an der Bildfüllung handelt.

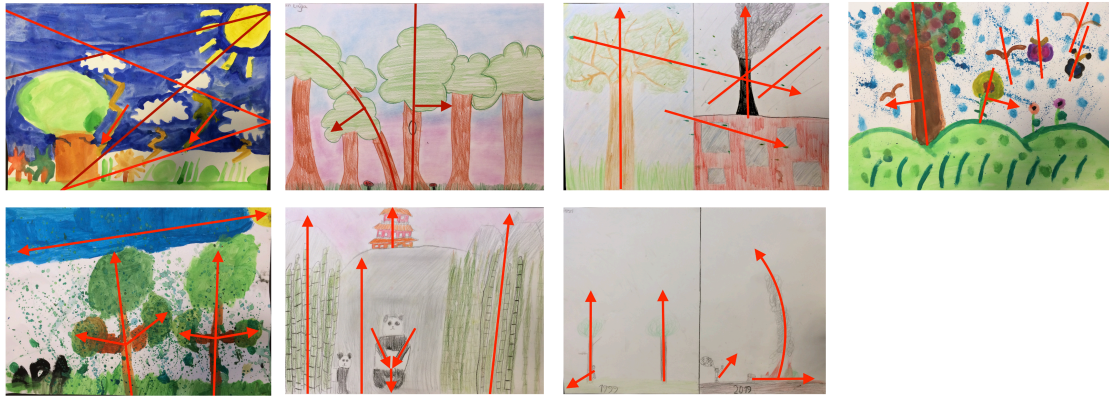
Entsprechend klein, aber offensichtlich wirksam in ihrer Bedeutung, sind die Motive (Pilze, schwarzer Schriftzug, Jahreszahlen).

### ***Fazit der monochromen Wirkung der Bilder***

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in der Bildebene 2 eine hohe Dichte von signifikanten Motiven zeigt, die auch in der Analyse mit der dokumentarischen Methode prägnant sind. So finden hier beispielsweise einige Interaktionen statt, die im Rahmen der szenischen Choreografie als bedeutsam erfasst wurden. Auch in der Bildebene 1 lassen sich signifikante Motive nachweisen, die vor allem durch ihre starke Wirkung bei geringer quantitativer Ausprägung hervortreten. Stärker im Hintergrund erscheint die Bedeutung der Bildebene 3, die in zwei Bildern nicht ausgeprägt vorhanden ist und in den anderen Bildern nur wenige signifikante Motive (Sonne, Wolken, Rauch, Hausteil) aufweisen, welche in Interaktionsgeschehen seltener eingebunden werden.

### ***8.3.4 Bilddynamik und Richtungsdynamik***

Im Rahmen der szenischen Choreografie wurde ja bereits auf die Konstellation der Bildobjektbeziehungen als Ausdruck möglicher sozialer Szenarien, also dem Interaktionsgeschehen zwischen den Bildobjekten eingegangen. Nicht unter der Prämisse der Interaktion, vielmehr auf der Grundlage der bildkompositorischen Ausrichtung, soll im folgenden Abschnitt die Bilddynamik/Richtungsdynamik betrachtet werden. Betrachtet man das Bild als Gesamtobjekt, stellt sich hier die Frage, wie es sich dynamisch ausrichtet, wo es hinstrebt. Auch soll untersucht werden, ob es möglicherweise mehrere Ausrichtungen gibt. In zwei Bildern (B2, B6) lassen sich zwei und in fünf Bildern (B1, B3, B4, B5, B7) drei Richtungsdynamiken darstellen. Sehr deutlich zeigt sich in allen Bildern (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), dass mindestens zwei Richtungsdynamiken eine nahezu komplementäre Gegenläufigkeit besitzen.



**Abbildung 26:** Bilddynamik und Richtungsdynamik

**Bild 1:** drei Richtungsdynamiken, zwei mit überwiegender Ausrichtung nach rechts und eine Richtungsdynamik leicht gegenläufig nach links ausgerichtet

**Bild 2:** zwei Richtungsdynamiken mit fast komplementärer Ausrichtung nach rechts und links-unten

**Bild 3:** drei Richtungsdynamiken, zwei mit komplementärer Ausrichtung nach rechts und links und eine dritte mit Ausrichtung nach oben

**Bild 4:** drei Richtungsdynamiken, zwei mit komplementärer Ausrichtung nach rechts und links und eine dritte mit Ausrichtung nach oben

**Bild 5:** drei Richtungsdynamiken, zwei mit komplementärer Ausrichtung nach rechts und links und eine dritte mit Ausrichtung nach oben

**Bild 6:** zwei Richtungsdynamiken mit komplementärer Ausrichtung nach oben und unten

**Bild 7:** drei Richtungsdynamiken, zwei mit komplementärer Ausrichtung nach rechts und links und eine dritte mit Ausrichtung nach oben

In vier analysierten Bildern wird eine eindeutige horizontale, komplementäre Richtungsdynamik hergestellt (B2, B4, B5, B7). In einem Bild (B6) wird eine vertikale, komplementäre und ein zwei Bildern (B1, B7) eine diagonale, komplementäre Richtungsdynamik erzeugt. Prinzipielle lässt sich eine stark

horizontale, dynamisch ausgerichtete Perspektive des Menschen auf den Naturraum feststellen. In Anbetracht des natürlichen Seh- bzw. Gesichtsfelds des Menschen, welches in der binokularen horizontalen Ausprägung ca. 214° beschreibt und möglicherweise durch die richtungsdynamische Erweiterung nach links und rechts erzeugt wird, könnte dieser Aspekt für eine wahrnehmungsgemäße Erweiterung des Bildes sprechen, also einem adaptiven Prozess und die Diskrepanz zwischen dem realen und einem reproduzierten Naturraum auszugleichen. Hier könnte sich somit implizit die Herstellung einer dem Menschen gemäße Wahrnehmungsperspektive zeigen. Nicht außer Acht zu lassen ist jedoch die Möglichkeit der Intention, ein ambivalentes und spannungsgeladenes Sujet zu erzeugen, um signifikante Bildthemen zu unterstützen. Diese Spannung wird möglicherweise durch die beiden Bilder (B1, B7) mit einer diagonal ausgerichteten komplementären Richtungsdynamik erzeugt, weil weder die Ausrichtung in die Breite (Weite) noch in die Höhe (Tiefe) von dieser Dynamik unterstützt wird. Man könnte also von einem weitestgehend `unnatürlichen` Spannungsverhältnis sprechen, welches von der Inhaltsebene der Bilder gestützt wird (Wolken und Blitze im Bild 1 und Zerstörung der Natur im Bild 7). Im Bild 6 wird eine überwiegend vertikale, oben-unten-läufige komplementäre Richtungsdynamik sichtbar. Unter Beachtung der Bildelemente wird dadurch eine aktiv vs. passive bzw. aggressiv vs. regressive Dynamik erzeugt, wobei die nach oben gerichtete Dynamik quantitativ dominant ist. Auf die Gestaltung von horizontalen, rechts- oder links-läufigen Dynamiken wurde in diesem Bild verzichtet. In drei Bildern (B3, B5, B7) kommt zur rechts-links-läufigen komplementären Richtungsdynamik noch die nach oben ausgerichtete Dynamik hinzu und bildet in gewisser Weise eine Triangulierung der Richtungsdynamik. Dies erzeugt einerseits ein erweitertes Spannungsfeld, bedient aber andererseits auch einen wichtigen inhaltlichen oder auch metaphorischen Aspekt von Natur, nämlich das Wachstum. Wachstum wird im Allgemeinen als ein in die Höhe gehendes Konzept betrachtet und ist in Zusammenhang von Natur ein zentraler Gedanke. Der Aspekt eines nach oben Strebens, also des Wachstums bzw. der Aufrichtung wird in mehr als der Hälfte der Bilder (B3, B4, B5, B6, B7) aufgegriffen und mit einer nach oben gerichteten Dynamik unterstrichen.

### ***Fazit zur Bilddynamik und Richtungsdynamik***

Anhand der Richtungsdynamiken lassen sich unterschiedliche Themen innerhalb des künstlerisch-gestalterischen Prozesses rekonstruieren. Dabei handelt es sich um das Thema `Ambivalenz und Spannung`, welches in den Bildern 2 bis 7 verdeutlicht wird, das Thema `Naturwahrnehmung` (bzw. natürliche Wahrnehmung) in der horizontalen Ausdehnung und Perspektive (B2, B3, B4, B5, B7) und das Thema `Wachstum` als zentrale Eigenschaft von Natur (B3, B4, B5, B6, B7). Einer oder mehrere dieser Aspekte zeigen sich somit in sechs von 7 Bildern (86 %). Allein im Bild 1 finden sich diese Aspekte hinsichtlich der bild- und richtungsdynamischen Auswertung nicht so deutlich. Hier ist ein eher prospektiv nach rechts ausgerichteter Charakter sichtbar. Diese Ergebnisse stützen die Bedeutung der Richtungsdynamik in den künstlerisch-bildnerischen Darstellungen auf eine Weise, die der impliziten Erzeugung von Zusammenhängen nahesteht, da eine Analyse und Identifikation dieser Aspekte in jedem Fall mit Bezug auf das fertige Bild erfolgte. Hingegen könnte die Bedeutungszuweisung, also der implizite Wunsch der Erzeugung, der einer Gestaltung zugrunde liegt, seine Basis in einem reflexiven Prozess haben, also in einer expliziten Bedeutung liegen.

### ***8.3.5 Natursymbolik***

Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, welche Rolle konkrete Natursymbole in den Bildern der Jugendlichen spielen und wie sie verwendet werden. Bereits im Kapitel 9.1 wurde ein direkter Vergleich der verbalen Nennungen im Rahmen einer Assoziation zum Wort Natur im Kontrast zum Auftreten konkreter Objekte in den Bildern vorgenommen. Nun soll der Fragestellung nachgegangen werden, wofür einige dieser Objekte symbolisch eintreten könnten. Dabei wird im Bezug auf die symbolische Valenz ein Blick „von Außen“ vorgenommen, also geschaut, welche tradierten Deutungs- und Bedeutungsmuster zu den Objekten in Bezug gesetzt werden können. Unbenommen bleibt bei dieser Betrachtung die Annahme, dass eine persönliche symbolische Aufladung für die einzelne Person von marginaler Bedeutung bleibt, aber dennoch eine kulturelle, künstlerische und möglicherweise gesellschaftliche Einbettung und Verständigung vorhanden

und wirksam ist. Mit Blick auf die Fragestellung, ob ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess als eine besondere und spezifische Art der Reflexion verstanden werden kann, soll dabei die Verschlüsselung von Selbstaspekten eine zentrale Aufmerksamkeit bekommen, also die Frage, inwiefern Bildobjekte stellvertretend für Selbst- und Menschenbilder eintreten? Dabei sollen keine Kategorien zugrunde gelegt werden, sondern vielmehr eine Betrachtung einzelner Objekte (mit zwei und mehr Nennungen in den Gestaltungen) hinsichtlich der tradierten symbolischen Bedeutung erfolgen. Der Begriff „symbolischer Eigenwert“ soll im Verständnis der hier erklärten Perspektive den Übergangsbereich von tradierter zur persönlichen Symbolik beschreiben.

Der **Himmel** wurde in sieben Bildern (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7) gestaltet und steht in seinem symbolischen Eigenwert für Gott, die Unendlichkeit und das Universum. Zugleich ist es der Ort des Tag- und Nachtgeschehens. Er stellt in den Bildern (100 %) offensichtlich einen unverzichtbaren Bereich im Zusammenhang von Natur dar. In der verbalen assoziativen Nennung wird er jedoch ausgesprochen selten erwähnt (3 = 2 %).

Der **Baum** wurde in sechs Bildern (B1, B2, B3, B4, B5, B7) gestaltet und zeigt in seinem symbolischen Eigenwert Aspekte von Schutz, Standhaftigkeit, ICH-Darstellung, Paradies, Wandel und Regeneration (Laubbaum) sowie eine Himmel-Erde-Verbindung auf. Er stellt in den Bildern (85 %) ein prägnantes Symbol im Zusammenhang von Natur dar, welches auch in der verbalen Nennung (103 = 68 %) den häufigsten Niederschlag fand.

Die **Wiese** bzw. das Gras zeigt sich ebenfalls in sechs Bildern (85 %) und vermittelt über seinen symbolischen Eigenwert den Lebensraum, Freude, Wachstum, Fülle. Auch in den verbalen Assoziationen wird es häufig (42 = 63 %) genannt und gehört damit zu den wichtigen Symbolen im Zusammenhang mit der Natur.

Die **Sonne** wurde in zwei Bildern (B1, B5) dargestellt und vermittelt hinsichtlich des symbolischen Eigenwertes Bewusstsein, Fruchtbarkeit, Kreativität, Heilsamkeit, höchste Erkenntnis und Wahrheit. Sie tritt in 28 % der Bilder auf, wird aber verbal nur fünfmal assoziiert (5 = 3 %).



Die **Blume** (bzw. Blumen) sind in zwei von sieben Bildern (B1, B4) zu finden. Ihr symbolischer Eigenwert steht für Frühling, Erwachen, Erneuerung, Neugeburt, Stärke, Robustheit, Duft, Sinnlichkeit, Schönheit, Eros, Perfektion, Reinheit, Fruchtbarkeit und Wiederauferstehung. Die Blume ist ein natürliches Mandala und vermittelt die Zusammenführung von Gegensätzen bei der Ich-Werdung. Die zwei Nennungen in den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungen (28 %) stehen zu einer verbalen Nennung von 16 (11 %) im Vergleich.

**Berge** zeigen sich innerhalb einer Gestaltung (B6) und **Hügel** sind in einer weiteren (B4) sichtbar. In ihrem vielschichtigen symbolischen Eigenwert stehen diese Objekte für den Aufstieg und die Sublimierung, eröffnen eine erweiterte Perspektive, stehen für Weitsicht und Erhabenheit, aber auch für Hindernisse. Sie sind ein Symbol für Erfahrung, bedeuten aber auch für Gefälle, Macht und Ohnmacht, Kraft und Schwäche sowie Dominanz und Unterwerfung. Die zwei Nennungen in den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungen bilden mit 28 % einen beachtenswerten Anteil. In den verbalen Nennungen wurden diese Begriffe insgesamt fünfmal genannt, was einem Anteil von 3 % entspricht.

Das **Haus** (Gebäude) zeigte sich in zwei Bildern (B3, B6) und steht in seinem symbolischen Eigenwert als Verkörperung von Heimat, Zugehörigkeit, Sicherheit und Geborgenheit. Es symbolisiert Genügsamkeit, ist die Darstellung der Psyche in den Träumen und, analog dem Baum, die Ausdruckskraft des ICH. Im Gegensatz zu den 28 % Auftretens im Bildnerischen wurde es in der verbalen Nennung überhaupt nicht bedacht.

### **Fazit zur Natursymbolik**

In der Auswahl einiger zentraler Objekte mit einer Häufigkeit > 2 in den künstlerisch-bildnerischen Darstellungen lässt sich ein deutliches Muster rekonstruieren, welches schon im Kapitel 8.3.1 (Verbaler und bildnerischer Kontrast) angedeutet wurde: Viele zentrale Bildobjekte mit einer hohen symbolischen Valenz, die sich teilweise an starke Ich-Symbole bindet, werden in einer stärkeren quantitativen Ausprägung bildnerisch dargestellt, als sie verbal assoziiert und genannt werden. Da im Rahmen von reflexiven

Prozessen die Explikation von Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen einen großen Wert darstellt, ist die Bewusstwerdung und das Sichtbarmachen dieser unerlässlich, um einen entsprechenden Bezugsaspekt herzustellen. In diesem Sinne kann ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess als eine besondere und spezifische Art der Reflexion verstanden werden, da sich offensichtlich zusätzliche Möglichkeiten der Explikation eröffnen. Diese können im weiteren Prozess neben den tradierten Bedeutungen eine individuelle symbolische Aufladung erfahren und somit deduktiv vom Allgemeinen zum Konkreten gelangen.



## 9 Diskussion

---

Im Kapitel 8 wurden ausführlich die bildanalytischen Zugänge dargelegt, Befunde herausgearbeitet und analysiert sowie die Ergebnisse der Bildanalysen dargestellt und teilweise interpretiert. Orientierend an der Hauptfragestellung dieser Arbeit, inwiefern ein performativer gestalterischer Prozess einen auf Naturerfahrung bezogenen Reflexionsprozess erlaubt bzw. sogar in besonderer Weise begünstigt, werden mit Blick auf die konkreten Forschungsfragen diese Ergebnisse nun zusammengefasst und diskutiert. Strukturell leitend sind dabei die konkreten Forschungsfragen.

Der Beantwortung der Forschungsfragen wird in zweierlei Hinsicht begegnet. Einerseits basieren die Antworten auf den ausgeführten theoretischen Konzepten und andererseits stützen sich die Antworten auf die Ergebnisse der empirischen Forschung und untermauern diese mit Verweisen und ggf. ausgewählten Beispielen. Dabei wird immer wieder eine Verbindung zur Theorie hergestellt, um eine Einbettung der Empirie zu gewährleisten. Deutlich wird gerade im Rahmen der empirischen Ergebnisse, dass Bilder eine Mehrdeutigkeit besitzen, die sich auch darin niederschlägt, dass einzelne Bildobjekte bzw. künstlerisch bildnerische Ausführungen bezüglich ihrer Einbindung in das Gesamtbild aus verschiedenen Perspektiven betrachtet werden können. Sowohl die Objekte an sich als auch ihre kompositorische Bedeutung verweisen im Rahmen dieser Mehrdeutigkeit auf eine erhöhte thematische Varianz. Dennoch soll versucht werden, eine jeweils thematisch schlüssige Bedeutung herauszuarbeiten. Gleichzeitig liegt möglicherweise in der Varianz und Mehrdeutigkeit ein wesentliches Merkmal dieser Methode begründet, welches gleich zu Beginn dieser Ausführungen willkommen geheißen werden soll. Im Folgenden werden nun die Forschungsfragen (FF) in ihrer im Kapitel 4.2 gewählten Reihenfolge beantwortet und diskutiert.

### **9.1 Kann ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess als eine besondere und spezifische Art der Reflexion verstanden werden?**

**JA**, ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess kann als eine besondere Art der Reflexion verstanden werden. Ein prägnantes Merkmal ist dabei, dass im Rahmen der Reflexion das Bild in zweierlei Weise zur Verfügung steht. Einerseits im Prozess der Gestaltung als Aktions- und Handlungsfeld sowie als Medium, durch das sich vorreflexiv verständigt wird und das während der aktiven künstlerisch-bildnerischen Phase im Sinne einer `reflection in action` (Schön, 1983) permanent zur Verfügung steht. Andererseits als Ergebnis, also als Bild oder Werk im engeren Sinne, welches in Gleichzeitigkeit Objekte aus dem Gegenstandsbereich bereithält und somit potenziell dem Reflexionsprozess (reflection on action) zugänglich ist. Ein wichtiges Merkmal ist dabei, dass es zwar zu einer kumulativen, also der Sprache analogen Gestaltung der Inhalte kommt, aber das Bild selbst eine Gleichzeitigkeit der Darbietung von Inhalten und Themen anbietet. Die reflexive Bezugnahme kann also nicht linear verlaufen und ein sogenanntes `Wildes Denken` ermöglichen. Mit Verweis auf Beauchamp (2006, zitiert nach Collin et al., 2013) sind zwei seiner drei in einer Metaanalyse herausgearbeiteten Hauptkomponenten von Reflexion in besonderer Weise erfüllt, nämlich der Prozesscharakter und das Vorhandensein eines Denkgegenstandes in Form einer besonderen und nachhaltigen Darbietung (Bild bzw. Werk). Böhme sieht Bild und Schrift als „*zwei unterschiedliche Weisen der Repräsentation*“ an und stellt damit das Bild neben das Wort (Böhme, 2004, S.49). Die Art der Repräsentation eines Themas hat einen maßgeblichen Einfluss auf die Möglichkeiten des reflexiven Zugangs. Im Medium des Bildes ist die Möglichkeit der „Abbildung“ ein wesentlicher Aspekt, um reflexive Bezüge augenblicklich aber auch prospektiv herzustellen. Das Bild speichert in diesem Sinne Themen auch für spätere Zugänge und stellt diese nach Wunsch und Anlass zur Verfügung.

Empirisch lassen sich im Rahmen der durchgeführten Bildanalysen einige strukturelle Merkmale rekonstruieren. So ist **das Zeigen von Themen**, die möglicherweise in einer sprachlichen Reflexion nicht zum Ausdruck kommen,

eine Besonderheit. Exemplarisch sei hier der Aspekt genannt, **dass im gestalterischen Kontext durchaus anthropomorphe bzw. animistische Strukturen sichtbar werden, die möglicherweise im sprachlichen Kontext dieser Altersgruppe weitestgehend verschwunden sind** (vgl. auch Kapitel 9.5). Außerdem wird in den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungen eine **thematische Vielfalt** angesprochen und dabei zugleich die Möglichkeit der **gleichzeitigen Präsentation** dieser Themen gegeben. **Eine besondere Eigenschaft der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung scheint dabei auf der Grundlage der Gleichzeitigkeit die Möglichkeit der thematischen Überlagerung zu sein.** Es kommt im Gestaltungsprozess zu einer kumulativen Anhäufung von Inhalten ohne den Anspruch, diese Inhalte in einer kognitiven Präsenz halten zu müssen. Sie werden gestaltet und stehen dann jederzeit abrufbereit der Reflexion zur Verfügung.

Auch für die Präsentation und Reflexion stark ambivalenter Themen bietet sich diese Methode in spezifischer Weise an, da auch hier der Vorzug der Gleichzeitigkeit als besonderes Merkmal zur Verfügung steht. Dabei sei auch auf die besondere Leistung der reflektierenden Interpretation im Rahmen der dokumentarischen Methode verwiesen, die aufzeigt, in welchen hohen Maße die Bilder `Träger` impliziter Informationen sind. Das kann vor allem bei kritischen Themen, die eine hohe soziale Erwünschtheit erzeugen und daher sich einer expliziten verbalen Äußerung oder Diskussion entziehen, ausgesprochen bedeutsam sein, weil über den Gestaltungsprozess eine Möglichkeit geschaffen wird, kritisch und konflikthafte Themen dennoch auszudrücken. Dies geschieht dann möglicherweise `maskiert` in einer gestalterischen Beiläufigkeit und schafft später die Möglichkeit, sprachlich Bezug darauf zu nehmen. Hier kann eine enge Verschränkung von sprachlicher und bildnerischer Reflexion bedeutsam sein. Im Zuge der Primärkategorie `Organisationsform` und der Subkategorie `Komposition` lässt sich eine implizite Nutzung der Komposition hinsichtlich wichtiger Bildmerkmale rekonstruieren. Es zeigte sich, dass Bilder mit einer vergleichbaren kompositorischen Struktur (Planimetrie) nicht nur ähnliche Themen beinhalten, sondern diese darüber hinaus auch noch durchaus kritischer Natur sind (`Bedrohung durch Natur` und `Ekel, Irritation und Fremdheit`). **Dieser Befund lässt vermuten, dass besonders kritische oder wichtige Themen von der inneren Struktur des Bildes implizit**

**gestützt werden.** Die gestalterische Erzeugung dieser Struktur wird durch ein ausgewogenes kompositorisches Verhältnis von Nähe und Distanz erreicht. Das wiederum unterliegt sehr wahrscheinlich einer reflexiven Betrachtung im künstlerisch gestalterischen Geschehen ('reflection in action'), also einem immer wieder prüfenden Blick im anhaltenden Prozess.

Ein weiteres Merkmal ist die Darstellung spezifischer Themen, die sich beispielsweise auch in der **Unterschiedlichkeit zwischen einem verbalen und einem bildnerischen `Naturzugang`** zeigt. Exemplarisch sei hier die Differenz zwischen der verbalen Nennung von Naturassoziationen und der gestalterischen Darstellung aufgeführt, welche sich ausgesprochen kontrastreich zeigt. (vgl. Kap. 8.3.1). Die besonderen Merkmale und die Art und Weise, wie diese reflexiven Prozesse verlaufen, wird in der Beantwortung der folgenden Forschungsfrage aufgezeigt.

## FF2

---

### ***9.2 In welcher spezifischen Art und Weise ermöglicht ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess im Kontext von Naturerfahrungen Reflexion?***

Natur wird unbestritten über sehr unterschiedliche Sinnesebenen wahrgenommen. Eine sehr wichtige Ebene ist dabei die visuelle Wahrnehmung, also die Wahrnehmung von Naturbildern. Da liegt es zunächst nahe, sich auf diese in einem Reflexionsprozess erneut zu beziehen. Neben dem Initiieren von mentalen Bildern in Rahmen einer angeleiteten oder selbst induzierten Imagination ist das Schaffen von realen Bildern und damit die Implementierung eines konkreten Bezugspunktes sehr hilfreich. Mentale Bilder als eine Art der Gedächtnisinformation unterliegen einer gewissen Flüchtigkeit, einem stetigen Wandel und bilden in diesem Sinne immer wieder neue Bezugspunkte für ein vertieftes reflexives Nachdenken. Das hat sicherlich seinen Wert und der Wandel der mentalen Bilder auch seine Gründe. Dennoch kann gerade die Bezugnahme auf ein konstantes Bild die Möglichkeit des erneuten, vom Augenblick unabhängigen Einlassens auf das dargestellte Motiv oder Thema, eine vertiefende Annäherung zur Folge

haben. Das Durcharbeiten von Einzelaspekten wird somit erleichtert, wenn nicht sogar ermöglicht. **Somit ist eine spezifische Art und Weise, um Naturerfahrungen einem Reflexionsprozess zuträglich zu machen, die Reproduktion von Naturbildern in Form von künstlerisch-bildnerisch gestalteten Bildern.** Auch die dabei angesprochene sinnliche, körperliche und leibliche Erfahrung, in der Intentionen gebildet, Imaginationen hervorgerufen, Material bewegt, bearbeitet und wahrgenommen wird, baut eine Brücke zum direkten Naturerleben und erhöht die Kontextverbundenheit. Dieser Aspekt ist aus kognitionspsychologischer Sicht ausgesprochen bedeutsam, da ein Bezug zum Ereignis hergestellt wird, in dem Erlebnisse und damit verbundenen Gedanken encodiert wurden. Durch die teilweise Wiederherstellung eines Kontextes durch die bildliche Ebene, die in der Regel einen starken Bezug bildet, kann es gelingen, Erinnerungen abzurufen. Vergleichbar ist dieser Effekt mit dem Priming, welches bestimmte Zustände oder Emotionen, die mit einem Erlebnis verknüpft war, einem konkreteren Abruf zur Verfügung stellt. In künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozessen können implizite Inhalte aktiviert, im Handeln sichtbar und somit einer Reflexion zugänglich gemacht werden. In dieser Besonderheit stehen zwei Möglichkeiten zur Verfügung: der Gestaltungsprozess an sich und das finale Bild bzw. Werk. Hier sei auch erneut auf Kalthoff (2012) verwiesen, der postulierte: „Wissen [wird] sichtbar gemacht [...], indem es durch Artefakte dargestellt und in eine semiotische Repräsentation überführt wird.“ (Kalthoff, 2012, S. 48). **In diesem Sinne stellt die künstlerisch-bildnerische Gestaltung eine spezifische Art und Weise der Reflexion von Naturerfahrungen dar, weil sie eine besondere der Präsentation semiotischer Inhalte ermöglicht.** Mehr noch als Sprache eröffnet der künstlerisch-bildnerische Ausdruck einen Zugang zu intuitiven Prozessen, welche wiederum als eine spezifische Form von Denkprozessen angesehen werden können und teilweise vor-prädikativ und vor-objektiv verlaufen. Intuitionen greifen einerseits auf Routinen zurück, bedienen sich somit bisheriger Erfahrungen, stellen diese jedoch bezogen auf die künstlerisch-bildnerische Gestaltung auch infrage, weil sich Vorstellung und Darstellung nicht deckungsgleich verhalten. Es entsteht in der Regel eine gestalterische Varianz, indem die Vorstellung zwar abgebildet wird, sich aber nicht abbildet. Mitverantwortlich für diese Varianz ist nicht allein das Vermögen und die Fertigkeit für die

gestalterische Umsetzung, sondern auch das intuitive Handeln, welches das Flowerleben, also die fließende Dynamik des Prozesses in besonderem Maße begünstigt. Dieser Flowzustand wird einerseits auf der Materialebene provoziert, gewissermaßen durch die Eigendynamik und die Erfordernisse, die sich durch das Material stellt, aber auch durch die Möglichkeit der abweichenden Gestaltung, der Umgestaltung und Neuschöpfung, die sich im Zuge selbstwirksamer Entscheidungsprozesse im Verlauf der Gestaltung eröffnet. **Ausgehend von intuitiven Zugängen im Rahmen der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung werden Diskrepanzen zwischen Vorstellung und Darstellung erzeugt, welche als irritierende und zugleich präsentierte Inhalte einem Reflexions- und Erfahrungsprozess zur Verfügung stehen.** Aus dieser Perspektive heraus zeigt sich auch hier eine spezifische Art und Weise der Reflexion von Naturerfahrungen.

Einen weiteren Wert des künstlerisch-bildnerischen Handelns stellt die leibliche Reflexivität dar, die beispielsweise in der dem Gestaltungsprozess innewohnenden Präsenz, Materialität und Performanz sichtbar wird. Brinkmann (2019) nennt in diesem Zusammenhang weitere der Reflexion zuträgliche Faktoren wie die Verschränkung von Eigenem und Fremden und die Selbstaffektion in Verbindung mit der Selbstreflexion. Alle diese Prozesse dienen als Praxis und Möglichkeit des Aufmerksammachens und Aufmerksamwerdens. Damit schaffen sie sowohl gemeinsame als auch geteilte Aufmerksamkeit. Einerseits ergibt sich durch das entstandene Bild die Möglichkeit Aufmerksammachens als Praxis des Zeigens und auf der rezeptiven Seite die Gelegenheit des Aufmerksamwerdens. Als Interaktionsgeschehen lässt sich dieses Phänomen analog einer intersubjektiven Praxis betrachten. Die Sichtbarkeit des Bildes schafft eine starke Dimension des Aufmerksamwerdens und Aufmerksammachens zugleich. **Somit lässt sich sagen, dass eine künstlerisch-bildnerische Gestaltung eine für die Reflexion wertvolle Möglichkeit der sozial geteilten Aufmerksamkeit darstellt.**

Im Gegensatz dazu, bildnerische Prozesse und Bilder als geteiltes soziales Phänomen anzuerkennen, stellt ein Gestaltungsprozess auch ein stetiges Austauschgeschehen auf der Grundlage der Gleichzeitigkeit von Handlung und Erleben innerhalb der eingebundenen Person dar. Hier wird das Bild vom sozial-interaktiven zum individuell-interaktiven Austausch geführt.



Die Intention des intrapersonellen Austauschs führt zu einer den Gestaltungsprozessen innewohnenden Wirklichkeitskonstruktion. Das Erleben der Handlung `Gestaltung` weist dabei eine andere Qualität auf als das Erleben der Handlung `Sprechen`. Sowohl der Gestaltungsprozess als auch das gestaltete Werk selbst bieten eine Möglichkeit eines interaktiven Austausches an. Dieser kann im Rahmen einer künstlerisch-bildnerischen Gestaltung einerseits prozessgebunden und andererseits werkgebunden erfolgen. Im Gegensatz zum Sprachlichen bleibt im Bildnerischen die inhaltliche Bezugsebene konstanter bestehen und kann in die Reflexion einbezogen werden. Veränderung geschieht niemals fremd editiert, sondern allein durch das eigene Handeln. Das durch ein Bild Gesagte verändert auch bei Missverständnissen und Fehlinterpretationen nicht von allein die äußere Gestalt, sondern erst durch aktives und erneutes Handeln. Dem Bild liegt also eine Wahrhaftigkeit zugrunde, die es erlaubt, unterschiedliche reflexive Perspektiven einzunehmen, ohne dass es sich in seiner Gestalt verändert.

***Die Möglichkeit der Interpretation und Wirklichkeitskonstruktion kann sich somit auch über lange Zeiträume auf denselben Gegenstand beziehen, weil das Bild nicht die Flüchtigkeit von Sprache aufweist.***

Dieser Umstand eröffnet die besondere Möglichkeit, sowohl retrospektive als auch augenblickliche Inhalte gleichermaßen abzurufen. Die Rolle der Sprache und die Möglichkeiten der Verständigung sind unbestrittene Aspekte reflexiver Prozesse. Dabei ist zu beachten, dass Reflexion in sprachlichen Prozessen immer eines oder mehrerer Sozialpartner bedarf, die Möglichkeit des Gesprächs gegeben sein sollte und auf Erwidern und Austausch basiert. Sprachliche Reflexion bedarf darüber hinaus Gleichsprachlichkeit, also ein sprachliches Verständnis des Gesagten. Fehlt einer dieser Aspekte, wird es schwierig zu kommunizieren und die Sprache ist nicht mehr das geeignete Mittel. Mimik und Gestik können erste Brücken bauen, weisen aber letztlich keine hinreichende Differenzierung auf. Hier kann ein künstlerisch-bildnerischer Prozess als nonverbaler Ausdruck die sprachliche Kluft überwinden helfen und somit ein Verständigungsebene auf der Basis von Bildern an die Stelle von Sprache treten. ***Bilder und bildnerische Prozesse schaffen somit nicht allein ein rezeptives Gegenüber, sondern sind eine Form der bildlichen Äußerung, analog einem sprachlichen Ausdruck.*** Somit können Bilder eine fehlende Sprachlichkeit ersetzen, die aus vielerlei

Gründen nicht vorhanden sein könnte oder aus Gründen der Persönlichkeitsstruktur nicht zur Verfügung gestellt werden kann.

Ein letzter Aspekt hinsichtlich der Forschungsfrage, in welcher spezifischen Art und Weise ermöglicht ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess im Kontext von Naturerfahrungen Reflexion ermöglicht, ist die Tatsache, dass Bilder immer Ausdruck der Persönlichkeit eines Menschen sind und sich somit äußere Anlässe (hier konkret die Naturerfahrung) mit inneren Strukturen im künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess verbinden können. In dieser Synthese entstehen Bilder, die eine hohe Individualität aufweisen, eine erweiterte Varianz des Ausdrucks. Die künstlerisch-bildnerische Auseinandersetzung mit Naturthemen ist somit immer auch eine Auseinandersetzung mit persönlichen, die gestaltende Person betreffende und sie involvierende Themen. ***In diesem Sinne ist die Darstellung der Natur immer auch eine Selbstdarstellung, sind Naturbilder immer auch Selbstbilder, die sich sowohl explizit als auch implizit im Bild verschlüsselt zeigen.*** Das schafft die Möglichkeit, anhand der Bilder nicht allein das Thema Natur zu reflektieren, sondern auch persönliche Themen in einer gewissen Beiläufigkeit und doch zentral zu berühren. In den empirischen Daten wird diese Annahme vor allem in der Primärkategorie `Ich- und Selbstbezüge/Anthropomorphismen` und spezielle in der Subkategorie `Ich- und Selbstdarstellungen` gestützt. So lassen sich in allen untersuchten Bildern Merkmale für Ich- und Selbstdarstellungen finden. Überwiegend sind es projektive Ich- und Selbstdarstellungen, die sich in tradierten symbolischen Anteilen widerspiegeln. Dies geschieht überwiegend durch die Darstellung tradierter Symbolwerte in Form von Bäumen und Häusern wird bevorzugt als Repräsentation des Selbst. Ein Bild zeigt jedoch auch deutlich den in der Natur interagierenden Menschen im Rahmen spezifischer Handlungen, mit der Möglichkeit assoziierter Affekte, die Mimik und Gestik vermuten lassen.

### FF3

---

#### ***9.3 Lassen sich in den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungen spezifische kontextunabhängige Themen bzw. Motive rekonstruieren?***

**JA**, es zeigen sich in vielerlei Hinsicht spezifische kontextunabhängige Themen und Motive, die offensichtlich in erster Linie die persönlichen Umstände der Jugendlichen, ihre Lebenssituation und Lebensperspektiven betreffen.

Die Untermauerung dieser Aussage stützt sich in erster Linie auf die Ergebnisse der qualitativen Sozialforschung sowie der bildanalytischen Auswertung auf der Grundlage der dokumentarischen Methode (Planimetrie, szenische Choreographie, perspektivische Projektion). Von besonderem Interesse ist hierbei, welche impliziten bzw. unbewussten Themen in den Bildern zur Gestaltung gekommen sind und in welchem Umfang diese sich vom eigentlichen Kontext lösen konnten. Dabei gerät das persönlich Bedeutsame in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Zur feineren Differenzierung soll sich hier auf die Subkategorien bezogen werden, auch vor dem Hintergrund der Wahrnehmung, dass es durchaus möglich ist, eine Hauptkategorie nicht trennscharf dieser Forschungsfrage zuordnen zu können, aber es im Zuge der Subkategorie eben diese Zuweisung geben kann. Die **Subkategorie `Schutz`** enthält neben den thematischen Bezügen auf den Schutz der Natur einige Aspekte von Selbstschutz, in denen das persönliche Wohlergehen der gestaltenden Person ein Anliegen darstellt. Themen wie Einbettung (B4), Abwehr (B1, B6, B7) und Zuwendung (B2) lassen sich deutlich rekonstruieren. Auch findet sich immer wieder eine stark kontrastierende Auseinandersetzung mit dem persönlichen Lebensraum (B3, B7) in dem ansatzweise ein Entscheidungsparadigma deutlich wird. Ein weiteres wichtiges Thema ist die Interaktion zwischen zwei Objekten, die eine große Valenz aufweisen. Aber auch das Eintreten für schwächere Lebewesen wird in der überwiegenden Anzahl der Bilder (B1, B2, B3, B4, B5, B6) implizit, aber deutlich thematisiert. Insgesamt wird dabei Schutz durchaus auch als eine Form des interaktiven Zusammenwirkens verstanden, also der Aspekt der gegenseitigen Bedeutung herausgearbeitet. Das stellt sich vor allem durch die Art der Interaktion (B2, B5) und eine sich daraus ergebende Gleichrangigkeit dar. Einen weiteren thematischen Verweis gibt die **Subkategorie `Emotionen`**, die sich mehr oder weniger stark ausgeprägt in allen untersuchten Bildern aufzeigt. Explizit fallen die mimischen und gestischen Äußerungen (B6, B7) ins Auge. Implizit geht es viel um eine Nähe-Distanz-Regulation, um Berührung (B1, B2, B4, B5, B6, B7), um Zweisamkeit und

Liebe (B1, B2, B4, B5, B6, B7). Auch Sorge und Angst spielen eine Rolle (B3, B5, B7). Damit weist die Subkategorie `Emotionen` viele thematische Facetten auf, die durchaus sehr ambivalente Gefühle berühren und daher die Lebens- und Entwicklungssituation der Jugendlichen möglicherweise sehr authentisch abbildet. Die **Subkategorie `Empathie`** schließt sich fast nahtlos an. Hier zeigten sich vor allem in der planimetrischen Analyse immer wieder sogenannte Vermittlungsräume (B1, B2, B6, B7) zwischen zwei zentralen Bildelementen. Dieser bedeutsame Aspekt spricht für eine in zwei Richtungen gerichtete Perspektive im Sinne einer `Sowohl-als-auch-Betrachtung` und inhaltlich dafür, dass die Jugendlichen durchaus die Motivation haben, die Blickrichtung zu verändern und Aspekte zu vergleichen. Dabei hat sich gezeigt, dass es nicht allein um Themen geht, in denen sich „auf Augenhöhe“ begegnet werden kann, sondern auch um grundsätzliche Gegensätze, die in Verhandlung gebracht werden sollen. Prägnant ist dabei die Vermittlung von Kultur und Natur (B3, B5, B7) hervorgetreten. Hier kommt der Empathie eine besonders schwierige Rolle zu, da sich in dieser Polarisierung mitunter unüberwindbare Barrieren zeigen. Insgesamt tritt die Fähigkeit, sich einzufühlen und die Möglichkeit des Perspektivwechsels innerhalb aller Bilder in Erscheinung. Die **Subkategorie `Bedrohung durch Natur`** soll, obwohl sie primär kontextbezogen ist, hier dennoch angerissen werden. Hier finden sich nämlich durchaus auch Hinweise für eine symbolisierte und damit verschlüsselte Bedrohung der eigenen Person. Denkbar wäre hier auch eine Perspektive, die persönliche Konflikte stärker fokussiert, welche sich durch das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Entitäten darstellt. Am prägnantesten zeigt sich dieser Umstand durch mehrere nach unten und links gewendete Blitze, die als bedrohliche und konfliktgeladene Begegnungen angesehen werden können (B1). Darüber hinaus gibt es in weiteren Bildern Themen wie Einengung bzw. Druck (B2) und Infiltration bzw. Beeinflussung (B3, B4, B5). Konflikte und in gewisser Hinsicht auch Machtmotive lassen sich somit durchaus rekonstruieren. Analog der Verfahrensweise der Subkategorie „Bedrohung durch Natur“ soll auch die **Subkategorie `Ekel, Irritation und Fremdheit`** in Beziehung zu den kontextunabhängigen Themen und Motiven gestellt werden, da sich auch hier entsprechende Hinweise zeigen. Dabei steht nicht die Irritation im Rahmen des Naturthemas in Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern vielmehr die intersubjektiven Beziehungsaspekte.

Diese drücken sich irritierend und fremdartig beispielsweise im deutlichen voneinander Abwenden zweier Menschen (B7) oder in der scheinbaren Hilfs- und Handlungslosigkeit der beiden Pandas (B6) aus. Aber auch der undefinierbare schwarze Schriftzug (B5) wirft ein hohes Maß an Unbehagen auf. All diese Aspekte lassen sich leicht vom Kontext ablösen und haben auch isoliert Bestand. Fragwürdig vor dem Hintergrund einer biografischen Perspektive ist auch die nennenswerte zeitliche Trennung der Bildhälften (B7), welche eine signifikante Veränderung von 20 Jahren dokumentiert, ohne dem Menschen ein neues Aussehen zu verleihen. Der Veränderungsaspekt dokumentiert sich allein im Verhalten (Baumumarmung vs. Handybedienung). Deutlich wird innerhalb dieser Subkategorie, dass viele Aspekte sowohl einen Kontextbezug zulassen, gleichermaßen als auch ohne diesen Bestand haben und somit mehr auf die persönliche Lebenssituation verweisen. Das kann für ein stark projektives Angebot seitens der kontextuellen Rahmung hinsichtlich der Themen `Ekel, Irritation und Fremdheit` sprechen. Direkt an projektive Prozesse schließt thematisch die nächste **Subkategorie `Ich- und Selbstdarstellungen`** an. Hauptsächlich geht es in dieser Subkategorie darum, ob sich im Bild explizite oder implizite Darstellungen von Menschen oder entsprechende Verweise auf Menschen rekonstruieren lassen. Dabei wird nicht unterschieden, ob dies im Rahmen von Projektionen oder durch eine symbolische Vermittlung geschieht. In allen untersuchten Bildern lassen sich Merkmale von Ich- und Selbstdarstellungen identifizieren. Diese sind einmal direkt (B7) und ansonsten überwiegend in Stellvertretung dargestellt. Auch diese entsprechenden Bildobjekte lassen sich vom Kontext isolieren und theoretische gesondert betrachten. Es sind Motive, die durchaus als allgemeingültige Gegenstandsbereiche in Bildwerken von Kindern und Jugendlichen angesehen werden können. In fast allen Bildern taucht der Baum als Motiv auf (B1, B2, B3, B4, B5, B7). Dieser stellt ein starkes und häufig verwendetes Motiv der Selbstdarstellung dar. Aber auch das Haus (B3, B6) ist in dieser Kategorie zu sehen und komplettiert somit die Tatsache, dass alle Bilder diese Selbstaspekte zeigen. Im Bild 3 kommt es sogar zu einer Zuspitzung durch die Dopplung des Motivs (Haus und Baum). Weiterhin gibt es auch im Rahmen der formulierenden Interpretation zahlreiche Hinweise für kontextunabhängige Ich- und Selbstdarstellungen, was eine bejahende Beantwortung der o. a. Forschungsfrage unterstützt. Insgesamt

ließen sich in der bildanalytischen Auswertung in den unterschiedlichen Auswertungskategorien (formulierende und reflektierende Interpretation) zahlreiche Anhaltspunkte für Paarungen bzw. duale Konzepte finden.

Zweiteilungen bzw. das Auftreten von Doppelungen scheinen ein latentes Thema im künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozess zu sein. Dabei wird die Dualität einerseits als pures Faktum von `zweimal vorhanden` gebraucht, aber auch antagonistisch und ambivalent zur Erzeugung von Spannung verwendet. In allen Bildern lassen sich duale Konzepte teilweise mehrfach rekonstruieren. Somit scheint das Thema der `Paarung` in einer positiven Konnotation sehr präsent bei den Jugendlichen zu sein, was sicherlich nicht überrascht, da es in ihrer Lebensphase eine sehr dominante Intention darstellt. Beachtenswert ist jedoch die Art und Weise, wie es sich an so vielen Punkten in den Bildern zeigt und beachtenswert ist auch die Tatsache, dass es sich nicht explizit bei den dargestellten Menschen (B7) oder Menschenähnlichen Figuren (B6), sondern weitestgehend implizit in allen Bildern zeigt.

Die Subkategorie **`Ambivalenz und Spannung`**, welche ebenfalls zur Primärkategorie `Duale Konzepte` gehört, zeigt sich nicht allen Bildern präsent, sondern auch sehr dominant und vielschichtig im Auftreten. Das spricht für die marginale Bedeutung des Themas im Leben der jungen Menschen. Dargestellt werden die Ambivalenzen und Spannungen durch eine starke Kontrastierung, die sowohl in der formulierenden Interpretation als auch in der reflektierenden Interpretation der Bilder deutlich wird. Auch hier gilt, dass nach Suspendierung der einer Naturerfahrung zugehörigen Themen immer noch eine Vielzahl von Aspekten verbleibt, die Spannungen und Ambivalenzen abbilden. Somit zeigt sich ein starker, kontextunabhängiger thematischer Bezug, also der Wunsch auf einer thematischen und gestalterischen Ebene diese Subkategorie im Bild zu inszenieren. Prägnante Beispiele sind unterschiedliche nahezu, gegenläufige Richtungsdynamiken (B2, B3, B5, B7), planimetrische Formkontraste (B2, B5, B6), aber auch Farbkontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Formkontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Richtungskontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Quantitätskontraste (B1, B2, B7) und Größenkontraste (B1, B2, B4, B6, B7). Dabei ist es wichtig zu betonen, dass beispielsweise die Größenkontraste nicht wie üblich für die Konstruktion einer Perspektive genutzt, sondern anderweitig gestaltet wurden.

***Mit Blick auf die oben angeführte Forschungsfrage kann deutlich aufgezeigt werden, dass sich in den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungen eine Vielzahl von spezifischen und kontextunabhängigen Themen/Motive rekonstruieren lassen. Diese wurden explizit und implizit in den Bildern gestaltet und lassen sich somit einerseits im Rahmen der formulierenden Interpretation inhaltlich aufzeigen und andererseits im Zusammenhang mit der reflektierenden Interpretation konjunktiv nachweisen.***

FF4

---

#### ***9.4 Lassen sich in den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungen kontextbezogene Themen bzw. Motive rekonstruieren?***

**JA**, es lassen sich eine Vielzahl kontextbezogener Themen und Motive rekonstruieren, welche auch mit Verweis auf die zugespitzten Teilfragen (9.4.1 und 9.4.2) im Folgenden dargestellt werden sollen.

Im Rahmen dieser Fragestellung steht nun also der direkte Kontextbezug im Mittelpunkt der Ausführungen. Der Begriff Kontextbezug wird dabei wie folgt aufgefasst: Von Interesse sind alle Objekte, Themen oder Motive, die einen direkten Verweis zur Naturerfahrung herstellen, also sich auf eine Mensch-Natur-Beziehung im engeren Sinne begründen und in den künstlerisch-bildnerischen Gestaltungen zeigen. Ausgangspunkt ist ein situativer Kontext, der aus einem konkreten Aufenthalt in der Natur bestand. Der Kontextbezug wurde über eine verbale Einstimmung zur Erinnerung an die Naturerfahrung hergestellt (vgl. Kap. 6). Dieses Erinnern war die Brücke zum Thema und der initiale Stimulus zum Gestaltungsprozess. Die o. a. Forschungsfrage verfolgt somit zweierlei Interessen:

Einerseits soll geklärt werden, ob diese Einstimmung eine hinreichende Möglichkeit darstellt, den Kontextbezug herzustellen, obwohl zwischen der Naturerfahrung und dem Gestaltungsprozess schon einige Zeit vergangen ist. Es soll also geklärt werden, ob die zeitliche Differenz durch eine Erinnerung überwunden werden kann und Themen und Motive dennoch wirksam Einzug in die künstlerisch-bildnerische Gestaltung halten.

Andererseits geht es um die inhaltlichen Aspekte, also um die Frage, welche Themen und Motive sich in den Bildern zeigen. Dabei wird eine weitere Differenzierung hinsichtlich expliziter und impliziter Motive versucht, wozu die o. a. Forschungsfrage weiter ausdifferenziert wurde (vgl. Kap. 9.4.1 und 9.4.2). Doch zunächst zur Frage, ob sich der Kontextbezug herstellen ließ und sich Themen und Motive hinsichtlich einer Naturerfahrung zeigten. Im Rahmen der ikonographischen Analyse wurde nach der Kategorie des Bildes gefragt. Dabei konnte alle untersuchten Bilder als Landschaftsbilder eingeordnet werden. Auch hinsichtlich der vorhandenen Bildobjekte wird deutlich, dass es sich vorwiegend um Motive aus der natürlichen Umwelt handelt. Auch die Verwendung der Farben war weitestgehend naturalistisch und konkret an die dargestellten Objekte gebunden. Schließlich lässt auch die augenscheinliche Betrachtung der Bilder den eindeutigen Schluss zu, dass sich die thematische und kontextuelle Einordnung über alle Bilder hinweg eindeutig der Natur in thematischer Variation zuordnen lässt. Die Frage, ob sich kontextbezogene Themen bzw. Motive rekonstruieren lassen, kann daher mit `JA` beantwortet werden. Im nächsten Kapitel soll nun der Frage nachgegangen werden, welche kontextbezogenen, expliziten Themen und Motive sich rekonstruieren lassen.

## FF4.1

---

### ***9.4.1 Welche kontextbezogenen expliziten Themen bzw. Motive lassen sich rekonstruieren?***

Um dieser Frage gerecht zu werden und die expliziten Anteile weitestgehend von den impliziten Anteilen abzugrenzen, stützt sich die Beantwortung auf die Betrachtung der inhaltlichen Ausprägung der Bilder, also auf die formulierende Interpretation. In der Kategorie Objekte und Objektverteilung konnten in allen Bildern natürliche Objekte gefunden werden. Die Anzahl unterschiedlicher natürlicher Bildobjekte beträgt mindestens drei (B3), in vier Fällen vier (B2, B5, B6, B7), einmal sieben (B4) und einmal sogar 8 (B1) Objekte. Auch innerhalb der dargestellten Objekte zeigt sich eine gestalterische Varianz. Insgesamt wird hier möglicherweise das Thema bzw. Motiv der ***Vielfalt und***



**(Bio)Diversität** dargestellt. Neben einigen urbanen Objekten, die thematisch hauptsächlich einer Kontrastierung des Naturthemas dienen, ist hier eine große Prägnanz natürlicher Objekte wahrzunehmen. Auch bezüglich der Linienführung und Formgebung zeigen sich viele organische und amorphe Elemente, die sich fern einer menschlichen bzw. kulturellen Gestaltung befinden und somit als **natürlich gewachsene Strukturen** einordnen lassen. Die Formatauswahl der Gestaltungen ist initial in allen Fällen das Querformat gewesen, bezieht sich somit auf ein Format, welches primär auch in der Landschaftsmalerei verwendet wird. Oft wird dieses Format auch verwendet, wenn es darum geht, größere Zusammenhänge bildlich zu erfassen. Das Querformat ist das natürlichste Format, entspricht in etwa dem menschlichen Sehfeld und vermittelt initial einen Zustand von **Ruhe und Regression**, weil es im übertragenen Sinne ein liegendes Format darstellt. Hier wird möglicherweise das Motiv der **Erholung und der heilsamen Bedeutung von Natur** im Grenzbereich von expliziter und impliziter Darstellung vermittelt. Explizit ist ebenfalls das Bildgenre in allen sieben Bildern gewählt worden. Wie schon im Kapitel 9.4 aufgezeigt wurde, sind bezüglich der Bildkategorie alle Bilder als Landschaftsbild einzuordnen. In einem Bild (B3) ist eine eindeutige Einteilung in natürliches und urbanes Landschaftsbild vorgenommen worden, alle anderen Bilder weisen natürliche Landschaften in unterschiedlichen Zuständen auf. Hier wird das Thema bzw. Motiv **Veränderung** angesprochen. Da im Rahmen der Kontrastierung zwei extreme Zustände angesprochen werden, bekommt das Motiv der Veränderung eine negative Konnotation und könnte auch als Motiv der **Zerstörung der Natur durch den Menschen** interpretiert werden. Neben Bild 3 wird dieser Aspekt auch im Bild 7, trotz Abwesenheit von Urbanität aufgegriffen.

Ein in allen Bildern innewohnender geringer Abstraktionsgrad der Bildobjekte spricht für den latenten **Wunsch nach Authentizität** bei natürlichen Motiven und Themen. In allen Bildern zeigen sich formale Abweichungen, welche sich als Abweichung von einem allgemeinen, im Bild verwendeten thematischen Verlauf oder gestalterischen Duktus definieren lassen. Es sind Irritationen, die sich im Rahmen der Betrachtung einstellen, Objekte oder kompositorische Elemente, die aufmerken lassen, die stören oder Fragen aufwerfen. Damit lässt sich auch das Thema bzw. Motiv der **Irritation und Fremdheit** vor-

ikonographisch im Rahmen der formulierenden Interpretation in den Bildern aufzeigen. Betrachtet man den Aspekt der Abwesenheit bestimmter Elemente in den Bildern, ist augenscheinlich, dass quantitativ betrachtet ausgesprochen wenig die Farbe Rot in ihrer reinen Erscheinung verwendet wurde. Innerhalb ihrer Verwendung verweist sie auf besondere Bildelemente (Häuser, Fliegenpilze, Feuer), deren Auftreten beispielsweise hervorgehoben werden sollen oder die Themen `Abwesenheit von Natur` oder `elementare Bedrohung` berühren. Somit verweist die Farbe Rot einerseits auf der Natur ferne Objekte und andererseits auf Bedrohung oder Zerstörung hin. Auch die **Abwesenheit von Menschen** in sechs von sieben Bildern ist sehr augenscheinlich und wirft die Frage auf, inwiefern die Jugendlichen sich selbst als Teil der Natur betrachten oder sie generell Menschen als natürliche Wesen sehen. Hinsichtlich der dargestellten Tageszeit wurde in allen Gestaltungen der Tag gewählt. Zwar lässt sich keine konkrete Tageszeit ausdifferenzieren, aber offensichtlich spielt bei einer Naturerfahrung Helligkeit und damit auch Sichtbarkeit eine große Rolle. Dieser Aspekt kann projektbezogen auf die Tatsache verweisen, dass alle Angebote am helllichten Tage stattfanden und somit die Bilder direkt auf diese Erfahrungen verweisen. Es besteht allerdings auch die Möglichkeit, dass der Aufenthalt in der Natur konzeptionell prinzipiell als Tageserfahrung hinterlegt ist. Das wiederum kann für die Abbildung der Alltagsrealität sprechen, könnte aber auch für eine potenzielle Angst vor der Natur zur Nachtzeit stehen. Jedoch bleiben dies hypothetische Vermutungen und Bestand hat allein die Tatsache, dass **Naturbilder Tagesbilder** sind. Ein weiterer Aspekt, der im Rahmen der vorikonographischen Interpretation rekonstruiert werden konnte, ist die sprachliche Reproduzierbarkeit der überwiegenden Anzahl der Bildobjekte. In allen Bildern ist diese zu einem hohen Anteil vor allem bezüglich der Hauptobjekte gegeben. Was dargestellt wurde, kann auch sprachlich weitestgehend eindeutig benannt werden. Nicht benennbar sind einige künstlerisch-bildnerische Elemente (Spritzer, Färbungen im Himmel), die zur Erzeugung von Atmosphäre eingesetzt wurden. Vor diesem Hintergrund besteht die Annahme, dass die künstlerisch-bildnerische Auseinandersetzung mit dem Thema Natur sich auf **etwas Konkretes** bezieht, auf etwas, das auch verbalisiert werden und sich Beschreibungen unterziehen kann. Bezogen auf die Forschungsfrage, welche kontextbezogenen expliziten Themen bzw.

Motive sich innerhalb der Bilder rekonstruieren lassen, kann festgestellt werden, dass eine Vielzahl expliziter Aspekte im Rahmen der künstlerisch-bildnerischen Darstellung sichtbar werden und sich thematisch direkt oder interpretativ benennen lassen.

## FF4.2

---

### **9.4.2 Welche kontextbezogenen impliziten Themen bzw. Motive lassen sich rekonstruieren?**

Bezüglich der Beantwortung o. a. Forschungsfrage, die zugleich ein zentrales Anliegen dieser Arbeit berührt, wird überwiegend auf die bereits im Kapitel 8.2.2 dieser Arbeit dargestellten Primär- und Subkategorien verwiesen. Dort wurde bereits eine argumentative Darstellung der Bildwerte und ihrer Bedeutung im Gesamtbild vorgenommen. Hier nun soll noch einmal eine zusammenfassende Betrachtung, mit dem Schwerpunkt in der Beantwortung der Forschungsfrage erfolgen.

In den untersuchten Bildern lassen sich zahlreiche und heterogen ausgeprägte Themen bzw. Motive finden, die für eine **Naturverbundenheit** der Jugendlichen sprechen. Dieses weit gefasste Motiv findet eine **Ausdifferenzierung in vier Subkategorien, welche Aspekte von Schönheit, Ästhetik und Atmosphäre, aber auch Schutz**, ein emotionales Berührt Sein und Empathie beinhalten. Die Schönheit, Ästhetik und natürliche Atmosphäre zeigt sich in implizit allen Bildern, indem Bildwerte, die sich dieser Kategorie zuordnen lassen, im Rahmen der Bildkomposition an zentralen Punkten gestaltet wurden. Es scheint den Jugendlichen also bedeutsam zu sein, **das Naturschöne nicht nur darzustellen, sondern auch in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken**. Damit eng verbunden ist offensichtlich der Wunsch, die Natur zu schützen. Das Motiv Schutz findet sich ebenfalls in allen Bildern. Das zeigt wiederum, dass es eine Sensibilisierung für den Aspekt der Bedrohung gibt, die eng mit dem **Wunsch zu `schützen, was ich liebe`** verknüpft wird. Dieser Aspekt wird noch einmal durch die **Subkategorie Emotionen** unterstrichen, die zahlreiche, wiederum alle Bilder betreffende Hinweise darauf gibt, dass **eine auf die Natur**

**gerichtete emotionale Verbundenheit oder ein emotionales Berührt sein besteht.** Weitere Unterstützung findet die Argumentation hinsichtlich der Naturverbundenheit im Rahmen der **Subkategorie `Empathie`**, welche für eine ausgeprägte Motivation und Fähigkeit sich in die Natur einzufühlen spricht und dabei die wichtige Möglichkeit eines Perspektivwechsels in Erscheinung tritt.

Fast einen Kontrast bildet ein anderes Thema, welches sich in den Bildern zeigt, nämlich das Motiv von **Fremdheit, Irritation und Bedrohung**. Enger gefasst wird diese Kategorie durch die Subkategorien, Bedrohung durch die Natur sowie durch Aspekte des Erlebens von Ekel, Irritation und Fremdheit.

Die **Subkategorie der Bedrohung durch die Natur** bezieht sich gleichermaßen auf Bedrohungsaspekte, die sich gegen Menschen einerseits und gegen natürliche Objekte andererseits richten. In dieser Betrachtungsweise scheinen Mensch und Natur gleichgesetzt zu sein. Das zeigt sich beispielsweise im Bild 1, in dem ein Baum vom Einschlag eines Blitzes bedroht wird. Hier könne gleichermaßen der Baum als natürliches Objekt, aber auch als Symbol für den Menschen zur Verfügung stehen. Diese Doppelung der Bedeutung erschwert es hier, eine stärkere thematische Differenzierung vorzunehmen.

Die Bedrohungsaspekte lassen sich planimetrisch (B1, B2, B4, B5, B6, B7), im Rahmen der szenischen Choreografie (B1, B2, B3, B6) und innerhalb der perspektivischen Projektion (B1, B2, B6) erfassen. Eine deutliche Trennschärfe hinsichtlich der Perspektiven `Bedrohung durch die Natur` vs. `Bedrohung der Natur` ist jedoch aufgrund der Wechselwirkung beider Aspekte nur sehr schwer herzustellen. Ein Kontextbezug der Bedrohung wird jedoch gerade aus der Perspektive der Wechselwirkung hergestellt, weil die Natur in dieser Hinsicht sowohl aktiv (Täter) als auch passiv (Opfer) einbezogen wird. Somit sind sowohl die **Bedrohung durch die Natur als auch die Bedrohung der Natur bedeutsame Themen bzw. Motive** der Jugendlichen. Wiederum aus der Ich-Perspektive wird die **Subkategorie `Ekel, Irritation und Fremdheit`** als bedeutsam erlebt. Auch hier zeigt sich in allen untersuchten Bildern eine Manifestation dieses Themas. Gerade in dieser Subkategorie treten innerhalb der Bilder einzelnen Objekte in ein großes Spannungsverhältnis zu anderen Objekten im Bildraum. Dabei geht es nicht allein um den Aspekt der Abweichung von einer naturgegebenen

Struktur, sondern auch um interaktive und dynamische Zusammenhänge. Als Betrachter\*in sind es zunächst `visuelle Stolpersteine`, die auffallen und irritieren. Unterziehen diese sich einer reflektierenden Interpretation, zeigen sich Platzierungen im Bildraum, die dafür sprechen, dass hier die thematische Aufmerksamkeit durch eine strukturelle Aufmerksamkeit verstärkt werden sollte. So inszeniert sich beispielsweise im Bild 7 der Bildausschnitt mit dem Baumstumpf und der Person, die die Szene mit dem Handy dokumentiert, in mehrfacher Weise. Einmal als Szene, dann durch die Berührung von drei planimetrischen Bildwerten, durch ein Interaktionsgeschehen (Mensch - Baumstumpf) in der szenischen Choreografie und schließlich durch den Bildmittelpunkt auf der Grenze der Zeitzonen im Rahmen der perspektivischen Projektion. An diesem Beispiel wird deutlich, dass implizit für eine Fokussierung der Aufmerksamkeit auf das Thema bzw. Motiv Sorge getragen wurde und sich der Bildgestalter nicht allein auf die Aspekte der formulierenden Interpretation gestützt hat.

Die Geschichte, die erzählt wird, bekommt eine Bühne, die die Wahrnehmung sichert. In dieser und vergleichbarer Weise wird nicht nur deutlich, wie der kommunikativ-generalisierte und der konjunktiv-dokumentarische Sinngehalt in Einklang gebracht werden, sondern auch die Prägnanz des bildlich angesprochenen Themas. Im konkreten Fall dieser Subkategorie kann darauf geschlossen werden, dass vor allem die ***Irritation in unterschiedlicher Ausprägung*** ein wichtiges Thema für die Jugendlichen darstellt. Auch ***Ekel und Fremdheit werden thematisiert und entsprechend inszeniert***. Dabei gibt es zahlreiche Anzeichen dafür, dass nicht allein die Konfrontation mit der Natur diese auslöst, sondern auch die Zerstörung der Natur durch den Menschen einen Einfluss auf diese Empfindungen hat. Beispielhaft seien hier der Schornstein mit Rauch (B3), das schwarze Objekt (B5), der gefälltter Baum und die Feuer (B7) sowie die Links-rechts-Dynamik von der Natur hin zur Urbanität (B3) zu nennen. Insgesamt zeigen sich in allen untersuchten Bildern Aspekte der beiden Subkategorien. Daraus lässt sich schließen, dass ***Naturerleben durchaus neben positiv bewerteten Dimensionen auch irritierende, fremde und teilweise bedrohliche Aspekte in sich trägt***. Diesen müssen nicht immer real erlebt worden sein, sondern können möglicherweise auch als tradierte Vorstellungen existieren.

Thematisch schließt sich hier direkt das Thema **Zerstörung oder Bedrohung der Natur** an. Auch hier finden sich Bildaussagen, die Synergien mit anderen Kategorien bilden, aber trotz ihrer Mehrdeutigkeit einen Beitrag zur Verdeutlichung dieses Themas leisten. Hinsichtlich dieses Themas konnten aus den Bildern zwei Subkategorien herausgearbeitet werden, die allein in der Unterscheidung ihrer Perspektive eine prägnante Aussage treffen. Einerseits zeigt sich nämlich in der **Subkategorie 'Utilitarität'** wie durch die Nutzung der Natur durch den Menschen ihren Fortbestand beeinflusst und bedroht. Andererseits geht es in der zweiten **Subkategorie 'Naturgewalten und natürliche Phänomene'** um naturbedingte Prozesse und Einflüsse, die den Fortbestand der Natur bedrohen oder diese möglicherweise direkt aus sich heraus zerstört. **Jugendliche sehen offensichtlich nicht allein den Menschen in der Verantwortung beim Thema Naturzerstörung**, sondern haben durchaus ein differenzierteres Bild der zugeschriebenen Verantwortung dafür. Aspekte von Utilitarität wurden mit einer Ausnahme (B2) in allen Bildern gefunden. Thematisch geht es um die **Möglichkeiten der Beherrschung und der Formung bzw. Veränderung natürlicher Räume**. Der Mensch wird mit dem, was er schöpferisch vermag, gezeigt, indem Häuser (B3, B6), Freiflächen (B1, B4, B6) oder direkte Nutzung bzw. Rodung (B7) an zentralen Punkten der planimetrischen Struktur und perspektivischen Projektion abgebildet werden. Aber auch im Rahmen der Szenischen Choreographie zeigt sich beispielhaft ein Interaktionsgeschehen zwischen Baum und Schornstein (B3), welches die Nutzung zur Unberührtheit stark kontrastiert. Eine Trennung der Bildhälften unterstützt die Spannung und dehnt den Vorstellungsbereich in eine Vorher-Nachher-Dimension aus. Ein weiteres Thema bzw. Motiv in diesem Zusammenhang ist die Unterteilung des Bildes in eine natürliche und urbane Bildhälfte (B3, B7). Hier werden zwei Lebensräume deutlich voneinander abgegrenzt und gegenübergestellt und eigenständige planimetrische Räume künstlerisch-bildnerisch erzeugt. Auch im Verweis der Bildmittelpunkte, die sich jeweils auf der Grenzlinie dieser Bilder befinden, bildet sich die Relevanz des Themas ab. Im Bild 6 wird das Haus in die Ferne gerückt und dabei eine planimetrische Struktur erzeugt, die einerseits die Pandas dem Haus zuweist und sich darüber hinaus von der planimetrischen Struktur der natürlichen Bildwerte abhebt. Auf der Grundlage dieser bildanalytischen Informationen lässt sich vermuten, **dass es den**

**Jugendlichen wichtig ist, von Menschen genutzte und ungenutzte Räume zu trennen.** Auch wenn die dahinterstehende Motivation nicht deutlich wird, könnte diesem Aspekt dennoch eine schützende Intention zugrunde liegen. Vor allem in der planimetrischen Struktur wird das Thema Utilitarität immer wieder aufgegriffen, zeigt sich aber auch in weiteren Parametern der dokumentarischen Interpretation sehr deutlich. Die zweite o. a. Perspektive geht der Frage nach, welchen Einfluss **natürliche Phänomene und sogenannte Naturgewalten** auf die Zerstörung der Natur haben. Latent könnte hier auch das Thema der autoaggressiven Strukturen anklingen, aber auch die Frage nach einer **Verantwortungsdiffusion** gestellt werden. Beide Aspekte bringen wiederum eine Subjektperspektive ins Spiel, die für die **Nutzung der Natur als Symbol-, Projektions- und Gleichnisraum** spricht. Zwei Bilder (B1, B2) treten im Rahmen der Analyse dieser Subkategorie mit unterschiedlichen rekonstruierten Merkmalen ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Bild 1 setzt mit den einschlagenden Blitzen das Thema sehr explizit in Szene und Bild zwei gefährdet mit den giftigen Fliegenpilzen potenziell das menschliche Leben und verweist mit dem ausgehöhlten Baum gleichzeitig auf deinen Prozess der schleichenden Zerstörung. Auffällig ist in beiden Bildern, dass sich die potenzielle Zerstörung auch immer gegen Bäume richtet und damit das tradierte Symbol des Menschen berührt wird. Das könnte als Anhaltspunkt angesehen werden, dass **eine Naturzerstörung für die Jugendlichen immer auch den Aspekt der Selbstzerstörung beinhaltet.** Abgewandelt wird dieses Thema auch im Bild 7 aus der nutzenden Perspektive aufgegriffen und thematisch durch die Dokumentation via Handy zugespitzt. Die Darstellung von Bewegung stellt im künstlerisch-bildnerischen Prozess eine große Herausforderung dar. Hinsichtlich der Perspektive von Bedrohung durch Naturgewalten gibt es in drei Bildern (B3, B4, B5) Anzeichen für die Darstellung eines Sturms, indem sich Farbkleckse bzw. Farbspritzer dynamisch im Bildraum platziert zeigen und somit Bewegung vermitteln. Interpretatorisch könnte es sich in den Bildern 4 und 5 jedoch auch um einen sommerlichen Schneefall handeln. Hier stellt sich der darstellerische Duktus in einen Kontrast zur dargestellten Jahreszeit und würde durch diesen paradoxen Ausdruck **implizit das Thema Klimawandel** berühren. Insgesamt scheint es eine Schwerpunktsetzung innerhalb der Bilder untereinander zu geben, wenn es um das Thema `Zerstörung oder

Bedrohung der Natur` geht. Entweder wird die Utilitarität oder es werden Naturgewalten und natürliche Phänomene thematisiert, nicht ausschließlich, aber mit entsprechender Gewichtung. Dieser Umstand lässt eine **unterschiedlich interpretierte Verantwortungszuschreibung** vermuten.

Im Weiteren soll es nun um die Frage gehen, ob und in welcher Form sich Ich- und Selbstdarstellungen in den Bildern zeigen. Dabei soll es in der thematischen Ausschärfung der Primärkategorie **`Ich-Bezüge, Selbstbezüge und Anthropomorphismen`** um den Aspekt gehen, wie sehr sich die Jugendlichen als Teil der Natur betrachten. Die Blickrichtung, wie die Natur auf den Menschen wirkt, soll dabei weitestgehend vernachlässigt werden. Es geht vielmehr um integrative bzw. inklusive Perspektiven und darum, wie stark eine Trennung von Mensch und Natur aufgezeigt oder überwunden wird. Im Rahmen der planimetrischen Analyse und im Zuge der Auswertung der szenischen Choreografie gibt es in Bild 7 einen Bildwert, der auf eine zentrale Aussage verweist. Ein Mensch, der scheinbar innig einen Baum umarmt und den Anschein erweckt, mit diesem zu verschmelzen, was durch die dem Stamm analoge Farbe der Arme unterstrichen wird. Diese Szene ist dem Jahr 1999 zugeordnet, welches eine eigenständige Bildhälfte bildet. Interpretatorisch könnte dieser Umstand für eine weit zurückreichende Verbundenheit mit der Natur stehen. Es könnte aber auch eine retrospektive Perspektive auf den Aspekt der Naturverbundenheit darstellen. Im Kontrast mit der zweiten Bildhälfte und dem Jahr 2019, sowie dem dort abgebildeten Sujet des gefällten brennenden Baumes und einem Menschen, der die Szene mit dem Handy filmt, könnte es jedoch auch für einen Kontrast der Veränderung der Welt oder der Menschen stehen. Die Kernaussage ist jedoch unabhängig von einer Interpretation, dass die **Jugendlichen Vergleiche ziehen und Veränderungen wahrnehmen** und dokumentieren. **Dabei sehen sie sich selbst als Referenz, indem sie unterschiedliche Verhaltensaspekte thematisieren.** Neben diesem direkten Verweis auf Ich- und Selbstbezüge im Naturkontext stellt auch die Darstellung von Bäumen ein starkes Motiv dar, welches aufgrund seiner tradierten symbolischen Bedeutung direkt auf den Menschen verweist. In sechs Bildern (B1, B2, B3, B4, B5, B7) befinden sich planimetrisch betrachtet Bäume in zentralen Bildwerten wieder. Die perspektivische Projektion zeigt dreimal Fluchtpunkte, die sich in Baumdarstellungen befinden (B1,B2, B3) und auch die szenische



Choreographie bindet mehrfach Bäume in ein Interaktionsgeschehen (B1, B2, B3, B4, B5, B7) ein. Bäume als Ich- bzw. Selbstdarstellungen sind im Naturraum stark integriert, was für eine **starke Integration der Jugendlichen in die dargestellten Sujets** spricht. Eng verknüpft mit den Ich- und Selbstdarstellungen ist die Subkategorie Anthropomorphismen, hier konkret bezogen auf im Bild sichtbare Zuschreibungen von menschlichen Eigenschaften in Bezug auf Naturobjekte. Eine prägnante Aussage gibt es hier in der planimetrischen Struktur von Bild 5, die einen Bildwert mit zwei Baumgestalten zeigt, deren Äste wie zwei menschliche Arme, die sich scheinbar an den Händen halten, wahrgenommen werden können. Ein weiteres starkes Motiv befindet sich im Bild 6, mit einem Bildwert der zwei Pandas zeigt, welche sowohl hinsichtlich ihrer Mimik als auch ihrer Gestik deutliche menschliche Eigenschaften besitzen. Anthropomorphe Motive tauchen insgesamt in vier Bildern (B2, B4, B5, B6) auf und verweisen darauf, dass zumindest **teilweise eine Vermenschlichung der Natur eine Rolle spielt**, was argumentativ als Aspekt einer **starken Identifikation mit der Natur** gewertet werden kann.

Der Aspekt von Ästhetik und Schönheit der Natur wird in der Kategorie **‘Organisationsform - Komposition’** implizit gestützt, indem sich zeigte, dass **besonders Bilder mit einem hohen naturästhetischen Anspruch auch einen hohen Anteil der aktiven Bildfüllung aufweisen**. Dies stellt jedoch keinen ausschließlichen und kausalen Zusammenhang her, ist eher als Korrelat zu betrachten, da beispielsweise auch ein Bild mit dem Thema Verlust von Ästhetik und Naturschönheit eine hohe aktive Bildfüllung zeigt.

Abschließend soll noch die Kategorie **‘Duale Konzepte’** betrachtet werden, die zum einen durch ihre Subkategorie **‘Dualität’** auf Paarungen oder zweigeteilte Aspekte verweist und zum anderen das Thema bzw. Motiv der **Ambivalenz und Spannung** berührt. Thematisch werden diese beiden Subkategorien innerhalb aller Bilder in zentralen Bezügen der reflektierenden Interpretation gefunden. Das Thema Paarung bzw. Zweisamkeit stellt sich als ausgesprochen wichtig dar und könnte einerseits den Schutzaspekt ansprechen, aber auch für das Motiv der Reproduktion stehen. Kompositorisch sind diese **Dualitäten auch als Motoren der Interaktion** zu betrachten, weil sie Zugehörigkeiten verdeutlichen und somit die zugehörigen Bildobjekte verbinden und zugleich Polaritäten zu anderen artfremden

Objekten bilden. Dualitäten zeigen deutlich, was zusammengehört und was nicht und bringen damit **Themen wie Solidarität, Identität, Konformität und Diversität** in das Bildgeschehen ein.

Bemerkenswert ist auch, dass das Herausarbeiten von ambivalenten und spannungsreichen Dualitäten vorwiegend im konjunktiven-dokumentarischen Sinngehalt geschieht und somit den impliziten Aspekten der Bilder näherzustehen scheint. Somit lässt sich sagen, **dass sich konflikthafte und spannungsgeladene Themen überwiegend implizit in den Bildern zeigen.**

Bezogen auf die Jugendlichen als gestaltende Person könnte dieser Aspekt für eine soziale Erwünschtheit sprechen, die es erschwert, sich konflikthafte Themen explizit anzunehmen. Bezogen auf das Thema Naturerfahrung könnte sich hier eine explizite Idealisierung von Naturzusammenhängen zeigen, die jedoch implizit mit den konflikthafte und spannungsreichen Themen angereichert wird.

## FF5

---

### **9.5 Lassen sich Selbst-, Welt- und Menschenbilder der Jugendlichen in den Gestaltungen rekonstruieren?**

Mit Anschluss an den Ansatz der Alltagsphantasien (Gebhard 2007, 2009, 2015) soll sich dieser Frage in zweierlei Hinsicht angenähert werden. Einerseits mit der Prämisse, ob ein künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess die Möglichkeit zur Konstruktion von Selbst-, Welt- und Menschenbildern bietet? Andererseits, welche Aspekte, die sich zeigen, können den Selbst-, Welt- und Menschenbildern zugeordnet werden, wie treten sie also auf der bildlichen Ebene in Erscheinung?

Hinsichtlich der ersten Fragestellung sei an dieser Stelle erneut auf das Alleinstellungsmerkmal der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung verwiesen, welche die **Möglichkeit schafft, Bildaussagen zunächst zu gestalten, ohne diese sofort hinsichtlich ihres Wahrheitsgehaltes zu überprüfen.** Dabei wird überwiegend **intuitiv unter Verwendung zufälliger Anteile von Erfahrungen** gestaltet, **auf eine Chronologie der Ereignisse verzichtet und deduktiv thematisch die Bedeutung erschlossen.** Diese Eigen-

schaften eröffnen den Raum für Phantasien und schaffen beispielsweise die Möglichkeit, zunächst auf Erklärungen zu verzichten. Dabei tritt mitunter eine paradoxe Situation ein, weil Bilder in ihrer Bedeutung häufig für Objektivität stehen, andererseits aber den Phantasieraum ins Unendliche bzw. Abstrakte erweitern können. Im Spannungsverhältnis dieser beiden fast ambivalenten Aspekte findet die persönliche Sinnkonstitution statt. Bilder sprechen in diesem Sinne die Sinnkonstitution zwischen Subjekt und Objekt im Rahmen von Subjektivierung und Objektivierung (vgl. Kapitel 2.3) an. Überhaupt wird das **zentrale Ziel einer Sinnkonstitution mithilfe von Bildern in besonderer Weise ermöglicht, weil hier Objekte und Symbole in Gleichzeitigkeit bestehen und somit ein Bild die Dualität von Objektivierung und Subjektivierung in sich trägt.**

Im Rahmen der Dokumentarischen Methode konnte ebenfalls Aspekte von Selbst-, Welt- und Menschenbildern rekonstruiert werden. Damit lässt sich die Frage, ob sich Selbst-, Welt- und Menschenbilder der Jugendlichen in den Gestaltungen rekonstruieren lassen, positiv beantworten. Exemplarisch sollen einige Aspekte nun ausgeführt werden. **Im Zuge der Bildanalysen lassen sich deutliche Anzeichen für ein anthropomorphes bzw. animistisches Weltbild rekonstruieren.** Im Verständnis nach Piaget ist damit eine Tendenz gemeint, Körper oder Objekte der Umwelt als lebendig und absichtsvoll zu betrachten. Im Sinne von Piaget begreift das Kind „die Welt als eine Gesellschaft von Lebewesen, die moralischen und sozialen Gesetzen gehorchen“ (Piaget 1978, S. 176). Gebhard (2020) bezieht sich in seinem Buch „Kind und Natur“ exemplarisch auf die Befunde von Piaget und geht dabei der Frage nach, ob und welche natürlichen Objekte mit menschlichen Eigenschaften ausgestattet werden? So geht Piaget beispielsweise davon aus, dass Jugendliche etwa in einem Alter von 11 bis 12 Jahren nur noch den Tieren ein Bewusstsein zusprechen. Dieser Umstand unterliegt natürlich einer sukzessiven Entwicklung, die auf der Tatsache basiert, dass Kleinkinder bis zu einem Alter von sechs oder sieben Jahren die gesamte sie umgebene Welt als mit Bewusstsein ausgestattet wahrnehmen. Übertragen lässt sich eine vergleichbare Entwicklung auch auf andere Aspekte, wie zum Beispiel `das Leben`. Dabei werden „[d]ie persönlichen Erfahrungen mit sich und der Welt [...] verallgemeinert und auf die begehende Umwelt [...]“ bezogen (Gebhard, 2020, S. 53). Im Rahmen der Betrachtung und Analyse der Bilder wird

deutlich, dass die überwiegend zwölfjährigen Jugendlichen **anthropomorphes bzw. animistisches Denken in die Gestaltungen einfließen lassen und diese nicht allein auf Tiere beziehen**. Vielmehr werden auch Pflanzen menschliche Eigenschaften zugeordnet und diese auch gestaltet.

Hier stellt sich die Frage, ob die theoretischen Ansätze von Piaget sich überwiegend auf eine sprachliche und kognitive Projektion beziehen, in künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozessen jedoch im Sinne einer anthropomorph-animistischen Regression weiterhin ein größeres Spektrum dieser Zuschreibung ermöglicht wird? In zwei untersuchten Bildsequenzen wird der anthropomorph-animistische Bezug besonders deutlich. So zeigt sich im Bild 2 im linken planimetrischen Bildwert eine ineinander geneigte Baumgruppe (3 Bäume), die sich wie eine Familie aufstellt und dabei ein scheinbar menschliches Verhalten von Anlehnung und Zuwendung inszeniert. Dabei wird die Aufeinanderzubewegung durch die beiden äußeren Bäume deutlich gemacht, während der kleinere dritte Baum, der wie ein Kind anmutet, in der Mitte dieser Zweisamkeit verharrt. Eine weitere Sequenz zeigt sich im Bild 5, wo wiederum in einem zentralen planimetrischen Bildwert, zwei Bäume mit menschlicher Gestalt zu finden sind, die sich scheinbar an den `Händen` berühren. Diese beiden exemplarischen Befunde untermauern die Annahme, **dass im gestalterischen Kontext durchaus anthropomorphe bzw. animistische Strukturen sichtbar werden, die möglicherweise im sprachlichen Kontext dieser Altersgruppe weitestgehend verschwunden sind**. Neben diesen Beispielen gibt es beispielsweise im Bild 6 die beiden Pandas mit deutlich menschlichen Eigenschaften und im Bild 4 Schmetterlinge in einer Frontalansicht, die für eine anthropomorphe bzw. animistische Projektion sprechen.

Thematisch daran anschließend ist ein weiterer Aspekt, der sich in den Bildern zeigt, von Bedeutung. Nämlich die Frage nach der Trennung von Mensch und Natur oder auch Kultur und Natur. Thematisch wird die Frage von Trennung und Dualität sowohl im Rahmen der formulierenden als auch im Rahmen der reflektierenden Interpretation berührt. **In den Bildern finden sich Themen und Motive, die auf eine tiefe, inklusive Verbundenheit des Menschen mit der Natur hinweisen und zugleich einige, die eine Trennung und Koexistenz thematisieren**. Gebhard (2020) bezeichnet unter Bezugnahme auf Freud die allumfassende Verbundenheit mit der Umwelt als

„ozeanisch“ und thematisiert dabei die Trennung von Ich und Umwelt. Er verweist darauf, dass *„[d]ieser Auffassung zufolge [...] das Kind nicht zwischen Innen und Außen, Ich und Du, Subjekt und Objekt differenzieren [kann und] man sich das subjektive Erleben als eine Fusion zwischen den genannten Faktoren vorstellen“* muss (Gebhard, 2020, S. 13). Einige der dargestellten Sujets thematisieren die Verbundenheit sehr ausgiebig (vgl. Kapitel 10.4.2) und heben die Trennung zwischen dem Ich und der Umwelt weitestgehend auf. Das tun sie teilweise durch eine explizite und auch implizite Darstellung natürlicher Räume, in denen die Abwesenheit des Menschen oder seiner kulturellen Einflüsse offensichtlich gemacht wird (B1, B2, B4, B5). Aber auch der bereits angesprochene Verweis auf das anthropomorphe bzw. animistische Weltbild schafft eine tiefe Verbindungsebene zwischen Mensch und Natur (B2, B5). Die Trennung von Mensch und Natur wird ebenfalls thematisiert. Bei der Analyse dieser Thematik zeigte sich folgendes Phänomen: Einerseits wurde die Trennung durch eine starke Ambivalenz der Bildobjekte bzw. durch eine deutliche Aufteilung des Bildes in zwei Bildhälften erzeugt (B3, B7). Andererseits wurde diese Trennung subtiler vollzogen und eine `kompromissgeleitete` Ausprägung dargestellt (B5, B6). Allerdings sollte die hier gerade vorgenommene Aufteilung nicht dogmatisch betrachtet werden, weil sich beispielsweise innerhalb der beiden als „deutlich getrennt“ deklarierten Bilder (B3, B7) innerhalb der „natürlichen Bildhälfte“ auch wiederum Aspekte von Verbundenheit zeigen. Ohnehin sollte den Bildern nicht mit einem generalisierten Anspruch begegnet werden, dass sich im ihnen innewohnenden Aspekt der Gleichzeitigkeit immer Hinweise für Verbundenheit und Trennung gleichermaßen zeigen können. ***Somit lässt sich konstatieren, dass sich in den Gestaltungen einerseits die „ozeanischen“ Aspekte der allumfassenden Verbundenheit mit der Umwelt zeigen und andererseits eine pragmatische, affektive und kognitive Trennung zwischen Mensch und Natur vollzogen wird.***

Ein weiteres Thema, das den Selbst- und Weltbezug aufgreift, ist die Bedrohung. Gebhard (2020) postuliert:

*„Durch Naturwissenschaft und Technik sind in der Tat viele Bedrohungsaspekte der Natur (wilde Tiere, Krankheiten, Unwetter, Hitze, Kälte und viele mehr) zumindest sehr entschärft worden. Die*

*Angst der Menschen ist jedoch geblieben, hat sich vielleicht verlagert, neue Objekte gesucht – beispielsweise im Inneren oder in Form von kleinen harmlosen Tieren –, sich in eine allgemeine Ängstlichkeit verwandelt.“ (Gebhard, 2020, S. 236)*

Hier zeigt sich, dass das Erleben von Bedrohung und die damit einhergehende Angst ein zutiefst menschliches Thema berührt und „zu den Grundbedingungen menschlicher Existenz“ gehört (Gebhard, 2020, S. 236). Der Aspekt der Bedrohung spielte in den untersuchten Bildern eine sehr prominente Rolle. So konnte eine Subkategorie, in der es um das Thema `Bedrohung durch Natur` und eine Primärkategorie `Zerstörung oder Bedrohung der Natur` (mit den Subkategorien: `Utilitarität`; `Naturgewalten und natürliche Phänomene`) herausgearbeitet werden. Sowohl diese Differenzierung als auch die inhaltliche Ausprägung der Kategorien zeigt die Bedeutung des Themas Bedrohung im Zusammenhang mit Naturerfahrung. In allen Bildern wurde das Thema Bedrohung thematisch aufgegriffen (vgl. Kapitel 9.4.2). **Im Resümee kann festgehalten werden, dass Bedrohung durch die Natur und der Natur in unterschiedlichen Perspektiven und Ausprägungen ein bedeutsames und allgegenwärtiges Thema ist.**

Bereits in Vorfeld wurde das Thema Dualität im Zusammenhang der Trennung bzw. Koexistenz von Mensch und Natur angesprochen. Nun soll sich diesem Aspekt noch einmal aus einer anderen Perspektive angenähert werden. Es geht um das Thema Zweisamkeit bzw. Gemeinsamkeit, welches sich in einigen Bildern in dieser Form zeigt (B4, B5, B6, B7). Hierbei wird Dualität als ein Anschlussmotiv betrachtet und nicht wie in einigen anderen Bildern als Ambivalenz bzw. Spannung im Sinne einer antagonistischen Dualität. Anschlussmotive sind eine Basisvariable sozialer Bindungen, in denen auch Konzepte von Partnerschaft verankert sind. Betrachtet man vor diesem Hintergrund die Phase der Entwicklung der Jugendlichen und stellt zu einem der vielen existierenden Entwicklungsmodelle einen Zusammenhang her, könnte diese Form der Dualität Fragen der eigenen Entwicklung und des In-der-Welt-Seins widerspiegeln. Nach Freuds Phasenmodell der psychosexuellen Entwicklung spricht man etwa ab dem 12. Lebensjahr von der sogenannten genitalen Phase (Pubertät und Adoleszenz), die etwa mit dem 18. Lebensjahr abgeschlossen wird. In dieser Zeit geht es um sehr marginale

Fragen von Partnerschaft, Gemeinschaft, Geschlechterrolle, um das Ich in der Gemeinschaft und um die Identitäts- und Autonomieentwicklung (Adler, 2000). Somit ist es naheliegend, dass auch in Bezug auf Naturerfahrungen und diese Fragen thematisiert werden. Der Wunsch nach Individualität könnte sich beispielsweise in der komplementären Dualität zeigen. Beispielhaft seien hier zwei Wetterlagen (B1), zwei mimische Äußerungen und Gesten bei den Menschen und Pandas (B6, B7) zwei abgewandte Menschen (B7), zwei abgeneigte Bäume (B2) und zwei Jahreszahlen (B7). Auch die Unterteilung des Bildes in zwei Hälften könnte diesen Aspekt hinsichtlich der Gesamtkomposition und der thematischen Unterschiedlichkeit aufgreifen. Darüber hinaus gibt es im Rahmen der formulierenden wie auch reflektierenden Interpretation noch zahlreiche Belege für polarisierende Aspekte der Bildgestaltung (vgl. Subkategorie, Ambivalenz und Spannung) wiederum der Wunsch nach Konformität und Uniformität in der Gestaltung gleicher Bildobjekte. Das drückt sich beispielsweise durch Bildwerte mit zwei Bäumen (B5, B7), zwei Blumen (B4), zwei Schmetterlingen, zwei Vögeln, zwei Feuer (B7), zwei Hügeln (B4), zwei Pilze und zwei Pandas (B6) aus.

Als Fazit lässt sich festhalten, dass sich in allen Bildern sogenannte Selbst-, Welt- und Menschenbilder der Jugendlichen rekonstruieren lassen. Dabei wird eine thematische Vielfalt angesprochen und zugleich die Möglichkeit der gleichzeitigen Präsentation dieser Themen gegeben. ***Eine besondere Eigenschaft der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung scheint dabei auf der Grundlage der Gleichzeitigkeit die Möglichkeit der thematischen Überlagerung zu sein.*** So kann beispielsweise das Thema Anthropomorphismus bzw. Animismus mit dem Thema Naturverbundenheit sowie dem Thema der persönlichen Entwicklung und dem Thema Trennung von Mensch und Natur bzw. Mensch und Kultur in Gleichzeitigkeit dargestellt und angesprochen werden. Somit zeigen sich nicht nur eine Vielzahl von Selbst-, Welt- und Menschenbildern von Jugendlichen in den Gestaltungen, sondern treten auch bei aller Diversität in Gleichzeitigkeit darin auf. ***Die Methode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung kann somit als geeignete Möglichkeit des Ausdrucks und der Rekonstruktion von Selbst-, Welt- und Menschenbildern angesehen werden.***



## 10 Schlussbetrachtung, Reflexion und Ausblick

---

Die leitende Fragestellung dieser Arbeit, ob und wie ein performativer gestalterischer Prozess einen auf Naturerfahrung bezogenen Reflexionsprozess erlaubt bzw. sogar in besonderer Weise begünstigt, kann vor allen unter Bezugnahme auf die Darstellung und Diskussion der konkreten Forschungsfragen mit JA beantwortet werden. Wie im Vorfeld durch die theoretischen Orientierungen aufgezeigt und mit ausgewählten empirisch-methodischen Zugängen erörtert wurde, finden sich zahlreiche Befunde, um dieses `JA` zu untermauern. Bedeutsam ist es dabei nicht allein, die Ergebnisse der empirischen Forschung in den Blick zu nehmen, sondern auch die theoretische Betrachtung in die Gesamterkenntnis zu integrieren. Somit stellt ein Wert dieser Arbeit das Zusammendenken von Hypothesen und Erkenntnissen der theoretischen Konzeptionen einerseits, mit den Befunden aus der Empirie im Schwerpunkt der Dokumentarischen Methode (Bildanalysen und Bildinterpretation) andererseits dar. Vor diesem forschungspraktischen Hintergrund ist es wichtig aufzuzeigen, dass wiederum zwei Erkenntnis-perspektiven den Gewinn abbilden. Eine Perspektive ist der methodische Zugang, der zeigt, dass eine künstlerisch-bildnerische Gestaltung das Potenzial besitzt, Prozesse von Reflexion und Erfahrung in besonderer Weise zu begleiten bzw. zu vermitteln. Die zweite Perspektive ist der inhaltliche Zugang, in dessen Rahmen Motive und Themen der Jugendlichen rekonstruiert werden können und damit ein Einblick in die expliziten und impliziten Denkfiguren ermöglicht wird. Der erweiternde Aspekt dabei ist, dass neben den expliziten, häufig offensichtlichen Inhalten der Bilder, die in der Regel stark von Sehgewohnheiten und gesellschaftlich tradierten Erwartungen und Erfahrungen geprägt sind, auch die impliziten Strukturen und Inhalte einzubeziehen.



Diese Erweiterung der Perspektive bei der Bildbegegnung kann auf der Seite der anleitenden Rezipient\*innen, zumindest teilweise einen Paradigmenwechsel bei der Bildbetrachtung und Bildinterpretation zur Folge haben. Entsprechend können erweiterte Reflexionsangebote unter Bezugnahme auf die Bildstrukturen gestaltet werden. Eine Bildrezeption kann sich somit stärker dem `WIE` zuwenden und dieses im nächsten Schritt auf das `WAS` beziehen. Ist das geschulte Auge in der Lage, diese innewohnenden Strukturen sinnvoll mit den expliziten Inhalten zu verknüpfen und diese Verknüpfung auf den Bezugnahmen zu projizieren, besteht eine erweiterte Möglichkeit der vertieften reflexiven Auseinandersetzung. Die häufig Bildern innewohnende Fülle und Gleichzeitigkeit von Bildelementen kann hinsichtlich seiner thematischen Signifikanz ins Reflexionsangebot einfließen und dieses möglicherweise spezifizieren. In diesem Prozess lassen sich erste Bezüge zu impliziten Inhalten herstellen, was die Rolle des Unbewussten in den jeweiligen Zusammenhängen stärkt. Das kann zur Verminderung einer Sprachlosigkeit<sup>1</sup> führen, die häufig nach Gestaltungsprozessen (z. B. im kunsttherapeutischen oder pädagogischen Kontext) bemerkbar ist. Es besteht die Annahme, dass diese Sprachlosigkeit u. a. durch die Offensichtlichkeit der expliziten Bildelemente ausgelöst wird, weil sich den Gestalter\*innen die Frage aufdrängt, welchen Sinn es macht, über das Sichtbare zu sprechen. Das Medium `Bild`, welches in den letzten Jahren immer prägender und vielgestaltiger in die Wahrnehmung des Menschen getreten ist, hat gleichzeitig einen inhaltlichen Verlust erfahren, da durch die inflationäre Nutzung, welche die Grenzen zur Manipulation mitunter überschreitet, eine Oberflächlichkeit (möglicherweise auch eine Form der Hilflosigkeit) in der Begegnung mit ihm eingetreten ist. Die Möglichkeit der inneren Struktur von Bildern zu begegnen und diese anders als gewöhnlich zu explorieren, kann in professionellen Zusammenhängen einen großen Wert darstellen. Die Integration der Erkenntnisse in die Praxis spannt den Bogen somit vom methodischen Handeln bis zum rekonstruktiven Einsatz und berührt dabei primär stark den Einsatzbereich in reflexiven und durch Erfahrung geleiteten Prozessen, wie sie in der Therapie, in Bildungszusammenhängen oder in der

---

<sup>1</sup> Hier sei erneut an P.O.Runge (1948) erinnert, der sagte: „Hätte ich es sagen wollen oder können, hätte ich nicht nötig, es zu malen.“

Selbsterfahrung stattfinden. Sekundär betrifft das auch die bildwissenschaftliche Arbeit, mit der Prämisse, dass den Bildern innewohnende Potenzial noch weiter und tiefer auszuschöpfen, um damit den Vorwurf der Subjektivität stärker zu entkräften. Da die teilweise aus der Forschungslücke hergeleiteten Forschungsfragen ein durchgehend positives Antwortschema aufweisen, ist der Wert des künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsprozesses sehr deutlich geworden. So lässt sich die theoretische Aufarbeitung nicht allein auf den Kontext Naturerfahrung beziehen, sondern ist auch in andere Kontexte denken. Im Zuge solch einer hypothetischen Übertragbarkeit lässt sich zumindest ansatzweise von einem generalisierbaren Effekt sprechen. Selbstverständlich wird erst die tatsächliche Veränderung des kontextuellen Rahmens und eine entsprechende Untersuchung weitere Erkenntnisse fördern. Hier bieten sich zukünftige Forschungsfelder an.

Da das der Studie einem Rahmen gebende Projekt des BfN, als Forschungs- und Entwicklungsprojekt konzipiert war, wies es einen besonderen Wert für die teilnehmenden Jugendlichen auf. Sie waren nicht allein `Bestandteil` eines Forschungsvorhabens mit einer eng gefassten Forschungsstruktur, sondern vielmehr eingeladen, Mitgestalter\*innen des Prozesses zu sein. Für die von Freiheit und Partizipation geprägte Projektidee und für die Jugendlichen war das ein Gewinn und zugleich für die wissenschaftlichen Untersuchungen eine Herausforderung. Gefordert war eine hohe Adaptionbreitschaft, die keine streng normative Ausrichtung des Forschungsansatzes ermöglichte. Um dennoch einen wertvollen, wenn auch für die Jugendlichen beiläufig erlebten Erkenntnisgewinn zu generieren, wurde ein weitgefächertes Forschungsdesign etabliert. Darüber hinaus gab es auch eine pragmatische Ebene, die verdeutlichte, dass die Gelegenheit, so eine große Gruppe von Jugendlichen über einen längeren Zeitraum zu begleiten, eine Möglichkeit von unschätzbarem Wert darstellt. Ein Leitgedanke der breiten forschungsmethodischen Streuung war die Frage, worauf sich die im Zusammenhang von Naturerlebnissen ermöglichte Reflexion und Erfahrung letztlich auswirkt. Es ging also darum, ein Stück weit auch die persönlichen lebensweltlichen Bezüge zu erforschen und somit letztlich auch um die Frage, welche konkreten Folgen eine künstlerisch-bildnerische Gestaltung als Transferwirkung in den konkreten Alltagsbezug haben könnte. Im Zuge dieser erweiterten Perspektiven finden sich einige bedeutsame `Nebeneffekte`, die

Aufmerksamkeit verdienen. Auch wenn diese nicht die zentrale Fragestellung dieser Arbeit darstellen, so berühren sie diese doch in gewisser Weise.

Obwohl kein normatives umweltbezogenes Nachhaltigkeitsziel bestand, zeigen sich sowohl in den Befunden der qualitativen als auch in der ebenfalls durchgeführten quantitativen Forschung deutliche Hinweise, die für eine positive und somit der natürlichen Umwelt zuträgliche Entwicklung der Jugendlichen sprechen. Dies geschieht auf der Ebene der quantitativen Forschung in einem Wachsen der Naturverbundenheit und der naturkonformen Verhaltensbereitschaft. Im Rahmen der qualitativen Forschung zeigt es sich in der vertieften Auseinandersetzung mit natur- und nachhaltigkeitsrelevanten Themen. Dieser vertiefte und breit gefächerte Diskurs lässt sich einerseits aus den transkribierten Gruppendiskussionen und andererseits aus den entstandenen Bildern rekonstruieren. In jedem Fall ist von einer vertieften kritischen Zuwendung zum thematischen Kontext auszugehen, was sich beispielsweise im Rahmen der Bildanalysen in Themen wie Dualität, Irritation, Ekel und Bedrohung zeigt. Aber auch der Aspekt der Naturverbundenheit, der Ästhetik und Schönheit ist sehr prominent vertreten und wurde in einen künstlerisch-bildnerischen Ausdruck überführt. Darüber hinaus entwickelten sich auch die Persönlichkeit berührende Aspekte (Selbstwirksamkeit, Empathievermögen), die regelrecht einen direkten Einfluss auf die persönliche Lebensgestaltung haben, weiter. Berechtigt ist hier selbstverständlich die Frage nach der Zuweisung sogenannter `Effekte`, also wem oder was die Entwicklung zu verdanken ist. War es der regelmäßige Aufenthalt im Naturraum? Waren es die Augenblicke der Reflexion (verbal oder/und bildnerisch)? Wurden hier `Effekte` des gesellschaftlichen Diskurses und der langsam aufkeimenden `Fridays for Future-Bewegung` sichtbar?

Eine empirisch rekonstruierte Trennschärfe lässt sich hier nicht herstellen (Das kann auch die vorliegende Arbeit nicht leisten.) obgleich sich theoretisch manche Fragen beantworten und begründen ließen. Auch wenn es keine eindeutigen Antworten darauf gibt, so gibt es eine Lösung, nämlich das Projekt als Ganzes zu betrachten und die einzelnen Bestandteile (Naturerleben, verbale Reflexion in Gruppendiskussionen, künstlerisch-bildnerische Gestaltung, Partizipation, um beispielhaft einige zu nennen) als ein ideales Zusammenspiel wertzuschätzen.

Dieses Zusammenspiel ist jedoch mehr als ein Synergieeffekt, vielmehr ist es eine handlungsleitende Haltung, in der davon ausgegangen wird, dass Erfahrungsprozesse sich immer vieler verschiedener Aspekte bedienen und dass alle einer Erfahrung innewohnenden Elemente sich unterschiedlicher methodischer Zugänge bedienen und die Herausforderung darin besteht, diese sinnvoll zu verknüpfen.

Dabei ist es von großer Bedeutung, Augenblicke des Sich-Betrachtens und Sich-Auseinandersetzens zu ermöglichen. Einen wertvollen Beitrag hat dabei die Methode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung als Möglichkeit eines reflexiven Ausdrucks geleistet. Es ging in der zentralen Forschungsintention dieser Arbeit zu keinem Zeitpunkt darum, die Methode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung gegen verbale oder andere nonverbale Möglichkeiten der Reflexion aufzuwiegen. Im Zentrum stand kein methodischer Vergleich, sondern vielmehr der Eigenwert dieser betrachteten Methode in diesem spezifischen Kontext. Nicht vergleichend zu forschen kann auch als Schwachstelle interpretiert werden, doch gab es viele gute Gründe, hier auf eine vergleichende Untersuchung bzw. Rekonstruktion der Methoden (verbal vs. künstlerisch-bildnerisch) zu verzichten. Für die Darlegung dieser Gründe muss an dieser Stelle etwas weiter ausgeholt werden. Ein zentrales Projektanliegen war es, eine sinnvolle Form der Umweltgerechtigkeit für junge Menschen mit einer angenommenen Bildungsbenachteiligung herzustellen. Dies ist für die Dauer des Projektes sicherlich gelungen, was aber sofort die Frage der Nachhaltigkeit dieser Gerechtigkeit impliziert.

Hierbei waren zwei Aspekte bedeutsam, nämlich die Möglichkeit der vertieften Auseinandersetzung mit dem Erlebten (Reflexion, Erfahrung) und die Förderung der intrinsischen Motivation durch Freiwilligkeit sowie dem Erleben von Glücksmomenten und Freiheit. Dieser Anspruch hatte jedoch unmittelbare Auswirkungen auf das Forschungsdesign, weil es konzeptionell nicht sinnvoll erschien, die Gruppen zu stark zu separieren. Ein klassisches Kontroll- und Vergleichsgruppen-Design hätte der Projektidee widersprochen und eine exklusive Situation geschaffen. Darüber hinaus wäre ein zentrales Prinzip, die Partizipation, nicht zum Tragen gekommen. So wurde primär dem Anspruch der Aufhebung von Ungerechtigkeit Folge geleistet und das Projektangebot für alle Teilnehmenden gleichermaßen gestaltet. Dies führte

dazu, dass es kein Kontroll- und Vergleichsgruppen-Design gab und alle Jugendlichen das gleiche potenzielle Angebot bekamen.

Die Methode der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung wurde neben den regelmäßigen Gruppendiskussionen als zusätzliche Möglichkeit der reflexiven Auseinandersetzung angeboten. Dieses freiwillige Angebot wurde nur von einem geringen Teil der Gesamtstichprobe durchlaufen. Die Gründe dafür waren teilweise organisatorischer und teilweise motivationaler Natur. Aus dieser Gesamtsituation ließ sich kein trennscharfes, einem Vergleich dienendes Untersuchungsdesign herstellen. Wollte man eine vergleichende Studie durchführen, müsste dies beachtet werden. Idealerweise sollte es dann beispielsweise eine Gruppe mit dem Stimulus `künstlerisch-bildnerische Gestaltung`, eine Gruppe mit dem Stimulus `Gruppendiskussionen` und eine weitere, die keine reflexiven Angebote erhält, geben. Ein weiterer kritischer Punkt ist der Aspekt der Häufigkeit und Nachhaltigkeit. Die Jugendlichen hatten im Projektverlauf nur wenige Gelegenheiten, in eine künstlerisch-bildnerische Reflexion einzutreten. Bedenkt man dabei, welche Berührungsängste hinsichtlich solcher Gestaltungsprozesse bei Jugendlichen ab 12 Jahren existieren, könnte es vorteilhaft sein, über lange Zeiträume regelmäßig solch ein Angebot zu etablieren. Leider wurde eine weitere geplante Gestaltungsphase, die sich nach Beendigung der offiziellen Projektphase befinden sollte, durch die im März 2020 einsetzende „Corona-Krise“ nicht mehr durchgeführt. Die Annahme ist, dass fortlaufende gestalterische Auseinandersetzungen nicht nur im Rahmen von Natur-erfahrung, sondern auch hinsichtlich allgemeiner Alltags- und Lebensaspekte in eine immer tiefer gehende Bedeutungsschicht führt. Eine regelmäßige Auseinandersetzung mit künstlerischen Medien schafft eine Vertrautheit darin und öffnet den Zugang zu gestalterischen Flow-Prozessen. Diese wiederum bahnen verstärkt den Zugang zu impliziten und vor-reflexiven Themen an. (Bild-)Forschungsmethodisch wird immer wieder eine Kontextsuspendierung gefordert. Diese erscheint theoretisch zwar sinnvoll, lässt sich aber aufgrund der starken Wirkkräfte, die Bilder entfalten, nicht befriedigend durchsetzen. Auch einer technischen Begegnung dieses Problems mit der primären Zuwendung zur reflektierenden Interpretation unter Ausklammerung der inhaltlichen Komponenten ist nicht von einer Einflussnahme des Bildes auf die Rezipient\*innen bzw. Analysierenden frei.

Menschen setzen in der Begegnung mit bildnerischen Medien große Projektionspotenziale frei, die sich in einem zweiten Schritt schwer zurücknehmen lassen. Eine Möglichkeit ist zwar, sich in eine Reflexion des Wahrgenommenen zu begeben, doch wird es immer ein verbleibendes `Datenrauschen` geben, das sich auch durch eine geteilte Analyse nicht verhindern lässt. Daher erscheint der in dieser Arbeit gewählte Methodenmix aus der `Grounded Theory Method` (zur Kategorienfindung) und der `Dokumentarischen Methode` (Strukturanalyse, Auswertung) eine fundierte Möglichkeit zu sein, den nicht suspendierten Kontext einzubeziehen.

Ein letzter kritischer Punkt, der zugleich den Blick für zukünftige Forschungsvorhaben öffnen soll, ist die Dokumentation des Handlungsverlaufs. Da das implizite Wissen sich stark in routinierten Handlungen zeigt, wäre es denkbar, die konkreten künstlerisch-gestalterischen Handlungsschritte filmisch zu dokumentieren und auszuwerten. Möglicherweise lassen sich in der Auswertung solcher Dokumentationen weitere Erkenntnisse generieren. Denkbar wäre, dass sich darin Momente der Irritation deutlicher zeigen und Verläufe des Umgangs mit dieser dokumentieren lassen. Von großem Interesse wäre auch, die Gleichzeitigkeit der Bildelemente wieder `aufzulösen` und eine Synchronizität zu rekonstruieren. Auch sogenannte Übermalungen ließen sich retrospektiv betrachten. Rückblickend werfen all diese Aspekte Fragen auf, die vielleicht den Blick auf die eigene Forschungsarbeit teilweise in ein kritisches Licht rücken. Jedoch wurden diese Fragen und Feststellungen wiederum erst möglich durch die tiefe Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten dieser Arbeit und wecken zugleich das Interesse an zukünftiger Forschung.

Wichtig wird es jedoch sein, über strukturelle Möglichkeiten der Etablierung dieser Methode nachzudenken, da die Bedeutung auf der Grundlage der Erkenntnisse dieser Arbeit unbestritten ist. Die Maßgabe, dass künstlerisch-bildnerische Gestaltungsprozesse einen wichtigen Beitrag im Übergangsbereich von explizitem und implizitem Wissen leisten können, lässt den Wunsch nach entsprechenden Angeboten wachsen. Wie bereits zu Beginn dieser Arbeit vermutet, sind neben der durch die Kunsttherapie bereits etablierten Anlässe auch pädagogische und andere außerschulische Zusammenhänge als Zielgruppe zu betrachten. Bei der Etablierung erweiterter bildnerischer Zugänge wird es wichtig sein, das Zusammenwirken

bisheriger Aufgaben von Bildern bzw. visuellen Medien mit einer erweiterten Möglichkeit zu vermitteln. Das betrifft vor allem den Bildungsbereich, wo ja im Zusammenhang von didaktischer Unterrichtsgestaltung Bilder (z. B. Illustrationen, visual maps) schon seit geraumer Zeit eine Akzeptanz besitzen. Dahinter steckt der Gedanke, auch oder gerade in Bildungszusammenhängen eine reflexive Auseinandersetzung mit den Selbst-, Mensch- und Weltverhältnissen anzubieten und eine sinnerfüllte Transformation dieser mit Blick auf eine nachhaltige und emphatische Lebensführung zu ermöglichen. Im Kern steht dahinter die Vision einer erweiterten Umweltgerechtigkeit, die das Selbst, die Anderen und Welt einschließt.

Am Ende dieser Arbeit soll das Bild und dessen persönliche Bedeutung für den Autor stehen. Das Bild hat rückblickend und zugleich vorausschauend die Grenzen seines Potenzials noch nicht erreicht. Das betrifft sowohl die Prozessanalysen der Entstehung als auch das Werk in seiner Finalität selbst. Ein persönlicher Wert der zurückliegenden Auseinandersetzung mit diesem Thema ist ein vertiefter Blick in die Strukturen von Bildern, ist ein anatomischer und physiologischer Zugang, das `WAS`, welches sich um das `WIE` ergänzt hat, ist eine Bilderfahrung, die so unmittelbar beispielsweise in die kunsttherapeutische Lehre einfließen kann.



## Literaturverzeichnis

- Adler, E. (2000). *Psychosexuelle Entwicklung*. In Wörterbuch der Psychotherapie (pp. 563-564). Springer, Vienna.
- Aebli, H. (1980). *Denken: das Ordnen des Tuns: Kognitive Aspekte der Handlungstheorie* (Vol. 1). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Aebli, H. (1981). *Denken: Das Ordnen des Tuns, Bd. II: Denkprozesse*. Stuttgart.
- Aeppli, J., & Lötscher, H. (2016). *EDAMA – Ein Rahmenmodell für Reflexion*. Beiträge zur Lehrerinnen- und Lehrerbildung, 34 (1), 78–97.
- Appleton, J. (1975). *The experience of landscape*. London, William Clowes.
- Argyris, C. & Schön, D. A. (2002). *Die Lernende Organisation. Grundlagen, Methode, Praxis. 2*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Asbrand, B. (2011). *Dokumentarische Methode. Online-Fallarchiv Schulpädagogik der Universität Kassel*. Verfügbar unter: [https://www.fallarchiv.uni-kassel.de/backup/wp-content/plugins.old/lbg\\_chameleon\\_videoplayer/lbg\\_vp2/videos/asbrandt\\_download.pdf](https://www.fallarchiv.uni-kassel.de/backup/wp-content/plugins.old/lbg_chameleon_videoplayer/lbg_vp2/videos/asbrandt_download.pdf). Zugriff am 17.03.2021.
- Assmann, J. (1997). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (Vol. 1307). München: CH Beck.
- Assmann, A. (2009). *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: CH Beck.
- Bähr, I., Gebhard, U., Krieger, C., Lübke, B., Pfeiffer, M., Regenbrecht, T., Sabisch, A. & Sting, W. (2019). *Irritation als Chance*. Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Barad, K. (2013). *Diffractionen. Differenzen, Kontingenzen und Verschränkungen von Gewicht*. In C. Bath, H. Meißner, S. Trinkaus & S. Völker (Hrsg.), *Geschlechter Interferenzen: Wissensformen - Subjektivierungsweisen - Materialisierungen* (S. 27-67). Berlin: Lit.



- Becker, M. (2011) *Methode der objektiven Werkanalyse*. Wiesbaden: WFK.
- Beetz, A. (2004). *Wissenschaftliche Grundlagen der Mensch-Tier-Beziehung: Von der Biophilie-Hypothese bis zur Bindungstheorie*. In: *Tiere als Therapie 1*, S. 3–13
- Belting, Hans (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Belting, Hans (2002): Vorwort. In: Ders./Kamper, Dietmar/Schulz, Martin (Hrsg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation (IX-X)*. München: Fink.
- Belting, H., Kamper, D., Schulz, M. (Hrsg.) (2002): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. München: Fink.
- Betsch, T., Funke, J., & Plessner, H. (2011). *Denken–Urteilen, Entscheiden, Problemlösen*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg.
- Bhabha, H. K. (1998). Conversational art. *Conversations at the Castle: Changing audiences and contemporary art*, 38-47. Cambridge, MA: The Mit Press
- Bies, M. (2014). *Claude Lévi-Strauss und das wilde Basteln*. Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*. Zürich: Diaphanes, 205-215.
- Bietz, J., & Scherer, G. (2017). *Sportliches Bewegen zwischen Krisen des Handelns und ästhetischer Erfahrung – ein Beitrag zu einer sportpädagogischen Gegenstandsbestimmung*. *Zeitschrift für sportpädagogische Forschung*, 5(2), 67-86.
- Billmann-Mahecha, E. & Gebhard, U. (2004). „Wenn wir keine Blumen hätten ...“ Empirische Vignetten zum ästhetischen Verhältnis von Kindern zur Natur. In: *J. für Psychologie* 12, 1, S. 50–76
- BmBF (2020). *Nationaler Bildungsbericht. Bildung in Deutschland 2020. Ein indikatorengestützter Bericht mit einer Analyse zu Bildung in einer digitalisierten Welt*. Bonn.
- BMUB & BfN (2016). *Naturbewusstsein 2015. Bevölkerungsumfrage zu Natur und biologischer Vielfalt*. Bonn.

- BMUB & BfN (2018). *Naturbewusstsein 2017. Bevölkerungsumfrage zu Natur und biologischer Vielfalt*. Bonn.
- BMUB & BfN (2021). *Jugend-Naturbewusstsein 2020. Bevölkerungsumfrage zur Natur und biologischer Vielfalt*. Berlin/Bonn: [https://www.bmu.de/fileadmin/Daten\\_BMU/Pool/Broschueren/jugend-naturbewusstsein\\_2020.pdf](https://www.bmu.de/fileadmin/Daten_BMU/Pool/Broschueren/jugend-naturbewusstsein_2020.pdf).
- Bögeholz, S. (1999). *Qualitäten primärer Naturerfahrung und ihr Zusammenhang mit Umweltwissen und Umwelthandeln* (Schriftenreihe „Ökologie und Erziehungswissenschaft“ der Arbeitsgruppe „Umweltbildung“ der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft, Bd. 5). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. Verfügbar unter <http://dx.doi.org/10.1007/978-3-322-97445-7>. Zugriff am 19.03.2021.
- Böhle, F., & Wehrich, M. (Eds.). (2010). *Die Körperlichkeit sozialen Handelns. Soziale Ordnung jenseits von Normen und Institutionen*. Bielefeld: Transcript.
- Böhle, F., & Porschen, S. (2011). *Körperwissen und leibliche Erkenntnis*. In *Körperwissen* (pp. 53-67). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Böhle, F., Orle, K., & Wagner, J. (2012). *Innovationsarbeit–künstlerisch, erfahrungsgeleitet, spielerisch*. In *Innovation durch Management des Informellen* (pp. 25-44). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Böhle, F. (2020) *Implizites Wissen und subjektivierendes Handeln–Konzepte und empirische Befunde aus der Arbeitsforschung*. *Implizites Wissen*, 37. Bielefeld: wbv Media
- Boehm, G. (1978). *Zu einer Hermeneutik des Bildes*. Berlin: Suhrkamp-Taschenbuch. Wissenschaft
- Boehm, G. (2007). *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens* (p. 39). Berlin: Berlin University Press.
- Boehm, G. (2014). *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*. In *Grenzen der Bildinterpretation*. (pp. 15-37). Wiesbaden: Springer VS.
- Böhme, G. (1989). *Sprechende Natur. Die Signaturenlehre bei Paracelsus und Jacob Böhme*. *GERNOT BÖHME: Für eine ökologische Naturästhetik, Frankfurt/Main*, 121-138.

- Böhme, G. (1989). *Für eine ökologische Naturästhetik* (p. 96). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Böhme, G. (1992). *Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag.
- Böhme, G. (1997). *Strukturen und Perspektiven der Wissensgesellschaft*. *Divinatio*, 2(05), 53-74.
- Böhme, G. (2004). *Theorie des Bildes: Was ist ein Bild*. München: W. Fink.
- Boesch, E. E. (1980). *Kultur und Handlung. Einführung in die Kulturpsychologie*. Bern, Stuttgart, Wien: Huber.
- Boesch, E. E. (2000). *Das lauernde Chaos. Mythen und Fiktionen im Alltag*. Bern, Göttingen, Toronto: Huber.
- Bohnsack, R. (2001). *Dokumentarische Methode. Theorie und Praxis wissenssoziologischer Interpretation*. In: Hug, T. (2001). *Wie kommt die Wissenschaft zu Wissen*. Bd. 3. Baltmannsweiler. 326-345.
- Bohnsack, R. (2003). *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*. 5. Auflage. Berlin, Toronto: Opladen Budrich.
- Bohnsack, R. (2007). *Zum Verhältnis von Bild- und Textinterpretation in der qualitativen Sozialforschung*. In: Friebertshäuser, B., von Felden, H., & Schäffer, B. (Eds.), *Bild und Text–Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft*, 21-45.
- Bohnsack, R. (2009). *Die Mehrdimensionalität der Typenbildung und ihre Aspekthaftigkeit. Typenbildung und Theoriegenerierung. Methoden und Methodologien qualitativer Bildungs- und Biographieforschung*, 47-72. Berlin, Toronto: Opladen Budrich.
- Bohnsack, R. (2010a). *Zugänge zur Eigenlogik des Visuellen und die dokumentarische Videointerpretation*. In *Videographie praktizieren* (pp. 271-294). Wiesbaden: Springer VS.
- Bohnsack, R. (2010b). *Qualitative Evaluationsforschung und dokumentarische Methode*. In R. Bohnsack & I. Nentwig-Gesemann (Eds.), *Dokumentarische*

*Evaluationsforschung. Theoretische Grundlagen und Beispiele aus der Praxis* (pp. 23–62). Berlin, Toronto: Opladen Budrich.

Bohnsack, R. (2011). *Qualitative Bild- und Videointerpretation: Die dokumentarische Methode*. (Auflage: 2. durchges. u. aktual. Aufl.). Opladen ua: UTB. Opladen & Farmington Hills.

Bohnsack, R. (2012). *Orientierungsschemata, Orientierungsrahmen und Habitus. Elementare Kategorien der Dokumentarischen Methode mit Beispielen aus der Bildungsmilieuforschung*. In: Schittenhelm, K. (Hrsg.): *Qualitative Bildungs- und Arbeitsmarktforschung*. Wiesbaden, S. 119–153.

Bohnsack, R. (2017). *Praxeologische Wissenssoziologie (Vol. 8708)*. UTB. Opladen & Toronto.

Bollnow, O. F. (2019). *Der Erfahrungsbegriff in der Pädagogik (1968)*. In *Phänomenologische Erziehungswissenschaft von ihren Anfängen bis heute* (pp. 163-195). Springer VS, Wiesbaden.

Boud, D., Keogh, R. & Walker, D. (1985). *Reflection: turning experience into learning*. London: Kogan Page.

Bourdieu, P. (1976). *Entwurf einer Theorie der Praxis*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp.

Bourdieu, P. (1979a). *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, P. (1979b). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

Bourdieu, P. (1983) *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: *Schlüsselwerke der Netzwerkforschung* (pp. 75-78). Wiesbaden: Springer VS.

Bourdieu, P., Schwibs, B., & Russer, A. (1992). *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft (5th ed.)*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft: Vol. 658. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bourdieu, P. (1997). *Zur Genese der Begriffe Habitus und Feld. Der Tote packt den Lebenden*. p. 59-78. Hamburg: VSA.

- Bourdieu, P. (1998). *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Brämer, R. (2005). *Naturschutz contra Nachhaltigkeit? Jugendreport 2003 zu den Folgen der Naturentfremdung*. In U. Unterbruner & FORUM Umweltbildung (Hrsg.), *Natur erleben. Neues aus Forschung und Praxis zur Naturerfahrung* (S. 101-117). Innsbruck: StudienVerl.
- Brämer, R. (2006). *Natur obskur. Wie Jugendliche heute Natur erfahren*. München: Oekom- Verl. Verfügbar unter [http://deposit.dnb.de/cgi-bin/dokserv?id=2811793&prov=M&dok\\_var=1&dok\\_ext=htm](http://deposit.dnb.de/cgi-bin/dokserv?id=2811793&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm). Zugriff am 17.02.2021.
- Braga, J. (2012). *Bild und Kultur das Kriterium der Artikulation*. In: *Die symbolische Prägnanz des Bildes* (pp. 67-96). Centaurus Verlag & Media, Herbolzheim.
- Brandmaier, M. (2015). *Qualitative Interviewforschung im Kontext mehrerer Sprachen–Reflexion als Schlüssel zum Verstehen*. Resonanzen–E-Journal für biopsychosoziale Dialoge in Psychosomatischer Medizin, Psychotherapie, Supervision und Beratung, 3(2), 131-143.
- Bredenkamp, H. (2010). *Theorie des Bildakts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bredenkamp, H. (2015). *Der Bildakt: Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007* [The image act: Frankfurt Adorno lectures 2007]. Berlin, Germany: Wagenbach.
- Brilling, O. & Kleber, E. W. (Hrsg.). (1999). *Hand-Wörterbuch Umweltbildung*. Hohengehren: Schneider- Verl.
- Brinkmann, M. (2015a). *Pädagogische Empirie – Phänomenologische und methodologische Bemerkungen zum Verhältnis von Theorie, Empirie und Praxis*. In: *Zeitschrift für Pädagogik*, 61. Jg., H. 4/2015. Weinheim, S. 527–545.
- Brinkmann, M. (2015b). *Übungen der Aufmerksamkeit: Phänomenologische und empirische Analysen zum Aufmerksamwerden und Aufmerksammachen*. In: Reh, S., Berdelmann, K. und Dinkelacker, J. (Hrsg.): *Aufmerksamkeit: Zur Geschichte, Theorie und Empirie eines pädagogischen Phänomens*. Wiesbaden, S.199–220.

- Brinkmann, M. (2016). *Aufmerken und Zeigen. Theoretische und empirische Untersuchungen zur pädagogischen Interattentionalität*. In: Müller, J., Nießeler, A. und Rauh A. (Hrsg.): *Aufmerksamkeit und Bewusstsein*. Bielefeld, S. 115–148. researchgate.net.
- Brinkmann, M. (2019). Körper, Leib, Reflexion–Leibliche Erfahrung im „Modus des Könnens“. Verkörperte Bildung. Körper und Leib in geschichtlichen und gesellschaftlichen Transformationen. researchgate.net.
- Brohl, C. (1997). Ästhetische Erfahrung in der Landschaft. *Kunst+ Unterricht*, 215(1997), 18-21. Hannover: Friedrich Verlag GmbH.
- Bruner, J.S. (1974). *Lernen, Motivation und Curriculum*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Busse, K. P. (Hrsg.). (2003). *Kunstdidaktisches Handeln (Vol. 1)*. BoD–Books on Demand.
- Brügger, A., Kaiser, F. G., Roczen, N. (2011). One for All? Connectedness to Nature, Inclusion of Nature, Environmental Identity, and Implicit Association with Nature. *European Psychologist*.
- Cassirer, E. (1910). *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*. Darmstadt: 1994 (1. Auflage 1910).
- Cassirer, E. (1921). *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1956).
- Cassirer, E. (1923). *Philosophie der symbolischen Formen 2: Die Sprache*. Darmstadt (1997).
- Cassirer, E. (1923b). *Die Kantischen Elemente in Wilhelm von Humboldts Sprachphilosophie*. Ohag.
- Cassirer, E. (1924). *Philosophie der symbolischen Formen 2: Das mythische Denken*. Darmstadt 1997 (1. Auflage 1924).
- Cassirer, E. (1939). *Was ist Subjektivismus?* In: *Erkenntnis, Begriff, Kultur* (Hrsg.: Bast, R.A.). Hamburg 1993. S. 199-233.
- Cassirer, E. (1969). *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt: WBG.

- Chomsky, N. (1973). *Sprache und Geist*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag.
- Clark, T. J. (1999). *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Yale University Press.
- Collin, S., Karsenti, T. & Komis, V. (2013). *Reflective practice in initial teacher training. Critiques and perspectives*. *Reflective Practice*, 14 (1), 104–117.
- Combe, A. & Gebhard, U. (2007). *Sinn und Erfahrung. Zum Verständnis fachlicher Lernprozesse in der Schule* (Studien zur Bildungsgangforschung, Bd. 20). Opladen: Budrich. Verfügbar unter [http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?id=2951625&prov=M&dok\\_var=1&dok\\_ext=htm](http://deposit.d-nb.de/cgi-bin/dokserv?id=2951625&prov=M&dok_var=1&dok_ext=htm). Zugriff am 04.02.2021.
- Combe, A., & Gebhard, U. (2009). *Irritation und Phantasie*. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, 12(3), 549-571.
- Combe, A. & Gebhard, U. (2012a). *Annäherung an das Verstehen im Unterricht*. In: *Zeitschrift für interpretative Schul- und Unterrichtsforschung*, 1(1)/2012, S. 221-230.
- Combe, A., & Gebhard, U. (2012b). *Verstehen im Unterricht*. In: *Verstehen im Unterricht* (pp. 7-14). Wiesbaden: Springer VS.
- Conradson, D. (2005). *Landscape, care and the relational self: therapeutic encounters in rural England*. *Health & place*, 11(4), 337-348.
- Copeland, W.D., Birmingham, C., de la Cruz, E., & Lewin, B. (1993). *The Reflective Practitioner in Teaching: Toward a Research Agenda*. *Teaching and Teacher Education*. 9 (4), 347–359. Verfügbar unter: [https://doi.org/10.1016/0742-051X\(93\)90002-X](https://doi.org/10.1016/0742-051X(93)90002-X). Zugriff am 17.03.2021.
- Creuzer, G. E. (1812). *Symbolik und Mythologie* (4 Bände). Darmstadt· Leipzig-1810 bis 1812.
- Dannecker, K. & Herrmann, U. (Hrsg.) (2016). *Warum Kunst? Über das Bedürfnis Kunst zu schaffen*. Berlin: Medizinisch Wissenschaftlicher Verlagsgesellschaft.

- Deppermann, A. (2008). *Gespräche analysieren. Eine Einführung*. 4. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Derrida, J. (1987). *Heideggers Hand (Geschlecht II)*. In: Ders.: *Geschlecht (Heidegger)*. Sexuelle Differenz, ontologische Differenz, übersetzt von Hans - Dieter Gondek. Wien.
- Dewey, J. (1908). *Does reality possess practical character?* , The Middle Works, 1899-1924. Volume 4: 1907-1909, hg. v. Jo A. Boydston. Carbondale 1977, S. 125-142.
- Dewey, J. (1951). *Wie wir denken. Eine Untersuchung über die Beziehung des reflektiven Denkens zum Prozeß der Erziehung*. (Erkenntnis und Leben, Bd. 5). Zürich: Morgarten-Verlag
- Dewey, J. (1964). *Demokratie und Erziehung*. Braunschweig.
- Dewey, J. (1980). *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp-Wissenschaft, Bd. 703.
- Dewey, J. (1980a). *Art as experience*. New York: GP Putnam's Sons.
- Dewey, J. (1988). *The later works of John Dewey*. Ed. by J. A. Boydston. Carbondale [u. a]: Southern Illinois UP.
- Dewey, J. (1995). *Erfahrung und Natur* (1. Aufl.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dewey, J. (2008 [1916]). *Demokratie und Erziehung* (deutsche Übersetzung von E. Hylla [1993], herausgegeben von J. Oelkers). Weinheim: Beltz.
- Dewey, J. (2009 [1910]). *Wie wir denken*. (deutsche Übersetzung von A. Burgeni [1951], Zürich: Morgarten- Verlag Conzett & Huber). Zürich: Verlag Pestalozzianum.
- Dilthey, W. (1911). *Weltanschauung Philosophie und Religion in Darstellungen*. Reicl & Company.
- Dittmer, A., & Gebhard, U. (2012). *Stichwort Bewertungskompetenz: Ethik im naturwissenschaftlichen Unterricht aus sozialintuitionistischer Perspektive*. Zeitschrift für Didaktik der Naturwissenschaften : ZfDN ; Biologie, Chemie, Physik, 18, 81–98.



- Dörner, O., Loos, P., Schäffer, B., & Schondelmayer, A. C. (2019). *Dokumentarische Methode: Triangulation und blinde Flecken* (p. 154). Verlag Barbara Budrich.
- Duden, D. F. (1982). *Duden*. Mannheim-Wien-Zürich.
- Eng, H. (1931). *The psychology of children's drawings: From the first stroke to the coloured drawing*. London.
- Feldmann, K. (1990). *Die Natur-und Umweltproblematik und die Struktur des Fernsehens*. Natur ist Kultur, Niedersächsische Landeszentrale f. Politische Bildung. Hannover, 21-35.
- Finkelpearl, T. (2001). *Dialogues in Public Art*. Cambridge. In: Teresa Barnett (2001) *Dialogues in Public Art, The Oral History Review*, 28:2, 162-164. Taylor & Francis.
- Fleck, C., & Dayé, C. (Eds.). (2019). *Meilensteine der Soziologie*. Campus Verlag GmbH.
- Flick, U. (2008). *Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick*. In: Flick, Kardorff et al. (Hg.) – *Qualitative Forschung* (pp. 13–29). Gombich, E. H. (1960). *Art and Illusion* Princeton. Press: NJ.
- Forster, E. (2014). Reflexivität. In C. Wulf & J. Zirfas (Hrsg.). *Handbuch Pädagogische Anthropologie* (S. 589–597). Wiesbaden: Springer Fachmedien. Verfügbar unter: [https://doi.org/10.1007/978-3-531-18970-3\\_54](https://doi.org/10.1007/978-3-531-18970-3_54). Zugriff am 17.03.2021.
- Foucault, M. (1971). *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (2019). *Die Sorge um sich*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Frank, G. & Lange, B. (2010). *Einführung in die Bildwissenschaft. Bilder in visueller Kultur*. Wissenschaftliche Buchgemeinschaft. Darmstadt.
- Frieling, E., & Auer, S. (2000). *Künstlerisch-malerische Elemente in ihrer Beziehung zur Menschenkunde*. Arbeitsgruppe der Kunsttherapeuten in der Medizinischen Sektion am Goetheanum (Hrsg.): *Therapeutisches Zeichnen und Malen*, Urachhausverlag, Stuttgart.

- Fröhlich, G., Kapital, H., & Feld, S. (1994). *Grundbegriffe der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu. Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu.*, Frankfurt a. M, 31-54.
- Früchtnicht, K. (2020). *Naturerleben und Reflexion.* Dissertation Universität Hamburg.
- Fuchs - Heinritz, W., & König, A. (2005). *Pierre Bourdieu: Eine Einführung.* Konstanz, Stuttgart: UVK Verlagsgesellschaft; UTB.
- Gablik, S. (1995). *Connective aesthetics: art after individualism.* Teoksessa S. Lacy (toim.), *Mapping the terrain: new genre public art* (s. 74±87).
- Gebhard, U. (1999). *Alltagsmythen und Metaphern: Phantasien von Jugendlichen zur Gentechnik.* In M. Schallies & U. Hafner (Hrsg.), *Biotechnologie und Gentechnik. Neue Technologien verstehen und beurteilen.* (S. 99-116). Berlin, Heidelberg: Springer.
- Gebhard, U. (1999b). *Weltbezug und Symbolisierung. Zwischen Objektivierung und Subjektivierung.* In H. Baier, H. Gärtner, B. Marquardt-Mau, & H. Schreier (Eds.), *Probleme und Perspektiven des Sachunterrichts: Vol. 9. Umwelt, Mitwelt, Lebenswelt im Sachunterricht* (pp. 33–53). Bad Heilbrunn: Klinkhardt.
- Gebhard, U., & Mielke, R. (2003). *"Die Gentechnik is das Ende des Individualismus."* *Latente und kontrollierte Denkprozesse bei Jugendlichen.* In: E. Martens, D. Birnbacher, J. Siebert, & V. Steenblock (Eds.), *Philosophie und ihre Vermittlung. Ekkehard Martens zum 60. Geburtstag* (1st ed., pp. 202–218). Hannover: Siebert.
- Gebhard, U. (2007). *Intuitive Vorstellungen bei Denk- und Lernprozessen: Der Ansatz "Alltagsphantasien".* In D. Krüger & H. Vogt (Hrsg.), *Theorien in der biologiedidaktischen Forschung. Ein Handbuch für Lehramtsstudenten und Doktoranden* (Springer-Lehrbuch, S. 117-128). Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag Berlin Heidelberg.
- Gebhard, U. (2008). *Die Bedeutung von Naturerfahrungen in der Kindheit.* Hans-Joachim Schemel.

- Gebhard, U. (2009a). *Alltagsmythen und Alltagsphantasien. Wie sich durch die Biotechnik das Menschenbild verändert*. In: Dungs, S., Gerber, U. & Mührel, E. (Hrsg.). *Biotechnologien in sozialen und medizinischen Disziplinen und Professionen*. Frankfurt/M., S. 191–220.
- Gebhard, U. (2014). *Wie viel ‚Natur‘ braucht der Mensch? ‚Natur‘ als Erfahrungsraum und Sinninstanz*. In: Hartung, G. & Kirchhoff, T. (Hrsg.). *Welche Natur brauchen wir? Analyse einer anthropologischen Grundproblematik des 21. Jahrhunderts*. Freiburg, S. 249–274.
- Gebhard, U. (2015). *Symbole geben zu denken. Zur Bedeutung der expliziten Reflexion von Metaphern und Phantasien in Lernprozessen*. In: C. Spieß, K.-M. Köpcke: *Metapher und Metonymie. Theoretische, methodische und empirische Zugänge*. De Gruyter, Berlin 2015, S. 269- 296
- Gebhard, U., & Kistemann, T. (2016). *Landschaft, Identität und Gesundheit. Zum Konzept der Therapeutischen Landschaften*. Weisbaden: Springer.
- Gebhard, U. (2018). *Äußere Landschaften und innere Landschaften: zur Bedeutung von Naturerfahrungen für die seelische Entwicklung*. In: Stark, H. & Pfisterer, C. (Hrsg.). *Naturbewusstsein und Identität. Die Rolle von Selbstkonzepten und sozialen Identitäten und ihre Entwicklungspotenziale für Natur- und Umweltschutz*. BfN-Skripten 508. Bonn, S.41–57
- Gebhard, U., & Oschatz, K. (2019). *Bildung im Biologieunterricht: Intuitionen als Chance zur Transformation von Selbst-, Welt-und Menschenbildern*. In: *Biologiedidaktische Forschung: Erträge für die Praxis* (pp. 21-36). Springer Spektrum, Berlin, Heidelberg.
- Gebhard, U. (2020). *Kind und Natur. Die Bedeutung der Natur für die psychische Entwicklung*. Wiesbaden: Springer-VS.
- Geißler, P. (2007). *Entwicklungspsychologisch relevante Konzepte im Überblick*. In: *Psychoanalyse der Lebensbewegungen* (pp. 99-164). Wien: Springer.
- Gesler, W. M. (1992). *Therapeutic landscapes: medical issues in light of the new cultural geography*. *Social science & medicine*, 34(7), 735-746.
- Geuß, F. (2020). *Das dialogische Kunstwerk: Gesprächsformate und Öffentlichkeit in der Kunst von der Art Workers Coalition bis Group Material und, new genre public art*. (Doctoral dissertation).

- Gibbs, G. (1988). *Learning by Doing: A guide to teaching and learning methods*.  
Verfügbar unter: <http://www2.glos.ac.uk/GDN/gibbs/> Zugriff am 17.03.2021.
- Gibson, M. (2006). *Symbolismus*. Taschen Verlag. Köln.
- Gieseke, W. (2008). *Emotionalität als Bildungs- und Kompetenzmotor im lebenslangen Lernen*. BWP, 1(2008), 40-43.
- Grätzel, S. (2004). *Kunst ohne Ende: Vorlesungen zu einer" Philosophie der Kunst"*.  
Turnshare Ltd.-Publisher.
- Günzel, S., Mersch, D. (Hrsg.). (2014). *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Unter  
Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Haag, H. (2018). *Methodologie: Die praxeologische Wissenssoziologie*. In: Im Dialog  
über die Vergangenheit (pp. 61-66). Springer VS, Wiesbaden.
- Haidt, J. (2001). *The emotional dog and its rational tail: A social intuitionist approach to  
moral judgement*. In: Psychological Review, 108, S. 814–834.
- Harlan, V. (1986). *Was ist Kunst?: Werkstattgespräch mit Beuys*. Stuttgart:  
Urachhaus.
- Harris, D. B. (1963). *Children's drawings as measures of intellectual maturity*. New  
York. Harcourt, Brace & World Kamphaus, RW.
- Hartmann, E. v. (1923). *Kategorienlehre 1. Die Kategorien der  
Sinnlichkeit*. Kategorienlehre. Published in Leipzig: Meiner.
- Hegel, G. W. F. (1832). *Werke (Vol. 2)*. Berlin: Duncker und Humblot.
- Heidegger, M. (1986). *Sein und Zeit*. 16. Auflage. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Heiland, S. (1992). *Naturverständnis. Dimensionen des menschlichen Naturbezugs*.  
Darmstadt, 190.
- Held, J., Schneider, N., & Schneider, N. (1993). *Sozialgeschichte der Malerei vom  
Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*. Köln: DuMont.

- Hellbrück, J., & Fischer, M. (1999). *Umweltpsychologie: Ein Lehrbuch*. Göttingen, Bern: Verlag für Psychologie
- Hellpach, W. (1935). *Geopsyche (4. Aufl.)*. Leipzig: Wilhelm Engelmann.
- Hermkes, R., & Neuweg, G. H. (2020). *Implizites Wissen: Berufs- und wirtschaftspädagogische Annäherungen*. München: W. Bertelsmann Verlag.
- Herzog, W. (1986). *Die Vermittlung von Theorie und Praxis im Lichte erkenntnistheoretischer und anthropologischer Kritik*. Pädagogische Rundschau, 40.31 1-336.
- Herzog, W. (1995). *Reflexive Praktika in der Lehrerinnen-und Lehrerbildung*. Beiträge zur Lehrerinnen-und Lehrerbildung, 13(3), 253-273.
- Hildebrandt-Stramann, R. (2009). Lernen mit Leib und Seele. Sportunterricht, 58(1), 3-7.
- Hirschauer, S. (2008). *Körper macht Wissen: für eine Somatisierung des Wissensbegriffs*. In: Kongress „Die Natur der Gesellschaft“ (pp. 974-984). Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Holfelder, A. K. (2016). *Orientierungen von Jugendlichen zu nachhaltigkeitsrelevanten Themen. Zur Bedeutung von implizitem Wissen und dem didaktischen Ansatz Alltagsphantasien im Kontext BNE*. (Doctoral dissertation, Dissertation, Universität Hamburg. Hamburg).
- Hrdlicka, A. (1899). *Art and literature in the mentally abnormal*. American Journal of Psychiatry, 55(3), 385-404.
- Hülst, D. (2013). *Symbol und soziologische Symboltheorie: Untersuchungen zum Symbolbegriff in Geschichte, Sprachphilosophie, Psychologie und Soziologie*. Wiesbaden: Springer VS
- Husserl, E. (1929). *Formale und transzendente Logik*. Halle (Saale). *Collected edition as Husserliana, 17*.
- Imdahl, M. (1979). *Überlegungen zur Identität des Bildes*. In: Marquard, O., & Stierle, K. (Hg.). Identität (Reihe: Poetik und Hermeneutik Bd. VII). München. S. 187-211)

- Imdahl, M. (1994). *Ikönik. Bilder und ihre Anschauung*. In: Boehm, G. (Hrsg.) *Was ist ein Bild?* S. 300-324. München: Wilhelm Fink.
- Imdahl, M. (1996). *Giotto - Arenafresken. Ikonographie - Ikonologie - Ikonik*. München: Wilhelm Fink.
- Jerusalem, M. & Schwarzer, R. (1999). *Skalen zur Erfassung von Lehrer- und Schülermerkmalen*. Dokumentation der psychometrischen Verfahren im Rahmen der Wissenschaftlichen Begleitung des Modellversuchs Selbstwirksame Schulen.
- Jörissen, B. & Marotzki, W. (2009). *Medienbildung – Eine Einführung. Theorie – Methoden – Analysen*. Bad Heilbrunn. Julius Klinkhardt.
- Jumpertz, E. (2012). Zusammenhänge zwischen Partizipation, Umweltgerechtigkeit und Umweltbildung. In: Deutsche Umwelthilfe (Hrsg.). *Umweltgerechtigkeit und biologische Vielfalt*. Radolfzell, S. 10–11.
- Junker, J., Elbing, U., Bader, R. (Hrsg.)(2014). *Zeitsprünge - Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Kunsttherapie*. Nürtingen: Verlag und Galerie für Kunst und Kunsttherapie.
- Kalthoff, H. (2012). *Ethnographische Bildungssoziologie. Perspektiven und Herausforderungen*. In: Karin Schittenhelm (Hg.): *Qualitative Bildungs- und Arbeitsmarktforschung: Theoretische Grundlagen und Methoden*. Wiesbaden, S. 33–57.
- Kandel, E. R. (2008). *Psychiatry, psychoanalysis, and the new biology of mind*. American Psychiatric Pub.
- Kant, I. (1790). *Analytik des Schönen*. na.
- Kant, I. (1968). *Kritik der Urteilskraft*. In: Kants Wert. Akademie Testausgabe, Bd. V. Berlin: de Gruyter (im Original 1790).
- Kaplan, R., & Kaplan, S. (1989). *The experience of nature: A psychological perspective*. Cambridge university press.
- Kastner, M. (2008). *Angebote für Bildungsferne als Instrument Lernender Regionen*. In: ÖIEB (Red.), *Handbuch Lernende Regionen*. Band 3. Bundesweite Instrumente (3. Aufl., S.89-97).

- Kaulbach, F. (1982). *Einführung in die Philosophie des Handelns*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Keil, G. (1993). *Kritik des Naturalismus*. Berlin, New York: Walter de Gruyter,
- Keller, R., & Meuser, M. (2011). *Wissen des Körpers–Wissen vom Körper*. In: *Körperwissen* (pp. 9-27). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kergel, D. (2017). *Qualitative Bildungsforschung: Ein integrativer Ansatz*. Wiesbaden: Springer VS
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Univ of California Press.
- Kleining, G. (1982). *Umriss zu einer Methodologie qualitativer Sozialforschung*. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 34(2), 224-253.
- Knoblauch, H., Kurt, R., & Soeffner, H. G. (2003). *Theorie der Lebenswelt II. Die kommunikative Ordnung der Lebenswelt (Alfred Schütz Werkausgabe Bd. V. 2)*. Konstanz: UVK.
- Knoppe, T. (1992). *Die theoretische Philosophie Ernst Cassirers: zu den Grundlagen transzendentaler Wissenschafts- und Kulturtheorie*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Kolb, D.A. & Fry, R. (1975). *Toward an applied theory of experiential learning*. In: C.L. Cooper (Hrsg.), *Theories of Group Processes* (S. 33–58). New York: John Wiley.
- Koller, H.-C. (2012). *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Kopp-Schmidt, G. (2004). *Ikonographie und Ikonologie*. Köln: Böhlau.
- Korte, H. (2010). *Einführung in die Hauptbegriffe der Soziologie*. Wiesbaden: Springer VS Verlag.
- Korthagen, F.A.J. (1985). *Reflective Teaching and Preservice Teacher Education in the Netherlands*. *Journal of Teacher Education*, 36 (5), 11–15.

- Korthagen, F.A.J. & Vasalos, A. (2005). *Levels in reflection: core reflection as a means to enhance professional growth*. *Teachers and Teaching*, 11 (1), 47–71.
- Kralemann, B. (2001). *Die Begriffstheorie Ernst Cassirers*. BoD–Books on Demand.
- Kramer, E. (1986). *The art therapist's third hand: Reflections on art, art therapy, and society at large*. *American Journal of Art Therapy*.
- Langer, S. K. (1966). *Cassirers Philosophie der Sprache und Mythos*. Stuttgart: P. Schlipp.
- Langer, S. K. (1984). *Philosophie auf neuen Wegen. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Mannheim, Karl (1980). *Strukturen des Denkens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Langer, S. K. (2018). *Fühlen und Form: Eine Theorie der Kunst (Vol. 685)*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Lauschke, M., & Schneider, P. (Eds.). (2017). *23 Manifeste zu Bildakt und Verkörperung (Vol. 1)*. Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- Lehmann, I. (2005). *Wissen und Wissensvermittlung im ökologischen Landbau in Baden-Württemberg in Geschichte und Gegenwart*. Weikersheim: Margraf Verlag.
- Lévi-Strauss, C. (1973). *Das wilde Denken. Vol. 14*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Liedtke, G. (2005). *Die Bedeutung von Natur im Bereich der Outdooraktivitäten*. INÖK.
- Loch, W. (1980): *Der Mensch im Modus des Könnens. Anthropologische Fragen pädagogischen Denkens*. In: König, E. und Ramsenthaler, H. (Hrsg.): *Diskussion Pädagogische Anthropologie*. München, S. 191–225.
- Loenhoff, J. (2012). *Implizites Wissen. Epistemologische und handlungstheoretische Perspektiven*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Lombroso, C. (1887). *Genie und Irrsinn*. Leipzig.



- Loos, P. & Schäffer, B. (2001). *Das Gruppendiskussionsverfahren. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendung*. Leske + Budrich, Opladen.
- Lorenzer, A. (1983). *Sprache, Lebenspraxis und szenisches Verstehen*. In: *Psyche* 37, S. 97–115
- Lowenfeld, V. (1957). *Kunst des Kindes*. Frankfurt a. M.
- Lude, A. (2001). *Naturerfahrung & Naturschutzbewusstsein*. [eine empirische Studie] (Forschungen zur Fachdidaktik, Bd. 2). Zugl.: Kiel, Univ., Diss., 2000 u.d.T.: Lude, Armin: Einfluss von Naturerfahrung auf Naturschutzbegründungen und Naturschutzbewusstsein im Jugendalter. Innsbruck u.a: Studien-Verl.
- Lude, A. (2005). *Naturerfahrung und Umwelthandeln. Neue Ergebnisse aus Untersuchungen mit Jugendlichen*. In: U. Unterbruner & FORUM Umweltbildung (Hrsg.), *Natur erleben. Neues aus Forschung und Praxis zur Naturerfahrung* (S. 65-84). Innsbruck: StudienVerl.
- Lude, A. (2017). *Die Natur wirkt auf Kinder. Die Wirkung von Naturerfahrung und-kontakten und digitale Möglichkeiten für Anreize zu direkter Naturerfahrung*. *Erleben und lernen* (3/4), .29-33.
- Lühe, A. (2004). *Interesseloses Wohlgefallen*. In: J. Ritter/K. Gründer/G. Gabriel (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12, Sp. 1001-, Basel: Schwabe Verlag.
- Mannheim, K. (1964). *Wissenssoziologie, Kap. Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation*. Neuwied: Luchterhand, 91-154.
- Mannheim, K., Kettler, D., Meja, V., & Stehr, N. (1980). *Strukturen des Denkens (1st ed.)*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft: Vol. 298. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mannheim, K. (1985). *Erster Ansatz des Problems*. In *Ideologie und Utopie*, 3–47. Frankfurt am Main.
- Marbacher-Widmer, P. (1991). *Bewegen und Malen. Zusammenhänge - Psychomotorik - Urformen - Körper- und Raumerfahrung*. Dortmund: Borgmann.

- Mayer, J. & Bayrhuber, H. (1994). *Einfluss von Naturerfahrungen auf Umweltwissen und Umwelthandeln im Kindes- und Jugendalter*. Kiel: IPN.
- Mayer, F. S., Frantz, C. M. (2004). *The connectedness to nature scale: A measure of individuals' feeling in community with nature*. *Journal of environmental psychology*, 24(4), 503-515.
- Menzen, K. H. (2016). *Grundlagen der Kunsttherapie (Vol. 2196)*. UTB.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Üb. R. Boehm. Rudolf, Berlin/New York.
- Merleau-Ponty, M. (1986 [1966]): *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Fink.
- Merleau-Ponty, M. (2004). *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. übersetzt von Guiliani, R. und Waldenfels, B. München: Fink.
- Meske, M. (2011). *Natur ist für mich die Welt: Lebensweltlich geprägte Naturbilder von Kindern*. Wiesbaden: Springer VS.
- Mey, G. (2010). *Handbuch qualitative Forschung in der Psychologie*. K. Mruck (Ed.). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Meyer-Drawe, K. (1985). *Leiblichkeit und Sozialität: phänomenologische Beiträge zu einer pädagogischen Theorie der Inter-Subjektivität*. München: Wilhelm Fink.
- Meyer-Drawe, K. (1996). *Vom anderen lernen. Phänomenologische Betrachtungen in der Pädagogik*. In: M. Borelli & J. Ruhloff (Hrsg.), *Deutsche Gegenwartspädagogik (Bd. 2, S. 85–98)*. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren.
- Meyer, T., & Sabisch, A. (Eds.). (2015). *Kunst Pädagogik Forschung: Aktuelle Zugänge und Perspektiven (Vol. 17)*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Meltzoff, A. & Moore, A.M. (1999). *Persons and representation: Why infant imitation is important for theories of human development*. In: Nadel J, Butterworth G (Hrsg) *Imitation in Infancy*. Univ Press, Cambridge, S. 7–35
- Mitchell, W. J. T. (1984). *What is an Image?*. *New literary history*, 15(3), 503-537.

- Mitchell, W. J. T (1994). *Ekphrasis and the Other. Picture theory: Essays on verbal and visual representation, 151-81*. Chicago: University of Chicago.
- Mitchell, W. J. (2008). *Four fundamental concepts of image science*. In: Elkins, James (Hrsg.)(2008). *Visual Literacy*, New York. S. 16.
- Mitscherlich, A. (1965). *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Mohr, F. (1906). *Die Zeichnungen von Geisteskranken und ihre diagnostische Verwertbarkeit*. *Journal für Psychologie und Neurologie* 8. 99-140.
- Mollenhauer, K. (1983). *Streifzug durch fremdes Terrain. Interpretation eines Bildes aus dem Quattrocento in bildungstheoretischer Absicht*. *Zeitschrift für Pädagogik*, 29(2), 173-194.
- Mollenhauer, K. (1990). *Ästhetische Bildung zwischen Kritik und Selbstgewissheit*. *Zeitschrift für Pädagogik*, 36(4), 481-494.
- Musik, G. (1983). *Pragmatische Ästhetik-John Dewey: Kunst als Erfahrung. Das Programm des Schönen*. Ausgewählte Beiträge der Stuttgarter Schule zur Semiotik der Künste und der Medien. Verfügbar unter: [https://zkm.de/media/file/de/1983-semiosis-30\\_43-55\\_musik.pdf](https://zkm.de/media/file/de/1983-semiosis-30_43-55_musik.pdf). Zugriff am 22.04.2021.
- Nagl, L. (1998). *Pragmatismus (Vol. 1095)*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Neuweg, G. H. (2000). *Mehr lernen, als man sagen kann: Konzepte und didaktische Perspektiven impliziten Lernens*. *Unterrichtswissenschaft*, 28(3), 197-217. Verfügbar unter: [https://www.pedocs.de/volltexte/2013/5471/pdf/UnterWiss\\_2000\\_3\\_Neuweg\\_Mehr\\_Lernen\\_D\\_A.pdf](https://www.pedocs.de/volltexte/2013/5471/pdf/UnterWiss_2000_3_Neuweg_Mehr_Lernen_D_A.pdf). Zugriff am 22.02.2021.
- Neuweg, G.H. (2004). *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr- lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*. (Internationale Hochschulschriften, Band 311). Münster: Waxmann.
- Nguyen, Q.D., Fernandez, N., Karsenti, T., & Charlin, B. (2014). *What Is Reflection? A Conceptual Analysis of Major Definitions and a Proposal of a Five-Component Model*. *Medical Education*, 48 (12), 1176–1189. Verfügbar unter: <https://doi.org/10.1111/medu.12583>. Zugriff am 12.04.2021.

- Nietzsche, F. W. (1873). *Unzeitgemässe Betrachtungen (Vol. 1)*. Verlag von EW Fritsch.
- Nonaka, I., & Takeuchi, H. (2012). *Die Organisation des Wissens: Wie japanische Unternehmen eine brachliegende Ressource nutzbar machen*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag.
- Oevermann, U. (1996). Krise und Muße. Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht. Vortrag am 19.6. in der Städel-Schule. Verfügbar unter <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/4953>. Zugriff am 22.02.2021.
- Oldemeyer, E. (1983). *Entwurf einer Typologie des menschlichen Verhältnisses zur Natur*. In: Großklaus, G. & Oldemeyer, E. (Hrsg.). *Natur als Gegenwelt*. Karlsruhe, S. 15–42
- Orians, G. H. (1980). Habitat selection: General theory and applications to human behavior. *The evolution of human social behavior*. Verfügbar unter: <https://ci.nii.ac.jp/naid/10020057333/>. Zugriff am 12.12.2020.
- Orians, G. H. (1986). An ecological and evolutionary approach to landscape aesthetics. *Landscape meanings and values*.
- Oschatz, K., Gebhard, U., & Mielke, R. (2009). *Irritation als Chance. Auswirkungen intuitiver Vorstellungen auf das Lernen über Gentechnik*. *Erkenntnisweg Biologiedidaktik*, 8, 7-22.
- Oschatz, K. (2011). *Intuition und fachliches Lernen*. Wiesbaden: SpringerVS-Verlag.
- Paetzold, H. (1993). *Ernst Cassirer zur Einführung*. Hanburg: Junius Verlag.
- Panofsky, E. (1964). *Die Perspektive als „symbolische Form“*. In Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin. S. 99-167.
- Panofsky, E. (1975). *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts)(1955)*. Köln.
- Parsons, M. J. (1987). *How we understand art: A cognitive developmental account of aesthetic experience (pp. 1-35)*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Paul, J. (1960). *Die Unsichtbare Loge*. In: Paul, Jean: Werke. München: Hanser Verlag. Original veröffentlicht 1793.
- Paulus, C. (2009). *Der Saarbrücker Persönlichkeitsfragebogen SPF (IRI) zur Messung von Empathie. Psychometrische Evaluation der deutschen Version des Interpersonal Reactivity Index*. Verrfügbar unter: URL: <http://psydok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2009/2363>. Zugriff am 10.12.2020.
- Pazzini, K. J. (2015). *Bildung vor Bildern. Kunst–Pädagogik–Psychoanalyse*. Bielefeld: transcript.
- Petersen, P., Gruber, H., & Tüpker, R. (Hrsg.) (2011). *Forschungsmethoden künstlerischer Therapien*. Reichert Verlag zeitpunkt musik. Wiesbaden.
- Piaget, J. (1978). *Das Weltbild des Kindes*. Stuttgart: Klett Cotta.
- Picasso, P. (o.J.). 43 Pablo Picasso Zitate – Die wichtigsten Aussagen des Meisters - Picasso über die Kunst, die Menschen und das Leben. unter: <https://www.daskreativeuniversum.de/43-pablo-picasso-zitate/>. Zugriff am 22.03.2021.
- Plaum, G. (2011). *Funktionen des bildnerischen Denkens*. IMAGE, 14.
- Plaum, G. (2016). *Bildnerisches Denken: eine Theorie der Bilderfahrung (Vol. 88)*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Pöppel, E. (2006): *Der Rahmen. Ein Blick des Gehirns auf unser Ich*. München: Hanser.
- Polanyi, M. (1967). *The Tacit Dimension*. London: Routledge & Kegan.
- Polanyi, M. (2015). *Personal knowledge: Towards a post-critical philosophy*. University of Chicago Press.
- Prüfer, M. (2016). *Brut*. Berlin: Hatje Cantz.
- Przyborski, A. (2004). *Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode: Qualitative Auswertung von Gesprächen, Gruppendiskussionen und anderen Diskursen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Przyborski, A., & Slunecko, T. (2012). *Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation*. Journal für Psychologie, 20(3).
- Przyborski, A., & Wohlrab-Sahr, M. (2013). *Qualitative Sozialforschung: ein Arbeitsbuch*. Oldenburg: Walter de Gruyter.
- Rämisch, D. (2007). *Kommunikation in der Lebenswelt: Möglichkeiten der Kommunikation innerhalb der Alltagswelt und ihre Voraussetzungen nach A. Schütz*. München und Ravensburg: GRIN Verlag.
- Regenbrecht, T., Bähr, I., & Krieger, C. (2019). *Irritation als produktives Moment im bewegungsbezogenen Bildungsprozess?*. In *Irritation als Chance* (pp. 291-321). Springer VS, Wiesbaden.
- Richter, H. G. (1976). *Anfang und Entwicklung der zeichnerischen Symbolik: eine Gegenüberstellung der Theorien über den Ursprung und Verlauf der bildhaft-symbolischen Aktivitäten im Kinder- und Jugendalter*. Ratingen: Henn.
- Richter, H. (2000). *Die Kinderzeichnung: Entwicklung, Interpretation, Ästhetik*. Berlin: Cornelsen.
- Rodgers, C. (2002a). *Defining Reflection: Another Look at John Dewey and Reflective Thinking*. Teachers College Record, 104 (4), 842–866.
- Rödel, S. S. (2015). *Der Andere und die Andere. Überlegungen zu einer Theorie pädagogischen Antwortgeschehens im Angesicht von Dritten*. In: Brinkmann, M., Kubac, R. und Rödel, S. S. (Hrsg.): *Pädagogische Erfahrung. Phänomenologische Akzentuierungen in Theorie, Empirie und Praxis*. Wiesbaden, S. 195–218.
- Ronnberg, A., & Martín, K. R. (Eds.). (2018). *Das Buch der Symbole*. Köln: Taschen.
- Rosa, H. (2012). *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umriss einer neuen Gesellschaftskritik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Rosengren, K. E. (1984). *Cultural indicators for the comparative study of culture*. In *Cultural indicators: An international symposium* (pp. 11-47). Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften Vienna.
- Rückert-John, J. (Hrsg.). (2016). *Gesellschaftliche Naturkonzeptionen: Ansätze verschiedener Wissenschaftsdisziplinen*. Wiesbaden: Springer-Verlag.

- Runge, P. O., & Wäsche, E. (1943). *Ich weiss eine schöne Blume: Scherenschnitte von Philipp Otto Runge; mit Gedichten der Zeit*. Steenlandt.
- Ryle, G. (2002). *The Concept of Mind*. Chicago: University of Chicago press.
- Sabisch, A. (2019a). *Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen*. In *Irritation als Chance* (pp. 105-132). Springer VS, Wiesbaden.
- Sabisch, A. (2019b). *Antworten auf Bilder*. In *Irritation als Chance* (pp. 259-290). Springer VS, Wiesbaden.
- Sachs-Hombach, K. (2006). *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem.
- Sachs-Hombach, K., & Schirra, J. R. (2011). *Prädikative und modale Bildtheorie*. na. Verfügbar unter: <http://jrjs.bplaced.net/www/Work/Papers/P11/P11-2/bildlinguistik-kurz.pdf>, Zugriff am 13.04.2021
- Sachs-Hombach, K. (2014). *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Satow, L., Mittag, W. (1999). *Selbstwirksamkeitserwartung im Umgang mit sozialen Anforderungen (WIRKSOZ)*. In R. Schwarzer, M. Jerusalem (Hrsg.), *Skalen zur Erfassung von Lehrer- und Schülermerkmalen: Dokumentation der psychometrischen Verfahren im Rahmen der Wissenschaftlichen Begleitung des Modellversuchs Selbstwirksame Schulen* (S. 17-18).
- Schacter, D. L. (1992). *Understanding implicit memory: A cognitive neuroscience approach*. *American psychologist*, 47(4), 559.
- Schelten, A. (2000). *Begriffe und Konzepte der berufspädagogischen Fachsprache: eine Auswahl*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Schiemann, G. (2004). *Natur: Kultur und ihr Anderes*. Verfügbar unter: <https://philarchive.org/archive/SCHNKU>. Zugriff am 12.03.2021

- Schittenhelm, K. (2012). *Qualitative Bildungs- und Arbeitsmarktforschung*. In *Qualitative Bildungs- und Arbeitsmarktforschung* (pp. 9-30). Wiesbaden: Springer VS.
- Schmid, J. L. (2011). *Flow-Erleben und Achtsamkeit*. Verfügbar unter: [http://www.isbm.at/pics/Achtsamkeit\\_und\\_Flow\\_Lemmer%20Schmid.pdf](http://www.isbm.at/pics/Achtsamkeit_und_Flow_Lemmer%20Schmid.pdf). Zugriff am 16.02.0221
- Schneider, J. (2016). *Lehramtsstudierende analysieren Praxis. Ein Vergleich der Effekte unterschiedlicher fallbasierter Lehr-Lern-Arrangements*. Tübingen: Eberhard Karls Universität. Verfügbar unter: <https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/handle/10900/71843>. <https://doi.org/10.1024/1661-8157/a002526>; <https://doi.org/10.1024/1661-8157/a002307> Zugriff am 22.02.0221
- Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner. How professionals think in action*. New York: Basic Books.
- Schön, Donald A. (1987). *Educating the Reflective Practitioner. Toward a New Design for Teaching and Learning*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Schön, D. A. (1988). *From technical rationality to reflection-in-action*. *Professional judgment: A reader in clinical decision making*, 60-77.
- Schön, Donald A. (1992). *The Theory of Inquiry: Dewey's Legacy to Education*. *Curriculum Inquiry*, 22 (2), 119-139.
- Schönwald, A. (2015). *Bedeutungsveränderungen der Symboliken von Landschaften als Zeichen eines veränderten Verständnisses von Macht über Natur*. In *Landschaftswandel-Wandel von Machtstrukturen* (pp. 127-138). Wiesbaden: Springer VS.
- Schottenloher, G., & Schnell, H. (1994). *Wenn Worte fehlen, sprechen Bilder. Bildnerisches Gestalten und Therapie*. Kösel, München.
- Schreier, H. (1993). *Wege zum Naturschönen*. In: Staudte, Adelheid: *Ästhetisches Lernen auf neuen Wegen*. Weinheim/Basel
- Schreyögg, G., & Geiger, D. (2003). *Kann die Wissensspirale Grundlage des Wissensmanagements sein?*. Berlin: Freie Universität Berlin, Institut für Management.



- Schultz, P. W. (2002). *Inclusion with nature: The psychology of human-nature relations*. In: *Psychology of sustainable development* (pp. 61-78). Springer US.
- Schütz, A. (1971). *Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Gesammelte Aufsätze Band 1, Den Haag: Nijhoff.
- Schütz, E. (2016). *Das Wort, die Schrift und der Tod. Fragen für Leser. Notiz zu Derrida*. In: Egon Schütz: *Existenzialkritische Pädagogik*, herausgegeben von Malte Brinkmann. Wiesbaden, S. 403–414.
- Schuhmacher-Chilla, D. (2012). *Körper–Leiblichkeit*. H. Bockhorst
- Schulz, Martin (2002). *Körper sehen – Körper haben? Eine Frage der bildlichen Repräsentation. Eine Einleitung*. In: Belting, Hans/Kamper, Dietmar/Schulz, Martin (Hrsg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation* (1-27). München: Fink.
- Schumm, M. (2013). *Wahrnehmung und Wissen*. Onlinepublikation. Universität der Künste Berlin. Verfügbar unter: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-1/wahrnehmung-und-wissen/>. Zugriff am 23.4.2021.
- Seel, M. (1996). *Eine Ästhetik der Natur* (p. 39). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Seel, N. M. (2000). *Psychologie des Lernens*. München: Reinhardt.
- Seel, M. (2003). *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Seidel, C. (2007). *Leitlinien zur Interpretation von Kinderzeichnungen*. Lienz: Journal Verlag.
- Simon, L. (1876). *Imagination dans la Folie. Etude sur les dessins, plans, description et costumes des aliénés*. Annales médico-psycholog.
- Sinapius, P. (2011). *Forschungsmethoden Künstlerischer Therapien*. S. 129 - 142 Wiesbaden: Reichert.
- Sinapius, P., & Niemann, A. (Eds.). (2011a). *Das Dritte in Kunst und Therapie*. Lusanne: Verlag P. Lang.

- Stangl, W. (2021). Stichwort: 'Habitus'. Online Lexikon für Psychologie und Pädagogik. Verfügbar unter: <https://lexikon.stangl.eu/1971/habitus>. Zugriff am 11.01.2021.
- Steinmetz, G. (2020). *Human Planet - Wie der Mensch die Erde formt*. München: Knesebeck.
- Stern, D. N. (1992). *Die Lebenserfahrung des Säuglings: mit einer neuen Einleitung des Autors*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Stern D. N. (1998). „Now-moments“, implizites Wissen und Vitalitätskonturen als neue Basis für psychotherapeutische Modellbildungen. In: Trautmann-Voigt S, Voigt B (Hrsg) Bewegung ins Unbewusste. Beiträge zur Säuglingsforschung und analytischen KörperPsychotherapie. Brandes & Apsel, Frankfurt/M, S. 82–96
- Strauss, A. L. & Corbin, J. M. (1996). *Grounded Theory. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Weinheim: Beltz, Psychologie Verlags-Union.
- Tamboer, J. (1997). *Bewegungslernen aus dialogischer Perspektive*. In: E. Loosch & M. Tamme (Hrsg.), *Motorik – Struktur und Funktion* (S. 241–244). Hamburg: Czwalina.
- Tardieu, A. (1872). *Étude médico-légale sur la folie*. Paris
- Tenbruk, F. H. (1978). *Zur Anthropologie des Handelns* In: Lenk, H. (Hrsg.) Handlungstheorien, intersisziplinär, Bd. 2.1 (S. 89-138). Paderborn: W. Fink
- Toom, A., Husu, J. & Patrikainen, S. (2015). *Student teachers' patterns of reflection in the context of teaching practice*. European Journal of Teacher Education, 38 (3), 320–340.
- Trommer, G., Kretschmar, S. & Prasse, W. (Hrsg.). (1995). *Natur wahrnehmen mit der Rucksackschule* (Praxis Pädagogik, 1. Auflage, Druck 5). Braunschweig: Westermann.
- Vogel, H. (2018). *Ernst Cassirer und Susanne K. Langers System der symbolischen Formen*. München: GRIN Verlag. Verfügbar unter: <https://www.grin.com/document/49158>. Zugriff am 27.4.2021.

- Völker, S., & Kistemann, T. (2011). *The impact of blue space on human health and well-being—Salutogenetic health effects of inland surface waters: A review*. International journal of hygiene and environmental health, 214(6), 449-460.
- von Aufschnaiter, C., Fraij, A., & Kost, D. (2019). *Reflexion und Reflexivität in der Lehrerbildung. Herausforderung Lehrer\*innenbildung-Zeitschrift zur Konzeption, Gestaltung und Diskussion*. Nr. 2(1), 144-159.
- Wagner, W. (1994). *Alltagsdiskurs. Die Theorie Sozialer Repräsentation*. Göttingen: Hogrefe.
- Waldenfels, B. (1999). *Ordnungen des Sichtbaren*. In: Sinnesschwellen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, B. (2002). *Bruchlinien der Erfahrung. Phänomenologie, Psychoanalyse, Phänomenotechnik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, B. (2004). *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1734, 1. Aufl., Orig.-Ausg). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Waldenfels, B. (2016). *Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes (pp. 14-31)*. Berlin: De Gruyter.
- Waldmann, M. & Preußentanz, M. (2016): *Das Pädagogische Band*. In: Brinkmann, M., Buck, M. F. und Rödel, S. S. (Hrsg.): *Pädagogik – Phänomenologie. Verhältnisbestimmungen und Herausforderungen*. (in Vorbereitung)
- Welsch, W. (2003). *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam.
- Wichelhaus, B. (2010). *Die Kinderzeichnung als Medium ästhetischer Erfahrung und therapeutischer Kommunikation. Bildtheorie und Bildpraxis in der Kunsttherapie*,(223-236). Verfügbar unter: [https://zkm.de/media/file/de/1987-semiosis-46-47\\_107-117\\_wichelhaus.pdf](https://zkm.de/media/file/de/1987-semiosis-46-47_107-117_wichelhaus.pdf). Zugriff am 17.03.2021.
- Wiegelmann, J. & Zabel, J. (2020). *Wie verbinden Biodiversitätsforscher\_innen ihr professionelles Wissen mit ihrem persönlichen Naturerleben? Ein Versuch zur Fachlichen Klärung bei gesellschaftlich relevanten Themen*. In: Herausforderung Lehrer\_innenbildung. (in press).

- Wiesing, L. (2008). *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte. Perspektiven der formalen Ästhetik*. Frankfurt a. M.
- Wilson, E. O. (1984). *Biophilia: The Human Bond with Other Species*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Winnicott, D. W. (1951). *Übergangsobjekte und Übergangsphänomene* In: Ders. (Hrsg.) (1995). *Vom Spiel zur Kreativität*. Stuttgart, S. 10–36
- Wollheim, R. (1998). *On pictorial representation. The journal of aesthetics and art criticism*. No. 56(3), 217-226.
- Wulf, Christoph (2009): *Anthropologie. Geschichte – Kultur – Philosophie*. Köln: Anaconda.
- Zammit, P. S., Relaix, F., Nagata, Y., Ruiz, A. P., Collins, C. A., Partridge, T. A., & Beauchamp, J. R. (2006). *Pax7 and myogenic progression in skeletal muscle satellite cells. Journal of cell science*, 119(9), 1824-1832.
- Zweite, A. (Hrsg.) (1991). *Joseph Beuys: Natur, Materie, Form*. München: Schirmer/Mosel.



## Anhang

---



## Inhaltsverzeichnis Anhang

---

A.1 Bildanalyse - Bild 2.....	381
A.2 Bildanalyse - Bild 3.....	394
A.3 Bildanalyse - Bild 4.....	408
A.4 Bildanalyse - Bild 5.....	421
A.5 Bildanalyse - Bild 6.....	434
A.6 Bildanalyse - Bild 7.....	447
A.7 Tabelle der Bildanalytische Auswertung.....	460
A.8 Tabelle der absoluten Nennungen (Eingangsfrage im FB).....	463
A.9 Tabelle: bildnerische Darstellung vs. verbale Nennung.....	467
A.10 Fragebogen der quantitativen Forschung.....	469
A.11 Mittelwerte und Standardabweichungen der Teilstichprobe und Gesamtstichprobe im Vergleich.....	475
A.12 Zusammenfassung / Summary.....	476
A.13 Eidesstattliche Erklärung.....	479

## A.1 Bildanalyse - Bild 2



**Titel:** o.T.

**Code:** NHM11 (weiblich - 12 Jahre)

### ***A. Formulierende Interpretation - kommunikativ generalisierter Sinngehalt***

#### ***A.1. Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt***

##### **A.1.1 Format:**

- DIN A3, vorhanden genutzt - nicht erzeugt
- als entschiedenes Querformat verwendet - als motiviert unterstellt da technisch alle Formate verwendbar gewesen wären

##### **A.1.2 Farben:**

- gedämpft koloristische, teilweise valeuristische Farbgebung unter Verwendung von Blau, Grün, Braun, Rosa, Rot
- Dichte der Färbung angepasst

- Lokalfarbe - gegenständliche und realitätsbezogene formale Bindung an die Objekte
- unterschiedliche Helligkeitsstufen durch Duktus im Farbauftrag bzw. Ausdünnung der Farbe
- wenige Farbmischungen im Hintergrund direkt auf dem Bild
- Reinheit der Farbe - Verwendung reiner nicht selbst erzeugter Farben

#### A.1.3 Kontraste:

- Hell-Dunkel, Farbkontraste: komplementär = grün/braun (implizit rot),
- Formkontraste = rund/gerade/eckig
- Kontraste im Duktus (zeichnerische Strichführung vs. verriebene Farbe )

#### A.1.4 Bildfüllung:

- ca. 100% aktive Bildfüllung,
- Verhältnis zwischen Formatwahl und Bildfüllung wirkt unausgewogen,
- Vermittlung von Raumbedarf durch das Verlassen der Formatvorgabe

#### A.1.5 Linien:

- gerade und geschwungene
- teilweise zur Umrandung genutzte Linien in direkter räumlicher Verbindung stehend
- waagerechte Linien - subtil im Hintergrund, diffus in der Bildebenenbegrenzung und im zeichnerischen Duktus
- dynamische senkrechte Linien

#### A.1.6 Flächen und Formen:

- Überwiegend großflächiges Arbeiten
- runde & eckige Formen
- starke Gruppierung von Objekten
- stellenweise Überlappung bzw. Berührung
- überwiegendes Separieren von Bildobjekten
- starke Zweidimensionalität

#### A.1.7 numerische Gruppierung der Objekte:

- 1, 2, 6



### A.1.8 Objekte

- Bäume, Himmel, Wiese, Pilze, Baumhöhle, Signatur „von Lajla“

### A.1.9 Objektverteilung und Objektabstände:

- relative Gleichverteilung der Objekte ohne einen Schwerpunkt aber tendenziell von der Mitte nach unten
- ca.90% des oberen Bildbereiches sind dem Himmel vorbehalten
- ca. 10% bilden Gras/Wiese ab
- überwiegende Zahl der Objekte weist eine räumliche Nähe zueinander auf
- mehrere Objekte, die sich berühren bzw. überlagern

### A.1.10 Tiefendimension & Perspektive (Dreidimensionalität):

- geringe tieferzeugende Überlagerungen und Größenverhältnisse
- viele Objekte scheinen dennoch auf einer Schnittebene platziert zu sein
- wenige perspektivisch korrekt anmutende Maßnahmen zur Erzeugung einer visuell sinnfälligen Räumlichkeit
- Frontalperspektive
- Dreidimensionalität von Objekten wird nicht hergestellt

### A.1.11 Raum-/Flächenkomposition:

- 3 horizontale Bildebenen (Wiese, Zwischenraum, Himmel)

### A.1.12 Bildebenen (BE)

- Verhältnismäßigkeit: BE1 = 7% : BE2 = 43% : BE3 = 50%

### A.1.13 Beschreibung der Bildebenen:

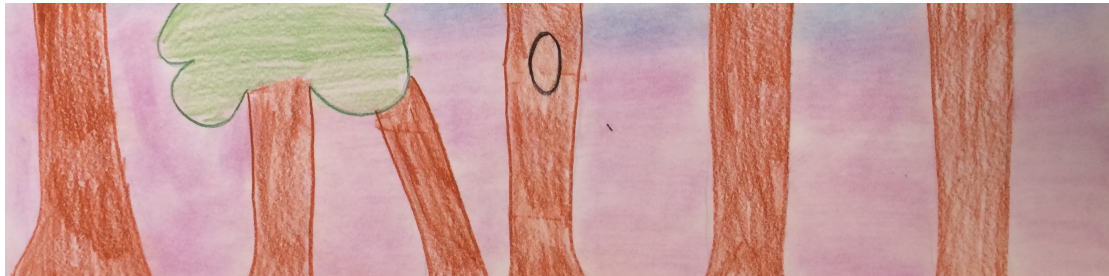
**Bildebene 1 (BE1):** Im Vordergrund sind Pflanzen/Gräser platziert. Zentral



sind die beiden Pilze und die komplett durchgehende Graslinie. Die beiden Pilze schließen die beiden Bäume mit der größten räumlichen Nähe ein. Alle sechs Bäume gründen in dieser Ebene, nehmen hier ihren Anfang und sind die verbindenden Elemente aller drei BE. Zwei zentral platzierte Stämme

weisen eine besonders große Nähe zueinander auf. Der Beginn der Horizontlinie ist sichtbar.

**Bildebene 2 (BE2):** Zentral im Vordergrund befinden sich sechs anteilige



Baumstämme, die insgesamt homogene Gestalten aufweisen. Die Baumkrone eines Baumes ist sichtbar, alle anderen verlagern sich in die Bildebene 3. Ein Baum zeigt im Stamm eine schwarze ellipsenförmige Figur. Augenscheinlich ist auch die starke Neigung eines Stammes zur linken Bildhälfte hin. Den Hintergrund bildet eine nicht klar definierte rosa Fläche, die einen insgesamt homogenen Duktus aufweist und an die Bildebene 1 und 3 grenzt. Der Himmel geht am oberen Rand der BE2 in eine andere Farbe über. Insgesamt zeigt sich eine stark reduzierte und detailarme Darstellung.

**Bildebene 3 (BE3):** Wieder im Vordergrund befinden sich sechs Baumkronen,



von denen eine anteilig zu sehen ist. Diese stellt auch neben den Stämmen eine Verbindung zwischen BE2 und BE3 her. Von fünf Bäumen sind anteilig die Stämme sichtbar. Die Baumkronen weisen insgesamt homogene Gestalten auf. Alle Baumkronen haben Überlagerungsflächen mit anderen

Bäumen. Es entstehen scheinbar zwei Gruppen der zu jeweils drei Baumkronen. Den Hintergrund bildet eine pastellblaue Fläche, die insgesamt einen homogenen Duktus aufweist. Sichtbar ist im oberen linken Rand der Schriftzug „von Lajla“.

#### A.1.14 Bilddynamik/Richtungsdynamik:



Etwas links der Bildmitte teilt sich das Bild in zwei Baumgruppen, wobei eine rechts- vs. linksgerichtete Dynamik entsteht. Die rechtsgerichtete Dynamik orientiert sich horizontal, während die linksgerichtete sich in einem Winkel von ca. 30 Grad von oben nach unten bewegt. Das zentrale initiiierende Objekt der linksgerichteten Dynamik ist der gebogene Baum Nr. 3.

#### A.1.15 Abstraktion:

- gering abstrahierend
- überwiegend konkrete Bildelemente und Gesamtkonzeption

#### A.1.16 sprachlich reproduzierbar (konkret):

- klar zu bezeichnende Elemente wie Sonne, Bäume, Pilze, Gras, Schriftzug



#### A.1.17 sprachlich nicht konkret reproduzierbar (abstrakt):

- Farbverläufe im Himmel, „Ring“ im Baumstamm, fließende Übergänge vom Abstrakten zum Konkreten

#### A.1.18 Material:

- Papier, Buntstifte, Pastellkreiden

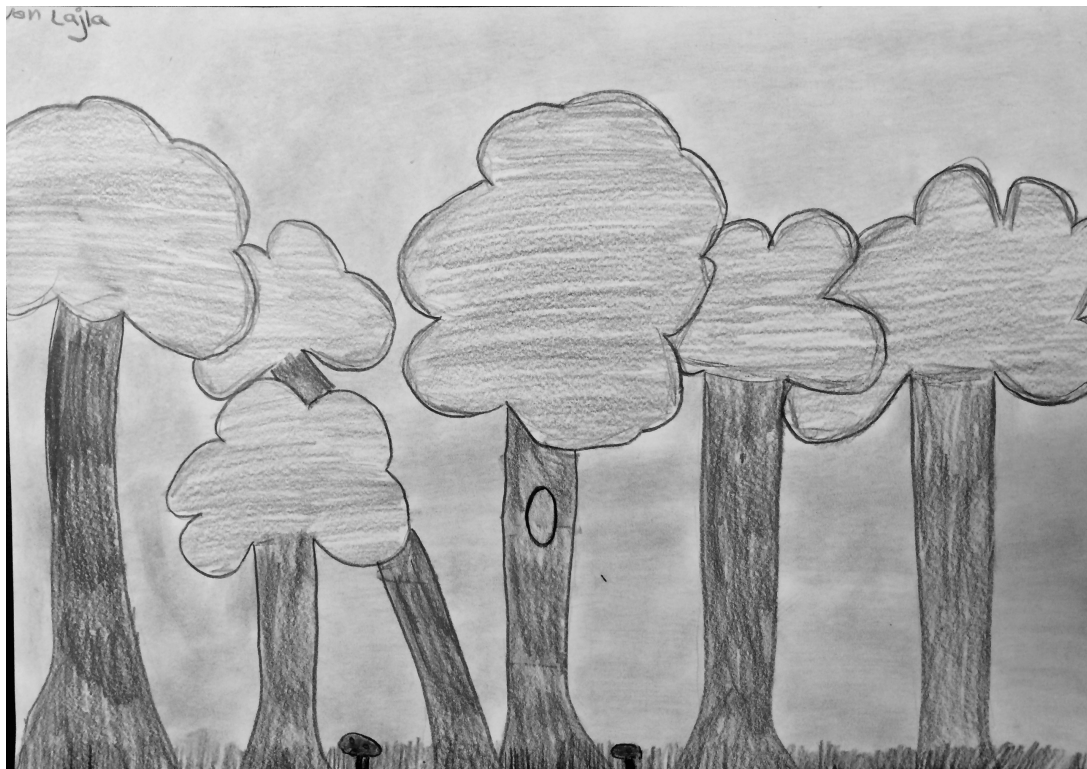
#### A.1.19 Bildoberfläche/Duktus/Werkspuren/Textur:

- glatt/matt
- zweidimensional
- horizontale und vertikale Schraffierungen, die teilweise deutlich sichtbar sind und teilweise verrieben sind und subtil zurückgetreten

#### A.1.20 Werkzeug(e):

- Stifte, Kreiden, Finger

#### A.1.21 Monochrome Wirkung des Bildes:



In seiner monochromen Wirkung zeigen sich vier Grundtöne in Helligkeitsabstufungen. Der dunkelste Grundton ist in den beiden Pilzen zu finden, gefolgt von den sechs Baumstämmen, die gleichzeitig eine starke Korrespondenz zur Grasfläche aufweisen. Die Baumkronen sind durch einen mittleren Grundton gekennzeichnet. Am hellsten ist der Grundton des Himmels bzw. Horizonts. Die grundsätzliche Wirkung des Bildes geht auch in der monochromen Ausführung nicht verloren. Allein der Farbkontrast wird gegenüber dem Original eingebüßt.

Das Korrespondenz von Pilzen und „Baumring“ verstärkt sich und führt zur Bildung einer triadischen Beziehung. Dabei verstärkt sich scheinbar die „Abwendung des benachbarten Baumes etwas, lässt ihn ein wenig mehr als Fremdkörper erscheinen und aus der Triangulierung heraustreten

#### A.1.22 Formale Abweichung:

- Ring im Baumstamm erscheint ungewöhnlich
- wirkt wie eine „unfertige“ Baumhöhle und stellt in seiner jetzigen Form die Frage nach einem Sinngehalt



## **A.b. ikonographische Analyse:**

### A.2.1 Bildkategorie:

- Landschaftsbild

### A.2.2 Ereignis/Thema:

- Darstellung von Objekten aus der natürlichen Umwelt, welche im Gesamtbild eine Baumgruppe oder einen Wald ergeben
- sichtbare florale Objekte
- keine offensichtliche Einwirkung durch Menschen oder Tiere
- vordergründig kein Handlungsaspekt
- scheinbare Bewegungslosigkeit

### A.2.3 Erzeugung des Handlungsaspekts:

- am ehesten durch Krümmung des Baumes erzeugt

### A.2.4 Kontext:

- das Bild entstand im Kontext von regelmäßigen Ausflügen in naturnahe Räume

### A.2.5 Einbettung:

- dargestelltes Sujet verweist auf einen relativ dichten aber zum Horizont geöffneten Naturraum
- es zeigen sich zwei irritierende Szenen im Bild, die keine augenblickliche aber ein potenziell Bedrohung vermitteln könnten (Fliegenpilze, umstürzender Baum)
- es könnte sich einerseits um eine Realbedrohung handeln, andererseits könnte die Szene auch für eine persönliche Bedrohung stehen

### A.2.6 Nähe- und Distanzbeziehungen:

- Nähe: Baum-Baum, Horizont-Horizont, „Ring“-Baum
- Distanz: Pilz-Pilz, Baum-Baum, Baumkrone-Gras, Baumkrone-Pilze

#### A.2.7 Subjektperspektive:

- Ambivalenz, Spannung, Ordnung, Gleichzeitigkeit, Alleinsein, Ablehnung, Abwendung, Vermeidung, Abgrenzung/Ausgrenzung, Gruppierung, Zusammenhalt, Würde,
- groß und klein
- Einzigartigkeit, Stigma, Vergiftung, Sterben, Tod
- Ruhe vor oder nach dem Sturm (Farbe des Himmels, geneigter Baum),

#### A.2.8 Stimmung:

- ruhig, ausgleichend, spannungsgeladen, versteckt bedrohlich, versteckt aufgeladen

#### A.2.9 Zeitstruktur:

- augenblicklich
- Tag (morgens oder abends)
- historische Zeitlosigkeit (Früher oder Heute nicht nicht ausdifferenzieren)

#### A.2.10 Gegensätze:

- Vertikale und Neigung
- viel Himmel und wenig Erde
- runde und eckige Formen
- Flora und keine sichtbare Fauna

#### A.2.11 Abwesenheit:

- Menschen, Tiere, Rot, Schwarz, Urbanität, Sonne

#### A.2.12 Elemente und Aggregatzustände:

- Erde, Luft
- fest, gasförmig

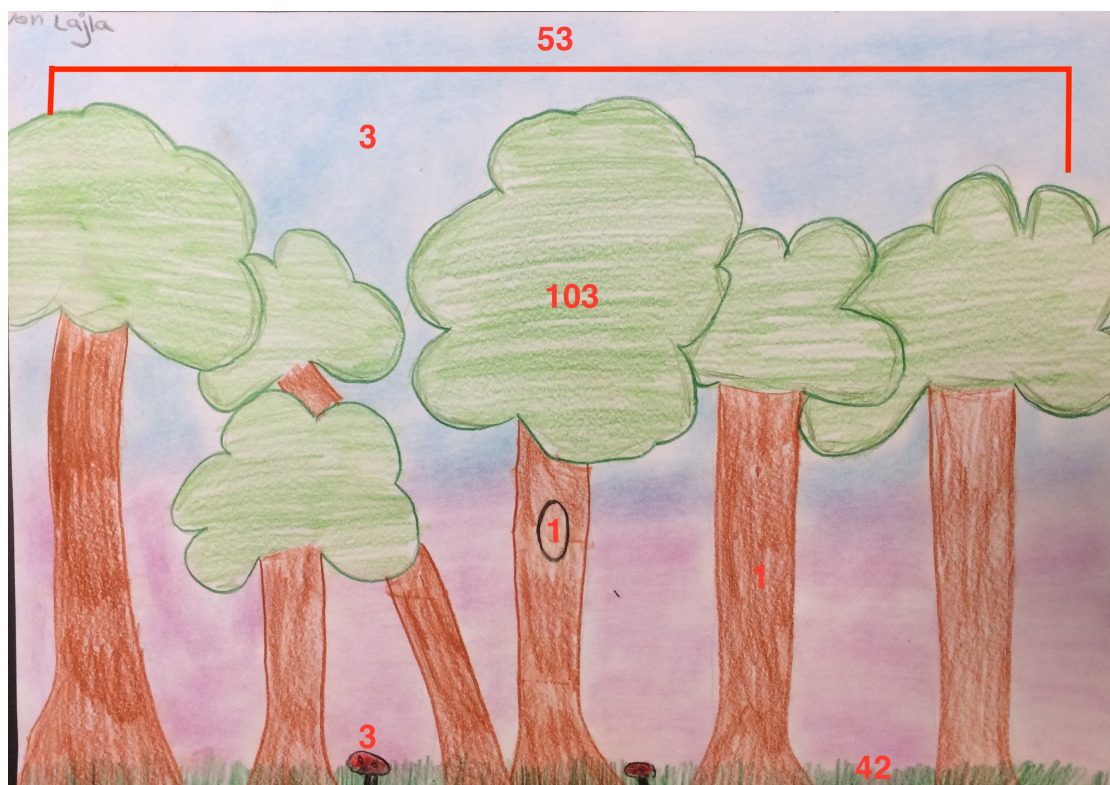
#### A.2.13 symbolischer Eigenwert der Bildelemente:

- Baum = Schutz, Standhaftigkeit, ICH-Bild, Paradies, Laubbaum - Wandel, Regeneration, Himmel und Erde-Verbindung
- Himmel = steht für Gott, Ort des Tag- und Nachtgeschehens, Unendlichkeit, Universum



- Pilz = Unheimliches, plötzliches Auftauchen und Verschwinden, verursachen mitunter Visionen, magisch-dämonisch-göttlich, unterirdisches Wachstum (Myzelium), Schimmel, Verwesung, Verrotten, rituelle Verwendung, Heilungsprozesse, hellseherische Fähigkeiten, unerwartete Erscheinungsformen, Ausdehnung und Verwandlung, Explosion und nukleare Umwandlung/Bedrohung
- Höhle = „Urbrust“-Mutter, Übergang vom Diesseits zur Unterwelt, Übergang zwischen Leben und Tot, Introversion, Inkubation, Regression zur Quelle, Raum der Wandlung
- Wiese/Gras = Lebensraum, „geweihter“ Boden, Freude, Wachstum, Fülle, Spannungsfeld von saftig bis trocken

#### A.2.14 verbale vs. bildnerische Kontrastierung:





## B. Reflektierende Interpretation - konjunktiver Sinngehalt:

### B.1 Planimetrie

Die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition lässt sich durch ein Quadrat und zwei Dreiecke vermitteln. Das Quadrat schließt eine 3-teilige Baumgruppe ein, welche dieses fast homogen ausfüllt. Darüber hinaus inkludiert es einen Teil des geneigten Stammes aus der zweiten Baumgruppe. Ein Dreieck umreißt die zweite Baumgruppe und einen Teil des Wurzelbereiches des zentral platzierten Baumes. Auch berührt die Spitze den Schriftzug in der oberen linken Ecke des Bildes. Das zweite Dreieck bildet sich aus den beiden Pilzen und der angedeuteten Höhle im Baumstamm. Gleichzeitig schließt dieses Dreieck Teile des zentralen und des geneigten Baumes mit ein.



### B.2. Szenische Choreographie

Die in der Planimetrie aufgezeigten geometrischen Formen zeigen einen gemeinsamen Überschneidungsbereich im unteren Teil des geneigten Baumes. Neben der wahrnehmbaren Vertikalen und Horizontalen findet an dieser Stelle auch eine dritte Grundausrichtung (diagonal) im Bild ihren Anfang. Dieser Überschneidungsbereich umfasst jedoch auch einen Teil des

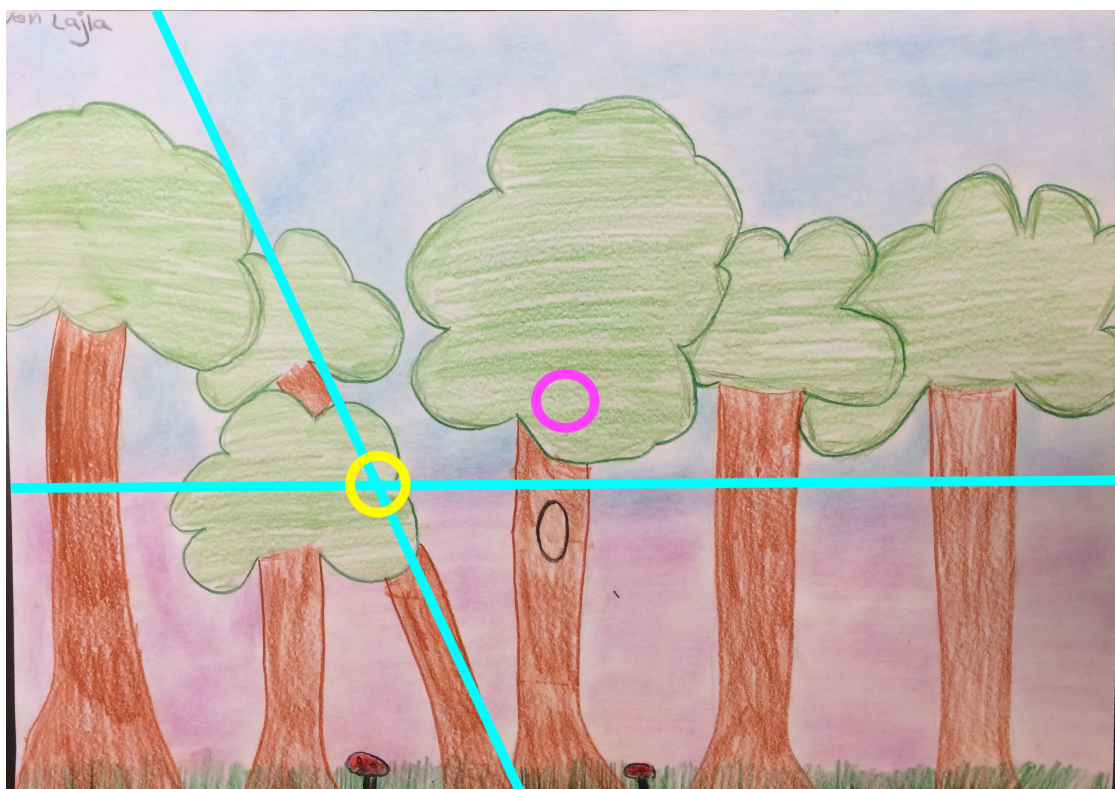
zentral positionierten Baumes und weist somit möglicherweise auf eine grundlegende Interaktion hin. Die beiden Pilze sind je einer Szene (Dreieck I und Quadrat) zugeordnet und bilden die Grundlinie des zweiten Dreiecks. Die an der Spitze befindliche angedeutete Baumhöhle nimmt zwischen den beiden Baumgruppen eine Art Vermittlungsfunktion ein. Die dabei entstehende Spannung wird durch die Neigung des Baumes verstärkt. Dabei entsteht einerseits eine Parallele zum rechten Schenkel des Dreiecks und andererseits eine deutliche Kreuzung mit dem linken Schenkel. Dadurch konstruiert sich eine ambivalente Situation. Beide Baumgruppen weisen unterschiedliche Überlagerungssituationen der Baumkronen auf. Die rechte Gruppe zeigt eine optische Schichtung von links nach rechts. Die linke Baumgruppe zeigt eine deutlich räumliche Trennung von zwei Bäumen, die durch das Hereineilen des dritten Baumes überbrückt wird und zu einer Überschneidung und Berührung führt. In jedem Fall fungiert der geneigte Baum als Bindeglied. Das geschieht in einem doppelten Sinn: (1) zwischen den beiden Baumgruppen und (2) zwischen den Bäumen innerhalb der eigenen Gruppe. Dynamisch und interaktiv wirkt auch die bereits thematisierte Triangulierung (Pilze, Baumloch).





### B.3 Perspektivische Projektion

Es gibt eine moderate Abweichung zwischen dem Bildmittelpunkt (pink) und dem Fluchtpunkt (gelb). Der Bildmittelpunkt befindet sich in der Baumkrone des zentralen Baumes. Der Schnittpunkt aus der angenommenen Horizontlinie und der Projektionslinie des geneigten Baumes stellt den Fluchtpunkt dar. Dieser befindet sich unterhalb des Bildmittelpunktes im Überlappungsbereich des geneigten und des kleinsten Baumes. Durch den/ die Bildproduzent\*in wird eine Frontalperspektive erzeugt mit einer eher linksdynamischen Blickausrichtung.



## A.2 Bildanalyse - Bild 3



**Titel:** „Kreativität und Natur“

**Code:** NBR01 (männlich, 12 Jahre)

### **A. Formulierende Interpretation - kommunikativ generalisierter Sinngehalt**

#### **A.1 Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt**

##### A.1.1 Format:

- DIN A3, vorhanden genutzt - nicht erzeugt
- als entschiedenes Querformat verwendet - als motiviert unterstellt da technisch alle Formate verwendbar gewesen wären
- Querformat wurde in der Bildmitte geteilt, dadurch wurden zwei Hochformate erzeugt

##### A.1.2 Farben:

- koloristische, teilweise valeuristische Farbgebung unter Verwendung von Blau, Grün, Braun, Rot, Schwarz

- Dichte der Färbung angepasst
- Lokalfarbe - gegenständliche und realitätsbezogene formale Bindung an die Objekte
- unterschiedliche Helligkeitsstufen durch Duktus im Farbauftrag erzeugt,
- Duktus weist vertikale und schräge ( 45 Grad - li. unten nach re. oben) Linienführung auf
- wenige Farbmischungen
- Reinheit der Farbe - Verwendung reiner, scheinbar nicht selbst erzeugter Farben

#### A.1.3 Kontraste:

- Hell-Dunkel-Kontrast
- Farbkontraste: komplementär = grün/braun (rot)
- Formkontraste = rund/gerade/eckig
- Kontraste im Duktus (zeichnerische Strichführung vs. verriebene Farbe)
- Inhaltskontrast = Natur vs. Kultur

#### A.1.4 Bildfüllung:

- ca. 100% aktive Bildfüllung
- Verhältnis zwischen Formatwahl und Bildfüllung wirkt etwas unausgewogen
- Vermittlung von Raumbedarf durch das Anstoßen an die bzw. durch das Verlassen der Formatvorgabe

#### A.1.5 Linien:

- gerade, geschwungene und sich überkreuzende Linien
- teilweise zur Umrandung genutzt und teilweise mit eigenständigen Formausdruck
- Linien in direkter räumlicher Verbindung stehend
- horizontale, vertikale und schräge Linien

#### A.1.6 Flächen und Formen:

- großflächiges und kleinflächiges Arbeiten
- runde & eckige Formen
- Verteilung von Objekten
- keine Überlappungen

- teilweise Berührung bei überwiegender Separieren von Bildobjekten
- starke Zweidimensionalität

#### A.1.7 numerische Gruppierung der Objekte:

- 1, 2, 4, 6

#### A.1.8 Objekte

- Baum, Himmel, Wiese, Gebäude, Fenster, Schornstein, Rauch, Tropfen?

#### A.1.9 Objektverteilung und Objektabstände:

- Verteilung der Objekte in zwei Bildräume ohne einen Schwerpunkt aber tendenziell zur Mitte der Bildräume ausgerichtet
- Füllung der Bildräume ausgeglichen
- Objekte der rechten Bildhälfte weisen eine räumliche Nähe zueinander auf
- Objekte der rechten und linken Bildhälfte werden durch eine Linie getrennt

#### A.1.10 Tiefendimension & Perspektive (Dreidimensionalität):

- geringe tieferzeugende Überlagerungen und Größenverhältnisse
- Objekte scheinen auf einer Schnittebene platziert zu sein
- wenige perspektivisch korrekt anmutende Maßnahmen zur Erzeugung einer visuell sinnfälligen Räumlichkeit
- Frontalperspektive
- Dreidimensionalität von Objekten wird nicht hergestellt

#### A.1.11 Raum-/Flächenkomposition:

- zwei scheinbar getrennte Bildhälften
- rechte Bildhälfte wiederum in zwei horizontale Bildebenen geteilt (Gebäude, Schornstein)
- linke Bildhälfte wirkt in sich geschlossener

#### Beschreibung der Bildhälften

- Bildhälften (BH) - Verhältnismäßigkeit: BH1 = 50% und BH2 = 50%



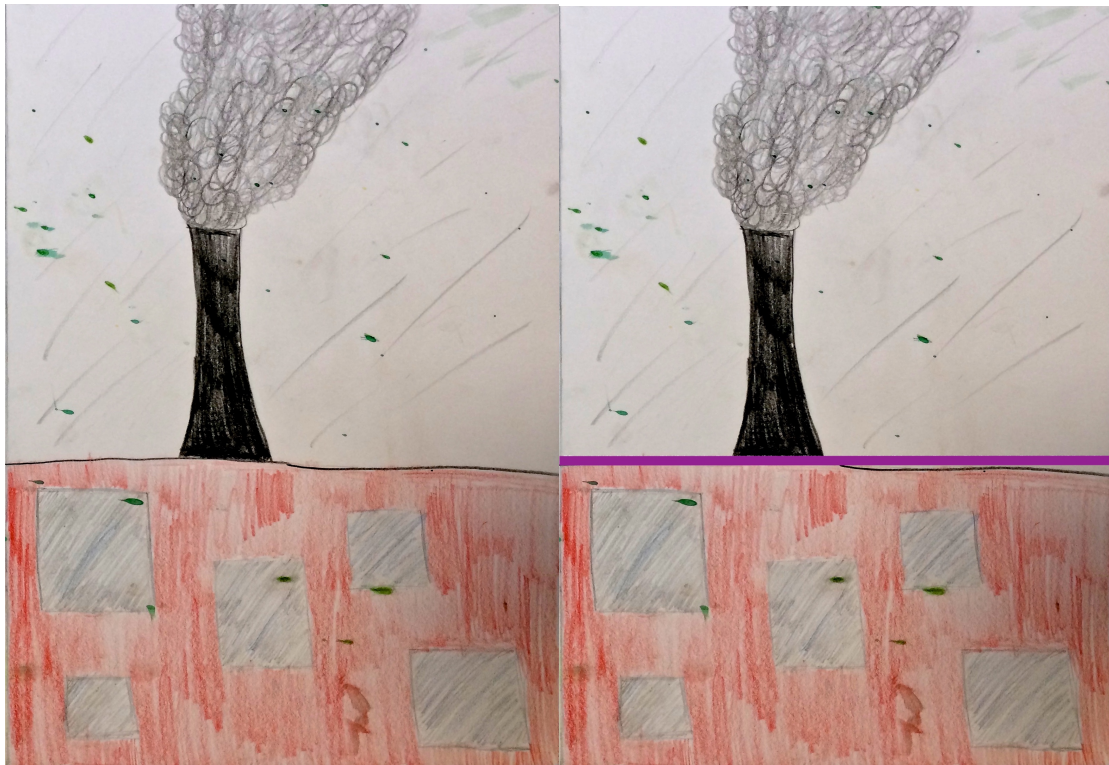
Bildhälfte 1 (BH1) - Bildebenen (BE) - Verhältnismäßigkeit: BE1 = 20% : BE2 = 80%



Die linke Bildhälfte (BH1) zeigt einen in der Mitte platzierten Baum. Er befindet sich scheinbar im Vordergrund. Im Hintergrund befindet sich eine Wiese und der Himmel. Einige klecks- bzw. tropfenartige Strukturen überlagern Baum und Himmel.

Bildhälfte 2 (BH2) - Bildebenen (BE) - Verhältnismäßigkeit: BE1 = 45% : BE2 = 55%

Die rechte Bildhälfte (BH2) zeigt im unteren Bereich ein Gebäude mit 5 Fenstern. Scheinbar auf dem Flachdach des Gebäudes ist ein Schornstein platziert, der Rauch ausstößt. Auch wurde hier Himmel andeutungsweise dargestellt. Wie in der BH1 finden sich auch hier einige klecks- bzw. tropfenartige Strukturen, welche die obere und untere BE überlagern.



#### A.1.12 Bildebenen (BE)

- Verhältnismäßigkeit: BE1 = 40% : BE2 = 60%

#### A.1.13 Beschreibung der Bildebenen:

**Bildebene Gesamtbild (BEG1):** Die Bildebene 1 des Gesamtbildes zeigt auf



der linken Seite den Stamm des Baumes, die Wiese und Teile des Himmels, sowie zwei der klecks- bzw. tropfenartigen Strukturen. Auf der rechten Seite ist das vollständige Gebäude inklusive der Fenster zu sehen. Auch hier überlagern einige klecks- bzw. tropfenartigen Strukturen die Bildelemente. Die Fenster des Hauses wurden durch Schraffuren gestaltet besitzen aber sonst keine detaillierten Merkmale.



Bildebene Gesamtbild (BEG2): Die Bildebene 2 des Gesamtbildes zeigt links



sehr prominent die gesamte Baumkrone, einen Teil des Stammes, den Himmel und einige der klecks- bzw. tropfenartigen Strukturen. Auf der rechten Seite sind der Schornstein mit einer dicken Rauchfahne, sowie der Himmel und wiederum eine Reihe der klecks- bzw. tropfenartigen Strukturen zu sehen.

A.1.14 Biddynamik/Richtungsdynamik:



In der Bildmitte teilt sich das Bild in zwei Bildhälften. Beide Hälften weisen eine nach oben gerichtete Dynamik auf, die einerseits durch den Baum und andererseits durch den Schornstein mit Rauchfahne initiiert wird. Eine weitere prägnante Dynamik entsteht durch die klecks- bzw. tropfenartigen Strukturen, welche einen Richtungsverlauf von links oben nach rechts unten aufweisen. Einige wenige dieser Strukturen zeigen jedoch auch einen gegensätzlichen Verlauf, der am Schornstein in der rechten BH2 seinen Anfang nimmt. Darüber hinaus gibt es in der rechten oberen Bildhälfte Linienstrukturen, die in einem Winkel von ca. 45 Grad verlaufen und in den Schraffuren der Fenster Wiederhall finden.

#### A.1.15 Abstraktion:

- sehr gering abstrahierend
- überwiegend konkrete Bildelemente und Gesamtkonzeption

#### A.1.16 sprachlich reproduzierbar (konkret):

- klar zu bezeichnende Elemente wie Baum, Wiese, Gebäude, Fenster, Schornstein, Rauch

#### A.1.17 sprachlich nicht konkret reproduzierbar (abstrakt):

- Linienverläufe im Himmel, klecks- bzw. tropfenartigen Strukturen im gesamten Bild

#### A.1.18 Material:

- Papier, Buntstifte, Wasserfarbe

#### A.1.19 Bildoberfläche/Duktus/Werkspuren/Textur:

- matt
- zweidimensional
- vertikale und von links unten nach rechts oben schräge Schraffierungen, die überwiegend deutlich sichtbar sind und teilweise deutlicher hervortreten

#### A.1.20 Werkzeug(e):

- Stifte, Pinsel

### A.1.21 Monochrome Wirkung des Bildes



In seiner monochromen Wirkung zeigen sich vier Grundtöne von Helligkeit. Der dunkelste Grundton ist im Schornstein zu finden, gefolgt vom Gebäude, von Baum und Wiese und letztlich vom Himmel. Die klecks- bzw. tropfenartigen Strukturen korrespondieren in der monochromen Variante des Bildes stark mit dem Schornstein und treten etwas deutlicher in Erscheinung. Das in der grundsätzlichen Wirkung und Dynamik des Bildes einen etwas veränderten Schwerpunkt.

### A.1.22 Formale Abweichung:

- klecks- bzw. tropfenartigen Strukturen scheinen wenig in das Bild integriert zu sein und weichen auch hinsichtlich Material und Duktus von der übrigen Gestaltung ab
- in der chronologischen gestalterischen Abfolge sind sie final entstanden
- Schornstein wirkt wie ein Fremdkörper auf dem Gebäude

## A.2. ikonographische Analyse:

### A.2.1 Bildkategorie:

- Landschaftsbild und urbaner Raum

### A.2.2 Ereignis/Thema:

- Darstellung von Objekten aus der natürlichen und aus der urbane Umwelt
- es lässt sich schwer ein Gesamtbild erzeugen
- beide Bildhälften muten eine „Gegenüberstellung“ bzw. Polarisierung an
- es könnte sich thematisch um eine Diskurs zum Thema Natur vs. Kultur andeuten
- das Thema „Vorher-Nachher“ oder „Früher - Heute“ wäre ein möglicher thematischer Zugang

### A.2.3 Erzeugung des Handlungsaspekts:

- aus dem Schornstein aufsteigender Rauch vermittelt Handlungsdynamik

### A.2.4 Kontext:

- das Bild entstand im Kontext von regelmäßigen Ausflügen in naturnahe Räume

### A.2.5 Einbettung:

- dargestelltes Sujet verweist am ehesten auf der rechten Bildhälfte BH1 auf einen Naturraum
- linke Bildhälfte BH2 stellt hingegen eher die Bedrohung, Veränderung oder Nutzung der natürlichen Umwelt dar
- Einbettung geschieht hier eher implizit

### A.2.6 Nähe- und Distanzbeziehungen:

- Nähe: Baum-Wiese, Gebäude-Schornstein,
- Distanz: Baum-Gebäude, Baum-Schornstein

#### A.2.7 Subjektperspektive:

- Ambivalenz, Spannung, Gleichzeitigkeit, Alleinsein, Ablehnung, Abwendung, Abgrenzung/Ausgrenzung, Zusammengehörigkeit, Würde, Einzigartigkeit, Stigma, Vergiftung, Ersticken, Sterben, Trennung

#### A.2.8 Stimmung:

- partiell ruhig, dann wiederum spannungsgeladen und bedrohlich

#### A.2.9 Zeitstruktur:

- augenblicklich
- Tag
- historische Zeitlosigkeit (Früher oder Heute nicht ausdifferenzierbar aber implizit vorhanden)

#### A.2.10 Gegensätze:

- Natur- und Kulturlandschaft, Natur und Urbanität

#### A.2.11 Abwesenheit:

- Menschen, Tiere, Sonne, Wolken, Fester

#### A.2.12 Elemente und Aggregatzustände:

- Feuer, Erde, Luft
- fest, gasförmig, flüssig

#### A.2.13 symbolischer Eigenwert der Bildelemente:

- Baum = Schutz, Standhaftigkeit, ICH-Bild, Paradies, Laubbaum - Wandel, Regeneration, Himmel und Erde-Verbindung
- Himmel = steht für Gott, Ort des Tag- und Nachtgeschehens, Unendlichkeit, Universum
- Haus/Gebäude = Verkörperung von Heimat, Zugehörigkeit, Sicherheit, Genügsamkeit, Nest, mütterliche Geborgenheit, Darstellung der Psyche in Träumen, Ausdruck der strukturellen Gesundheit, Nühren des ICH aber auch deren Verletzung ist möglich



- Fenster = transparente Schwelle, Öffnung der Materie, Platz an dem innen und außen aufeinander treffen, Augen sind Fenster der Seele, Fenster als zeitliche Begrenzung oder Gelegenheit, Schamanische Trance als Fenster zu einer jenseitigen Welt, Träume, Erinnerungen, Fantasien sind Fenster auf die Wirklichkeit der Psyche
- Schornstein = Volksglauben: z.B. Blick in den Schornstein um die Zukunft zu deuten, Kommunikation mit Geistern und Dämonen, Austausch mit der Umwelt, Abführen von Verbrauchten, Druck-Abfuhr, Emotionen, Aggressionen
- Rauch = materielle und nichtmaterielle Daseinsform, wenn dicht und undurchsichtig = Qualm, Bedeutungslosigkeit, Vergänglichkeit, Verbindung zwischen Himmel und Erde, Rauchsäule als symbolische Weltachse, Konflikte
- Wiese/Gras = Lebensraum, „geweihter“ Boden, Freude, Wachstum, Fülle, Spannungsfeld von saftig bis trocken

#### A.2.14 verbale vs. bildnerische Kontrastierung:



## **B. Reflektierende Interpretation - konjunktiver Sinngehalt:**

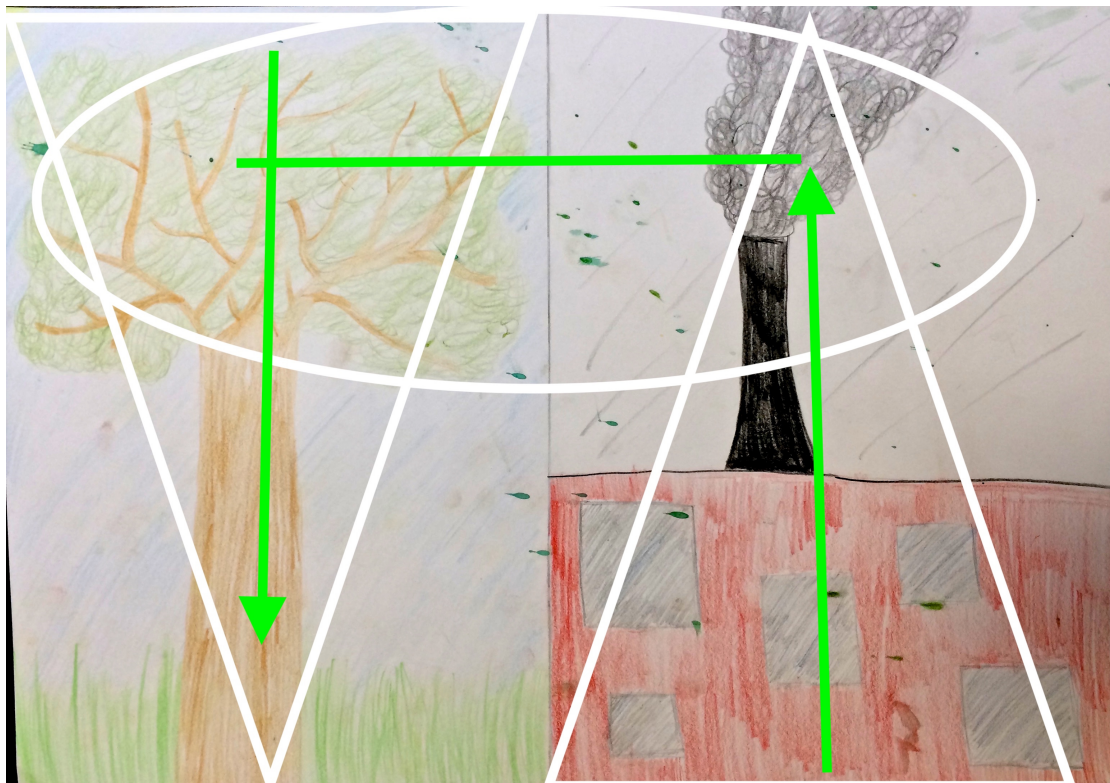
### **B.1 Planimetrie**

Die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition lässt sich zentral durch zwei Dreiecke vermitteln. In der linken Bildhälfte BH1 zeigt die Spitze des Dreiecks nach unten, in der rechten Bildhälfte BH2 gegensätzlich nach oben. Darüber hinaus lässt sich übergehend von BH1 nach BH2 eine Strukturelle Zusammengehörigkeit der Baumkrone und der Rauchwolke feststellen und zu einem Bildwert zusammenfassen.



### **B.2. Szenische Choreographie**

Die in der Planimetrie aufgezeigten geometrischen Formen zeigen zwei Überschneidungsbereiche, die durch die Ellipse geschaffen werden. Die beiden dreieckigen Bildwerte agieren gegenläufig in unterschiedlichen Bildhälften. Es gibt jedoch auch eine horizontale Korrespondenz zwischen dem linken (Stumpf) und rechten (Spitze) Dreieck, die über den elliptischen Bildwert vermittelt wird. Eine stark gegenläufig korrespondierende Spannung entsteht durch die Ausrichtung der Dreiecksspitzen. Insgesamt zeigt das Bild sehr unterschiedliche Interaktionen, die eine große Spannung erzeugen.



### B.3 Perspektivische Projektion

Es gibt deutliche Abweichungen zwischen dem Mittelpunkt (pink) und den beiden Fluchtpunkten (gelb). Der Bildmittelpunkt befindet sich im Grenzbereich der beiden Bildhälften. Die Fluchtpunkte korrespondieren stark mit der Dynamik der sich jeweils zuspitzenden Dynamik der beiden Dreiecke aus der planimetrischen Perspektive und befinden sich an fast diagonal gespiegelten Punkten. Sie verweisen auf ähnliche Formstrukturen (Stamm, Schornstein) Durch den/die Bildproduzent\*in wird eine Frontalperspektive mit einer links- und rechtsdynamischen Blickrichtung erzeugt.





### A.3 Bildanalyse - Bild 4



**Titel:** o.T.

**Code:** AHE05 (weiblich, 12 Jahre)

#### ***A. Formulierende Interpretation - kommunikativ generalisierter Sinngehalt***

##### ***A.1 Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt***

A.1.1 Format:

- DIN A3, vorhanden genutzt - nicht erzeugt
- als entschiedenes Querformat verwendet - als motiviert unterstellt da technisch alle Formate verwendbar gewesen wären

A.1.2 Farben:

- koloristische Farbgebung unter Verwendung von Blau, Grün, Braun, Rosa, Rot, Violett
- Dichte der Färbung angepasst

- Lokalfarbe - gegenständliche und realitätsbezogene formale Bindung an die Objekte
- unterschiedliche Helligkeitsstufen durch Duktus im Farbauftrag bzw. Ausdünnung der Farbe
- einige Farbvermischungen
- Reinheit der Farbe - Verwendung reiner und selbst erzeugter Farben

#### A.1.3 Kontraste:

- Hell-Dunkel-Kontrast
- Farbkontraste: komplementär = grün/braun (rot)
- subtile Formkontraste
- Größenkontraste

#### A.1.4 Bildfüllung:

- ca. 70% aktive Bildfüllung
- Verhältnis zwischen Formatwahl und Bildfüllung wirkt ausgewogen
- leichte Vermittlung von Raumbedarf durch Berührung des Baumes mit dem Bildrand
- weiße Flächen durch „Negativerzeugung“ und Auslassungen

#### A.1.5 Linien:

- gerade und geschwungene
- teilweise zur Umrandung genutzte Linien - farbkonform aufgetragen
- Linien in direkter räumlicher Verbindung stehend,
- geschwungene waagerechte Linien
- senkrechte Linien

#### A.1.6 Flächen und Formen:

- groß- und kleinflächiges Arbeiten,
- überwiegend runde & wenige eckige Formen
- mehrere Gruppierungen von Formen
- keine wesentliche Überlappung bzw. Berührung - überwiegendes Separieren von Bildobjekten
- ausgeprägte Zweidimensionalität

#### A.1.7 numerische Gruppierung der Objekte:

- 1, 2, 3, 10, 16, 17

#### A.1.8 Objekte

- Baum, Himmel, Wiese, Blumen, Vögel, Schmetterlinge, Grashalme

#### A.1.9 Objektverteilung und Objektabstände:

- relative Gleichverteilung der Objekte mit zwei Schwerpunkten
- tendenzielle Verdichtung von links nach rechts und von unten nach oben
- ca.60% des oberen Bildbereiches sind dem Himmel vorbehalten ca. 40% bilden Gras/Wiese ab
- überwiegende Zahl der Objekte weist eine räumliche Nähe zueinander auf
- einige wenige Objekte, die sich berühren bzw. überlagern (Blumen-Hügel, Baum-Hügel)

#### A.1.10 Tiefendimension & Perspektive (Dreidimensionalität):

- geringe tieferzeugende Überlagerungen und Größenverhältnisse
- viele Objekte scheinen dennoch auf einer Schnittebene platziert zu sein
- wenige perspektivisch korrekt anmutende Maßnahmen zur Erzeugung einer visuell sinnfälligen Räumlichkeit
- Frontalperspektive
- Dreidimensionalität von Objekten wird nicht hergestellt

#### A.1.11 Raum-/Flächenkomposition:

- 2 horizontale Bildebenen (Wiese, Himmel)

#### A.1.12 Bildebenen (BE)

- Verhältnismäßigkeit: BE1 = 40% : BE2 = 60%



### A.1.13 Beschreibung der Bildebenen:

Bildebene 1 (BE1): Im Vordergrund sind Bildelemente, die wie Pflanzen



aussehen platziert. Zentral sind drei Hügel und wie „Verankerung“ bzw. Einbettung des Baumes sowie zweier Blumen. Prominent sichtbar sind in dieser Ebene auch die vertikalen Linien, die wie Grashalme anmuten. Die Hügel weisen unterschiedliche, jedoch nur minimal voneinander abweichende Höhen auf. Einen deutlichen Form- und Helligkeitskontrast bilden einige die Linien umgebende Punkte.

Bildebene 2 (BE2): Zentral im Vordergrund befindet sich der Stamm und die



Krone des Baumes. Der Baum zeigt eine hellere Umrandung am Stamm und Strukturen, die vermuten lassen, dass er Blüten oder Früchte trägt. Die in der rechten Bildhälfte sichtbare Gruppierung von Vögeln, Schmetterlingen und Blumen bildet ebenfalls ein vordringliches Bildelement, welches Aufmerksamkeit fordert. Der Baum ist als sehr verdichtet wahrnehmbar, hingegen die Gruppierung offen und locker gestreut. Den Hintergrund bildet eine nicht klar definierte weiße Fläche mit weitestgehend homogen gefärbten

und verteilten Punkten und Spritzspuren. Diese weisen einen gedämpften Helligkeitskontrast auf.

#### A.1.14 Bilddynamik/Richtungsdynamik:



Etwas links der Bildmitte teilt sich das Bild in zwei prägnante Gruppierungen, wobei eine rechts- vs. linksgerichtete Dynamik entsteht, die durch eine leichte Abneigung der benachbarten Elemente (Baum, große Blume) unterstrichen wird. Die rechts- und linksgerichtete Dynamik zeigen in ihrer Neigung etwa den gleichen Winkel. Diese „Abneigung“ wiederholt sich noch zweimal (Vogelpaar, Schmetterlingspaar. Dabei wird ein vergleichbarer Winkel gewählt und die bildliche Gesamtkomposition thematisch verstärkt. Am ehesten zeigt sie hier Bewegung bzw. Dynamik im Bild, da die Bildelemente insgesamt eine gewisse Starrheit aufweisen. Assoziieren könnte man eine weitere Dimension der Bewegung, wenn man die Darstellung der Vögel in einer Frontalperspektive als eine Linie aus dem Bild heraus denkt.

#### A.1.15 Abstraktion:

- gering abstrahierend, überwiegend konkrete Bildelemente und Gesamtkonzeption



#### A.1.16 sprachlich reproduzierbar (konkret):

- klar zu bezeichnende Elemente wie Baum, Blumen, Schmetterlinge, Vögel, Hügel, Gras

#### A.1.17 sprachlich nicht konkret reproduzierbar (abstrakt):

- Farbtupfer und Farbspritzer im Himmel, rote Farbtupfer im Baum

#### A.1.18 Material:

- Papier, Wasserfarbe

#### A.1.19 Bildoberfläche/Duktus/Werkspuren/Textur:

- matt
- zweidimensional
- horizontale und vertikale Spritzspuren

#### A.1.20 Werkzeug(e):

- Pinsel, Zahnbürste, Wasserglas

#### A.1.21 Monochrome Wirkung des Bildes



In seiner monochromen Wirkung zeigen sich vier Grundtöne der Helligkeit. Den dunkelsten Grundton bildet der Schmetterling auf der rechten Bildseite. Der Baumstamm, ein weiterer Schmetterling, die Graslinien und die Punkte in der Baumkrone sowie weitere Spuren im Bild zeigen eine nächst hellere s/w-Abstufung. Dabei zeigt sich eine weitestgehend heterogene Verteilung über die gesamte Bildfläche. Die grundsätzliche Wirkung des Bildes geht auch in der monochromen Ausführung nicht verloren. Allein die Blume in der Bildmitte verliert seine strahlende Wirkung in dieser monochromen Bildvariante.

#### A.1.22 Formale Abweichung:

- gespritzte Strukturen im Bereich des Himmels wirken ungewöhnlich fast wie nachträglich hinzugefügt.

### **A.2. ikonographische Analyse:**

#### A.2.1 Bildkategorie:

- Landschaftsbild

#### A.2.2 Ereignis/Thema:

- Darstellung von Objekten aus der natürlichen Umwelt, welche im Gesamtbild eine offene Landschaft ergeben
- sichtbare florale Objekte
- keine offensichtliche Einwirkung durch Menschen
- kleine Handlungsaspekte (teilweise implizit vermittelt)

#### A.2.3 Erzeugung des Handlungsaspekts:

- ehesten durch Schmetterlinge und Vögel erzeugt
- impliziter auch durch die gespritzten Strukturen und Neigungen / „Abneigungen“

#### A.2.4 Kontext:

- das Bild entstand im Kontext von regelmäßigen Ausflügen in naturnahe Räume



#### A.2.5 Einbettung:

- dargestelltes Sujet verweist auf einen relativ weitläufigen und offenen Naturraum
- es zeigt sich einerseits eine große Harmonie, die sich über die Gruppierung unterschiedlicher Objekte vermittelt, andererseits stellt sich eine Irritation durch die Isolation des Vogels in der linken Bildhälfte ein
- es könnte sich einerseits um ein Realerleben handeln, andererseits könnte die Szene auch für eine emphatische Empfindung gegenüber einer anderen Person stehen

#### A.2.6 Nähe- und Distanzbeziehungen:

- Nähe: Schmetterling-Schmetterling, Blume-Blume, Hügel-Hügel
- Distanz: Baum-Blume, Vögel-Vogel

#### A.2.7 Subjektperspektive:

- Trennung, Ordnung, Gleichzeitigkeit, Alleinsein, Ablehnung, Abwendung, Abgrenzung/Ausgrenzung, Gruppierung, Zusammenhalt
- groß und klein
- Einzigartigkeit, Stigma, Dreiecksbeziehung, Stärke, Kraft, Leichtigkeit, Transparenz, Dreifaltigkeit

#### A.2.8 Stimmung:

- ruhig, ausgleichend, subtil spannungsgeladen, hell, transparent und leicht

#### A.2.9 Zeitstruktur:

- augenblicklich
- Tag
- historische Zeitlosigkeit (Früher oder Heute nicht ausdifferenzieren)

#### A.2.10 Gegensätze:

- vertikale Neigung
- Tiere sind der Luft zugeordnet - implizit Schmetterlinge als „Landbewohner“ vor der Transformation

### A.2.11 Abwesenheit:

- Menschen, Urbanität, Sonne

### A.2.12 Elemente und Aggregatzustände:

- Erde, Luft, Wasser?

### A.2.13 symbolischer Eigenwert der Bildelemente:

- Baum = Schutz, Standhaftigkeit, ICH-Bild, Paradies, Laubbaum - Wandel, Regeneration, Himmel und Erde-Verbindung
- Himmel = steht für Gott, Ort des Tag- und Nachtgeschehens, Unendlichkeit, Universum
- Schmetterling = psychische Metamorphosen, Verwandlung der Seele, Wiedergeburt der Seele, Selbsterneuerung der Psyche, Zerbrechlichkeit, Vergänglichkeit
- Blume = Frühling, Erwachen, Erneuerung, Neugeburt, Stärke, Robustheit, Duft, Sinnlichkeit, Schönheit, Eros, Perfektion, Reinheit, Fruchtbarkeit, Wiederauferstehung, natürliches Mandala, Zusammenführung von Gegensätzen bei der ICH-Werdung
- Vogel = Schwerelosigkeit, Trotzen der Schwerkraft, Luft und Erde als Elemente, Verbindung von Himmel und Erde, Symbol der Seele oder Anima, grenzenlose Freiheit, Erheben und Leichtigkeit, Fantasie
- Wiese/Gras = Lebensraum, „geweihter“ Boden, Freude, Wachstum, Fülle, Spannungsfeld von saftig bis trocken
- Berg/Hügel = Wohnstatt übernatürlicher Kräfte, Aufstieg und Sublimierung, erweiterte Perspektive, Weitsicht, Erhabenheit, Hindernisse, Erfahrung, Gefälle: Macht und Ohnmacht, Kraft und Schwäche, Dominanz und Unterwerfung

## A.2.14 verbale vs. bildnerische Kontrastierung:



## B. Reflektierende Interpretation - konjunktiver Sinngehalt:

### B.1 Planimetrie

Die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition lässt sich durch drei Rechtecke vermitteln. Ein Rechteck schließt den Baum und einen Vogel ein. Ein zweites Rechteck umschließt eine durch räumliche Nähe sehr dicht wirkende Gruppierung von zwei Vögeln, zwei Schmetterlingen und drei Blumen. Das dritte Rechteck schließt die vertikalen Linien sowie die Hügel/Wiese ein. Es gibt eine sichtbare Überschneidung so wie eine Berührung von jeweils zwei Bereichen.

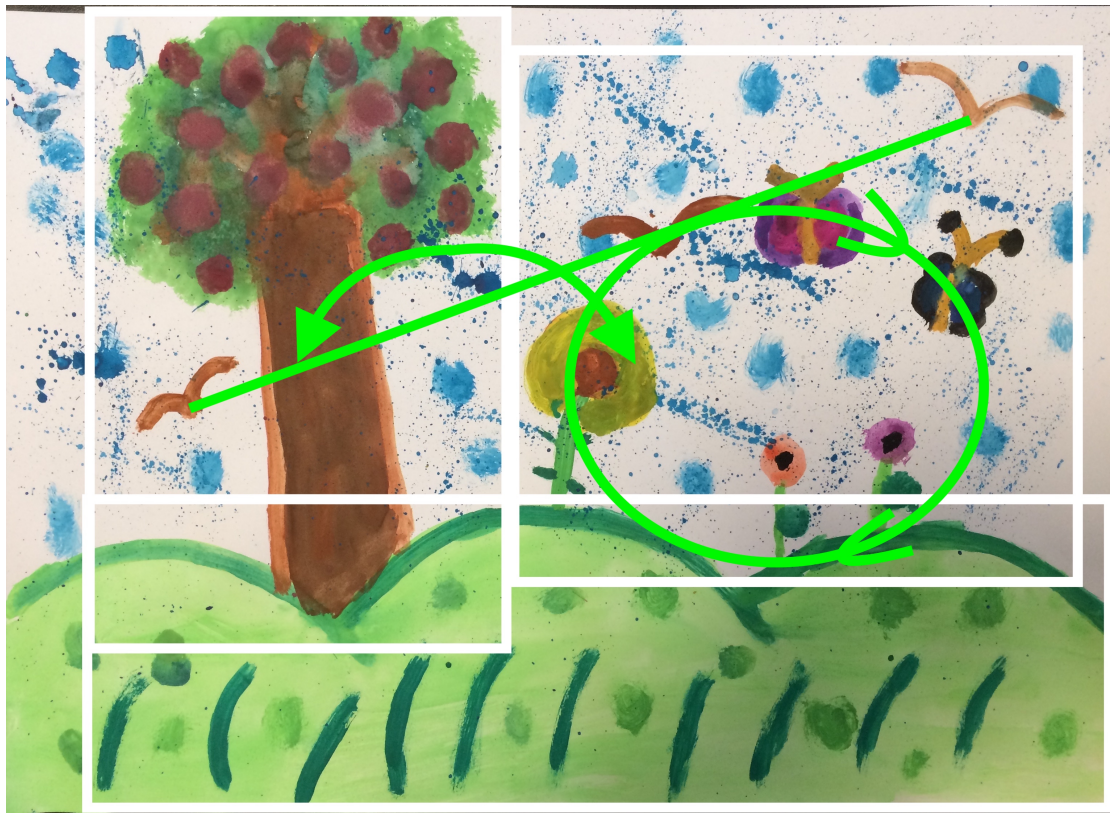


## B.2. Szenische Choreographie

Die in der Planimetrie aufgezeigten geometrischen Formen zeigen einen gemeinsamen Überschneidungsbereich im unteren Teil des leicht geneigten Baumes. Ein großes, fast rotierendes Interaktionsfeld befindet sich auf der linken Bildseite zwischen den Schmetterlingen, Vögeln und Blumen. Es zeigt sich eine szenische Spannung zwischen dieser Gruppe und dem separierten Vogel in der rechten Bildhälfte. Alle drei Vögel lassen sich in einer direkten Interaktionslinie (Fluglinie denken). Dadurch stellt sich eine gedachte Verbindung her, die den Baum wiederum sehr zentral in die Mitte des Geschehens rückt. Die Stelle, wo der Stamm im Schnittpunkt zweier Hügel gründet, ist gleichzeitig der Überschneidungsbereich zweier Rechtecke aus der Planimetrie des Bildes. Dadurch wird auch das dritte Rechteck aus der planimetrischen Einteilung in die Szene gebracht, obgleich sich ein Eindruck von Nachordnung / Unterordnung bleibt. Die gelbe Blume, die den Bildmittelpunkt beinhaltet und in ihrer Formgestalt dem Baum sehr ähnlich ist, zeigt eine vergleichbare Neigung nach rechts wie der Baum nach links. Hier



bildet sich ein gewisses Spannungsfeld in der Szene, vielleicht ein Ausdruck von Ambivalenz.



### B.3 Perspektivische Projektion

Es gibt eine deutliche Abweichung zwischen dem Mittelpunkt (pink) und den beiden Fluchtpunkten (gelb des Bildes). Der Bildmittelpunkt befindet sich in einer Blume. Der Schnittpunkt aus der angenommenen Horizontlinie und jeweils der Gruppierungen (Schmetterlinge, Vögel) stellen die Fluchtpunkte dar, welche sich außerhalb der Darstellung befinden. Durch den/die Bildproduzent\*in wird eine Frontalperspektive erzeugt mit einer links- und rechtsdynamischen Blickrichtung und einer implizit erzeugten Bilderweiterung.





## A.4 Bildanalyse - Bild 5



**Titel:** o.T.

**Code:** EHS03 (weiblich, 11 Jahre)

### ***A. Formulierende Interpretation - kommunikativ generalisierter Sinngehalt***

#### ***A.1 Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt***

A.1.1 Format:

- DIN A3, vorhanden genutzt - nicht erzeugt
- als entschiedenes Querformat verwendet - als motiviert unterstellt da technisch alle Formate verwendbar gewesen wären

A.1.2 Farben:

- koloristische, teilweise valeuristische Farbgebung unter Verwendung von Blau, Grün, Braun, Gelb, Schwarz

- Dichte der Färbung angepasst, Lokalfarbe - gegenständliche und realitätsbezogene formale Bindung an die Objekte
- unterschiedliche Helligkeitsstufen durch Duktus im Farbauftrag bzw. teilweise Ausdünnung der Farbe
- wenige Farbmischungen direkt auf dem Bild
- Reinheit der Farbe - Verwendung reiner nicht selbst erzeugter Farben,
- Farbüberlagerungen durch schichtenweises Auftragen (Überspritzen)

#### A.1.3 Kontraste:

- Hell-Dunkel-Kontrast
- Farbkontraste: Komplementärkontrast = grün/braun (rot)
- Formkontraste = nicht ausgeprägt
- Kontraste im Duktus (malerische Strichführung vs. gespritzte Farbe )

#### A.1.4 Bildfüllung:

- ca. 75% aktive Bildfüllung
- Verhältnis zwischen Formatwahl und Bildfüllung wirkt leicht unausgewogen
- Vermittlung von Raumbedarf durch das Verlassen der Formatvorgabe im oberen Bereich des Bildes

#### A.1.5 Linien:

- gerade und leicht geschwungene in direkter räumlicher Verbindung stehend
- waagerechte Linien - Bildebenenbegrenzung und in Bildobjekten
- wenige senkrechte Linien

#### A.1.6 Flächen und Formen:

- überwiegend großflächiges Arbeiten
- runde organische Formen
- keine ausgeprägte Gruppierung von Objekten
- stellenweise Berührung von Formen
- überwiegendes Separieren/Freistellen von Bildobjekten
- starke Zweidimensionalität

#### A.1.7 numerische Gruppierung der Objekte:

- 1, 2, 3, 4, 6



### A.1.8 Objekte

- Bäume, Himmel, Sonne, Wiese, schwarze Objektgruppe

### A.1.9 Objektverteilung und Objektabstände:

- relative Gleichverteilung der Objekte, ohne einen ausgeprägten Schwerpunkt aber tendenziell von der Mitte nach rechts
- ca.25 % des oberen Bildbereiches sind dem Himmel vorbehalten ca. 15% bilden Gras/Wiese ab
- überwiegende Zahl der Objekte weist eine räumliche Nähe zueinander auf
- es gibt mehrere Berührungspunkte aber keine deutliche Überlagerung

### A.1.10 Tiefendimension & Perspektive (Dreidimensionalität):

- keine tiefererzeugenden Überlagerungen und geringe tiefererzeugende Größenverhältnisse
- viele Objekte scheinen auf einer Schnittebene platziert zu sein
- wenige perspektivisch korrekt anmutende Maßnahmen zur Erzeugung einer visuell sinnfälligen Räumlichkeit
- Frontalperspektive
- Dreidimensionalität von Objekten wird nicht hergestellt

### A.1.11 Raum-/Flächenkomposition:

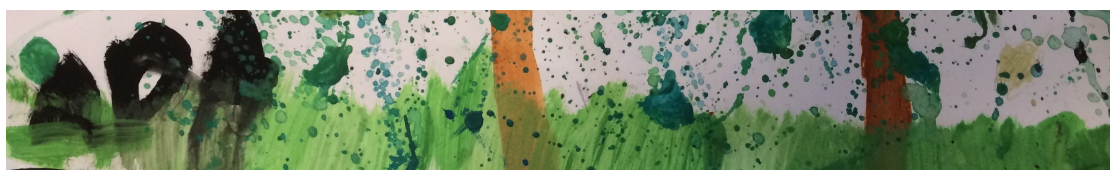
- 3 horizontale Bildebenen (Wiese, Baumpaarschwarze Gruppierung, Himmel/Sonne)

### A.1.12 Bildebenen (BE)

- Verhältnismäßigkeit: BE1 = 15% : BE2 = 60% : BE3 = 25%

### A.1.13 Beschreibung der Bildebenen:

Bildebene 1 (BE1): Augenscheinlich werden 5 Elemente sichtbar. Drei



schwarze Elemente sind am linken Bildrand gruppiert. Die beiden anderen

(Baumstämme) sind in der Mitte bzw. im rechten Bildbereich angeordnet. Diese wirken im Gegensatz zu den schwarzen Elementen eher distanziert. Über den gesamten horizontalen Verlauf ist eine Grasschicht wahrzunehmen, die alle Elemente miteinander verbindet und teilweise auch lasierend überdeckt. Im gesamten Bildteil sind farbige Spritzspuren wahrnehmbar.

**Bildebene 2 (BE2):** Als zentrale Elemente dieser Bildebene zeigen sich nach



rechts verlagert, zwei Bäume von ähnlicher Gestalt. Beide bilden jeweils zwei starke Äste, die wiederum eine baumartige Gestalt aufweisen. Ein Teil des Himmels ist zu sehen und berührt die Krone des in der Bildmitte platzierten Baumes. Auch dieser Bildteil ist zwar mit unterschiedlicher Verdichtung, jedoch Flächen-füllend mit farbigen Spritzspuren übersät. Die Gesamtwirkung der Bildelemente impliziert eine Ausrichtung nach rechts.

**Bildebene 3 (BE3):** Augenscheinlich sind in dieser Bildebene drei farbige



Flächen, die sich berühren. Blau, als größte Fläche, erstreckt sich fast über die gesamte horizontale Bildebene und berührt das gelb, welches ganz rechts am Bildrand platziert wurde. Am unteren rechten Rand befindet sich eine kleine grüne Fläche, die allein zu blauen Fläche in Kontakt steht. Diese Gesamtkomposition wird wiederum von grünen Spritzspuren übersät. Ein geringer Anteil ist weiß geblieben, wurde also nicht aktiv gestaltet.

#### A.1.14 Bilddynamik/Richtungsdynamik:



Innerhalb der beiden Bäume lassen sich leicht rechts- und linksgerichtete aber vertikal nach oben strebende Dynamiken wahrnehmen. Darüber hinaus zeigen sich in den Ästen beider Bäume links und rechts gerichtete horizontale Dynamiken. Eine weitere Richtungsdynamik zeigt sich zwischen der Sonne dem Wolkenverlauf, im oberen Bildbereich. Diese verläuft scheinbar von links nach rechts, aufsteigend mit dem Anstieg der Baumkronen. Hier wäre aber auch eine gegenläufige Richtung vorstellbar.

#### A.1.15 Abstraktion:

- mittelstark abstrahierend
- Kombination aus konkreten und nicht spezifizierteren Bildelementen

#### A.1.16 sprachlich reproduzierbar (konkret):

- sprachlich reproduzierbar (konkret): klar zu bezeichnende Elemente wie Sonne, Himmel, Bäume, Gras



#### A.1.17 sprachlich nicht konkret reproduzierbar (abstrakt):

- sprachlich nicht konkret reproduzierbar (abstrakt): Farbspritzer im gesamten Bild, schwarze Objektgruppe, fließende Übergänge vom Abstrakten zum Konkreten

#### A.1.18 Material:

- Papier, Wasserfarbe

#### A.1.19 Bildoberfläche/Duktus/Werkspuren/Textur:

- matt,
- zweidimensional,
- horizontale, vertikale und kreisförmige Schraffierungen, die teilweise deutlich sichtbar sind und teilweise verrieben und subtil zurückgetreten
- horizontale und vertikale Spritzspuren

#### A.1.20 Werkzeug(e):

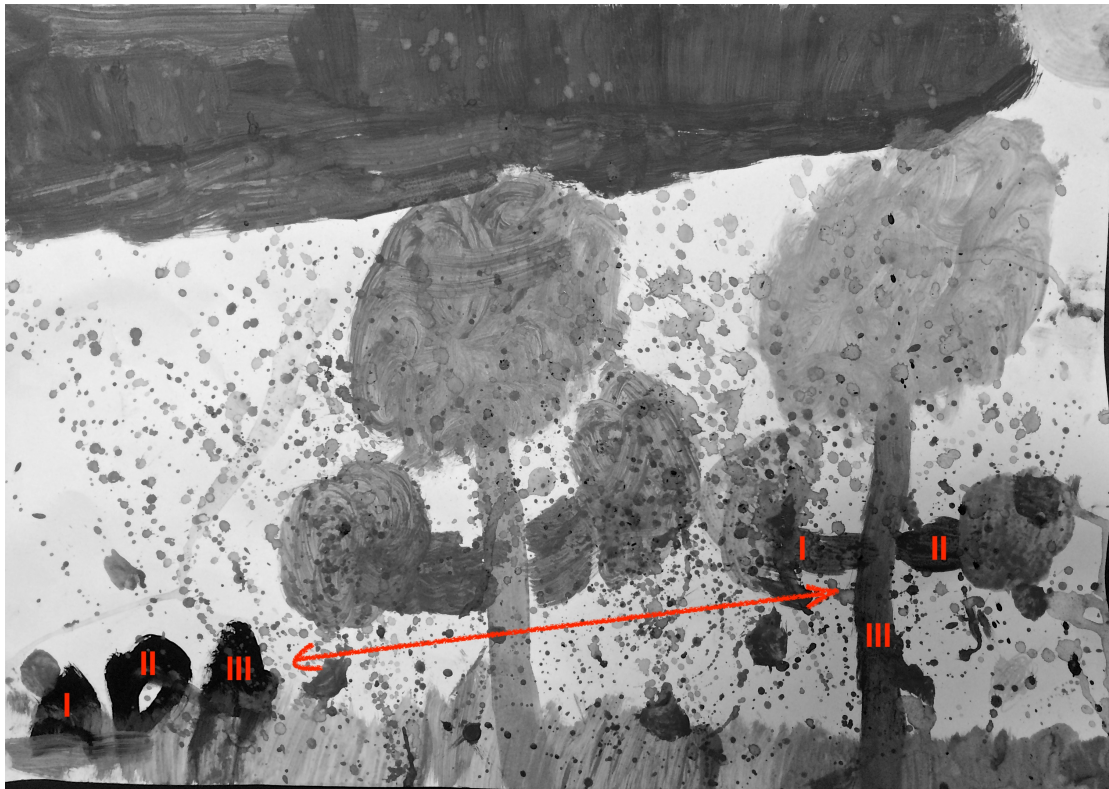
- Pinsel, Zahnbürste, Wasserglas

#### A.1.21 Monochrome Wirkung des Bildes



In seiner monochromen Wirkung zeigen sich vier Grundtöne der Helligkeit. Der dunkelste Grundton ist in der Objektgruppierung am linken Bildrand und in Stamm bzw. den Ästen des rechten Baumes zu finden. In beiden Fällen zeigt sich eine Art Triangulierung von Formen. Die nächst hellere Stufe wird durch den Himmel gebildet, der hier in seiner Wirkung eine stärkere „Last“ vermittelt als in der Originalversion. Der Baum im Zentrum zeigt die nächst hellere Graustufe. Die Krone des Rechten Baumes, die Wiese und die überwiegende Zahl der Farbspritzer weisen die hellste Abstufung der monochromen Fassung des Bildes auf.

Die grundsätzliche Wirkung des Bildes ändert sich am ehesten durch die Wahrnehmungen des dunkelsten Grautons und die Korrespondenz der beiden Triangulierungen.



#### A.1.22 Formale Abweichung:

- schwarzen Objektgruppe am linken Bildrand (es könnten ein Schriftzug oder Buchstabenfragmente sein)

## A.2. ikonographische Analyse:

### A.2.1 Bildkategorie:

- Landschaftsbild

### A.2.2 Ereignis/Thema:

- Darstellung von Objekten aus der natürlichen Umwelt, welche im Gesamtbild ein Baumpaar ergeben
- sichtbare florale Objekte in Form von Gras
- keine offensichtliche Einwirkung durch Menschen oder Tiere
- vordergründig kein Handlungsaspekt
- scheinbare Bewegungslosigkeit.

### A.2.3 Erzeugung des Handlungsaspekts:

- am ehesten durch Neigung der Bäume erzeugt und durch die Spritzspuren, die über den gesamten Bildraum verteilt sind

### A.2.4 Kontext:

- das Bild entstand im Kontext von regelmäßigen Ausflügen in naturnahe Räume

### A.2.5 Einbettung:

- dargestelltes Sujet verweist auf einen zum Horizont geöffneten Naturraum hin
- es zeigt sich in Form einer schwarzen Objektgruppe eine irritierende Szene im Bild
- dabei könnte es sich einerseits um persönliche „Signatur“, andererseits aber auch um eine Realbedrohung handeln
- leicht irritierend wirkt auch die schräge, von links nach rechts aufsteigende Wolkenlinie und die scheinbar aus dem Bild drängende Sonne

### A.2.6 Nähe- und Distanzbeziehungen:

- Nähe: Baum-Baum, Himmel-Bäume, Himmel-Sonne
- Distanz: Ast-Ast, Himmel-Wiese (Horizontlinie?)

#### A.2.7 Subjektperspektive:

- Spannung, Ordnung, Gleichzeitigkeit, Alleinsein, Ablehnung, Zuwendung, Abwendung, Abgrenzung/Ausgrenzung, Paarigkeit, Zusammenhalt, Einzigartigkeit, Stigma, Sterben, Tod, Zerstreuung, Fremdheit

#### A.2.8 Stimmung:

- ruhig, ausgleichend, subtil spannungsgeladen, versteckt bedrohlich, versteckt aufgeladen

#### A.2.9 Zeitstruktur:

- augenblicklich, Tag (morgens oder abends)
- historische Zeitlosigkeit (Früher oder Heute nicht auszudifferenzieren)

#### A.2.10 Gegensätze:

- runde und eckige Formen
- Flora und keine sichtbare Fauna
- Natürlichkeit und schwarzes Gebilde

#### A.2.11 Abwesenheit:

- Menschen, Tiere, Rot, Urbanität

#### A.2.12 Elemente und Aggregatzustände:

- Erde, Luft, Feuer, (Wasser? - Spritzspuren)

#### A.2.13 symbolischer Eigenwert der Bildelemente:

- Baum = Schutz, Standhaftigkeit, ICH-Bild, Paradies, Laubbaum - Wandel, Regeneration, Himmel und Erde-Verbindung
- Himmel = steht für Gott, Ort des Tag- und Nachtgeschehens, Unendlichkeit, Universum
- Sonne = Bewusstsein, Fruchtbarkeit, Kreativität, Heilsamkeit, höchste Erkenntnis, Dynamik, das allwissendes, alles sehendes Auge Allahs“(Ronnberg & Martin, 2018, S. 22), Gold, Wahrheit



- Wiese/Gras = Lebensraum, „geweihter“ Boden, Freude, Wachstum, Fülle, Spannungsfeld von saftig bis trocken

#### A.2.14 verbale vs. bildnerische Kontrastierung:



### ***B. Reflektierende Interpretation - konjunktiver Sinngehalt:***

#### B.1 Planimetrie

Die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition lässt sich durch zwei Rechtecke und ein Dreieck vermitteln. Ein Rechteck schließt eine Baumpaar ein, welche dieses fast vollständig ausfüllt. Das zweite Rechteck umschließt den angenommen Schriftzug bzw. das schwarze Gebilde in der linken Bildecke. Beide Rechtecke weisen keinen Überschneidungsbereich auf, grenzen aber direkt aneinander. Im oberen Bereich des Bildes schließt ein Dreieck den Himmel und die Sonne ein. Hier gibt es einen Überschneidungsbereich mit dem darunter liegenden Rechteck.



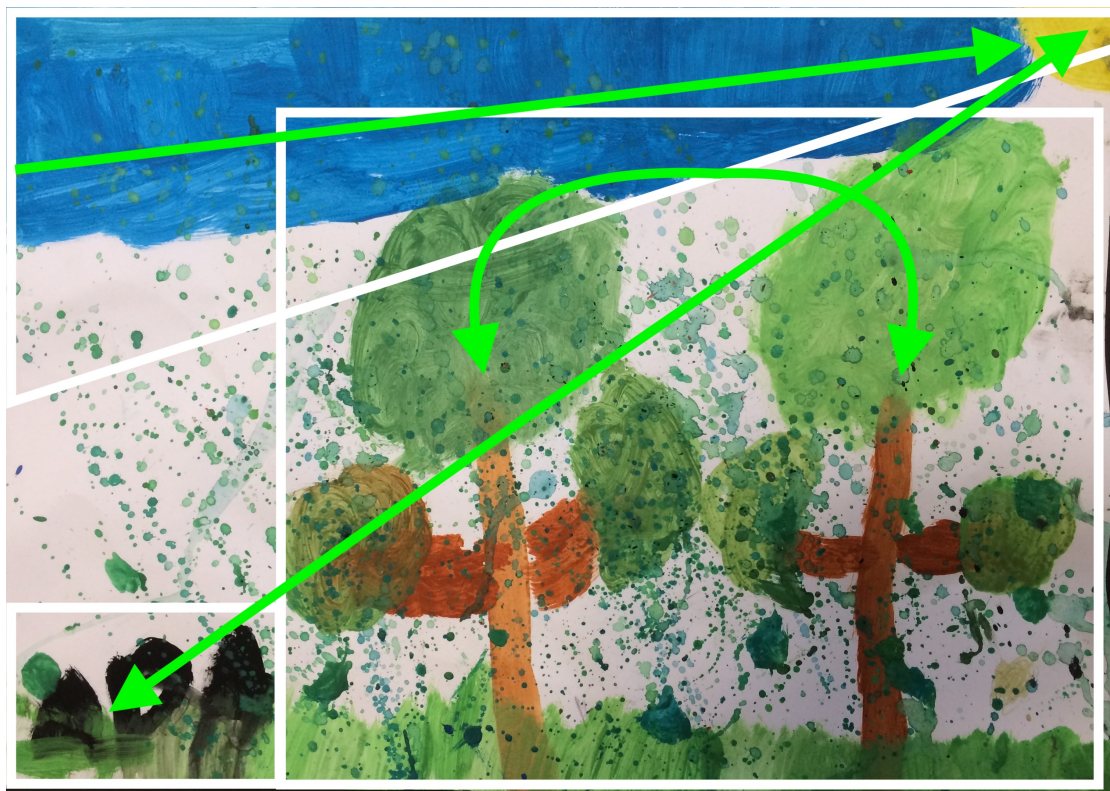


## B.2. Szenische Choreographie

Die in der Planimetrie aufgezeigten geometrischen Formen zeigen einen gemeinsamen Überschneidungsbereich im oberen Teil des Bildes. Der dabei entstehende Raum ist jedoch kein Interaktionsbereich, vielmehr weist er eine ruhige Dynamik auf.

Eine grundlegende Interaktion findet innerhalb des großen Quadrates der planimetrischen Konstruktion statt. Die beiden Bäume sind einer Szene zugeordnet und zeigen eine zaghafte Berührung. Sie haben eine anthropomorphe Gestalt und stehen in einer scheinbar tänzerisch-leichten Beziehung zueinander. Eine eher ambivalente Situation konstruiert sich durch eine kontrastreiche Interaktion zwischen der Sonne im oberen rechten Bildrand und dem schwarzen Schriftzug im unteren linken Bildbereich. Diese stehen kontrastreich in Beziehung (gelb-schwarz, oben-unten) und können durch eine gedachte Linie direkt in Beziehung gebracht werden. Diese Linie bildet gleichzeitig eine Bilddiagonale. Ein weiteres Interaktionsgeschehen zeigt sich zwischen dem keilförmigen Himmelsbereich und der scheinbar auf kleinsten Raum reduzierten Sonne. Neben einer Berührung mutet diese

Szene eine Form der Verdrängung an. Auf der Farbebene wird dies noch



durch eine nahezu komplementäre Farbwahl unterstützt.

### B.3 Perspektivische Projektion

Es gibt eine deutliche Abweichung zwischen dem Mittelpunkt (pink) und den Fluchtpunkten (gelb) des Bildes. Der Bildmittelpunkt befindet sich in der Baumkrone des linken Baumes. Der Fluchtpunkt bildet sich aus der Verbindung der jeweils fast waagerechten Äste der beiden Bäume und der nach links leicht aufsteigenden Linie der Wiese, die gleichzeitig auch als Horizontlinie fungieren könnte. Ein weiter Fluchtpunkt befindet sich weit außerhalb des Bildes und wird durch die Horizontlinie und den gegenläufigen Verlauf der Himmelslinie gebildet. Durch den/die Bildproduzent\*in wird eine Frontalperspektive mit einer linksdynamischen Blickrichtung erzeugt. Diese verstärkt die Bedeutung des schwarzen Gebildes am linken Bildrand.





## A.5 Bildanalyse - Bild 6



**Titel:** o.T.

**Code:** AHE07 (weiblich, 12 Jahre)

### ***A. Formulierende Interpretation - kommunikativ generalisierter Sinngehalt***

#### ***A.1 Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt***

##### **A.1.1 Format:**

- DIN A3, vorhanden genutzt - nicht erzeugt
- als entschiedenes Querformat verwendet - als motiviert unterstellt da technisch alle Formate verwendbar gewesen wären

##### **A.1.2 Farben:**

- gedämpft koloristische, teilweise valeuristische Farbgebung unter Verwendung von Grün, Grau, Orange, Rot, Schwarz und Rosa
- Dichte der Färbung angepasst

- Lokalfarbe - gegenständliche und weitestgehend realitätsbezogene formale Bindung an die Objekte (Ausnahme der Himmel)
- unterschiedliche Helligkeitsstufen durch Duktus im Farbauftrag bzw. teilweise Ausdünnung der Farbe
- keine Farbmischungen direkt auf dem Bild
- Reinheit der Farbe - Verwendung reiner nicht selbst erzeugter Farben, schwache Farbüberlagerungen durch schichtenweises Auftragen

#### A.1.3 Kontraste:

- Hell-Dunkel-Kontrast
- Farbmengenkontrast
- Komplementärkontrast = grün/rot
- Formkontraste = rund/eckig,
- leichte Richtungskontraste in der Strichführung

#### A.1.4 Bildfüllung:

- ca. 95% aktive Bildfüllung
- Verhältnis zwischen Formatwahl und Bildfüllung wirkt leicht unausgewogen
- Vermittlung von Raumbedarf durch das Verlassen der Formatvorgabe im oberen Bereich des Bildes

#### A.1.5 Linien:

- gerade und geschwungene in direkter räumlicher Verbindung stehend
- wenige waagerechte Linien
- viele senkrechte Linien
- weitestgehend zur Begrenzung von Bildebenen und Bildobjekten

#### A.1.6 Flächen und Formen:

- klein- und großflächiges Arbeiten runde organische Formen
- stellenweise ausgeprägte Gruppierung von Objekten
- stellenweise Berührung aber auch Separieren/Freistellen von Bildobjekten
- ausgeprägte Zweidimensionalität mit ansatzweiser Dreidimensionalität

#### A.1.7 numerische Gruppierung der Objekte:

- 1, 2, 7, 12

### A.1.8 Objekte

- Bambusstäbe, Himmel, Haus, Berge, Pandas

### A.1.9 Objektverteilung und Objektabstände:

- gruppierte Verteilung der Objekte - vom Zentrum her ausgerichtet
- Schwerpunkte: Mitte, Oben, Seiten
- Anmutung einer Symetrie
- überwiegende Zahl der Objekte weist eine räumliche Nähe zueinander auf
- es gibt mehrere Berührungspunkte und Überlagerungen
- eine wahrnehmbare Distanz gibt es zwischen den Pandas

### A.1.10 Tiefendimension & Perspektive (Dreidimensionalität):

- einige tiefererzeugende Überlagerungen und tiefererzeugende Größenverhältnisse
- einige perspektivisch korrekt anmutende Maßnahmen zur Erzeugung einer visuell sinnfälligen Räumlichkeit
- Zentralperspektive
- Dreidimensionalität von Objekten wird andeutungsweise hergestellt

### A.1.11 Raum-/Flächenkomposition:

- 3 horizontale Bildebenen (Bambushain/Berg/Panda, Bergspitzen/Haus I, Bergspitzen/Haus II)

### A.1.12 Bildebenen (BE)

- Verhältnismäßigkeit: BE1 = 75% : BE2 = 15% : BE3 = 10%

### A.1.13 Beschreibung der Bildebenen:

**Bildebene 1 (BE1):** Augenscheinlich sind hier zwei Objektgruppen (Bambushaine) und ein Objektpaar Pandas). Die beiden Pandas wirken etwas distanziert voneinander und befinden sich scheinbar auf einem unterschiedlichen Höhenlevel. Der größere Panda befindet sich etwa in der vertikalen Bildmitte. Der kleinere Panda ist an der linken Grenze zum Bambus zu finden und wirkt in dieser Position ein wenig eingezwängt.



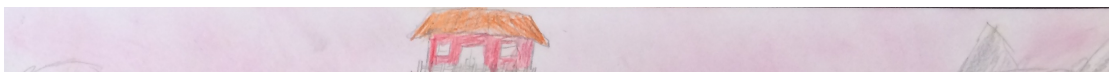


**Bildebene 2 (BE2):** Als zentrale Elemente dieser Bildebene zeigen sich zwei



Etagen des Hauses, welches auf einer Bergkuppe steht. Weitere 4 Berge zeigen sich links und rechts am Bildrand. Die farbliche Gestaltung und der dichtere Duktus rücken das Haus auch in der Wahrnehmung in eine zentrale Funktion. Darüber hinaus ist es nahezu in der vertikalen Mitte platziert. Ein Teil des Himmels ist zu sehen und füllt den Hintergrund komplett aus. Die Gesamtwirkung der Bildelemente impliziert eine deutliche Ausrichtung zur Mitte.

**Bildebene 3 (BE3):** Auch hier ist das zentrale Element das Haus, konkret die



obere Etage des Hauses. Darüber hinaus sind am rechten und linken Bildrand die Spitzen, bzw. Teile von insgesamt drei Bergen zu sehen. Der Rest wird vom Himmel flächendeckend ausgefüllt. Das Dach des Hauses stößt unmittelbar an den oberen Bildrand und vermittelt seine mögliche Erweiterung über den Bildrand hinaus.

#### A.1.14 Bilddynamik/Richtungsdynamik:



Es zeigt sich an mehreren Stellen eine vertikale, nach oben gerichtete Hauptdynamik, die einerseits durch die entwickelte Perspektive und andererseits durch die spitz nach oben zulaufenden Formen des Bambusses sowie der aufrechten Haltung der Pandas erzeugt wird. Auch die konische Form des Hauses und die Gestaltung der Bergspitzen unterstützen diese Dynamik. Eine zweite, komplett gegenläufige Dynamik, wird durch die nach unten geneigten Extremitäten des einen Pandas erzeugt. Dies erzeugt eine implizite, nicht sofort sichtbare Komplementarität. Insgesamt zeigen sich keine horizontalen rechts- oder linksgerichteten Dynamiken.

#### A.1.15 Abstraktion:

- wenig abstrahierend
- überwiegend konkrete Bildelemente

#### A.1.16 sprachlich reproduzierbar (konkret):

- klar zu bezeichnende Elemente wie Panda, Bambus, Haus, Berge, Himmel

#### A.1.17 sprachlich nicht konkret reproduzierbar (abstrakt):

- Duktus der Berge



#### A.1.18 Material:

- Papier, Buntstifte, Bleistift

#### A.1.19 Bildoberfläche/Duktus/Werkspuren/Textur:

- matt
- zweidimensional
- horizontale, vertikale , teilweise leicht geneigte Schraffierungen, die teilweise deutlich sichtbar sind und teilweise verrieben und subtil zurückgetreten
- teilweise verriebene Farbpigmente

#### A.1.20 Werkzeug(e):

- Stifte, Finger

#### A.1.21 Monochrome Wirkung des Bildes

In seiner monochromen Wirkung zeigen sich vier Grundtöne der Helligkeit. Der dunkelste Grundton ist bei den Pandas und in der Struktur der Bambusstäbe zu finden. Diese befinden sich alle in der Bildebene 1.



Die nächst hellere Stufe wird für das Haus und die Ausmalung der Bambusstäbe genutzt, findet sich stellenweise aber auch bei den Bergen wieder. Die Berge zeigen dann auch die nächst hellere Graustufe. Die hellste Nuance zeigt der Himmel, gemeinsam mit zwei Bergspitzen auf der linken Seite, aber auch die Fenster des Hauses sind in dieser Farbnuance gestaltet. Nicht bearbeitet und somit weiß geblieben sind Teile der Pandas. Die grundsätzliche Wirkung des Bildes ändert sich in der monochromen Variante wenig. Am ehesten büßt das Haus etwas von seiner prominenten Wahrnehmbarkeit ein.

#### A.1.22 Formale Abweichung:

- fehlenden Arme des kleinen Pandas
- offensichtliche Abwesenheit eines Weges oder Zuganges zum Haus

#### A.2 ikonographische Analyse:

##### A.2.1 Bildkategorie:

- Landschaftsbild

##### A.2.2 Ereignis/Thema:

- Darstellung von Objekten aus der natürlichen Umwelt in Form von zwei Bambushainen und mehreren Bergen
- Darstellung einer urbanen Struktur durch das Haus / den Tempel
- sichtbare florale Objekte in Form von Bambusstäben
- offensichtliche Einwirkung durch Menschen oder Tiere werden in der Freifläche sichtbar
- vordergründig kein Handlungsaspekt, scheinbare Bewegungslosigkeit

##### A.2.3 Erzeugung des Handlungsaspekts:

- subtil durch die Pandas erzeugt, die jedoch insgesamt sehr regungslos wirken

##### A.2.4 Kontext:

- das Bild entstand im Kontext von regelmäßigen Ausflügen in naturnahe Räume

#### A.2.5 Einbettung:

- dargestelltes Sujet verweist auf einen offenen weitläufigen Naturraum, der sich perspektivisch nach oben öffnet und dort in eine urbane Struktur übergeht
- zwei Pandas, die eine große Ähnlichkeit zu menschlichen Gestalten aufweisen aber sehr verloren im Bild wirken
- die flankierenden Bambushaine wirken undurchdringlich und verweisen die Möglichkeit der Raumdurchquerung nach oben
- es scheint kein lokales Sujet zu sein, was durch den Bambus und die Architektur des Hauses aber auch durch die Pandas unterstützt wird
- Szene könnte projektiv auch für eine persönliche Bewegungslosigkeit oder Ausweglosigkeit stehen

#### A.2.6 Nähe- und Distanzbeziehungen:

- Nähe: Baum-Baum, Himmel-Bäume, Himmel-Sonne
- Distanz: Ast-Ast, Himmel-Wiese (Horizontlinie?)

#### A.2.7 Subjektperspektive:

- Spannung, Ordnung, Gleichzeitigkeit, Alleinsein, Ablehnung, Zuwendung, Abwendung, Abgrenzung/Ausgrenzung, Paarigkeit, Zusammenhalt, Einzigartigkeit, Stigma, Sterben, Tod, Zerstreuung, Fremdheit

#### A.2.8 Stimmung:

- ruhig, ausgleichend, subtil spannungsgeladen, versteckt bedrohlich, versteckt aufgeladen, starr

#### A.2.9 Zeitstruktur:

- augenblicklich
- Tag (morgens oder abends)
- historische Zeitlosigkeit (Früher oder Heute nicht ausdifferenzieren)

#### A.2.10 Gegensätze:

- runde und eckige Formen
- Natur und Urbanität
- ein Panda hat Arme, der andere nicht

#### A.2.11 Abwesenheit:

- Menschen, blau, Weg, Arme

#### A.2.12 Elemente und Aggregatzustände:

- Erde, Luft

#### A.2.13 symbolischer Eigenwert der Bildelemente:

- Bambus = Nahrung der Pandas, Symbol für ein langes Leben, Reinheit und Freundschaft, Reichtum, in einigen asiatischen Kulturen: Ursprung des Menschen
- Panda = Symbol für den Arten- und Umweltschutz (Logo WWF), Frieden und Freundschaft, Stärke und Macht, in China wird er als Nationalsymbol und Glückssymbol verehrt
- Berg/Hügel = Wohnstatt übernatürlicher Kräfte, Aufstieg und Sublimierung, erweiterte Perspektive, Weitsicht, Erhabenheit, Hindernisse, Erfahrung, Gefälle: Macht und Ohnmacht, Kraft und Schwäche, Dominanz und Unterwerfung
- Himmel = steht für Gott, Ort des Tag- und Nachtgeschehens, Unendlichkeit, Universum
- Haus/Gebäude = Verkörperung von Heimat, Zugehörigkeit, Sicherheit, Genügsamkeit, Nest, mütterliche Geborgenheit, Darstellung der Psyche in Träumen, Ausdruck der strukturellen Gesundheit, Nühren des ICH aber auch deren Verletzung ist möglich

## A.2.14 verbale vs. bildnerische Kontrastierung:



## B. Reflektierende Interpretation - konjunktiver Sinngehalt:

### B.1 Planimetrie

Die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition lässt sich durch zwei Rechtecke und ein Dreieck vermitteln. Die beiden Rechtecke schließen in der linken und rechten Bildhälfte den Bambushain und die Bergspitzen ein. Das linke Rechteck schließt darüber hinaus noch den kleinen Panda mit ein, was ursächlich durch die Neigung des äußeren Bambusstabes hervorgerufen wurde. Das weitestgehend zentral platzierte Dreieck weist mit spitzen Winkel über den Bildrand hinaus nach oben. Dieses schließt sowohl die beiden Panda als auch den Tempel ein. Es gibt an beiden Schenkeln einen Überschneidungsbereich mit den Rechtecken. Augenscheinlich ist, dass der linke Überschneidungsbereich den Panda in seiner Fläche einschließt. Die verbleibende mittlere Fläche zeigt in ihrer Grundkonstruktion eine „Hausform“, die den großen Panda und den Tempel (teilweise) in sich einschließt.





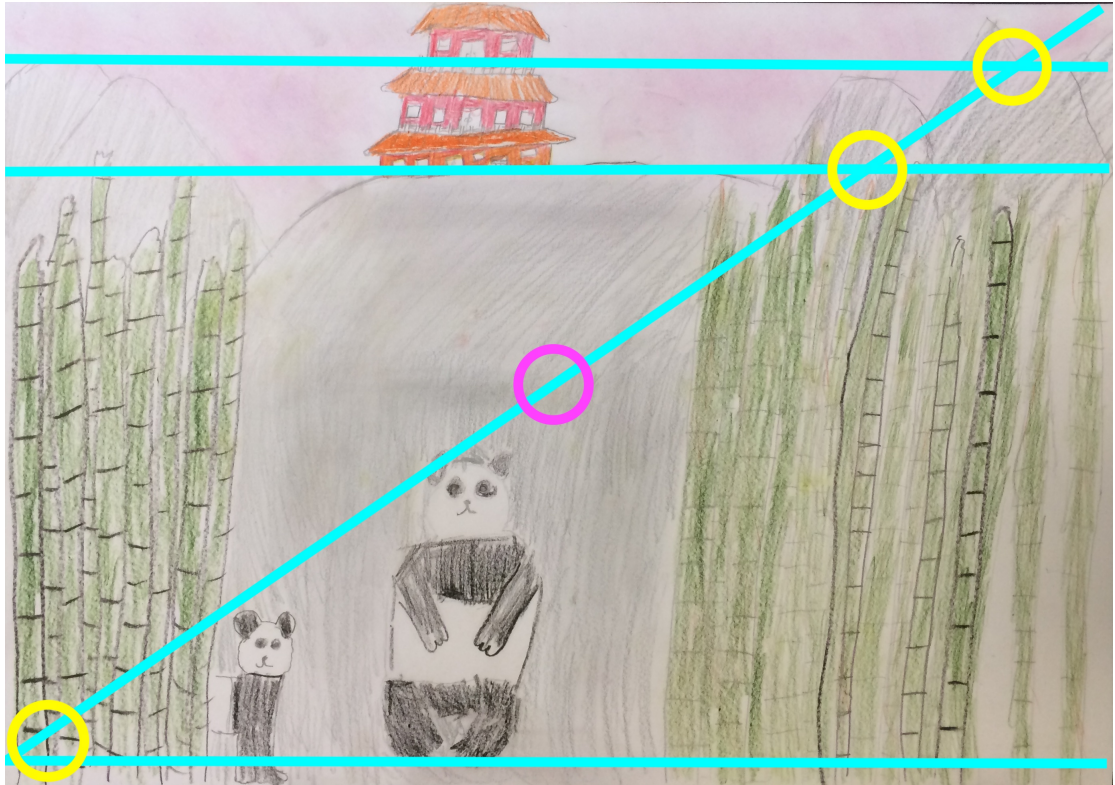
## B.2. Szenische Choreographie

Die in der Planimetrie aufgezeigten geometrischen Formen zeigen zwei Überschneidungsbereiche im unteren Teil des Bildes. Die dabei entstehenden Räume sind wiederum Dreiecke, von denen jedoch nur ein Dreieck als Interaktionsbereich angesehen werden kann, weil sich darin der kleine Panda befindet. Dieser linke Überschneidungsbereich weist eine Richtungsinteraktion auf, die einerseits durch die vertikale Aufrichtung des kleinen Panda und andererseits durch das horizontale auseinander streben der Bambusstangen initiiert wird. Eine grundlegende Interaktion findet innerhalb des großen Dreiecks der planimetrischen Konstruktion statt. Hier zeigt sich ein direktes nach oben Streben des großen Pandas, der eine gedachte Linie zum Tempel bildet. Darüber hinaus steht dieser auch im Zentrum der Richtungsinteraktion (vertikal vs. horizontal). Das Bild weist insgesamt wenige Berührungen auf. Allein der Bambus, der scheinbar den Bergen entgegenwächst, zeigt mit diesen Berührungen. Auch die beiden Pandas zeigen trotz abgewandten Blick im „gemeinsamen Hinausschauen“ aus dem Bild eine interaktive Dynamik. Die Gesamtszene wirkt jedoch vordergründig starr und unbewegt.



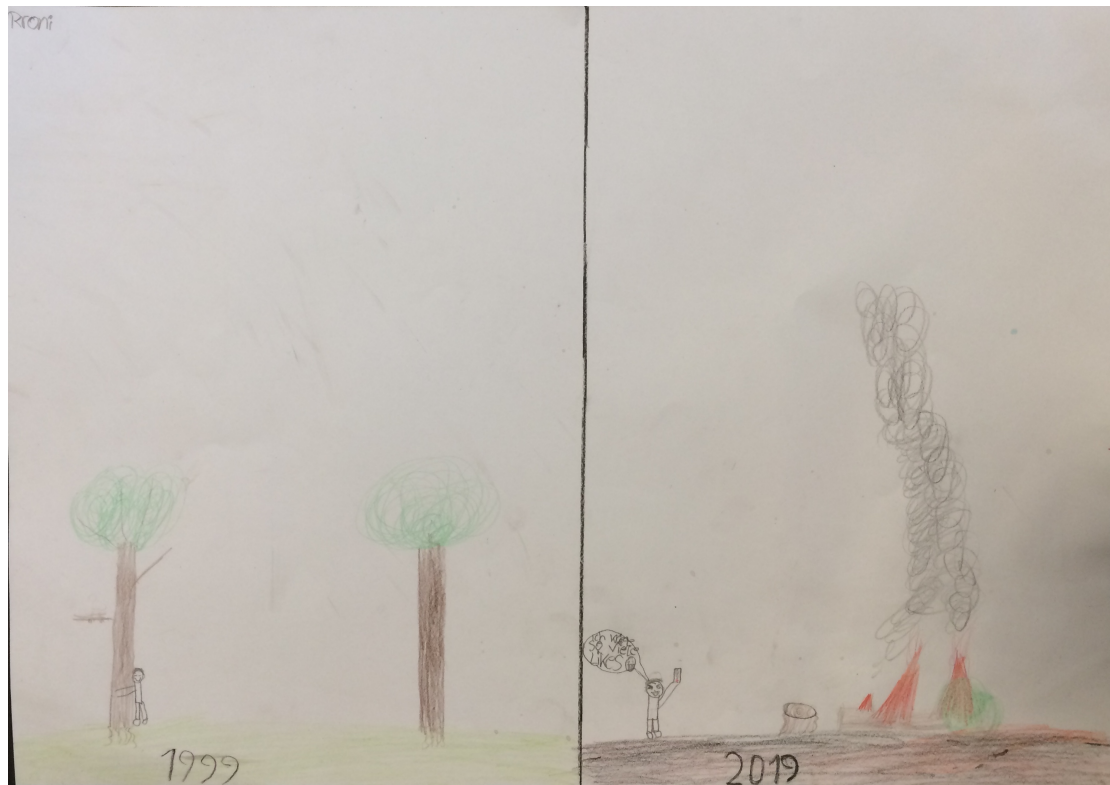
### B.3 Perspektivische Projektion

Es gibt eine deutliche Abweichung zwischen dem Mittelpunkt (pink) und den drei Fluchtpunkten (gelb) im Bild. Der Bildmittelpunkt befindet sich im Bereich des großen und zentralen Berges. Hier befinden sich keinerlei Bildobjekte. Er wird von einer Konstruktionslinie der drei Fluchtpunkte geschnitten. Auf der Basis der drei gedachten Horizontebenen, bilden die jeweiligen Schnittpunkte aus der diagonalen und den horizontalen Konstruktionslinien die drei Fluchtpunkte. Bildmittelpunkt und Fluchtpunkte liegen somit alle auf der diagonalen Linie. Sie befinden sich ausschließlich im sichtbaren Bildbereich. Durch den/die Bildproduzent\*in wird eine Zentralperspektive mit einer links- und rechts dynamischen Blickrichtung erzeugt, die zudem eine diagonale Ausrichtung hat.





## A.6 Bildanalyse - Bild 7



**Titel:** o.T.

**Code:** AHM04 (männlich, 13 Jahre)

### **A. Formulierende Interpretation - kommunikativ generalisierter Sinngehalt**

#### **A.1 Vor-ikonographische Interpretation (Phänomensinn) / Picture-Aspekt**

##### **A.1.1 Format:**

- DIN A3 vorhanden genutzt - nicht erzeugt
- als entschiedenes Querformat verwendet - als motiviert unterstellt da technisch alle Formate verwendbar gewesen wären,
- Querformat wurde in der Mitte geteilt und dadurch zwei Hochformate erzeugt

##### **A.1.2 Farben:**

- gedämpft koloristische, teilweise valeuristische Farbgebung unter Verwendung von Grün, Grau, Rot, Schwarz und Braun

- Dichte der Färbung angepasst bis zurückhaltend
- Lokalfarbe - gegenständliche und weitestgehend realitätsbezogene formale Bindung an die Objekte (Ausnahme der Himmel - keine Farbgebung)
- unterschiedliche Helligkeitsstufen durch Duktus im Farbauftrag
- Reinheit der Farbe - Verwendung reiner nicht selbst erzeugter Farben, schwache Farbüberlagerungen durch schichtenweises Auftragen.

#### A.1.3 Kontraste:

- Hell-Dunkel-Kontrast
- Farbkontraste: komplementär = grün/rot
- Formkontraste = rund/eckig
- Richtungskontraste in der Strichführung

#### A.1.4 Bildfüllung:

- ca. 40% aktive Bildfüllung
- Verhältnis zwischen Formatwahl und Bildfüllung wirkt unausgewogen
- Vermittlung von fehlender Raumnutzung durch einen großen, nicht gestalteten oberen Bereich des Bildes
- Steigerung des Eindrucks durch Teilung des Bildes und damit im Bild vollzogener Wechsel in zwei Hochformate

#### A.1.5 Linien:

- gerade und geschwungene Linien in direkter räumlicher Verbindung stehend
- ausgewogen viele waagerechte und senkrechte Linien
- teilweise zur Begrenzung von Bildobjekten genutzt

#### A.1.6 Flächen und Formen:

- großflächiges und kleinflächiges Arbeiten im insgesamt wenig genutzten Bildraum
- runde organische sowie eckige und kantige Formen,
- geringe Gruppierung von Objekten - eher Verteilung über den Bildraum
- wenig Berührung zwischen Objekten eher Separieren/Freistellen
- starke Zweidimensionalität mit ansatzweiser Dreidimensionalität (Baumstumpf)

#### A.1.7 numerische Gruppierung der Objekte:

- 1, 2

#### A.1.8 Objekte

- Bäume, Baumstumpf, Feuer, Menschen, Handy, Wiese, Erde
- Jahreszahlen (1999, 2019) möglicherweise ein Haus (oder Feuer?)
- Sprechblase („Ich kriege so viele Likes“)

#### A.1.9 Objektverteilung und Objektabstände:

- Einzelverteilung der Objekte - dezentral
- Schwerpunkte: Unten, linke Bildhälfte (li.-re.), rechte Bildhälfte (mi. - re.)
- einige Objekte weisen eine räumliche Nähe zueinander auf
- es gibt einen Berührungspunkt
- keine Überlagerungen
- eine wahrnehmbare Distanz gibt es zwischen den beiden Bäumen in der linken Bildhälfte

#### A.1.10 Tiefendimension & Perspektive (Dreidimensionalität):

- einige tiefererzeugende Überlagerungen und tiefererzeugende Größenverhältnisse
- wenige perspektivisch korrekt anmutende Maßnahmen zur Erzeugung einer visuell sinnfälligen Räumlichkeit
- Frontalperspektive
- Dreidimensionalität von Objekten wird andeutungsweise hergestellt

#### A.1.11 Raum-/Flächenkomposition:

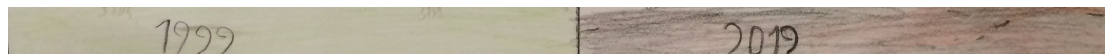
- 3 horizontale Bildebenen (Wiese/Erde/Jahreszahlen & Bäume/Menschen/ Feuer/Baumstumpf/Rauch & Rauch/Schriftzug)

#### A.1.12 Bildebenen (BE)

- Verhältnismäßigkeit: BE1 = 10% : BE2 = 40% : BE3 = 50%

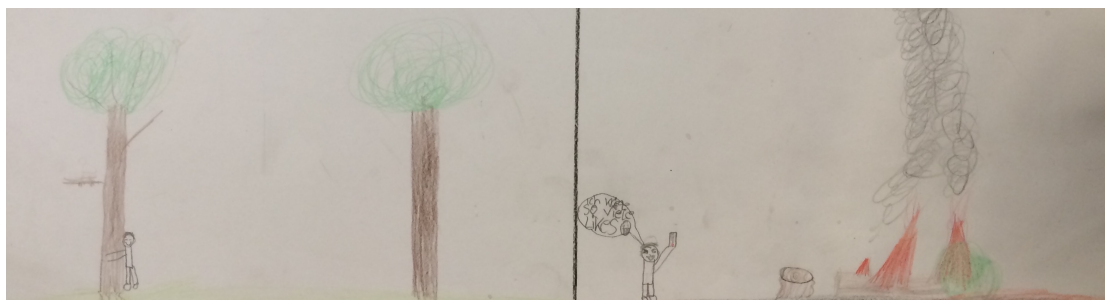
#### A.1.13 Beschreibung der Bildebenen:

**Bildebene 1 (BE1):** Augenscheinlich ist eine Teilung dieser BE in der Mitte



vorgenommen worden. In der linken Bildhälfte ist eine grüne Fläche (möglicherweise Wiese) zu sehen und die Zahl 1999 (sehr wahrscheinlich als Jahreszahl). In der rechten Bildhälfte ist eine braune Fläche (möglicherweise Erde) zu sehen und die Zahl 2019 (sehr wahrscheinlich als Jahreszahl)

**Bildebene 2 (BE2):** In dieser Bildebene zeigen sich mehrere zentrale



Bildelemente. Erneut ist eine Teilung dieser BE in der Mitte sichtbar. In der linken Bildhälfte sind zwei Bäume und ein Mensch sichtbar, in der rechten Bildhälfte befinden sich ein Mensch mit Handy und Sprechblase („Ich kriege so viele Likes“), ein Baumstumpf, ein gefälltter Baum von dem Feuer und Rauch ausgehen. Es gibt zwei vordergründige Feuer und ein Feuer im Hintergrund, dass allerdings auch ein Haus darstellen könnte.

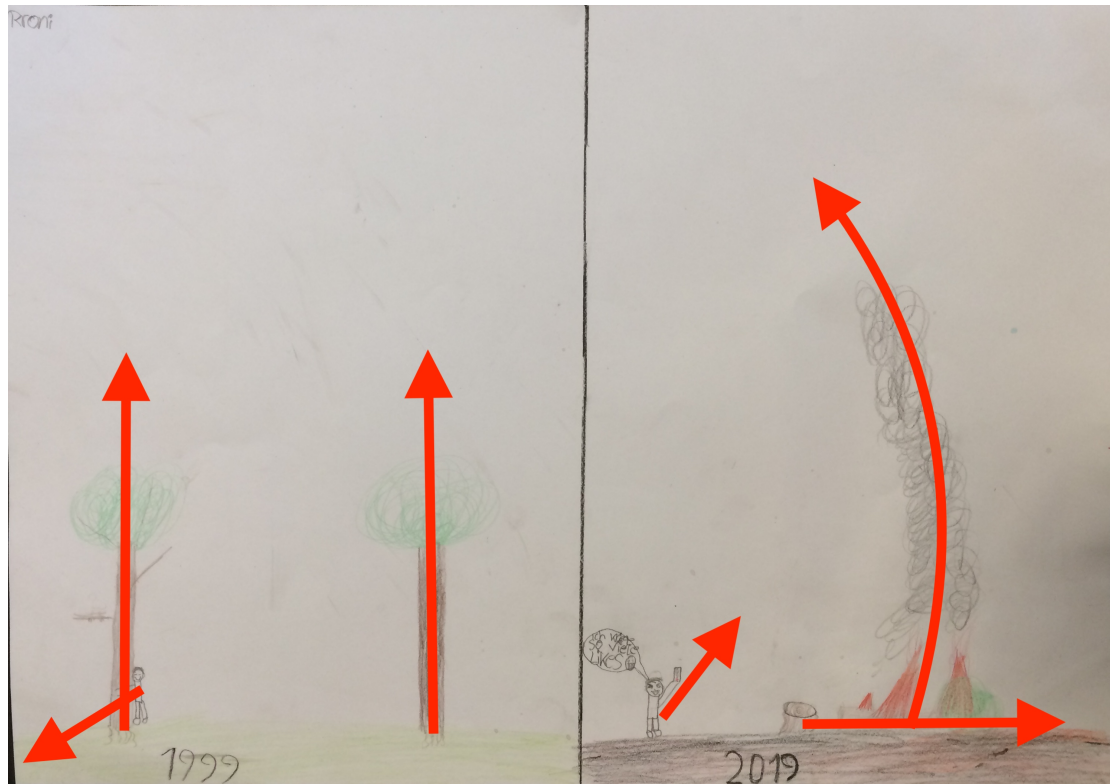
**Bildebene 3 (BE3):** Auch hier ist eine Teilung der BE in der Mitte sichtbar.



Die linke Bildhälfte zeigt in der linken oberen Ecke den Schriftzug „Proni“ und in der rechten Bildhälfte den oberen Teil einer Rauchwolke, die in der BE 2

ihren Anfang nahm. Der vermeintliche Bereich des Himmels wurde nicht aktiv ausgestaltet.

#### A.1.14 Bilddynamik/Richtungsdynamik:



Insgesamt weist das Bild viele unterschiedliche Richtungsdynamiken auf. Es zeigen sich an mehreren Stellen vertikale, nach oben gerichtete Dynamiken, die sich überwiegend durch das angenommene Wachstum der Bäume und durch den aufsteigenden Rauch definieren. Auch das von der Person in der rechten Bildhälfte nach oben gerichtete Handy unterstützt diese Dynamik und korrespondiert ambivalent zu den Armen der Person in der linken BH.

Eine weitere prägnante Richtungsdynamik wird durch den gefällten Baum vermittelt und verweist nach rechts. Alle Dynamiken vermitteln eine offensichtliche Diversität. Ein komplementäres Ausrichten der Dynamik findet sich im Vergleich der in der linken und rechten Bildhälfte. Dargestellt wird diese Komplementarität durch die beiden Personen und durch den liegenden Baumstamm im Vergleich mit den wachsenden Bäumen.

#### A.1.15 Abstraktion:

- nicht bis greing abstrahierend, überwiegend konkrete Bildelemente

#### A.1.16 sprachlich reproduzierbar (konkret):

- klar zu bezeichnende Elemente wie Baum, Feuer, Baumstumpf, Mensch, Handy, Rauch, Sprechblase

#### A.1.17 sprachlich nicht konkret reproduzierbar (abstrakt):

- Objekt im Hintergrund des Feuers

#### A.1.18 Material:

- Papier, Buntstifte, Bleistift

#### A.1.19 Bildoberfläche/Duktus/Werkspuren/Textur:

- matt
- zweidimensional
- horizontale, vertikale, teilweise leicht geneigte und kreisende Schraffuren
- teilweise verriebene Farbpigmente

#### A.1.20 Werkzeug(e):

- Stifte, Finger

#### A.1.21 Monochrome Wirkung des Bildes





In seiner monochromen Wirkung zeigen sich vier Grundtöne der Helligkeit. Der dunkelste Grundton ist bei der Jahreszahl 2019 und der Trennlinie der Bildhälften zu finden. Die nächst hellere Stufe wird für einen Baumstamm, das Feuer und die Erde in der rechten Bildhälfte genutzt, ist aber auch in den Umrissen der beiden Menschen zu finden. Der zweite Baumstamm, der Baumstumpf und der Rauch bilden die nächst hellere Graustufe ab. Am hellsten sind die Baumkronen und die Wiese, sowie das Objekt im Hintergrund des Feuers dargestellt. Die grundsätzliche Wirkung des Bildes ändert sich in der monochromen Variante wenig. Am ehesten büßen die Baumkronen und das Feuer / Haus etwas von ihrer Sichtbarkeit ein. Insgesamt wirkt das Bild in der monochromen Fassung etwas transparenter und zurückhaltender.

#### A.1.22 Formale Abweichung:

- zwei Jahreszahlen in der jeweils linken und rechten Bildhälfte
- Erzeugung von zwei Bildhälften und damit ein Wechsel vom Querformat in zwei Hochformate

#### **A.b. ikonographische Analyse:**

##### A.2.1 Bildkategorie:

- Landschaftsbild/urbane bzw. vom Menschen beherrschte Anteile

##### A.2.2 Ereignis/Thema:

- Darstellung von Objekten aus der natürlichen und teilurbanen Umwelt, welche im Gesamtbild zwei Landschaftsteile ergeben
- sichtbare florale Objekte in Form von Gras und Bäumen
- offensichtliche Einwirkung durch Menschen in der rechten Bildhälfte
- Menschen in verschiedenen Zeiten
- Veränderung der Umwelt im Zeitverlauf

##### A.2.3 Erzeugung des Handlungsaspekts:

- Umarmung des Baumes
- Handynutzung

- Feuer
- durch den Baumstumpf und die Rauchwolke erzeugt, die möglicherweise für menscheninduzierte Veränderungsprozesse stehen

#### A.2.4 Kontext:

- das Bild entstand im Kontext von regelmäßigen Ausflügen in naturnahe Räume

#### A.2.5 Einbettung:

- dargestelltes Sujet verweist auf einen zum Horizont geöffneten Naturraum und einen von Menschen veränderten Raum
- Darstellung zweier weitläufigen und halboffenen Landschaften
- Trennung und die Jahreszahlen verweisen auf unterschiedliche kontextuelle Einbettungen
- Thema der Veränderung - konkret in einer Vorher-Nachher-Darstellung verankert
- Bedrohung der Natur durch den Menschen wird sehr explizit thematisiert
- der Mensch wird auch in seinem Verhalten gezeigt

#### A.2.6 Nähe- und Distanzbeziehungen:

- Nähe: Baum-Mensch, Baumstumpf-Feuer
- Distanz: Baum-Baum, Mensch-Feuer, rechte Bildhälfte-linke Bildhälfte

#### A.2.7 Subjektperspektive:

Ambivalenz, Veränderung, Spannung, Gleichzeitigkeit, Alleinsein, Zuwendung, Symbiose, Dualität, Sterben, Tod, Transformation, Verlorensein

#### A.2.8 Stimmung:

- ruhig, ausgleichend, subtil spannungsgeladen, bedrohlich, aufgeladen, öde, trostlos

#### A.2.9 Zeitstruktur:

- augenblicklich und früher in zwei unterschiedlichen Zeitebenen (1999 und 2019)
- Tag (morgens oder abends)



#### A.2.10 Gegensätze:

- runde und eckige Formen
- Mensch und Umwelt
- Wachstum und Zerstörung
- Schönheit und Vergängnis
- früher und heute

#### A.2.11 Abwesenheit:

- Tiere, Himmel, Sonne, vollständige Urbanität

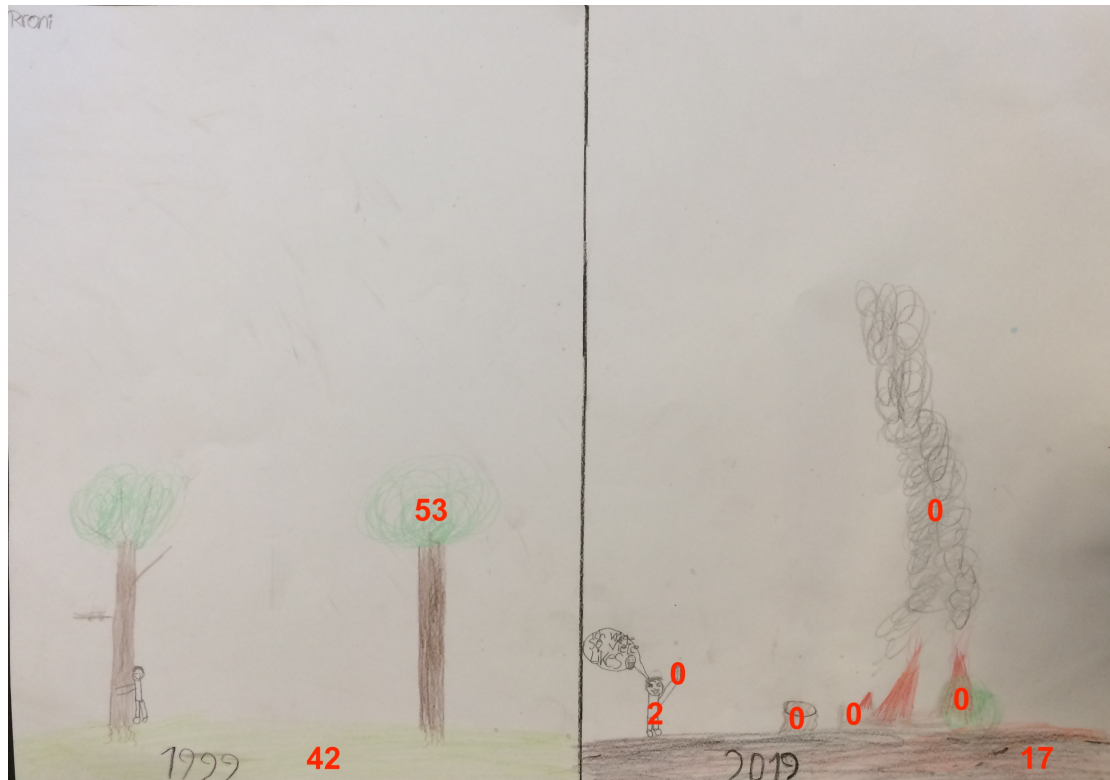
#### A.2.12 Elemente und Aggregatzustände:

- Erde, Luft, Feuer

#### A.2.13 symbolischer Eigenwert der Bildelemente:

- Baum = Schutz, Standhaftigkeit, ICH-Bild, Paradies, Laubbaum - Wandel, Regeneration, Himmel und Erde-Verbindung
- Himmel = steht für Gott, Ort des Tag- und Nachtgeschehens, Unendlichkeit, Universum
- Feuer = Verwandlung, menschliche Selbstentdeckung, schöpferisch und zerstörend zugleich, göttlicher Geist, der dem Menschen inne wohnt
- Rauch = materielle und nichtmaterielle Daseinsform, wenn dicht und undurchsichtig = Qualm, Bedeutungslosigkeit, Vergänglichkeit, Verbindung zwischen Himmel und Erde, Rauchsäule als symbolische Weltachse, Konflikte
- Wiese/Gras = Lebensraum, „geweihter“ Boden, Freude, Wachstum, Fülle, Spannungsfeld von saftig bis trocken
- Erde = Mutterschoß, Urschoß, Weiblichkeit, Sicherheit, Pragmatismus, Zuverlässigkeit, materielle Welt, Halt, Fruchtbarkeit

## A.2.14 verbale vs. bildnerische Kontrastierung:



## B. Reflektierende Interpretation - konjunktiver Sinngehalt:

### B.1 Planimetrie

Die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition lässt sich durch drei Rechtecke vermitteln. Das linke Rechteck umfasst die beiden Bäume sowie die beiden Personen. Dabei geht es über die in der Mitte gezeichnete Trennlinie hinaus. Hierbei vermittelt sich eine doppelte Paarigkeit (zwei Bäume und zwei Menschen). Das zweite Rechteck umschließt eine Szene in der rechten Bildhälfte und beinhaltet sowohl das Feuer/Rauch als auch den Baumstumpf. Auch das nicht klar zu bezeichnende Objekt im Hintergrund des Feuers wird mit eingeschlossen. Dabei könnte es sich um ein weiteres Feuer aber auch um ein Haus handeln. Das dritte Rechteck fungiert als Vermittlungsebene (Überschneidungsbereiche) zwischen den beiden erstgenannten Rechtecken und bringt die Person mit dem Handy und den Baumstumpf in einen gemeinsamen Raum. Zwei Rechtecke haben eine Horizontale Ausrichtung, ein Rechteck eine vertikale. Die rechte Bildhälfte

beinhaltet zwei autonome Bildwerte, die linke BH entgegen einen mit der linken BH geteilten Bildwert.



## B.2. Szenische Choreographie

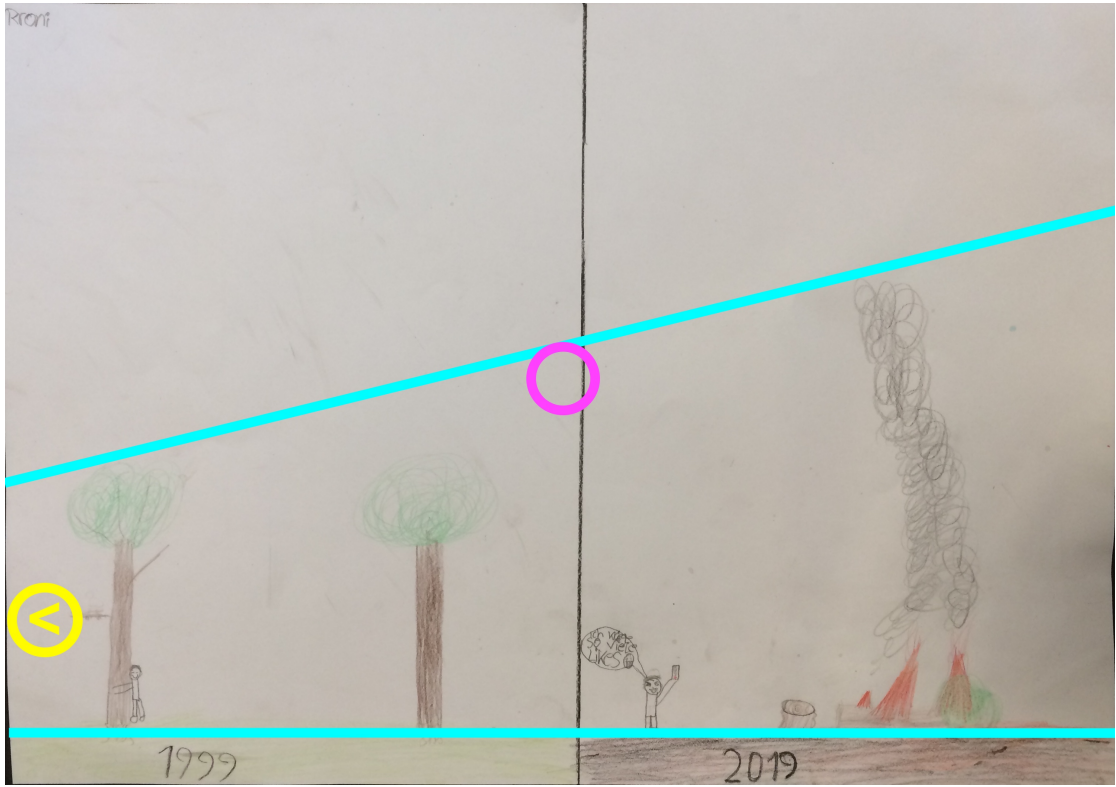
Die in der Planimetrie aufgezeigten geometrischen Formen zeigen zwei Überschneidungsbereiche im unteren Teil des Bildes. Innerhalb es vermittelnden Rechteckes ist ein Interaktionsgeschehen wahrzunehmen. Scheinbar wird von der Person der Baumstumpf fotografiert und öffentlich gepostet. Diese Handlung schafft die Verbindung der an sich getrennten Szenarien. Eine mit starker Nähe einhergehende Interaktion findet sich am linken Bildrand, wo eine Person einen Baum umarmt. Beide handelnden Personen sind voneinander abgewandt (Rücken zu Rücken) und befinden sich zudem noch in unterschiedlichen Zeitebenen (1999 - 2019) Auch diese Zeitebenen lassen sich als Form der Interaktion betrachten. Ein weiteres Interaktionsgeschehen zeigt sich in den beiden Feuerstellen, die dann zu einer gemeinsamen Rauchsäule verschmelzen, ohne jedoch die Trennung vollständig aufzulösen. Eine ambivalente Situation konstruiert sich durch den Farbkontrast (rot - grün), der im Bereich des Feuers wahrnehmbar ist.

Das Bild weist insgesamt wenige Berührungen auf. Allein der Mensch und der Baum zeigen Berührung untereinander, während die restlichen Bildelemente insgesamt isoliert wirken. Die Gesamtszene wirkt bewegt.



### B.3 Perspektivische Projektion

Es zeigt sich eine starke Abweichung zwischen dem Mittelpunkt (pink) und dem Fluchtpunkt (gelb), der sich deutlich links außerhalb des Bildes befindet. Der Bildmittelpunkt befindet sich nah der gestalteten Grenzlinie und jenseits weiterer Bildobjekte. Er wird von keiner Konstruktionslinie des Fluchtpunktes geschnitten. Durch die Bildproduzent\*in wird eine Frontalperspektive mit einer linksdynamischen Blickrichtung erzeugt, die sich weit über den Bildraum hinaus bewegt.





## A.7 Bildanalytische Auswertung der Kategorien nach dem Analyseschema der Dokumentarischen Methode

Primärkategorie	Subkategorie	Definition	inhaltliche Ausprägung (explizit) Formulierende Interpretation	ästhetische/gestalterische Ausprägung(explizit) - formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Singehalt	implizite Ausprägung - reflektierende Interpretation - konjunkтив / dokumentarischer Singehalt	Sonstiges/Bemerkungen
Verbundenheit mit der Natur	Schönheit, Ästhetik, natürliche Atmosphäre	Es zeigen sich Elemente, die auf Schönheit/Ästhetik/ Atmosphäre hinweisen oder diese herausarbeiten oder zum zentralen Gegenstand machen.	inhaltlich gebundene und realitätsbezogene Darstellung (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7) Bildtitel: „Die Natur ist schön“ (B1) intakte Natur (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7) dargestellte natürliche Vielfalt - Biodiversität (B1, B4) Kontrastieren von Schönheit der Natur durch Urbanität/ Fremdheit (B3, B5, B6, B7)	koloristische Farbgebung (B1, B4, B5) gedämpft koloristische Farbgebung (B2, B3, B6, B7) vaeuristische Farbgebung (B2, B3, B5, B6, B7) Verzicht auf starke Abstraktion von Bildelementen (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7, hohe Abstraktion von Bildelementen (B5), Detailreichtum (B4) Farbreichtum (B1, B4)	Planimetrie: zwei ästhetische Bildwerte (B1, B2, B4, B5, B6), ein ästhetischer Bildwert (B3, B7), Szenische Choreographie: Korrespondenz der Kreisformen-Sonne/Baum (B1), links- rechts-Dynamik- Natur-Urbanität (B3, B7) perspektivische Projektion- Bildmittelpunkt: (B1, B2, B4, B5) Fluchtpunkt(e): (B1, B2, B3, B6) Symbolebene: Baum = Paradies (B1, B2, B3, B4, B5, B7) Kontrastieren der intakten Natur durch Nutzung/Zerstörung (B3, B5, B6, B7)	Beschäftigung mit Ästhetik anderer Regionen und Kulturkreise (B6)
	Schutz	Es zeigen sich Elemente, die auf Schutz der Natur hinweisen oder diese herausarbeiten oder zum zentralen Gegenstand machen.	Trennung der Bildhälften in natürliche und urbane Umwelt (B3, B7), Umarmung des Baumes durch eine Person (B7), Zeitliche Trennung von zwei Bildhälften (B7), Dokumentation der Zerstörung mit Handy (B7)	ästhetische Gestaltung des Himmels in der Bildhälfte der natürlichen Umwelt (B3), die Tropfen/Spritzer wirken in ihrer Dynamik wie eine Abwehr des Baumes gegen eine urbane Umwelt (B3), gestaltete Vorher- Nachher-Kontrastierung (B7)	Planimetrie: ein Bildwert (B2, B4, B7) zwei Bildwerte-Bambus (B1, B6) Haus auf dem Berg = Überblick (B6), Szenische Choreographie: mehrere Dynamiken außerhalb der Hauptkorrespondenz- Sonne/Baum (B1), Dynamik von Beständigkeit (B2) Dynamik der Schutzsuche im Haus auf dem Berg (B6), perspektivische Projektion- Bildmittelpunkt: (B2, B3, B5, B7) Fluchtpunkt(e): (B1, B2) Schutz einer kleinen Blume durch große Blume und Baum (B1), Blitz streift Baum allein (B1), Anlehnung und Geborgenheit (B2), Vorher- Nachher-Kontrastierung (B3), ästhetische Gestaltung des Himmels in der Bildhälfte der natürlichen Umwelt (B3), Einbettung des Stammes zwischen zwei Hügel (B4), Projektionslinien: Bäume nehmen sich scheinbar an die „Hände“ (B5), Pandas vom Bambushain umgeben (B6). Symbolebene: Baum = Schutz und Standhaftigkeit (B1, B2, B3, B4, B5, B7),	die zeitliche Trennung der Bildhälften dokumentiert eine Veränderung von 20 Jahren (B7)
	Emotionen	Im Bild werden symbolisch Gefühle vermittelt (z.B. Berührung/ Verbundenheit). Es vermittelt sich direkte Verbundenheit.	intakte Natur wir einer trostlosen urbanen Struktur gegenüber gestellt (B3, B7) Gesichtsausdruck der Pandas (B6), Gestik der hängenden arme des Pandas (B6)freudiger Gesichtsausdruck bei der Umarmung des Baumes (B7)	Nähe von Bildobjekten, Berührung und Überlagerung (B1, B2, B4, B5, B6, B7), Paarigkeit von Bildelementen (B1, B2, B4, B5, B6, B7)	Planimetrie: zwei Bildwerte - Mimik & Gestik der Pandas (B6), ein Bildwert - Einsamkeit des Vogels & Baumes (B4), Umarmung des Baumes (B7) , Zweisamkeit (B4, B5) fehlende Arme des kleinen Pandas (B6), Szenische Choreographie: zwei Paarungen- Schmetterlinge/Blumen (B4) Paarung und Berührung der Bäume (B5), perspektivische Projektion- Bildmittelpunkt: Mittelpunkt auf der Trennlinie der Bildhälften (B3, B7), perspektivische Projektion: Verlust, Entfernung durch Fluchtpunkte außerhalb des Bildraumes (B4, B5, B7)	
	Empathie	Im Bild werden Perspektivwechsel angedeutet oder vermittelt.	kleine Blume wird von großen Blumen geschützt (B1), mehrere Bildobjekte werden vom Blitz getroffen/berührt, auch der Baum als Ich-Symbol (B1), Zuwendung von Menschen oder Tieren (B6, B7), unterschiedliche zeitliche Perspektiven (B7)	Neigung eines Baumes mit der Gefahr abzubrechen (B2), Zuwendung der großen Blume zu den beiden kleinen (B4)	Planimetrie: ein Bildwert - Umarmung des Baumes (B7), Vermittlungsräume zwischen verschiedenen Bildwerten (B1, B2, B6, B7), Berührung (B5), Szenische Choreographie: Dynamik von Anlehnung/ Zuwendung (B2), Berührung der Bäume (B5), Interaktionsdynamik zwischen den Vögeln (B4), Fotografie des gerodeten Baumes (B7) Symbolebene: Baum = Schutz und Haus = Schutz perspektivische Projektion- Bildmittelpunkt: Baum als Vermittlung zwischen Natur und Kultur (B5), Mittelpunkt auf der Trennlinie der Bildhälften (B3, B7)	
	Natur als Fremdes, Irritierendes und Bedrohliches (Negativgefühle, Ekel)	Bedrohung durch Natur	Im Bild wird eine für den Menschen Bedrohliche Situation dargestellt (ausgelöst von Naturphänomenen)	mehrere Bildobjekte werden vom Blitz getroffen (B1)	Neigung eines Baumes mit der Gefahr abzubrechen (B2), urbane Struktur wird von fliegenden Tropfen/Spritzern infiltriert (B3), Blaue Farbtupfer=Schnee im Sommer? (B4) blaugüne Farbtupfer und Spritzer übersehen das Bild (B5) Himmelsneigung und Verdrängung der Sonne (B5)	Planimetrie: zwei Bildwerte-Bambus (B6) zentraler Bildwert ist der Raum mit den Blitzen - mehrere Bildobjekte werden vom Blitz getroffen, auch der Baum als Ich- Symbol (B1), mit den Pizzen (B2), über das Bild verteilte und überlagernde Spritzer (B4), keilförmige Wolken- bzw. Himmelschicht (B5), Bambus (B6), Feuer (B7) Szenische Choreographie: mehrere nach unten und links gewendete Blitze in Interaktion mit Pflanzen (B1), starke Neigung des Baumes - Bedrängung bzw. Einengung (B2), über das Bild verteilte und überlagernde Spritzer (B3) Dynamik der Einengung durch die Bambusstäbe(B6) perspektivische Projektion: Blitzzeinschlag (B1) Baumeigung (B2) Bambusspitzen (B6)
Ekel, Irritation und Fremdheit		Im Bild zeigen sich Aspekte von Ekel, Irritation und Fremdheit.	giftige Fliegenpilze (B2), schwarzer Rauch aus dem Schlot (B3), trotz Urbanität keine Menschen sichtbar (B3, B6), Industrieschlot ist als Schornstein auf einem Haus platziert (B3), fehlende Arme des kleinen Pandas (B6), kein Weg führt zum Haus/Tempel (B6), umgekippter und brennender Baum (B7), zeitliche Trennung der Bildhälften dokumentiert eine Veränderung von 20 Jahren (B7)	Größenverhältnis der Schmetterlinge - zu groß im Verhältnis (B4), blaugüne Farbtupfer und Spritzer übersähen das Bild (B5), Himmelsneigung und Verdrängung der Sonne (B5), schwarzes Objekt am linken Bildrand (B5), scheinbar getrennter Bildraum für Himmel und Sonne (B1) Baumloch als Ring dargestellt (B2)	Planimetrie: zwei Bildwerte - gefällter Baum und Feuer, Mensch mit Handy und Baumstumpf (B7), ein Bildwert - Schornstein und Rauch (B3), schwarzes Objekt (B5), verdrängte Sonne (B5), Szenische Choreographie: Dynamik von Abwendung (B2), links-rechts-Dynamik- Natur-Urbanität (B3), Dynamik von Abwendung- Baum/Blume (B4), diagonale Dynamik zwischen Sonne und schwarzem Objekt (B5), stark vertikal ausgerichtet Gesamtdynamik (B6), drei Feuer (B7), Abgewandtsein der Menschen (B7), perspektivische Projektion - Bildmittelpunkt: Mittelpunkt auf der Trennlinie der Bildhälften (B3, B7) - Fluchtpunkt(e): (B3, B5) Schornstein, Schriftzug	kein Vorkommen von Menschen (B1, B2, B3, B4, B5, B6), kein Vorkommen von Tieren (B1, B2, B3, B5, B7)

Primärkategorie	Subkategorie	Definition	inhaltliche Ausprägung (explizit) Formulierende Interpretation	ästhetische/gestalterische Ausprägung(explizit) - formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt	implizite Ausprägung - reflektierende Interpretation - konjunktiver / dokumentarischer Sinngehalt	Sonstiges/Bemerkungen
Ich- und Selbstbezüge / Anthropomorphismen	Ich- und Selbstdarstellungen	Im Bild zeigen sich explizite oder implizite Darstellungen von Menschen.	zwei Menschen sind auf zwei Bildhälften zu sehen (B7) Sprechblase mit der Aussage zu „Likes“ (B7) Namen/ Schriftzüge (B2, B5, B7),	Bildfüllung: 85% (B1), 100% B2, B3 70% (B4), 75% (B5), 95% (B6), 35% (B7), überwiegend sprachlich reproduzierbare Darstellung der Bildobjekte (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7) urbane Lebensräume (B3, B6, B7)	Planimetrie: drei Bildwerte mit Menschen und / oder Bäumen (tradiert symbolisch = Mensch) (B2, B7), ein Bildwert beinhaltet Baum/ Bäume (B1, B3, B4, B5), ein Bildwert mit Pandas und Haus (B6), Schornstein = phallisches Motiv (B3), szenische Choreografie: Interaktion zwischen Baum und Schornstein-Männlichkeit (B3) Interaktion zwischen zwei Menschen (Ich-Zustände) in unterschiedlichen Zeitzonen (B7), Interaktion zwischen Mensch und Baum (B7) perspektivische Projektion: Fluchtpunkt liegt im Baum (B1, B2, B3), Fluchtpunkt im Schornstein (B3) Bildmittelpunkt im Baum (B2, B5), Raum zwischen Pandas und Haus (B6), Symbolebene: Haus = strukturelle Gesundheit und Nähren des Ich (B4, B6), Bambus = Ursprung des Menschen (B6), Schornstein = Phallus (B3), Schmetterling psychische Metamorphose und Transformation (B4), zwei Zeitebenen - biografische Aspekte (B7), intakter Baum vs. abgeholzter Baum (B7)	
	Anthropomorphismen	Im Bild zeigen sich Zuschreibungen menschlicher Eigenschaften.	Darstellung von Baum/Bäumen (B1, B2, B3, B4, B5, B7), Zuwendung eines Baumes zu einem anderen Baum (B2),	Pandas wurde in aufrechter menschlicher Haltung dargestellt (B6), Bäume in Menschengestalt mit Armen (B5)	Planimetrie: ein Bildwert mit familiärer Struktur (Mutter, Vater, Kind) (B2), ein Bildwert mit einer Partnerschaft von Schmetterlingen in der Frontalansicht (B4) ein Bildwert mit zwei Baumgestalten (B5), Pandas in Mimik und Gestik mit menschlichen Eigenschaften (B6), szenische Choreografie: Anlehnung eines Baumes an einen anderen Baum (B2), Bäume halten sich scheinbar an den „Händen“ (B5), Mensch-Baum-Interaktion (B7) perspektivische Projektion-Fluchtpunkt: im geneigten Baum (B2), Symbolebene: Baum = Ich- und Selbstdarstellung I (B1, B2, B3, B4, B5, B7), Haus = Ich- und Selbstdarstellung II (B3, B6) → zusammen als Darstellung eines ambivalenten Ich (B3),	
Duale Konzepte	Dualität	Im Bild treten Paarungen und/oder Zweiteilungen auf.	zwei Wetterlagen (B1), zwei Pilze (B2), zwei Baumgruppen (2), zwei Schmetterlinge, zwei Vögel, zwei Hügel, Blumenpaar (B4), zwei Bäume (B5, B7), zwei Pandas, zwei Bambushaine, zwei Bergmassive (B6), zwei Menschen, zwei Feuer, zwei Jahreszahlen, zwei Rauchsäulen (B7), zwei Mimiken und Gesten bei den Menschen (B7)	zwei Kreisformen - Baum/Sonne (B1), gerade und gebogen (B2), zwei Horizontarten (B2), zwei Bildhälften (B3, B7), Bäume mit jeweils zwei Hauptstäben (B5), zwei Richtungsdynamiken (B1, B2, B4, B6)	Planimetrie: ein Bildwert mit zwei Bäumen (B5, B7) zwei Schmetterlingen, zwei Vögeln und zwei Hügel (B4), zwei Pandas (B6), szenische Choreografie: Dualität der (Ab)neigung (B4), gegenseitige Berührung (B5), zwei abgewandte Menschen (B7), perspektivische Projektion - Bildmittelpunkt: Grenzlinie zwischen zwei Bildhälften (B3, B7), Fluchtpunkte: Überschneidungsbereich von zwei Bäumen (B2), zwei gegenläufig außerhalb des Bildraumes (B4), zwei Fluchtpunkte auf den Bergspitzen (B6), zwei Richtungsdynamiken (B2, B3), zwei Bildebenen (B5), doppelte Triangulierung in der monochromen Fassung (B5)	
	Ambivalenz und Spannung	Im Bild zeigen sich Gegensätzlichkeiten, Disharmonien oder Spannungen zwischen zwei Polen.	Blitze-Sonne-Wolken (B1), Fliegenpilze (B2), Loch im Baum (B2), starke Biegung des Baumstammes (B2), Vereinzelung eines Vogels (B4), unterschiedliche Lebensräume in Gleichzeitigkeit dargestellt - thematische Ambivalenz-Natur vs. Urbanität (B3, B7), intakte Natur vs. undifferenzierte Irritation durch schwarzen Schriftzug/Form (B5), ein Panda hat Arme, der andere nicht (B6), zum Haus gibt es keinen sichtbaren Weg (B6), zwei Mimiken bei den Menschen (B7), abgeholzter Baum (B7), Zeitspanne von 20 Jahren (B7) Feuer und Rauch (B7),	Farbkontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Formkontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Richtungskontraste (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7), Größenkontraste (B1, B2, B4, B6, B7), Quantitätskontraste (B1, B2, B7), Bildtrennung in zwei Bildhälften (B3, B7), starke Biegung des Baumstammes (B2), Mengenverhältnis von Himmel-Erde (B2), zwei 3-er-Gruppen der Bäume (B2), Gegenläufigkeit der Farbspritzer (B3), Schornstein phallisch dominant in monochromer Variante (B3), Neigung des Baumstammes und der Blume in verschiedene Richtungen (B4), Verwendung von reinem Schwarz für eine amorphe Form (B5), scheinbares Heraufdrängen der Sonne aus dem Bild (B5), flächendeckende Farbspritzer über das gesamte Bild verteilt (B5), dichter Malduktus - Himmel (B5), gefährliche? Spitzen der Bambusstäbe (B6), Haus/ Tempel wirkt sehr gedrängt am oberen Bildrand (B6)	Planimetrie: zwei harmonische vs. ein disharmonischer Bildwert (B1), Dreieck vs. Viereck als Bildwert (B2, B5, B6), Gegenläufigkeit von Bildwerten (B3), zwei Bildwerte zeigen Objekte mit gegenläufigen Neigungen (B4), mittlerer Bildwert hat großen Überschneidungsbereich mit den beiden flankierenden Bildwerten (B7), szenische Choreografie: dynamisch-diagonale Bewegung vs. rückgerichtete Bewegung (B1), bewegte vs. unbewegte Interaktion (B2), starke links-rechts-Dynamik mit leichter Gegenläufigkeit durch Spritzer (B3), dynamische Achse der drei Vögel zeigt Aussonderung (B4), dynamisch-diagonale Bewegung vs. horizontale Bewegung (B5), vertikale vs. horizontale Bewegung (B6), gegenläufige Interaktionen (B7) perspektivische Projektion - Bildmittelpunkt: im Baum mit dem Baumloch (B2), im Grenzbereich der beiden Bildhälften (B3, B7), perspektivische Projektion - Fluchtpunkt(e): zwei Fluchtpunkte diagonal verteilt (B3), zwei entgegengesetzte Fluchtpunkte außerhalb des Bildes (B4), ein Fluchtpunkt im undefinierbaren schwarzen Bereich (B5), Fluchtpunkte am unteren und oberen Bildrand auf einer Diagonalen (B6) Fluchtpunkt außerhalb (B7) Richtungsdynamiken: Gegenläufigkeit (B2, B3, B5, B7), symbolische Phänomene: Einsamkeit vs. Zweisamkeit (B4), Baum als Trennung/Abgrenzung (B1), Triangulierung in der monochromen Fassung (B2), zwei sichtbare triangulierenden in der monochromen Variante (B5), Sichtbarkeit der Pandas durch fressen von Bambus (B6) Symbolebene: Blitze = tödliche Kraft (B1), Fliegenpilze = giftig (B2), Schornstein = Druck-Abfuhr, Emotionen, Aggressionen (B3), Rauch = Bedeutungslosigkeit, Vergänglichkeit, Konflikte (B3), Berg/Hügel = Dominanz und Unterwerfung, Gefälle, Niveaunterschiede (B4)	starke Diskrepanz zwischen linker und rechter Bildhälfte beim Vergleich der verbalen Nennungen im Gegensatz zur bildlichen Darstellung, starke Segmentierung innerhalb der Bildelemente (Bambus, Pandas, Haus) (B6)
Organisationsform	Komposition	Darstellung der Gesamtkomposition, die durch die planimetrischen Bildwerte erzeugt wird. (Verhältnis, Form, Ausrichtung, quantitative Fülle)		Füllung des Bildraumes: B1 = 85%, B2 = 100%, B3 = 100%, B4 = 70%, B5 = 75%, B6 = 95%, B7 = 40%, planimetrische Formen: Dreieck(e)/Viereck(e): B2, B5, B6 Viereck(e): B4, B7 Dreiecke/Kreis: B3, Kreis(e): B1, Anzahl der Bildwerte: B1 = 3, B2 = 3, B3 = 2, B4 = 3, B5 = 3, B6 = 3, B7 = 3, Überschneidungen: B1, B2, B5, B6, B7		

Primärkategorie	Subkategorie	Definition	inhaltliche Ausprägung (explizit) Formulierende Interpretation	ästhetische/gestalterische Ausprägung(explizit) - formulierende Interpretation - kommunikativ / generalisierter Sinngehalt	implizite Ausprägung - reflektierende Interpretation - konjunktiver / dokumentarischer Sinngehalt	Sonstiges/Bemerkungen
Zerstörung oder Bedrohung der Natur	Utilitarität	Im Bild zeigen sich Aspekte von Nutzung durch den Menschen, die gleichzeitig den Fortbestand der Natur bedrohen oder diese direkt zerstören.	Feuer (B7), Rodung/Fällung des Baumes (B7) Gebäude (B3, B6), große Freiflächen (B1, B3, B4, B6, B7)		Planimetrie: zwei Bildwerte im Bereich von Nutzung und Zerstörung durch Handy, Baumstumpf, Feuer und horizontalen Baum (B7), ein Bildwert zeigt Schornstein, Rauch und Haus (B3), zentraler Bildwert = große Freifläche (B1, B4, B6), ein Bildwert zeigt schwarze undefinierbares unnatürliches Objekt (B5), ein Bildwert zeigt urbane Struktur (B6), Szenische Choreographie: Interaktion zwischen Baum und Schornstein (B3), sich kreuzende Interaktionsdynamik auf Freifläche (B6) perspektivische Projektion- Bildmittelpunkt: im Übergangsbereich von Natur zur Urbanität (B3, B7), liegt auf Freifläche (B6) Fluchtpunkt(e): im Schornstein (B3) beide Fluchtpunkte außerhalb des Bildes (B4)	
	Naturgewalten und natürliche Phänomene	Im Bild zeigen sich Aspekte naturbedingter Einflüsse die den Fortbestand der Natur bedrohen oder diese direkt zerstören.	Blitze treffen Baum, Blume und Gras (B1), bedrohlich stärke Neigung des einen Baumes (B2),	fast horizontal von links nach rechts verlaufende Farbspritzer (B3, B4, B5) Tupper über das sommerliche Bild verteilt - Schneefall? (B4, B5)	Planimetrie: zentraler und verbindender Bildwert zeigt Blitze (B1), zentraler und verbindender Bildwert zeigt Fliegenpilze, Loch im Baumstamm und die bedrohliche Neigung eines Baumstammes (B2), Bildwert zeigt gebogenen Baum (B2), Szenische Choreographie: interaktive Ausrichtung zum Baum hin (B1), gebogener Baum als eine Hauptinteraktion (B2) perspektivische Projektion: Bildmittelpunkt: Blitz-Wolken-Formation (B1), undefinierbare Farbspritzer (B5), Fluchtpunkt(e): gebogener Baum (B2), Symbolebene: Blitze - Zerstörung und Transformation (B1) Fliegenpilze - Gift (B2)	



## A.8 Tabelle der absoluten Nennungen hinsichtlich der Eingangsfrage im Fragebogen

Sortiert nach Anzahl	
Wort	Anzahl
Baum/Bäume	103
Tiere	93
Wald	53
Pflanzen	49
Laub/Blätter	46
Gras/ Wiese	42
Grünes	25
Erde	17
Wasser	17
Blumen	16
Essen/Lebensmittel	14
(frische) Luft	12
Zweig/ Äste	11
Berge	10
Büsche/ Strauch	10
Fluss	10
Insekten	9
Vogel	8
Holz	7
Wetter	7
Zecken	7
Landschaften	6
See	6
Wolken	6
Lebewesen	5
Regen	5
Ruhe	5
Sonne	5
Wind/ Sturm	5
Bär	4
Bio	4
campen/ Zelt	4
Dschungel/ Regenwald	4
Hügel	4
Wildnis	4
Abholzung/ Rodung	3
Eichhörnchen	3
Grille	3
Himmel	3
Käfer	3
Pilze	3
Regenwald	3
Spinne	3
Umwelt	3

(Tier-) Geräusche	2
Amazonas	2
Ameisen	2
Bienen	2
braun	2
Einhörner	2
Entspannung	2
Erschaffung Gottes	2
Freiheit	2
Frische	2
Frösche	2
Fuchs	2
Hase	2
kein Müll	2
Menschen	2
Mond	2
Nacktschnecken	2
Ökosystem	2
Papier	2
schön	2
Schönheit	2
Steine	2
Sterne	2
Trinken	2
tropische Pflanzen	2
Wärme	2
Affe	1
Allergie	1
Angst im Dunkeln	1
Atem	1
Atmosphäre	1
Ausflüge	1
Baumrinde	1
befreien	1
Berge	1
Biologie	1
Birke	1
Brasilien (??)	1
Donner	1
Draußen	1
Eltern	1
Erleichterung	1
Fairtrade	1
Familie	1
Felder	1
fleischfressende Pflanzen	1
Förster	1
Früchte	1

Frühling	1
Gase	1
Gebirge	1
Geburtstage	1
Gemüse	1
Geschwister	1
Gorilla	1
Harry Potter	1
Heilung	1
Hilfe	1
Höhle	1
Höhlen	1
im Freien	1
Käfer	1
Kaninchen	1
Kastanien	1
Klima	1
Klippen	1
Kunst	1
Landwirtschaft	1
Laubbäume	1
Leben	1
Lebensraum	1
Lianen	1
Lichtungen	1
Löwe	1
Matsch	1
Meer	1
Möbel	1
Moos	1
Mülltonne	1
Nadelbäume	1
nass	1
Naturkatastrophe	1
Naturwissenschaft	1
nicht laut sein	1
Ökologie	1
P (??)	1
Regenbogen	1
Regenwurm	1
Ressourcen	1
Rudel	1
Salat	1
Sand	1
sanft	1
Säugetiere	1
Schlange	1
spannende Sache	1


	Spazieren	1	
	Spielen	1	
	Sterne	1	
	Stille	1	
	T (??)	1	
	Tausendfüßler	1	
	Tierkacke	1	
	Umgebung	1	
	unser Leben	1	
	unsere Welt	1	
	Unwissen (?)	1	
	Ureinwohner	1	
	Verschmutzung	1	
	Vogelgezwitscher	1	
	Waldbrand	1	
	Wandern	1	
	Weidetiere	1	
	Welt	1	
	wichtig	1	
	wild	1	
	Wildschwein	1	
	Wildschweine	1	
	Wirbeltiere	1	
	Schmetterling	0	

**A.9 Tabelle: bildnerische Darstellung vs. verbale Nennung**

Primärkategorie	Sekundärkategorie	Definition	Objekt (Bild-Nr.)	Anzahl der Nennungen im Fragebogen
<b>bildnerische Darstellung vs. verbale Nennung</b>	Darstellung häufiger Nennungen	Im Bild zeigen sich Objekte, die bei der Aufzählung im Fragebogen (Naturassoziationen) häufig genannt worden.		
			Zweig/Ast (B3, B5, B7)	11
			Blume(n) (B1, B4)	16
			Erde (B7)	17
			Wiese/Gras (B1, B2, B3, B4, B5, B7)	42
			Wald (B2)	53
			Baum (B1, B2, B3, B4, B5, B7)	103
			Tiere (B4, B6)	93
			Grünes (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7)	25
			Pflanzen	49
Primärkategorie	Sekundärkategorie	Definition	Objekt (Bild-Nr.)	Anzahl der Nennungen im Fragebogen
<b>bildnerische Darstellung vs. verbale Nennung</b>	Darstellung seltener/keiner Nennungen	Im Bild zeigen sich Objekte, die bei der Aufzählung im Fragebogen (Naturassoziationen) selten oder garnicht genannt worden.		
			Blitz (B1)	0
			Äpfel (B4)	0
			Baumstamm (B7)	0
			Schornstein (B3)	0
			Rauch (B7)	0
			Schmetterling (B4)	0
			Rauch (B7)	0
			Haus (B3, B6)	0
Fenster (B3, B6)	0			

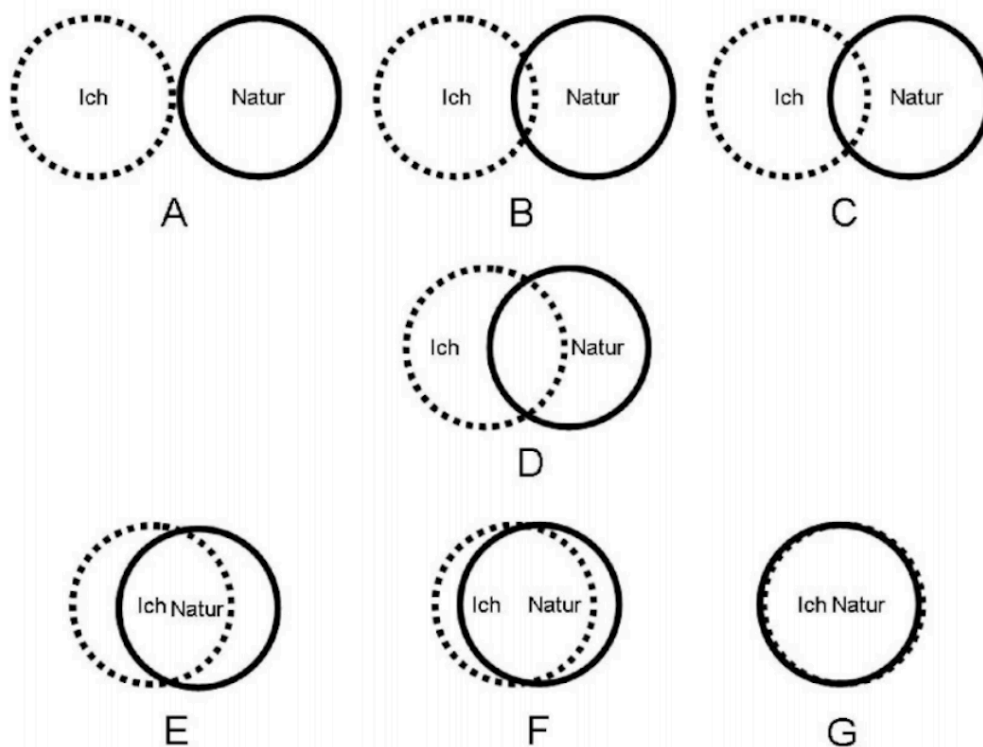
Primärkategorie	Sekundärkategorie	Definition	Objekt (Bild-Nr.)	Anzahl der Nennungen im Fragebogen
			Bambus (B6)	0
			Panda (B6)	0
			Handy (B7)	0
			Feuer (B7)	0
			Baumstumpf (B7)	0
			Jahreszahlen (B7)	0
			Berge/Gebirge (B6)	1
			Baumstamm (B7)	1
			Baumloch/Baumhöhle (B2)	1
			Mensch (B7)	2
			Pilz (B2)	3
			Himmel (B1, B2, B3, B4, B5, B6, B7)	3
			Hügel (B4)	4
			Sonne (B1, B5)	5
			Wolken (B1)	6
			Vogel (B4)	8
		Sträucher/Büsche (B1)	10	

## A.10 Fragebogen der quantitativen Forschung

 <p>Universität Hamburg DER FORSCHUNG   DER LEHRE   DER BILDUNG</p>	<h1>Naturfragebogen I</h1>				
<p>Dein persönlicher <b>Code</b> ist der zweite Buchstabe deines Vornamens und der erste Buchstabe deines Geburtsortes und der erste Buchstabe des Vornamens deiner Mutter und der Monat an dem du geboren bist als Zahl (z.B. Mai = 05 oder Oktober = 10)</p>					
<p><b>WICHTIG für DICH!</b> Du sollst wissen, dass alle Antworten anonym behandelt werden. Das bedeutet, dass keiner erfahren wird, wo du deine Kreuze gesetzt hast. Deinen Namen brauchst du nicht aufzuschreiben (dafür gibt es den Code). <b>Alles streng vertraulich! Versprochen!</b></p>					
<p>Bist Du ein <b>Mädchen</b></p>	<input type="checkbox"/>				
<p>oder ein <b>Junge</b>?</p>	<input type="checkbox"/>				
<p>Wenn Du zunächst erst einmal an <b>NATUR</b> denkst, welche Worte fallen Dir dazu spontan ein? Schreibe alle deine Einfälle in die freien Spalten hinein.</p>					
<hr/>					
<hr/>					
<hr/>					
<hr/>					
<hr/>					
<hr/>					
<p>Bist du in deiner Freizeit viel zu Hause?</p>	<input type="checkbox"/>	<p>...oder viel draußen?</p>	<input type="checkbox"/>		
<p>Bei den folgenden Aussagen geht es um Deine Beziehung zur Natur. Bitte kreuze an, wie sehr diese Aussagen für Dich zutreffen oder auch nicht zutreffen.</p>					
	<b>trifft nicht zu</b>	<b>trifft eher nicht zu</b>	<b>weder/ noch</b>	<b>trifft eher zu</b>	<b>trifft zu</b>
<p>Ich fühle mich häufig eins mit der mich umgebenden Natur.</p>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<p>Ich erlebe die Natur als eine Gemeinschaft, zu der ich auch gehöre.</p>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<p>Ich mag die Vollkommenheit anderer Lebewesen</p>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<p>Ich fühle mich oft von der Natur entfernt.</p>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<p>Wenn ich über mein Leben nachdenke, erlebe ich mich als Teil eines großen natürlichen Lebenskreislaufes.</p>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<p>Ich fühle häufig eine Verwandtschaft mit Tieren und Pflanzen.</p>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

	trifft nicht zu	trifft eher nicht zu	weder/ noch	trifft eher zu	trifft zu
Ich habe das Gefühl, ich gehöre ebenso gleichwertig zur Erde, wie die Erde zu mir gehört.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich habe ein tiefes Verständnis dafür, wie meine Handlungen die Natur beeinflussen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich fühle mich oft als Teil der Natur.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Alle Lebewesen der Erde teilen eine gemeinsame Lebenskraft.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Vergleichbar einem Baum als Teil eines Waldes, fühle ich mich in einem großen natürlichen Ganzen eingebettet.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich habe den Eindruck, nur ein kleiner Teil der Natur zu sein und dass ich nicht wichtiger bin als das Gras auf der Wiese oder die Vögel in den Bäumen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mein Wohlbefinden ist unabhängig vom Zustand der Natur.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

**Betrachte nun bitte die folgenden Kreise! Je stärker Du dich mit der Natur verbunden fühlst, desto mehr liegen die beiden Kreise übereinander. Setze bitte ein Kreuz unter den Buchstaben der für Dich am meisten zutrifft.**



A	B	C	D	E	F	G
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>



**Bei den nun folgenden Aussagen geht es darum, wie Du mit bestimmten Situationen in deinem Leben zurecht kommst. Bitte setze auch hier die Kreuze so, wie es am ehesten für Dich stimmt!**

	stimmt nicht	stimmt kaum	stimmt eher	stimmt genau
Wenn sich Widerstände auftun, finde ich Mittel und Wege, mich durchzusetzen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die Lösung schwieriger Probleme gelingt mir immer, wenn ich mich darum bemühe.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es bereitet mir keine Schwierigkeiten, meine Absichten und Ziele zu verwirklichen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
In unerwarteten Situationen weiß ich immer, wie ich mich verhalten soll.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Auch bei überraschenden Ereignissen glaube ich, daß ich gut mit ihnen zurechtkommen kann.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Schwierigkeiten sehe ich gelassen entgegen, weil ich meinen Fähigkeiten immer vertrauen kann.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Was auch immer passiert, ich werde schon klarkommen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Für jedes Problem kann ich eine Lösung finden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn eine neue Sache auf mich zukommt, weiß ich, wie ich damit umgehen kann.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn ein Problem auftaucht, kann ich es aus eigener Kraft meistern.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich traue mich zu sagen, was ich denke, auch wenn die anderen nicht meiner Meinung sind.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Auch in einer ganz neuen Klasse kann ich schnell neue Freunde finden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn mich jemand ungerecht behandelt, kann ich mich dagegen wehren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn mich jemand ärgert, kann ich mich wehren, ohne Gewalt anzuwenden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn ich etwas Falsches getan habe, schaffe ich es, mich zu entschuldigen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn ich mich ganz traurig und mies fühle, schaffe ich es, mit den anderen darüber zu sprechen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn mich jemand ärgert, schaffe ich es trotzdem, ruhig zu bleiben.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Auch wenn mir alles zu viel wird, schaffe ich es, meine schlechte Laune nicht an anderen auszulassen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

**TOLL! Du hast nun schon mehr als die Hälfte aller Fragen beantwortet! Schon einmal vielen Dank für die Geduld. Auf der nächsten Seite geht es nun weiter.**

**Im nun folgenden Abschnitt geht es wieder um die Natur. Bei den Aussagen sollst Du einschätzen wie sehr sie für dich stimmen oder bei manchen einfach JA oder NEIN ankreuzen!**

<b>Zunächst einige Aussagen bei denen du bitte das Kreuz dahin setzt wo es am meisten für dich zutrifft.</b>	<b>stimmt nicht</b>	<b>stimmt kaum</b>	<b>weder/ noch</b>	<b>stimmt eher</b>	<b>stimmt genau</b>
Ich imitiere das Verhalten von Tieren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich stehe früh auf, um den Sonnenaufgang zu sehen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich sammle Pilze oder Beeren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich imitiere Geräusche von Tieren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich gehe barfuß über Wiesen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich spreche mit Pflanzen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich helfe Schnecken die Straße zu überqueren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich sehe mir Fernsehsendungen an, deren Hauptdarsteller Tiere sind.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich nehme mir Zeit, den Wolken beim Vorbeiziehen zuzusehen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich nehme mir Zeit, um bewusst an Blumen zu riechen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich beobachte oder höre bewusst Vögeln zu.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich gehe in einen Park.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich sammle Dinge aus der Natur, wie zum Beispiel Steine, Schmetterlinge oder Käfer.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich nehme mir bewusst Zeit, die Sterne zu beobachten.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Auch wenn es sehr kalt ist oder wenn es regnet unternehme ich Spaziergänge in der Natur.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich wandere oder jogge in nahe gelegenen Naturschutzgebieten oder Wäldern.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich spreche mit Tieren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich verspüre ein Bedürfnis, draußen in der Natur zu sein.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<b>Nun ein paar Aussagen, bei denen es um Deine Zustimmung oder Ablehnung geht.</b>	<b>stimme ich zu</b>	<b>lehne ich ab</b>			
Zimmerpflanzen sind Teil der Familie.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			
Ich verbringe lieber Zeit mit Freunden als allein in der Natur.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			
Einem Baum in die Rinde zu ritzen, fühlt sich an, wie sich selbst zu schneiden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			
Das Quaken von Fröschen ist beruhigend.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			
Ich arbeite gern im Garten.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			
Ich lebe lieber in der Stadt als auf dem Land.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			
Ein Waldspaziergang lässt mich meine Alltagsorgen vergessen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>			

	stimme Ich zu	lehne Ich ab
Der Lärm von Insekten geht mir auf die Nerven.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich treibe Sport lieber draußen als drinnen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Es entspannt mich, Naturgeräuschen zuzuhören.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich spaziere lieber im Wald als in der Stadt.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Haustiere sind Teil der Familie.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich finde es spannend, Tiere zu beobachten.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die kommenden Aussagen kannst du bitte mit JA oder NEIN beantworten!	<b>JA</b>	<b>NEIN</b>
Ich besitze eine CD / eine Kassette mit Naturgeräuschen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn mir eine Pflanze eingeht, mache ich mir Vorwürfe.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Insekten, z.B. Fliegen, versuche ich zu fangen und nach draußen zu setzen statt sie zu töten.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mein Lieblingsplatz ist ein Fleck im Grünen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Als Kind verbrachte ich viel Zeit im Wald.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich besitze und versorge Pflanzen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Beim Anblick eines kahlgeschlagenen Waldes fühle ich mich sehr schlecht.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Der Tod eines Haustiers lässt mich trauern.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Überfahrene Igel machen mich traurig.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

**Was machst Du üblicherweise in Deiner Freizeit? Bitte kreuze 7 Freizeitaktivitäten an, die Du am liebsten und am häufigsten machst.**

Fernsehen	<input type="checkbox"/>
Musik hören	<input type="checkbox"/>
im Park spielen	<input type="checkbox"/>
im Internet surfen	<input type="checkbox"/>
nichts tun, »einfach nur rumhängen«	<input type="checkbox"/>
Bücher, Zeitschriften oder Magazine lesen	<input type="checkbox"/>
im Haushalt helfen	<input type="checkbox"/>
Angeln oder an einem See spielen	<input type="checkbox"/>
in einen Club, zu Partys oder zu Festen gehen	<input type="checkbox"/>
Rad fahren, Skaten, Kicken, Schwimmen usw.	<input type="checkbox"/>
Playstation, Nintendo spielen, Computerspiele	<input type="checkbox"/>
im Wald spielen	<input type="checkbox"/>
Jugendfreizeittreff, Jugendzentrum besuchen	<input type="checkbox"/>
Training oder aktiv Sport treiben	<input type="checkbox"/>
mich mit Freunden treffen	<input type="checkbox"/>
mich in einem Verein engagieren	<input type="checkbox"/>
im Garten meiner Familie sein	<input type="checkbox"/>
shoppen, sich tolle Sachen kaufen	<input type="checkbox"/>
etwas Kreatives, Künstlerisches oder Musik machen	<input type="checkbox"/>
auf einem Spielplatz spielen	<input type="checkbox"/>

**Vielen Dank, dass Du Dir Zeit genommen hast, die vielen Fragen zu beantworten!**



# Fragebogen I

Dein persönlicher Code ist der zweite Buchstabe deines Vornamens und der erste Buchstabe deines Geburtsortes und der erste Buchstabe des Vornamens deiner Mutter und der Monat an dem du geboren bist als Zahl(z.B. Mai = 05, Oktober = 10)

**WICHTIG für DICH!** Du wirst nun eine Reihe von Aussagen lesen, die jeweils bestimmte menschliche Eigenschaften oder Reaktionen beschreiben. Alle haben irgendetwas mit Gefühlen zu tun. Bitte kreuze auf der 5-Punkte-Skala an, inwieweit diese Aussage auf Sie zutrifft. Je höher die Zahl, desto mehr trifft es für dich zu. Es gibt dabei keine richtigen oder falschen Antworten sondern nur deine persönliche Erfahrung.

	nie = 1	selten = 2	manchmal = 3	oft = 4	immer = 5
Ich empfinde Mitgefühl für Menschen, denen es weniger gut geht als mir.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Die Gefühle einer Person in einem Buch kann ich mir sehr gut vorstellen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
In Notfallsituationen fühle ich mich ängstlich und unbehaglich.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich versuche, bei einem Streit zuerst beide Seiten zu verstehen, bevor ich eine Entscheidung treffe.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn ich sehe, wie jemand ausgenutzt wird, glaube ich, ihn schützen zu müssen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich fühle mich hilflos, wenn ich inmitten einer sehr emotionsgeladenen Situation bin.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Nachdem ich einen Film gesehen habe, fühle ich mich so, als ob ich eine der Personen aus diesem Film sei.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
In einer angespannten emotionalen Situation zu sein, macht mir Angst.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Mich berühren Dinge sehr, auch wenn ich sie nur beobachte.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich glaube, jedes Problem hat zwei Seiten und versuche deshalb beide zu berücksichtigen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ich würde mich selbst als eine ziemlich weichherzige Person bezeichnen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn ich einen guten Film sehe, kann ich mich sehr leicht in die Hauptperson hineinversetzen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
In heiklen Situationen neige ich dazu, die Kontrolle über mich zu verlieren.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn mir das Verhalten eines anderen komisch vorkommt, versuche ich mich für eine Weile in seine Lage zu versetzen.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Wenn ich eine interessante Geschichte oder ein gutes Buch lese, versuche ich mir vorzustellen, wie ich mich fühlen würde, wenn mir die Ereignisse passieren würden.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Bevor ich jemanden kritisiere, versuche ich mir vorzustellen, wie die Sache aus seiner Sicht aussieht.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

**Vielen Dank, dass Du Dir Zeit genommen hast, diese Fragen zu beantworten!**

## A.11 Mittelwerte und Standardabweichungen der Teilstichprobe und Gesamtstichprobe im Vergleich

### Teilstichprobe

	Messzeitpunkt	N	Mittelwert	Standardabweichung	Standardfehler des Mittelwertes
Bist Du in deiner freizeit viel zu Hause oder viel draussen?	Prä-Messung	7	1,29	,756	,286
	Post1-Messung	7	2,86	,690	,261
Wie verbunden fühlst Du dich mit der Natur (Venn-Diagramm)	Prä-Messung	7	2,43	,535	,202
	Post1-Messung	7	4,00	,816	,309
CNSgesamtDS	Prä-Messung	7	2,4835	,32245	,12187
	Post1-Messung	7	3,2088	,21166	,08000
SWEgesamtDS	Prä-Messung	7	2,3429	,29921	,11309
	Post1-Messung	7	2,9857	,21931	,08289
WIRKSOZgesamtDS	Prä-Messung	7	2,5893	,40642	,15361
	Post1-Messung	7	3,0179	,29252	,11056
DCNgesamt	Prä-Messung	7	38,1429	5,04739	1,90774
	Post1-Messung	7	55,2857	5,25085	1,98463
EMPgesamtDS	Prä-Messung	7	2,5982	,38334	,14489
	Post1-Messung	7	3,3923	,19656	,07429

### Gesamtstichprobe

	Messzeitpunkt	N	Mittelwert	Standardabweichung	Standardfehler des Mittelwertes
naturnahe Freizeitaktivitäten	Prä-Messung	150	1,55	1,150	,094
	Post1-Messung	112	1,97	1,226	,116
Wie verbunden fühlst Du dich mit der Natur (Venn-Diagramm)	Prä-Messung	150	3,10	1,230	,100
	Post1-Messung	112	3,89	1,110	,105
CNSgesamtDS	Prä-Messung	150	2,9523	,53648	,04380
	Post1-Messung	112	3,2095	,41136	,03887
SWEgesamtDS	Prä-Messung	150	2,6860	,46387	,03787
	Post1-Messung	112	2,9420	,43030	,04066
WIRKSOZgesamtDS	Prä-Messung	150	2,7925	,51280	,04187
	Post1-Messung	112	2,9967	,43769	,04136
DCNgesamt	Prä-Messung	150	45,3000	14,17709	1,15755
	Post1-Messung	112	55,1696	12,56542	1,18732
EMPgesamtDS	Prä-Messung	150	2,9683	,50020	,04084
	Post1-Messung	112	3,1574	,49141	,04643

## A.12

### **Zusammenfassung**

Die vorliegende Arbeit geht der Fragestellung nach, inwiefern ein performativer künstlerisch-bildnerischer Gestaltungsprozess einen auf Naturerfahrung bezogenen Reflexionsprozess erlaubt bzw. sogar in besonderer Weise begünstigt. Im Mittelpunkt der Betrachtung stehen dabei die einem sprachlich-diskursiven Reflexionsprozess analogen Momente der nicht-sprachlich-präsentativen Reflexion aus den Gestaltungsprozessen und den Bildern, die im Sinne der Erfahrungstheorie von Dewey als eine Bedingung für eine die Person berührende Erfahrung verstanden werden. Der Beantwortung der Frage wird einerseits durch eine umfassende theoretische Aufarbeitung und andererseits durch eine empirische Untersuchung begegnet. Der rahmende Fokus richtet sich auf Reflexions- und Erfahrungsprozesse junger Menschen aus Hamburger Schulen im Kontext von Naturerfahrungen. Der methodische Fokus beschäftigt sich mit dem Prozesscharakter der künstlerisch-bildnerischen Gestaltung und dem den Bildern innewohnenden und nutzbaren Potenzialen. Die empirische Forschung erfolgte im Rahmen eines Projektes des Bundesamtes für Naturschutz (BfN), welches im Zeitraum von 2016 bis 2019 stattfand. Der Forschungsansatz gründet auf einem multimodalen Zugang, in dessen Zentrum die Dokumentarische Methode der Bildinterpretation steht. Neben der Frage, was sich in den entstandenen Bildern zeigt, besteht ein primäres Interesse daran, wie es sich zeigt. Im Ergebnis konnten eine Vielzahl struktureller und inhaltlicher Befunde gesichert werden, die einerseits der auf konkrete Forschungsfragen ausgerichteten Arbeit zuträglich sind und andererseits zukünftige Interessensbereiche eröffnen. In der Auswertung der empirischen Analysen ließen sich wichtige explizite und implizite Themen und Motive rekonstruieren. Zentrale Kategorien sind dabei die Naturverbundenheit, Fremdheit und Irritation, Selbstbezüge und Anthropomorphismen sowie Aspekte der Bedrohung von und durch Natur. Auch sogenannte Selbst-, Welt- und Menschenbilder in Anlehnung an den Ansatz der Alltagsphantasien ließen sich rekonstruieren. Neben der Möglichkeit, durch den handlungsorientierten Prozess der künstlerisch-bildnerischen Gestaltungsmethode implizite Wissensbestände zu aktivieren, ist das Phänomen der Gleichzeitigkeit, die

eine Bildstruktur anbietet, ein wichtiger Erkenntnisfaktor. Die Arbeit leistet damit einen Beitrag zur Grundlagenforschung bezüglich der reflexiven Möglichkeiten performativer gestalterischer Prozesse im Übergangsbereich zwischen dem expliziten und impliziten Wissen. Damit lässt sie sich in Bereichen von Bildung, Therapie, Naturerfahrung und künstlerisch-reflexiver Forschung verorten.

---

### **Summary**

This paper explores the question of the extent to which a performative artistic-visual design process allows or even particularly favours a process of reflection related to the experience of nature. The focus of the consideration is on the moments of non-linguistic-presentational reflection from the design processes and the images that are analogous to a linguistic-discursive reflection process, which are understood in the sense of Dewey's theory of experience as a condition for an experience that touches the person. The answer to the question is approached on the one hand through a comprehensive theoretical reappraisal and on the other hand through an empirical investigation. The framing focus is on processes of reflection and experience of young people from Hamburg schools in the context of nature experiences. The methodological focus deals with the process character of artistic-imaginative design and the inherent and usable potentials of the images. The empirical research was conducted within the framework of a project of the Federal Agency for Nature Conservation (BfN), which took place between 2016 and 2019. The research approach is based on a multimodal approach, at the centre of which is the documentary method of image interpretation. In addition to the question of what is revealed in the resulting images, there is a primary interest in how it is revealed. As a result, a large number of structural and content-related findings could be secured, which on the one hand are conducive to work oriented towards concrete research questions and on the other hand open up future areas of interest. In the evaluation of the empirical analyses, important explicit and implicit themes

and motives could be reconstructed. Central categories are the connection to nature, strangeness and irritation, self-references and anthropomorphisms as well as aspects of the threat of and by nature. It was also possible to reconstruct so-called images of the self, the world and people based on the approach of everyday fantasies. In addition to the possibility of activating implicit knowledge stocks through the action-oriented process of the artistic-pictorial design method, the phenomenon of simultaneity offered by a pictorial structure is an important cognitive factor. The work thus contributes to basic research on the reflexive possibilities of performative design processes in the transitional area between explicit and implicit knowledge. It can thus be located in areas of education, therapy, experience of nature and artistic-reflexive research.



## A.13

### Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich, Torsten Hoke (geb. Schweinhardt), geboren am 06.06.1967 in Zerbst, an Eides statt, dass ich die eingereichte Dissertation selbständig und ohne unzulässige fremde Hilfe verfasst, keine andere als die in ihr angegebene Literatur benutzt habe. Die aus den herangezogenen Werken wörtlich oder sinngemäß entnommenen Stellen sind als solche gekennzeichnet. Ich habe keine kommerzielle Promotionsberatung in Anspruch genommen und die vorliegende Dissertation in dieser oder ähnlicher Form nicht anderweitig als Promotionsleistung vorgelegt.



Magdeburg, 02.06.2221

---

Unterschrift: Torsten Hoke

---

Ort, Datum