

## Eine Erkundung zur Methodologie sozialwissenschaftlicher Analysen von gezeichneten und gemalten Bildern anhand der Analyse zweier Kinderzeichnungen

*Claudia Scheid*

**Keywords:**

Kinderzeichnung;  
Methoden der  
Bildanalyse;  
Bildtheorie;  
visuelle Soziologie

**Zusammenfassung:** Auf der Grundlage einer Analyse von zwei Kinderzeichnungen werden bestehende sozialwissenschaftliche Methodenvorschläge zur Bildanalyse bezüglich ihrer Reichweite diskutiert, und zwar insbesondere diejenigen, die auf PANOFSKYs Artikel "Ikonographie und Ikonologie" (1975 [1932]) aufbauen. Denn die Kinderzeichnungen zeigen eine Dimension des Ausdrucks, welche mit diesen Methoden nicht erfasst werden kann. Eine konstitutionstheoretische Diskussion schließt sich an dieses Ergebnis an: Gibt es eine Gestaltungsdimension bei gemalten und gezeichneten Bildern, welche konstitutionstheoretisch noch ungenügend thematisiert wird und durch auf PANOFSKY aufbauende Methodenvorschläge nicht erreichbar ist?

### Inhaltsverzeichnis

- [1. Einleitung](#)
- [2. Einordnung der Untersuchung in den bestehenden Forschungsdiskurs](#)
  - [2.1 Sozialwissenschaftliche Theorien zur Analyse von gemalten und gezeichneten Bildern](#)
  - [2.2 Methodiken zum Gegenstand Kinderzeichnung im Rahmen erziehungs- und sozialwissenschaftlicher Fragestellungen](#)

- [3. Methode](#)
- [4. Bildanalysen](#)
- [5. Methodologische Diskussion](#)

[Danksagung](#)

[Literatur](#)

[Zur Autorin](#)

[Zitation](#)

### 1. Einleitung

Kinderzeichnungen sind faszinierend. Woher rührt diese Faszination? Im Folgenden werden Kinderzeichnungen als Niederschlag bildnerischen Ausdruckshandelns betrachtet, welches einen privilegierten Zugang zu einer in den Sozialwissenschaften noch wenig thematisierten Dimension des Bildnerischen ermöglicht. Die Frage, was das Bildnerische als eine spezifische Repräsentationsform eigentlich ausmacht, ist noch weitgehend unerforscht, vergleicht man den Erkenntnisstand mit demjenigen zur Sprache (vgl. BOEHM 1994; MÜLLER-DOHM 1997). Die Zeichnungen von Kindern zwingen wohl besonders schnell zu einer Auseinandersetzung mit dieser Frage. Dass Kinder sich mit dem bildnerischen Ausdrucksvermögen im Moment seiner Aneignung

besonders intensiv auseinandersetzen, wäre eine mögliche Erklärung dafür (vgl. MAURER, RIBONI & GUJER 2009).<sup>1</sup> [1]

Der Gegenstand Kinderzeichnung ist aber nicht nur aus bildtheoretischen Gründen für die Sozialwissenschaften interessant, kann man doch anhand ihrer die Hoffnung haben, einen Zugang zu Perspektiven von Kindern zu gewinnen. Dies muss für alle Relevanz besitzen, die sich für Sozialisationstheorien interessieren, aber auch für diejenigen, die die Soziologie der Kindheit weiterentwickeln wollen. Interpretierbare Daten kindlicher Perspektiven zu erhalten, gerade auch von sehr jungen Kindern, ist nämlich ein mühsames Unterfangen, da der "Königsweg" soziologischer Forschung (KÖNIG 1962), nämlich Interviews, bei Kindern nur schwer begehbar ist (z.B. FUHS 2000; HEINZEL 1997; KRÜGER & GRUNERT 2001). [2]

## **2. Einordnung der Untersuchung in den bestehenden Forschungsdiskurs**

### **2.1 Sozialwissenschaftliche Theorien zur Analyse von gemalten und gezeichneten Bildern**

Gegenstand dieses Aufsatzes ist nicht die Konstitutionslogik von Fotografien, Filmen und Videos. Das bedeutet, dass die bevorzugten Untersuchungsobjekte der englischsprachigen *visual sociology* bzw. auch der deutschsprachigen visuellen Soziologie nicht zentral thematisch sind. Die *visual sociology* nutzt Fotos und Filme hauptsächlich als einen privilegierten Zugang zu Konstrukten von und zum Thema Gemeinschaft (vgl. z.B. die Analysen von Stuart HALL 1994), weshalb viele der Veröffentlichungen auch unter *cultural studies* eingeordnet werden könnten. Dies belegt auch das jüngst erschienene Kompendium von Douglas HARPER (2012): Detaillierte methodische Angaben sucht man vergebens. Die methodologischen Reflexionen bleiben sehr allgemein und betreffen die Möglichkeit, außerhalb der Ausdruckssphäre der Sprache Bedeutung zu erzeugen. Die spezifische Konstitution des Gegenstandes tritt erst in jüngerer Zeit in den Mittelpunkt, ohne dass dabei neue Argumente entwickelt worden wären (siehe z.B. SCHNETTLER & RAAB 2008, §21). Weder Übersichtsartikel (z.B. a.a.O.; HIETZGE 2009) noch prominente Arbeiten zur Thematik (z.B. BOHNSACK 2009) können darum auf einen großen Bestand internationaler Literatur referieren bzw. aufbauen. [3]

Auch die deutschsprachige visuelle Soziologie ist in Bezug auf das hier verhandelte Thema kein direkter Bezugspunkt. Die im Rahmen einer wissenssoziologisch-konstruktivistischen Methodologie einzuordnenden deutschsprachigen Autor/innen, die sich mit einer "Soziologie des Visuellen" auseinandersetzen (u.a. BURRI 2008a, 2008b; KNORR-CETINA 1999; HEINTZ & HUBER 2001; MAASEN, MAYERHAUSER & RENGGLI 2006; RAAB 2008),

---

<sup>1</sup> Zur Universalität des Bildes siehe z.B. SACHS-HOMBACH (2009). Auch für Kinderzeichnungen gibt es eine Debatte um deren Universalität. WIDLÖCHER (1995) zieht diese mit dem Argument in Zweifel, dass es früher nicht das Zeichenmaterial gegeben habe, das heute üblich ist. Siehe zur Kritik dieser These ausführlich RICHTER (1987, S.315ff.).

führen keine pointierte methodologisch-konstitutionstheoretische Debatte. Die bestehende Perspektive wird von BURRI (2008b) gut auf den Begriff gebracht: "Doing Images", so der Titel ihrer als Dissertation verfassten Veröffentlichung, bedeutet im konkreten Fall, dass die Praxen untersucht werden, in denen Bilder eine Rolle spielen. Ob es sich bei dem, was in den untersuchten konkreten Interaktionen verwendet wird, dann überhaupt um Bilder handelt, ist eine Frage, die sich nur denjenigen stellt, die die zugrunde gelegte Methodologie nicht vertreten. Denn wenn Bilder erst innerhalb einer Praxis zu solchen erklärt werden, dann ist die Frage nach einem Vorgängigen "naiv". Zwar wird von einem *visual value* der Bilder ausgegangen, doch wird auch dieser zugleich als ein erst sich in der Praxis konstituierender unterstellt.<sup>2</sup> BURRIs Programm zur Analyse dessen, wie "Bilder für kommunikative Zwecke eingesetzt" werden (2008a, S.350), erbringt dennoch interessante Thesen wie z.B. die der "persuasive[n] und seduktive[n] Macht der Bilder" (2008b, S.243, vorher schon BOEHM 1994). Wie es jedoch kommen könnte, dass Bilder "einer bestimmten Aussage mehr Glaubwürdigkeit [...] verleihen" (a.a.O.), wird nicht deutlich. BURRIs in Anspielung auf Stefan MÜLLER-DOHMs Beiträge zur Bildanalyse getroffene Aussage, "[u]m die gesellschaftliche Bedeutung von Bildern zu verstehen, genügt es nicht, die manifesten und latenten Deutungs- und Sinngehalte eines Bildes zu rekonstruieren" (BURRI 2008b, S.59), wäre in einer Umkehrung gegen die wissenssoziologisch-konstruktivistische Forschungsrichtung anzuführen: Es genügt sicher auch nicht, sich nur auf das Geschäft zu beschränken, das der Soziologie bestens bekannt ist, nämlich die Untersuchung von sich selbst verbalisierenden Praxen im *Umgang* mit Bildern – und diese sind bei BURRI die von hochreflektierten Mediziner/innen und Naturwissenschaftler/innen. Man muss sich irgendwann doch mit der unbequemen Frage auseinandersetzen, wie die Bilder selbst zu deuten sind und wann von Bildern überhaupt zu reden ist. SCHNETTLER (2007) verweigert sich von vorneherein in einem wissenssoziologischen Kunstgriff einer Auseinandersetzung mit bestehendem Theoriebestand zur Konstitution des Bildes: "Warum sollte sich eine wissenssoziologische Theorie des visuellen Verstehens an den Sonderwissensbeständen von Fachexpertenschaften orientieren?" (S.200). [4]

Anders als Ralf BOHNSACK im Jahr 2009 (S.25) noch äußerte, kann man aber wohl nicht mehr uneingeschränkt davon ausgehen, dass der Stellenwert des Bildes im Allgemeinen in der Sozialforschung ein marginaler ist. Weder gilt dies für die Praxis der Interpretation noch für die Menge an vorgeschlagenen Methoden. Für den deutschsprachigen Raum sind inzwischen sogar einige Sammelbände vorhanden (z.B. MAROTZKI & NIESYTO 2006; EHRENSPECK & SCHÄFFER 2003; FRIEBERTSHÄUSER, VON FELDEN & SCHÄFFER 2007). Was nach wie vor fehlt – und in dem Sinne ist BOHNSACKs Aussage von der Marginalität dann doch wieder zuzustimmen – ist eine dieser Menge an *pragmatischen Methodenvorschlägen* homologe Diskursdichte zu methodologischen und das heißt konstitutionstheoretischen Fragen. In den in den Sammelbänden nachzulesenden sozialwissenschaftlichen Methodenvorschlägen wird dabei meist auf einen Text von Erwin PANOFSKY (1975 [1932]) Bezug

2 Die Semantik des Begriffs *value* und die konstruktivistische Methodologie geraten allerdings hier m.E. in eine Spannung.

genommen, wie die Sichtung der verschiedenen Aufsätze in den oben aufgeführten Readern sowie weiterer Literatur ergibt. Ganz häufig bestehen die Methodenvorschläge im Aufgreifen des von ihm in dem Aufsatz "Ikonographie und Ikonologie" dargelegten dreistufigen Verfahrens der Deskription der abgebildeten Gegenstände und der anschließenden ikonografischen und ikonologischen Interpretation dessen (z.B. MÜLLER-DOHM 1997; BOHNSACK 2003, 2006; KECK 2004; MAROTZKI & STOETZER 2007; MICHEL 2007; BREMER & TEIWES-KÜGLER 2007). PANOFSKY hat mit diesem Ansatz ein leicht zugängliches Verfahren entwickelt. Als methodische Ausrüstung reicht bei PANOFSKY weitgehend die "Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen" auf der Grundlage von "praktischer Erfahrung", wie er es formulierte (1975 [1932], S.36). Der Aufsatz, der in den dreißiger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts wurzelt, war ab 1975 in deutscher Sprache zugänglich. [5]

Dieses Vorgehen wurde von Max IMDAHL (1996a [1979]) kritisiert, einem bedeutenden Kunstwissenschaftler, der aber noch zu wenig für sozialwissenschaftliche Theorien zum Bild und seiner Analyse fruchtbar gemacht wird. Dies steht sicher im Zusammenhang damit, dass bisher keine umfangreiche Debatte zu Gemeinsamkeit und Differenz von Werken bildnerischen Ausdruckshandelns und Fotografie bzw. Film geführt wurde. Max IMDAHL bezieht sich auf gemalte Bilder, was auch PANOFSKY tut, dessen Methodenvorschlag aber auch völlig kompatibel mit der viel häufiger im Blickfeld liegenden Fotografieanalyse erscheint. PANOFSKYs Methodik wird von IMDAHL in Bezug auf gemalte Bilder kritisiert: Sie komme einem Reduktionismus gleich, so IMDAHL. Die Präzision der Abgrenzung seines eigenen Vorschlags gegenüber dem des Kollegen lässt dabei an Schärfe nichts zu wünschen übrig.

"Panofskys Interpretationsmodell, das im ikonologischen Bildverständnis gipfelt, ist begleitet von einem bestimmten Form- und Kompositionsbegriff. Die Äußerungen Panofskys zu Form und Komposition sind äußerst knapp, sie sind aber wichtig, und gerade sie sind zu kritisieren. Denn Formen sind im Verständnis Panofskys gewisse Konfigurationen von Linien und Farbe oder gewisse eigentümlich geformte Bronze- oder Steinstücke als Darstellung natürlicher Gegenstände. Sie sind nichts anderes als die Veranlassung eines wiedererkennenden, gegenstandsidentifizierenden Sehens: Auf der Grundlage unserer praktischen Erfahrungen werden Objekte oder Ereignisse identifiziert. Eine über das mitgebrachte Vorwissen und Identifikationsvermögen hinausführende Perspektive enthält Panofskys Formbegriff (hier jedenfalls) nicht: Entweder man erkennt nichts, oder doch nur schon Bekanntes. Es entfallen sämtliche visuellen Evidenzen, die über das bloß wiedererkennende Gegenstandssehen hinaus sind und einem sehenden Sehen offenbar werden. Dieselbe Reduktion auf das wiedererkennende Sehen kennzeichnet – ganz logischerweise – auch Panofskys Begriff von der Bildkomposition" (1996a, S.431f.). [6]

Alle in der oben benannten Literatur enthaltenen Vorschläge werden von dieser Kritik getroffen: Eine eigene Dimension des Bildnerischen ist mit ihnen nicht zu erfassen. [7]

Thomas LOER (1994, 1996) nimmt zusammen mit Stefan MÜLLER-DOHM (1997) eine Sonderstellung im Diskurs zur sozialwissenschaftlichen Bildanalyse ein, da sie bereits in den neunziger Jahren methodologische Argumente vorbrachten, und zwar beide auf der Grundlage beziehungsweise beeinflusst von der objektiven Hermeneutik. Ähnlich wie bei Ulrich OEVERMANN (1990), dem Schöpfer dieser Methode mit ihrer differenzierten Methodologie, lag bei LOER der Schwerpunkt der empirischen Analysen auf der Herausarbeitung einer Sinnstruktur bei Kunstwerken und dem Nachweis der Verwurzelung derer in Biografien der Künstler/innen. In der Frage der Konstitution des Bildes lehnte LOER sich an die Ausführungen von ADORNO (1978 [1965]) und IMDAHL (1996a [1979]) an. Auch Bertram RITTER (2002, 2003) analysierte ein Kunstwerk auf der Grundlage der Methode der objektiven Hermeneutik, reflektierte die Praxis aber nicht weitergehend methodologisch. In LOER (2010) wird zwar die Notwendigkeit konstitutionstheoretischer Überlegungen betont, auf die Differenz von gezeichneten und gemalten Bildern zu Fotos, Filmen und Videos jedoch nicht eingegangen. LOER identifiziert Sackgassen und Mystifizierungen im Diskurs zu Videoanalysen. Indirekt wird die Differenz zu gemalten Bildern auch erschließbar, denn immer wieder relevant wird die Frage der technisch bedingten Selektivität der Konservierung sozialer Realität. Ersichtlich ist dies ein irrelevantes Thema bei gezeichneten und gemalten Bildern. Auch ohne vorbereitende differenzierte Diskussion ist es einsichtig, dass es sich bei ihnen um *hypothetische*, also um *mögliche* und nicht notwendig um geschehene soziale Realität handelt. [8]

## **2.2 Methodiken zum Gegenstand Kinderzeichnung im Rahmen erziehungs- und sozialwissenschaftlicher Fragestellungen<sup>3</sup>**

Dass Kinderzeichnungen bislang kaum im Rahmen sozialisations- und bildungstheoretischer Fragen untersucht wurden, kann im Zusammenhang damit gesehen werden, dass erst in den letzten Jahren die Sozialwissenschaften sich verstärkt den Methoden der Bildinterpretation zugewandt haben. Darum konnte wohl auch die Schaffung des theoretischen Rahmens zur Relevanz des Bildnerischen für Sozialisation und Bildung durch ARNHEIM (1994), BELTING (2001), BOEHM (1994), FRÖHLICH und STENGER (2003), KLÄGER (1997) oder SCHÄFER und WULF (1999) diesen Gegenstand nicht auf die Agenda sozialwissenschaftlicher Forschung setzen. Die Arbeiten von Klaus MOLLENHAUER (1995), welcher sich ausführlich mit dem ästhetischen und auch bildnerischen Handeln von Kindern beschäftigt hat, haben gleichfalls keine sozialwissenschaftliche, empirisch-rekonstruktive Kinderzeichnungsanalysetradition begründet. [9]

3 Die kunstpädagogischen Methodenvorschläge können hier nicht im Einzelnen besprochen werden. Zumeist wird dabei vorgeschlagen, verschiedene (entwicklungspsychologische, tiefenpsychologische, kunstwissenschaftliche etc.) Ansätze zu berücksichtigen. Für einen Überblick zur Geschichte der kunstpädagogischen Beschäftigung mit Kinderzeichnungen siehe RICHTER (1987). Einen originären Ansatz hat John MATTHEWS (1999, 2003) vorgelegt, den es in einem Artikel, welcher ausschließlich die Konstitution von Kinderzeichnungen behandeln würde, ausführlicher zu besprechen gälte. Eine Herleitung der Aussagen zur Konstitutionslogik der Kinderzeichnung im Detail nachzuvollziehen ist jedoch gelegentlich nicht einfach. Manche interessante Behauptungen können so nur schwer mit empirischem Gehalt gefüllt werden.

Nur vereinzelt gab es im deutschsprachigen Raum Versuche, Kinderzeichnungen zum Ausgangspunkt erziehungs- und sozialwissenschaftlicher Forschung zu machen. Dabei muss insbesondere der Name Norbert NEUSS (1999, 2005) erwähnt werden, der mittels Kinderzeichnungen einen Zugriff auf die Fernsehkonsumverarbeitung von Kindern erhoffte. NEUSS greift zur Deutung der Bilder auf Interviews mit den Kindern zu und behauptet, dass dies der einzige mögliche Weg zu ihrer Erschließung und Interpretation sei. Diese Behauptungen werden teilweise in harten Worten formuliert: "Bildinterpretationen, die ohne die Beachtung der Kontextualität oder der Aussagen des Kindes gemacht werden, sagen zumeist mehr über den Betrachter aus als über den Beforschten" (1999, S.52); es wird auch von der "maßlosen Überschätzung der Zeichnungen und ihrer Interpretierbarkeit" (S.39) gesprochen. Diese methodische Ausrichtung des Mediensoziologen und Kunstpädagogen NEUSS entspricht derjenigen der Entwicklungspsychologin BILLMANN-MAHECHA (1994, 2005). Auch der Kunstpädagoge Georg PEEZ, der über methodologische Fragen eine Nähe zu den Sozialwissenschaften aufweist, hält daran fest, dass sich eine Kinderzeichnung nur erschließt, wenn man den Mitteilungen des Kindes zuhört (PEEZ 2011, S.48). [10]

Diese Herangehensweise führt in eine Sackgasse und dies aus zwei Gründen: Zum einen dürfte es wohl die Regel sein, dass die Komplexität der geführten Praxis über die Verbalisierungsfähigkeiten insbesondere bei einem Kind hinausgeht.<sup>4</sup> Des Weiteren kann man davon ausgehen, dass das bildnerische Ausdruckshandeln eine eigene Dimension enthält, die nur annähernd verbal explizierbar ist und deren Verbalisierung sehr komplex sein muss. Ansonsten wäre das Bildnerische eine redundante Ausdruckssphäre. Dies erscheint vor dem Hintergrund seiner Relevanz unwahrscheinlich. [11]

### 3. Methode

In den im Folgenden ausschnitthaft dargelegten Analysen von zwei Kinderzeichnungen kam die objektive Hermeneutik zur Anwendung, ein Verfahren, das aus der Soziologie stammt (z.B. OEVERMANN, ALLERT, KONAU & KRAMBECK 1979; MAIWALD 2005; WERNET 2000) und für Bildanalysen schon eingesetzt wurde (z.B. LOER 1996; RITTER 2003). Die Anwendung dieses Verfahrens bedeutete methodisch gesehen, dass anlässlich jeden Details gefragt wurde: warum so, warum nicht anders, warum hier, warum nicht dort? Was für ein Ausdruck ergibt sich durch genau diese Gestaltung? Was wäre anders, wenn das Element, die Form, das Detail an dieser Stelle kürzer, länger, kräftiger, leicht verschoben, anders gefärbt etc. wäre? Welcher Ausdruck ergäbe sich dann und wie zeichnet sich vor diesen Kontrastfolien das tatsächlich Gestaltete ab? Auf diese Weise werden Details und Detailbündel als eingelagert in hypothetische, nicht realisierte Optionen der "Formbildung" thematisch. [12]

4 Zur Möglichkeit, dass "[d]ie objektive Struktur der Praxis des Kindes [...] weit über seine Sinninterpretationskapazität hinaus[reicht]" (OEVERMANN 2000, S.32), also zwischen kindlicher Ausdrucksgestalt und der "kognitive[n], urteilende[n] Realisierung" des Kindes eine große Differenz liegen kann, siehe auch OEVERMANN (2000) und SCHEID (1999).

Die vorhandenen Beispiele erfolgreicher *Praxis* der objektiv-hermeneutischen Analyse und Interpretation von Werken der bildenden Kunst und anderen nichtsprachlichen Ausdrucksformen mögen methodologisch unzureichend reflektiert sein. Doch wiederkehrende theoretische Einwände gegen die Anwendung dieser Methode auf nichtsprachliche Daten überzeugen nicht. Die Argumente, dass es sich bei Bildern nicht um Texte handle (BURRI 2008a, 2008b) und dass in ihnen eine "Simultanstruktur" die Anwendung eines sequenziellen Verfahrens verhindere (BOHNSACK 2006), ignorieren die besondere Bedeutung der Begriffe des "Textes" und der "Sequenzialität" in der Methodologie der objektiven Hermeneutik. Der Textbegriff wird auf jede sinnstrukturierte Ausdrucksgestalt ausgedehnt; dies reicht bis zur Betrachtung von Landschaften (WIENKE 2001) oder der körperlichen Seite psychosomatischer Erkrankungen (SCHEID 1999).<sup>5</sup> Diese Ausdehnung bzw. Neudefinition des Textbegriffs mag man kritisieren, doch kann man sie auch nicht einfach ignorieren. Sequenzialität wiederum meint in der objektiven Hermeneutik nichts primär Zeitliches, sondern damit wird ein sich akkumulierender Entscheidungsprozess angesprochen, der vor dem Hintergrund von Alternativen stattfindet. Die mit dem Verfahren der objektiven Hermeneutik so häufig verbundene Analyse von Verbatimtranskripten mag das Verständnis der Bezeichnung Sequenzanalyse in einem naiven Sinn provozieren, nämlich dass die Sequenzialität des methodischen Vorgehens nichts anderes bedeutet als ein Nachfolgen des zeitlichen Nacheinanders der gesprochenen Sprache, die im Transkript protokolliert ist. Genau genommen ist diese Vorstellung nicht nur naiv, sondern falsch, denn auch gesprochene Sprache kann nicht verstanden werden, wenn dem im Moment Gesprochenen nicht Vergangenes und Zukünftiges zur Seite gestellt wird. Die Sequenzialität im Erzeugen und in der Verstehensleistung bedeutet also nicht das Erzeugen und Verstehen Wort für Wort, sondern *im Erzeugen*, dass von Sequenz zu Sequenz eine Entscheidung über den realisierten Anschluss erfolgt und *im Verstehen*, dass von Sequenz zu Sequenz die Bedeutung der Selektion erfasst wird. Im Erzeugen und Verstehen werden also Sequenz und Sequenzeinbettung – sowie mögliche, aber nicht realisierte Sequenzeinbettungen, auf denen die reale Sequenz sich differenziell abzeichnet – nebeneinander präsent gehalten. Sequenzialität ist nicht zeitlich determiniert, sondern der Begriff der Sequenzialität bedeutet ein Entwicklungsprinzip, in dem *Relation auf Relationen und ihre Selektion* verweist (LOER 1994). Dieses Prinzip wird als den Dimensionen von Zeit und Raum vorhergehend betrachtet

---

5 Das zentrale Argument der Methodologie für die Verwendung des Verfahrens auch bei nichtsprachlichen Ausdrucksgestalten lautet, dass auch nichtsprachliche Ausdrucksgestalten, wie z.B. Gesten, in dem Moment Sinn transportieren können, in dem ein Symbolsystem zur Verfügung steht und Bedeutung expliziert werden kann. Der Textbegriff wird ausgedehnt, also nicht mehr nur auf sprachliche oder schriftsprachliche Ausdrucksgestalten angewendet: "Da die nicht-sprachlichen Ausdrucksgestalten bzw. Protokolle Sinn- bzw. Bedeutungsfunktionen realisieren, die als solche durch den Algorithmus Sprache konstituiert worden sind, können sie auch prinzipiell versprachlicht und deshalb als Texte betrachtet werden" (OEVERMANN 2001, S.35; vgl. auch LEBER & OEVERMANN 1994, S.384f.).

(OEVERMANN 1991).<sup>6</sup> Zweifellos sind auch in Bildern Entscheidungen protokolliert. [13]

Probleme wirft die Frage auf, wie vor dem Hintergrund der "Gleichzeitigkeit" bzw. der Simultanität im Bild sich das Nacheinander der Thematisierung von Bilddetails legitimiert. Mit anderen Worten: Wo beginnt man mit der Analyse und wie wird sie weiter geführt? Man würde die Eigenlogik der bildnerischen Ausdrucksgestalt ignorieren, würde man sich in dieser Frage an der Reihenfolge der Produktion orientieren – was im Übrigen auch für schriftliche Texte gilt. Ähnlich wie bei einem stark redigierten Text wird auch bei einem Bild an unterschiedlichen Stellen gearbeitet. Das Bild bietet sich also simultan dar, aber Details können nicht simultan thematisiert werden. Jedoch kann man die Einbettung in das Bild berücksichtigen: Ein Detail kann vielfältige Bezüge im Bild haben, die dann abgearbeitet und dargelegt werden müssen. Innerhalb einer solchen Perspektive erscheinen die Frage des Einstiegs und die Frage der Reihenfolge darum als relativ unbedeutend. Wichtig scheint, dass die Beziehungen thematisiert werden, die tatsächlich auf dem Bild enthalten sind. An einer wahrscheinlichen Rezeption kann die Analyse daher nicht fest gemacht werden, denn diese verläuft zwingend individuiert. Von der Geschichte des Rezipient/innen wird es abhängen, wann sie wie welches Detail fokussieren. Seit YARBUS (1967) ist jedoch bekannt, dass es hier gewisse "durchschnittliche" Rezeptionswege gibt, die durch die Ausdrucksgestalt präformiert sein müssen.<sup>7</sup> [14]

Kennzeichnend für das objektiv-hermeneutische Verfahren ist es, in der Analyse das Kontextwissen über Entstehungsbedingungen erst einmal nicht zu berücksichtigen. Natürlich weiß man im konkreten Fall, dass diese Bilder von Kindern gezeichnet wurden, und zwar von einem Fünf- bzw. Sechsjährigen. Aber dadurch, dass man dieses Wissen und die Theorien über die Entwicklungspsychologie des Zeichnens nicht nutzt, kann man etwas Neues zur Relevanz genau diesen Umstands erfahren, da bestehende und zunehmend umstrittene Theorien zur allgemeinen zeichnerischen Entwicklung beim Kind nicht vorweg eingespeist werden. Auch Wissen zu Gegebenheiten des Zeichnens wurde in der folgenden Analyse nicht herangezogen. Das wirkt auf viele besonders befremdlich. Es erscheint erst einmal plausibel, dass man doch z.B. wissen muss, wie viele Farben zur Verfügung standen, will man eine Farbwahl als bedeutsam unterstellen. Die Farbwahl wird in den folgenden Analysen durchaus thematisch, aber immer im Zusammenhang mit der Formwahl – und diese ist eben nicht vorher bestimmbar, noch nicht einmal im Rahmen von

6 Zur Methodologie und zum methodischen Prinzip der Sequenzialität vgl. z.B. OEVERMANN et al. (1979) oder OEVERMANN (1991). Georg PEEZ' (2006) Darlegungen zur Frage der Anwendung der objektiven Hermeneutik auf Fotografien provozieren hier m.E. Missverständnisse, wenn sie auf Bildanalysen übertragen würden: Wichtig sei die Erschließung "Schritt für Schritt" und "dass sich diese Sequenzialität an Blickbewegungen orientiert" (S.124). Die Sequenzialität wäre aber dann eine externe, im Moment des Analysierens herangetragene und nicht eine, die der Ausdrucksmaterialität selbst innewohnt.

7 Die Formulierung des "ikonischen Pfades" (z.B. LOER 1994), die diesen Umstand theoretisiert, erscheint mir hier problematisch, weil das Missverständnis evozierend, dass es eine Linearität ("Pfad") geben könnte, der zu folgen sei, und diese sei das Pendant für die Linearität der gesprochenen Sprache. Hier wird die These vertreten, dass die Annahme eines Pfades unnötig ist und der Konstitution des Bildes nicht angemessen Rechnung trägt.



Themenvorgaben. D.h., es wird unterstellt, dass entscheidend ist, was mit einer offensichtlich zur Verfügung stehenden Farbe gemacht wurde. [15]

Je an einem Detail von zwei Kinderzeichnungen soll das herausgearbeitet werden, was im Fokus der bisherigen Erörterung stand, nämlich was das Bildspezifische ausmacht und was durch Methoden, die auf PANOFISKY aufbauen, nicht erfasst werden kann. Es handelt sich also um eine thematisch fokussierte Darstellung von Analysen und ihrer Ergebnisse. Dabei geht es nicht primär darum, die hier verwendete Methode exemplarisch vorzuführen oder für sie zu werben. Die Analyse soll nur so weit durchgeführt und methodologisch reflektiert werden, dass ein spezifisches Moment mit fundierten Argumenten deutlich werden kann, denn das zentrale Thema des Aufsatzes ist ein methodologisches und konstitutionstheoretisches. [16]

Es wird auf Analysen zugegriffen, die im Rahmen einer Vorstudie "Zur Sinnstrukturiertheit von Kinderzeichnungen" angefertigt wurden. Im Zentrum der Untersuchung stand die Frage, ob sich mit einem objektiv-hermeneutischen Vorgehen methodisch kontrolliert etwas zu Motiven von Kinderzeichnungen sagen ließe. Fünf Kinderzeichnungen wurden analysiert. Drei davon wurden in Kindergärten erhoben, zwei stammen aus einer Reihe von Zeichnungen aus dem Kindergarten einer Kinder- und Jugendpsychiatrie. Für die im Kindergarten erhobenen Zeichnungen galt folgendes Erhebungsdesign: Es wurde erwartet, bis Kinder im sogenannten "Freispiel" von sich aus zeichnen. Dann wurden sie um diese Zeichnungen gebeten. Außerdem wurden Befragungen zu ihren vermeintlichen Darstellungsabsichten geführt, um die methodischen Vorschläge von NEUSS (1999, 2005) und BILLMANN-MAHECHA (1994, 2005) zur Relevanz der Auskunft der Kinder überprüfen zu können. Ein offener Impuls bestimmte diese Gespräche, in dem zentral die Frage danach war, "was auf dem Bild drauf" sei. Die Sozialdaten wurden mithilfe der Eltern erhoben. Für die Kinderzeichnungen aus der kinderpsychiatrischen Anstalt galt, dass Sozialdaten in anonymisierter Form von den behandelnden Ärzten und Ärztinnen zur Verfügung gestellt wurden. [17]

Die Analysen der Kinderzeichnungen wurden zum Teil in objektiv-hermeneutischen Forschungsgruppen an der Universität Frankfurt und der Pädagogischen Hochschule Bern durchgeführt sowie in Forschungsseminaren und Kolloquien differenziert. [18]

#### **4. Bildanalysen**

Die beiden für die exemplarischen Analysen ausgewählten Bilder vermitteln ein bedeutendes Moment der untersuchten Kinderzeichnungen sehr eindrücklich; dieses imponiert selbst bei einem oberflächlichen Blick auf sie, nämlich die Topografie der gezeichneten Formen. Eines der Bilder stammt aus dem Kindergarten einer Kinder- und Jugendpsychiatrie, eines aus einem städtischen Kindergarten. Auch wenn im Zuge der Analyse Hypothesen zu Differenzen im Ausdruckshandeln der beiden Kinder nahezuliegen scheinen, stehen nicht diese im Zentrum des Artikels, sondern eine Gemeinsamkeit der beiden Bilder. Es wird

je an einem bestimmten Detail dieses Gemeinsame herausgearbeitet, das der These nach den Ausdruck der Bilder insgesamt erst möglich macht. Diese Fokussierung erfolgt aus Darstellungsgründen, um gezielt die methodologische bzw. konstitutionstheoretische Diskussion, welche das Ziel des Artikels ist, mit empirischen Beispielen anzureichern. Für das erste Bild wird ein Ausschnitt gesondert zur Darstellung gebracht (vgl. Abb.1a). Von mir selbst angefertigte schematische Zeichnungen (s. Abb.2 und 4) sollen die Fokussierung auf das "topografische" Moment artifiziiell unterstützen. [19]

Zum ersten Beispiel. Links befindet sich ein Ausschnitt, rechts das Bild aus dem dieser stammt.



Abb.1 a und 1b: Kinderzeichnung von Y, die Rechte an diesen Abbildungen wie an den folgenden liegen bei mir. Die in blau gehaltenen Retuschierungen auf dem rechten Bild stammen von der computeranimierten Übermalung nachträglich beigegebener Kommentare einer Erzieherin. [20]

Das in weiß gehaltene Element auf dem Bildausschnitt links ist in eine auffallende Relation eingebettet, die sich durch die Farbe konstituiert, welche an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Ausformungen auf dem Bild (siehe Abb.1b) auftaucht. Die in nachbarschaftlicher Nähe mit einer Schräge nach links platzierten recht dicht aufgezeichneten weißen Kugelformen vermögen mit den anderen in Weiß gehaltenen Details im Bild – siehe die über das Bild streuenden Kringel und die weiße Schraffierung an der Unterseite des Blattes – an die Darstellungen von Schneemännern in Kinderbüchern zu erinnern. Doch die genaue Ausformung entspricht nicht demjenigen, was man in Kinderbüchern sieht. Dort sind die Kugeln rund, sie schließen aneinander an und die untere Kugel steht zu den oberen in einem bestimmten Verhältnis der Proportionen. Bezüglich der hier vorliegenden "Schneemann"-Darstellung kann nun die Frage

aufgeworfen werden, ob es mangelnde Kompetenzen sind, welche die Gestalt des Elements so beeinflussen, dass es nicht der gewöhnlichen Darstellung entspricht. Diese Überlegung führt aber zu einem Folgeproblem, nämlich, dass damit jede Hoffnung auf Erklärung der spezifischen Form aufgegeben werden müsste. Mangelnde Darstellungskompetenzen können unzählige Formen mit hervorbringen, doch keine einzige davon wäre umfangreich damit erklärt. Zudem: Was sollen mangelnde Darstellungskompetenzen im Fall der Kinderzeichnung sein? Dieser Begriff setzt voraus, dass es ein fertiges "inneres und richtiges Bild" gibt, welches sozusagen abgemalt werden soll. Kann man davon überhaupt ausgehen? Doch abseits dieser abstrakten, aber sicher noch weiter zu führenden Diskussion soll am konkreten Material gezeigt werden, dass es ergiebiger ist, erst einmal von einer Motivierung auszugehen. Schauen wir uns also das Element genauer an: Die vier im Original circa ein Zentimeter großen Kringel berühren sich nicht. Der unterste hat eine stark elliptische Form. Der oberste ist etwas kleiner als die drei anderen. An ihm sind zwei kleine rote Dreiecke angefügt. Zwei weiße, im Original circa 1,5 Zentimeter große Striche sind dem Kringel darunter beigegeben. Von dem rechten Strich gehen noch einmal zwei kleinere Striche ab, von dem linken, zwei weiße v-förmige Gebilde. An die Striche wurden in Ocker bzw. Orange gehaltene Formen gezeichnet. Betrachtet man diese Details, so erscheint die These, dass mangelnde Darstellungskompetenz für die Form dieses "Schneemanns" verantwortlich sei, unplausibel: Weder sind die etwa gleich großen Kringelformen plausibles Ergebnis einer defizitären Darstellungskompetenz noch die an die Seite gegebenen Striche und ockerfarbenen Details oder die roten Dreiecke an der obersten Form. Was könnte diese Details motiviert haben? In den Kinderbüchern sind Darstellungen von Schneemännern zumeist ein Index auf fröhliches Kinderspiel und Herumtollen im Schnee. Nun kann man die These entwickeln, dass dieses Element links unten im Bild durch solche typischen Schneemanndarstellungen inspiriert ist, das konkret gezeichnete Element also in Erinnerung an Schneemanndarstellungen in Kinderbüchern begonnen wurde. Doch transportiert die schmale Gestalt mit den Lücken zwischen den Kringeln sowie die elliptisch gezogene unterste Form Fliehkräfte. Es ist Fliehend-Flüchtiges, Bedrängtes und Aufgelöstes enthalten. [21]

Mit einem angefertigten Schema sollen diese Momente der Zeichnung durch Isolation artifiziell hervorgehoben werden (Abb.2):

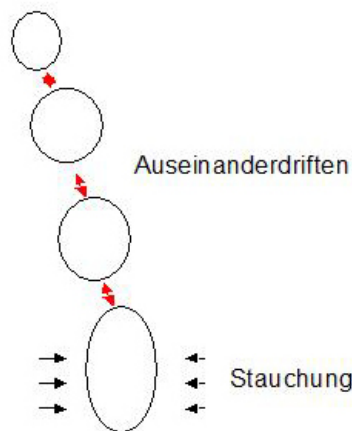


Abb.2: Schemazeichnung des "Schneemannes" [22]

Aus der extensiven Deskription des Ausschnitts kann eine Formel extrahiert werden, die – was an diesem Ort nicht gezeigt werden kann – das ganze Bild dominiert. Die zur Beschreibung eingesetzten Adjektive "fliehend-flüchtig", "auflösend", "gedrängt", "auseinander stiebend", "kontradiktorisch" können immer wieder in der formalen Beschreibung anderer Elemente wie auch der Relation der Elemente zueinander benutzt werden. Dabei wird es auch möglich, ein bedeutendes methodisches Prinzip anzudeuten: Die Sinndeutung schließt an die Beschreibung der konkreten Details an. Diese dabei als "Symbol" oder als "Metapher" zu bezeichnen, führt meines Erachtens jedoch in die Irre. Damit wird ein unmittelbares Lesen verhindert, in welchem man nicht auf "Übersetzungshilfen" wartet, sondern in dem – viel schwieriger – genau wahrgenommen werden muss, was konkret gestaltet wurde. Das konkret Gestaltete – also das, was abkürzend als "Schneemann" bezeichnet werden könnte – ist gedrängt, auseinander stiebend, kontradiktorisch, und dies wird nicht etwa durch Metaphern erzwungen. Es sind gerade die konkreten Bilddetails, die das entstandene Element zu einem sich "auflösenden, vogelscheuchenartigen Schneemann" machen und damit zu einer ganz spezifischen Ausdrucksgestalt. Inwieweit erweist sich die formale Gestaltung dieses Details als "Analyseschlüssel" für das Bild? Der Zeichner – es handelt sich um einen sechsjährigen Jungen – konnte zum Beispiel das grüne Trapez in der Mitte des Bildes, das wohl eine Spielplatz- oder Gartendarstellung ermöglichen sollte, nicht schließen ("flüchtig", "aufgelöst") und es wurde dasjenige, was oben links vermutlich eine Sonne darstellen soll, in grau gemalt ("kontradiktorisch"). Die schon anhand der Betrachtung des "Schneemannes" rekonstruierbare Logik, dass ein ursprüngliches Anliegen nicht zu Ende gebracht werden kann, da zu große Kräfte die Verfolgung des Vorhabens verhindern, zeigt sich also auch in der Gesamtkomposition: Ursprünglich wollte der Zeichner offenbar etwas Beruhigendes und Erfreuliches herstellen, eben einen "Schneemann" vor blauem, sonnigen "Winterhimmel" mit einem Spielplatz oder Garten. Qual und Spannung überlagern jedoch das Gute immer schon, fließen in dessen konkrete Gestaltung in jeden Strich mit hinein. Der "Schneemann" bekommt eine eigentümliche bedrängte und aufgelöste Form, der "Spielplatz" kann nicht in ruhiger, konzentrierter Weise eingefasst werden (grüne Trapezform), die Sonnendarstellung vollzieht sich in

Grau. Man kann vermuten, dass dies dem Kind durch das entstandene Bild selbst anschaulich geworden ist, und es kommt zum aggressiven Akt, indem die ursprüngliche Gestaltungsrichtlinie aufgegeben wird. So wird über das "Zelt", das im grünen Trapez platziert wurde und in dem zwei Menschendarstellungen ansatzweise zu sehen sind (s. gelbe Umrandung in Abb.3b unten), mit der Farbe Rot gekritzelt. Man könnte sagen, dass ein "Brand" das "Zelt" erfasst: Aber damit, dass die ursprüngliche Gestaltungsrichtlinie, etwas "Gutes" zu malen, aufgegeben wird, wird gleichzeitig sozusagen das Bild "angezündet". Daraus resultiert die in Rot gemalte Personengruppe oben rechts, in der ein Einzelner einer Gruppe gegenübergestellt wird. Sie wird über die bereits gezeichneten "Schneeflocken" gelegt, und auch darin zeigt sich der Zusammenbruch eines Versuchs einer konsistenten Darstellung. Zieht man die bisherige Rekonstruktion in die Deutung der roten Personengruppe mit ein, spricht einiges für die Assoziation der "Kastenform", die ansatzweise zu sehen ist, mit einem Bett, und zwar mit einem Krankenlager: Eine der "Personen" im "Zelt" wurde verletzt. Die vier in Rot gemalten "Personen" neben dem "Bett" haben dabei jedoch nichts Tröstendes. Sie stehen einfach daneben und es existiert keine Verbindung mit dem "Verletzten". [23]

Zwei Darstellungsebenen können identifiziert werden, eine, in der der Zeichner sich um etwas Beschauliches bemühte und eine zweite, in der aus Wut, dieses Ansinnen nicht umsetzen zu können, aggressive Ausdrucksgestalten dominieren – und dies auch psychomotorisch, wie am roten Gekritzelt über dem "Zelt" abgelesen werden kann. Schließlich steht am Ende dieser Entwicklung das schwarze Element am unteren Rand im Bild. Dieses Element, also der schwarze Kreis im schwarzen Kasten, dem zwei quer zueinander parallel laufende Striche beigegeben sind, ist ersichtlich am ruhigsten gezeichnet und besitzt Merkmale einer Abbildung eines Toten im Sarg.<sup>8</sup> Es schließt sich der Kreis. Hier ist der Zeichner bei der Ruhe angekommen, die er sich schon von der Evozierung der Assoziationen von Winterlandschaft mit Schneemann erhoffte, nur dass diese nur im Ende von Leben gefunden werden kann. Dieses Moment der Dunkelheit, die Lebendiges, ursprünglich mit Hoffnung Versehenes ersetzt, kann auch im auf den Kopf gestellten lila Dreieck wahrgenommen werden. Das Dreieck kann als Inversion (Punktspiegelung) des "brennenden Tipis" gelesen werden. Sieht man dem linken Dreieck noch an, dass es da etwas gab, auf das Hoffnungen und Aggressionen sich richteten, vermittelt das rechte Dreieck nur noch dunkle Schwere. [24]

Durch Computeranimation wurde in Abbildung 3b ein hypothetischer Zwischenzustand des gezeichneten Bildes entworfen. In Abbildung 3b wurden bei dem tatsächlich entstandenen Bild die vermutlich nach dem Aggressionsausbruch entstandenen Details hervorgehoben. Diese Darstellung soll nicht das Missverständnis provozieren, dass hier ein zeitlicher Zusammenhang behauptet wird, auch wenn dieser sehr wahrscheinlich ist, gerade weil kein "künstlerisch-kontrollierter" Prozess auf dem Bild protokolliert ist.

<sup>8</sup> Der zeichnende Junge hat einen nordafrikanischen Hintergrund. Die Grabstellen dieser Region weisen häufig ein säulenhaftes Element mit einer noch mal verdickten Form nach oben auf. Dieser Sachverhalt wurde nachträglich recherchiert und war bei der Hypothesengenerierung nicht bekannt. In dieser Situation waren die erwähnten Sachverhalte ruhige Linienführung, Farbe und Zuordnung der Formen für die Hypothesenbildung zentral.

Doch ist es aus methodologischen Gründen wichtig, darauf hinzuweisen, dass es für die Analyse unerheblich ist, ob dieser zeitliche Zusammenhang vorhanden ist oder nicht – was letztlich nur mit einer Videoaufnahme des Zeichenprozesses überprüft werden könnte. Da jedoch hier die entstandene Zeichnung als Ausdrucksgestalt interpretiert wird, sind die beiden Darstellungsebenen als in der Bedeutungsebene liegend zu verstehen, welche somit unabhängig von ihrer zeitlichen Realisierung sind.<sup>9</sup>



1. Darstellungsebene

2. Darstellungsebene (s. das gelb umrandete "Zelt" mit darüber gelegtem "Feuer" und die gelb umrandete rote "Personengruppe")

Abb.3a: computeranimiertes Bild und Abb.3b; vgl. Abb.1b mit Hervorhebungen [25]

Das zweite Beispiel:



Abb.4: Kinderzeichnung von A [26]

<sup>9</sup> Auf diese Gefahr hat mich dankenswerter Weise Jörg DINKELACKER (PH Freiburg) in der Diskussion meines Vortrags während der [European Conference on Educational Research 2012](#) in Cadíz, Spanien, aufmerksam gemacht.

Bei diesem Bild soll die pink-rote Form ganz rechts fokussiert werden. Diese reiht sich zum einen in einen Reigen von ähnlichen Formen ein, zeigt aber auch Besonderheiten. Nur in diese Form ist ein konventionelles – "piktogramatisches" – "Gesicht" gezeichnet ("Punkt, Punkt, Komma, Strich – fertig ist das Mondgesicht"). Das, was als "Mund" entziffert wird, ist stark nach oben gebogen. Der pinkfarbene Strich unter der Tropfenform mit "Gesicht" weist eine ganz leichte Krümmung nach links auf. Daraus ergibt sich der Eindruck einer Bewegung von rechts nach links. Da der pinkfarbene "Stängel" nicht zum unteren Bildrand führt, wird dieser Eindruck verstärkt: Die Form "schwebt" zu den andern Formen hin, die mit der pinkfarbenen gewisse Gestaltähnlichkeiten aufweisen. Diese gegenüberstehenden vier Formen haben Ähnlichkeiten mit konventionellen Blumendarstellungen. Dabei wurden die "Blätter" jedoch so gemalt, dass sie auch als "Arme" lesbar wären: Sie sind nämlich nicht in Grün gehalten, auch nicht flächig gestaltet und nur bei der in Dunkelblau gehaltenen Figur, die am weitesten rechts platziert ist, ist das rechte "Blatt" in einem kleineren als einem rechten Winkel zum "Stängel" gesetzt und entspricht damit am stärksten einer konventionellen Blumenblattdarstellung. Auffällig ist, dass die Kreise, die auf die Stängel gesetzt wurden, bis auf eine Ausnahme eine leichte Verschiebung nach rechts aufweisen, d.h. der Mittelpunkt des Kreises befindet sich nicht auf einer Linie mit dem jeweiligen "Stängel". Daraus resultiert eine Ausrichtung der "Blumen" auf die vorher fokussierte pinkfarbene Form. Nur die hellblaue Form in der Mitte des Reigens scheint keine Beziehung zu der pink-roten Figur aufzuweisen. Ihr Stängel weist einen Knick auf, und am Kreis wurden keine Ausmalungen vorgenommen. Die gelbe und überwiegend pinkfarbene "Blume" weisen den kürzesten Abstand zueinander auf, und sie sind auch die größten. Durch diese Anordnungs- und Größenverhältnisse wird eine "Elternschaft" zu den kleineren rechten "Blumen" assoziierbar. Gehen wir nun zur rechten, überwiegend pinkfarbenen Form: Spiegelbildlich zur rekonstruierten Ausrichtung der "Blumen" auf sie sind die Punkte, also "Augen", in der pinkfarbenen Form nicht mittig, sondern nach links verschoben. Wenden sich die "Köpfe" der Blumen also zur pink-rotfarbenen Form, richtet sich deren "Gesicht" zu ihnen. Es ergibt sich eine Gegenüberstellung von "Blumen" und dem besprochenen Element. [27]

Unterhalb von ihm wurde mit einem grünen Holzbuntstift eine etwa vier Zentimeter lange und fünf Millimeter hohe Fläche gemalt. Auf diese wurden in derselben Farbe sechs Striche von 1,2 und zwei Zentimeter Länge gezeichnet. Diese grüne "Rasenfläche" bereitet der rechten Figur eine Art Bühne, über der sie schwebt. Das folgende Diagramm soll zentrale Momente herausstellen, ohne dass Anspruch auf Exaktheit gegeben ist.

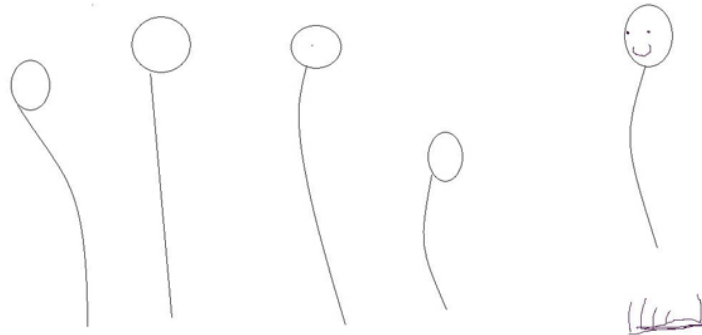


Abb.5: Schema zu Details der Abb.4 [28]

Die unterhalb der Tropfenform mit "Gesicht" zu sehenden roten Elemente stärken die Figur, geben ihr sozusagen "Gewicht". Die Form erinnert an konventionelle Darstellungen von großen Brüsten, doch erzwingen sie diese Lesart nicht, da weitere Elemente der gesamten Form diese Lesart konterkarieren, wie z.B., dass kein "Leib" sie trägt, sondern ein "Stängel". Die "Brüste" könnten auch als kleine "Flügel" gelesen werden. Noch weitere Details der Form sind opak, wie etwa die gebogenen Striche, die um den "Kopf" gezeichnet wurden. Es kann sich um eine "Haarsilhouette" handeln oder um "Fühler". In der Summe der Details weist die Figur Ähnlichkeiten mit den "Blumen" auf, unterscheidet sich aber auch von diesen. Sollte man anhand des Bildes eine Geschichte erzählen, zu der das Bild eine Illustration wäre, wären viele Einbettungen möglich. Es resultiert eine "Offenheit", die im Bild durch die in der Ambiguität bestehende Deutungsoffenheit angelegt, die aber auch im Bild selbst dargestellt ist. In Offenheit begegnet die pink-rote Form der "Blumenfamilie", die diesem "Neuankömmling" ihrerseits mit ambivalenter, aber – sieht man etwa die kleinste, am nächsten stehende dunkelblaue "Blume" – auch mit deutlicher Zuwendung begegnen. Es kann von einer freundlichen, wenn auch vorsichtigen Begegnung von sich Ähnlichen gesprochen werden. Auch die Farbanordnungen auf dem Bild erzeugen diese Offenheit: Am rechten und linken Rand sind helle bzw. nicht deckende Farben eingesetzt worden, wodurch die gesamte Gruppe nach außen nicht scharf abgegrenzt ist (Z'BRUN 2009, S.23). Das grüne Element unterhalb des "Neuankömmlings", die "Rasenfläche", reproduziert das Thema: Fünf "Halme" stehen in einer Relation zueinander, welche diejenige von "Blumen" und "Fee" wiederholt. [29]

Auch wenn "Blumen" und der "Neuankömmling" Ähnlichkeiten aufweisen, so sind die insgesamt fünf Elemente doch auch deutlich mittels Farbe, Größe, Gestaltung und eben auch Haltung voneinander differenziert und sozusagen individuiert. Innerhalb der bereits benannten Beziehungen lassen sich weitere Relationen bestimmen, man könnte auch von "Paarbildungen" sprechen. Die mit Holzbuntstiften gemalte Form oberhalb der bisher betrachteten rahmt dabei das ganze Geschehen ein. Details dieser Darstellung weisen Homologien auf zu solchen, wie sie an anderen Elementen im Bild bereits auftauchen. Eine besondere Relation ergibt sich mit der des "Neuankömmlings" und der "Blume"



ganz links. Dazu trägt auch die Homologie der Gestaltung bei, nämlich eine bei all diesen drei Gebilden erkennbare vertikal gekritzelte Ausmalung, die allen Dreien etwas Energiegeladenes mitgibt. Diese triadische Relation, welche die anderen Elemente einfasst, stärkt die Lesart einer gefügten Gruppe, die nicht in Anomie zerfällt, ohne dass Ambivalenzen der einzelnen Charaktere ausgeblendet werden müssten. [30]

Beide Bilder drücken ganz Unterschiedliches aus. Im ersten Bild (Abb.1b) kann man davon sprechen, dass sich hier eine spezifische, biografisch motivierte Psychodynamik niederschlägt. Tatsächlich ist über den Zeichner bekannt, dass er mit schwierigen familiären Ereignissen konfrontiert war. Seine Mutter hat mit ihren zwei Töchtern, die nicht von seinem Vater waren, seinen Vater und ihn verlassen, als er drei Jahre alt war. Der noch sehr junge Vater konnte die Umsorgung des Kindes offenbar nicht gewährleisten, und so sprach ein Gericht die Sorge der Mutter des Vaters zu, nachdem ein Nachbar das Kind als verwahrlost dem Jugendamt gemeldet hatte. Im zweiten Bild (Abb.4) werden Haltungen in Begegnungen mit Neuem veranschaulicht. Ein Konflikt ist hier nicht sichtbar, es ist eine Art Erfahrungstheorie thematisch. Das Thema "Haltungen" wird ganz sinnfällig durch die Verwendung von "Stängeln" gestaltet, die sich mehr oder weniger zu etwas hinbeugen oder auch geknickt sein können etc. [31]

Sind diese Interpretationen gleichzusetzen einem "psychodiagnostischen" Zugriff, indem Zeichnungen Aufklärung über die psychische Befindlichkeit eines Kindes versprechen sollen? Im ersten Fall wurde etwas deutlich, was typisch sein dürfte für das zeichnende Kind. Es handelt sich wohl um eine recht spezifische Psychodynamik. Dass diese nicht nur zeitweise wirkt, dafür spricht die verzweifelte Aggression, die über das Bild hereinbricht. Wäre dem Zeichner zu anderen Zeiten anderes möglich, könnte er mit größerer Gelassenheit das Scheitern am Bildplan ertragen, das aber wohl auch erst gar nicht in diesem Ausmaß eingetreten wäre. Im zweiten Fall kann nicht unbedingt die Rede davon sein, dass sich hier eine spezifische Psychodynamik niederschlägt oder ein spezifisches Erlebnis verarbeitet würde, auch wenn es motivisch einen Anlass gibt. Es wird eine Ausdrucksgestalt für etwas geschaffen, das als ein immer wiederkehrendes Thema bezeichnet werden kann und jeden beschäftigt: Wie wird man aufgenommen, wenn man neu hinzukommt? Die Thematisierung dessen mag auch biografische Gründe haben, doch diese dürften nicht spezifisch sein, sondern können durch die Rekomposition familialer Beziehungen, einen Umzug, eine Neueinschulung oder Ähnliches ausgelöst sein. All diese Erfahrungen konnten übrigens bei der Zeichnerin anhand der biografischen Daten verifiziert werden. [32]

## 5. Methodologische Diskussion

In den beiden hier betrachteten Bildern wurde der Ausdruck nicht nur über die zu den Elementen assoziierbaren Gegenstandsdarstellungen erzeugt, sondern darüber, wie die konkrete Linienführung war (gebogen, stark gebogen, elliptisch statt Kreis, aufgelöstes Trapez u.a.): Die Topografie der gezeichneten Formen kann als die relevante Ausdrucksdimension betrachtet werden. Die

Gegenstandsdarstellungen sind gewissermaßen ein Medium dieser Ausdrucksdimension gewesen. In Anlehnung an Max IMDAHL (1996a [1979]) ließe sich davon sprechen, dass entscheidend beim erzeugten Ausdruck die "ikonische Sinnstruktur" (S.432) war, die in "formale[n] Relationen sowie bloße[n] Linien oder Richtungen jenseits des Sinns aller gegenständlichen Trägerschaften" (a.a.O.) Bedeutung aufbewahrt. Das "relationale Gefüge" (IMDAHL 1996b [1969], S.138) und die "planimetrische[n] Ordnung" (IMDAHL 1996a, S.447) betreffen eine Gestaltung immer auch jenseits von "wiedererkennbaren natürlich-gegenständlichen, figürlichen und dinglichen Bildwerten" (S.432). "Vergessen wir die Dinge, betrachten wir nur die Beziehungen", zitiert Max IMDAHL (1996b, S.138) Georges BRAQUES im Kontext dieser konstitutionstheoretischen Thesen zum Bild. Anders als MÜLLER-DOHM (1997) und BOHNSACK (2006, 2009) die Begriffe IMDAHLs anwenden, bedeuten diese also nicht nur Anordnung und "Choreografie" der Abbildungen von *materiellen* Gegenständen, sondern auch, dass die Details einer Abbildung eine planimetrische, m.a.W. topografische Einbettung aufweisen. Sie nehmen je ein Verhältnis zu anderen Formen und nicht nur zu anderen Gegenständen auf. Die Begriffe des "Planimetrischen" und des "relationalen Gefüges" werden also verkürzt, wenn diese mit einer spezifischen "Anordnung" materieller Gegenständen gleichgesetzt werden ("Choreografie"). Dass IMDAHLs Begriffe von MÜLLER-DOHM (1997) und von BOHNSACK (2003, 2006, 2009) weitgehend unproblematisiert auf Fotografien angelegt werden, verfestigt deren spezifische Interpretation. Die Begriffe werden dabei nicht nur auf die Komposition von Gegenständen reduziert, die Gestaltungsmöglichkeit der Komposition wird nun sogar an das Arrangement gebunden, wie es in einer physikalisch-materiellen Welt nur möglich ist. Ausführliche methodologische Rechtfertigungen für sein schon an verschiedenen Orten dargelegtes Vorgehen finden sich in Ralf BOHNSACKs 2009 erschienenem Werk "Qualitative Bild- und Videointerpretation". Die Diskussion zur Differenz von gemaltem Bild und Fotografie wird jedoch auch dort nicht umfänglich geführt. BOHNSACK zitiert in dieser Veröffentlichung IMDAHL mit seiner Anfrage an PANOFISKY, wo in dessen Ansatz das genuin Bildnerische berücksichtigt wäre – man erinnere sich an den Vorwurf IMDAHLs, dass PANOFISKY Bilder nur als Auslöser eines wiedererkennenden Sehens wahrnehme – und wendet anschließend IMDAHLs Begrifflichkeit dann dennoch immer wieder nur auf Fotografien an. BOHNSACK muss also zwangsläufig die *Gemeinsamkeit* von Fotografie und gemaltem Bild herausstellen, um damit zu begründen, warum die Anwendung IMDAHLs einen Fortschritt innerhalb der Fotografieanalyse bedeutet. Die Relevanz des Begriffs der planimetrischen Komposition gilt es ihm auch für Fotos auszuweisen. BOHNSACK führt aus (2009, S.48): "Würden wir die Fotografie als die 'reine Abbildung' des empirisch Beobachtbaren verstehen, so träfen die von IMDAHL geltend gemachten spezifischen Gestaltungs- und Kompositionsleistungen des Bildes (...) nicht zu." Die Möglichkeiten der Gestaltung einer Fotografie werden also hervorgehoben, ohne deren Grenzen auszuleuchten. Was die zentralen Möglichkeiten der Fotografiegestaltung sind, schildert BOHNSACK im Folgenden, Bezug nehmend auf den "Schnappschuss":

"[G]erade beim spontanen Schnappschuss dokumentieren sich in der Selektivität der Auswahl des Bildausschnitts, also der Kadrierung, der perspektivischen Fokussierung und des Arrangements der Bildgegenständlichkeiten in ihrer je spezifischen Simultanität die Stile, die stilistischen Präferenzen der abbildenden und (teilweise auch) der abgebildeten Bildproduzent(inn)en. Durch die intuitive Wahl des Bildausschnitts, der Kadrierung, wird spontan u.a. auch über die planimetrische Komposition des Schnappschusses und damit in besonderer Weise über die eigenlogische Struktur des Bildes als selbst-referentielles System entschieden. 'Kadrierung ist die Kunst, Teile aller Art für ein Ensemble auszuwählen. Dieses Ensemble ist ein relativ und künstlich geschlossenes System' (Deleuze 1997a, S.35)" (S.50). [33]

Diverse Gestaltungsmöglichkeiten in der Fotografie werden hier nicht bestritten. Aber das gemalte Bild beinhaltet noch andere. Da aktuell in der sozialwissenschaftlichen Methodendebatte kaum *gemalte* Bilder analysiert werden, fällt die Notwendigkeit nicht auf, auch die *Unterschiede* zwischen gemalten bzw. gezeichneten Bildern und Fotografien zu explizieren. Werden jedoch die Form-Farb-Konfigurationen auf einem Foto tatsächlich so analysiert, als würden sie nicht auf materielle Gegenstände in einer physikalischen Welt referieren – wie teilweise die Einzeichnungen von BOHNSACK in exemplarisch analysierten Fotografien nahelegen – ignoriert man, dass diese durch die Gesetzmäßigkeiten der materiellen Welt determiniert sind: Die Grenze eines materiellen Gegenstandes der realen Welt, wie sie auf einem Foto als Linie identifiziert werden könnte, ist eben nicht in derselben Weise im Fotografischen gestaltbar, wie dies im Bild möglich ist, auch wenn durch Fokus, Bildausschnitt und Inszenierungsmöglichkeiten bzw. das Abpassen eines geeigneten Augenblicks formale Momente sicher berücksichtigt werden und diese somit eine Ebene der Gestaltung im Fotografischen bilden können. Scheint also ganz allgemein MÜLLER-DOHMS und BOHNSACKs Zugriff auf IMDAHL einen methodologischen Fortschritt zu bedeuten, führt die Anwendung und Veranschaulichung dieses Neuen anhand von *Fotografien* wahrscheinlich zu Missinterpretationen bezüglich der Begriffe und auch zu Folgefehlern in den empirischen Analysen.<sup>7</sup> [34]

7 Wie problematische methodologische Annahmen empirische Folgeprobleme erzeugen, ist z.B. in Abb.3 in BOHNSACK (2006, S.57) zu sehen: Dort werden die Grenzlinien der an der Decke hängenden rechten und linken Neonlampe so verlängert, dass der Schnittpunkt dieser Linien auf der Schultafel liegt. Dies soll belegen, dass die Linien, welche die Neonlampen auf dem Foto erzeugen, als Gestaltungsmittel gelesen werden können und zwar in der Weise, dass mit ihrer Hilfe auf dem Foto eine auch das abgebildete soziale Arrangement der Schulklasse mit dem Lehrer bestimmende Idee transportiert wird: nämlich dass das auf der Schultafel Niedergeschriebene das Zentrum des Geschehens ist. Tatsächlich läge der Schnittpunkt – wären die Linien sorgfältig weitergezogen worden – etwa auf dem Lehrer, allerdings mit Einschränkungen: Denn die Linien, die die linke und rechte Neonlampe weiterführen, bilden eigentlich gar keinen einheitlichen Schnittpunkt. Insgesamt ist diese Einzeichnung von Linien, die die (perspektivische) Anordnung, "Choreografien" im Foto nahe legen sollen, in mehrfacher Hinsicht fragwürdig: Beim Fotografieren stellt sich allenfalls die Frage des Fokus, aber nur in einem übertragenen Sinn die der Perspektive. Des Weiteren kann man (soziale) Realität natürlich so fotografieren, dass man Farb-Form-Konfigurationen losgelöst von den materiellen Trägern in der empirischen Welt aufbewahren möchte. Dies ändert aber nichts daran, dass die Konfigurationen von Linien und Farben durch die materielle Welt selbst determiniert sind, was nicht für gemalte Bilder gilt. Diese Differenzen zum gemalten Bild wären zu reflektieren, um je angemessene Methodiken für die Analyse von Fotografien zum einem und gemalten Bildern zum anderen formulieren zu können.

Roswitha BRECKNER (2003, 2008) beruft sich gleichfalls auf IMDAHL. Sie nimmt weiterführende Charakterisierungen der Gestaltungsmittel des Bildnerischen vor: "Hervorhebung und Zurücksetzung einzelner Elemente, durch perspektivische Verschiebungen, konstellatorische Relationen" (BRECKNER 2003, S.37) und die Produktion von "Relationen zwischen Farben, Formen, Figuren und Linien, die jeweils spezifische Perspektiven, Kompositionen sowie Beziehungen in der Bildfläche ergeben" (S.41). Der Einfluss von IMDAHL scheint in diesem auf das Formale sich richtenden Blick deutlich zu werden, doch wird diese Perspektive methodologisch nicht konsequent fortgeführt. "Farben, Flächen, Formen, Figuren, Größenverhältnisse, Konstellationen, Perspektiven, Vordergrund/Hintergrund, Zentrum/Rand, szenische Elemente und Choreographie, Textelemente" (a.a.O.) und ihr Gefüge machen das Bild aus, darin bestünde Übereinstimmung – doch sind diese der hier vertretenen These nach nicht abhängig von irgendeinem kontingent strukturierten Wahrnehmungsprozess, an den BRECKNER die Bildbedeutung bindet. Der theoretische Rahmen und seine methodische Übersetzung werden in der Empirie und in der an ihre empirische Arbeit anschließenden Methodik "entschärft": Details und deren Beziehungen werden "Segmente[n]" (S.40ff.), also flächigen Parzellen im Bild, untergeordnet und nur die Beziehung dieser Segmente wird betrachtet. Dafür verantwortlich dürfte sein, dass auch BRECKNER vornehmlich Fotoanalysen betreibt und so die Diskussion von bildnerischen Gestaltungsmitteln jenseits einer sich aufdrängenden "Dingabbildungslogik" nicht stabil bleibt. Pointiert ließe es sich so formulieren: Durch BRECKNERS Datenwahl (inszenierte Fotografien, Collagen) werden die auf der Basis der IMDAHLschen Begriffe vorgenommenen innovativen theoretischen Ausgangsüberlegungen entschärft. Beim Gegenstand Kinderzeichnungen besteht diese Gefahr nicht. Notwendigerweise kommt man nicht auf den Gedanken, IMDAHLs Begriffe in solche der "Perspektive", der "Choreografie" (vgl. BOHNSACK) oder des "Segmentes" (vgl. BRECKNER) zu übersetzen, sondern sie werden zwangsläufig angewendet auch auf kleinste Partikel im Bild.<sup>10</sup> [35]

Kann man das Ikonische noch weiter spezifizieren? Wie ist es z.B. möglich, dass im Bildnerischen Form- bzw. Farbdetails – jenseits ihrer eventuell bestehenden Einbettung in eine Abbildung – im Zusammenhang mit anderen Details Bedeutung gewinnen und ihre "Funktion" im Bild sich also nicht darin erschöpft, Teil einer Abbildung zu sein? Ein Merkmal kann durch eine weitere Auseinandersetzung mit der Arbeit von Max IMDAHL benannt werden. So erörtert er in seinem "Giotto"-Aufsatz (IMDAHL 1996a) die Funktion von Linien, welche zum einen die Grenzlinien von abgebildeten Gewandsäumen von Jesus, Maria, Johannes und weiterem Volk bilden (S.429). Zum anderen liest IMDAHL diese Linien als "Iterationswerte von gleichem Richtungsduktus" (S.438). Man versteht, dass sie eine von den Gegenständen unabhängige Bedeutung erhalten können,

---

10 Im vorliegenden Aufsatz wurde fokussiert, inwieweit Methoden der Bildanalyse, die an PANOFSKY anschließen, womöglich in der Analyse von gezeichneten und gemalten Bildern Wesentliches nicht erfassen, inwieweit anlehnd an IMDAHL neue Vorschläge formuliert werden müssen und inwieweit dieses von anderen Autor/innen (insbesondere BOHNSACK und BRECKNER) schon geleistet ist. Es konnten also keineswegs alle vorhandenen methodischen Vorschläge der Bildanalyse diskutiert werden (so z.B. der avancierte soziosemiotische Ansatz von KRESS & VAN LEEUWEN 1996).

welche durch den dynamischen Eindruck konstituiert wird, die diese Linien im Zusammenhang bekommen:

"Es sind nicht die Dinge als Dinge, sondern es sind die an den Dingen begegnenden Linien und die diesen innewohnenden Ausdruckskräfte, welche Bewegung suggerieren, und es kann kein Zweifel sein, dass es diese Bewegungssuggestion ist, welche den Kreuzträger in die Geschichtlichkeit eines Ereignisverlaufes einbezieht" (a.a.O.). [36]

Doch die Möglichkeit zu dieser Bedeutungserzeugung und -entzifferung muss nicht einfach als in unserem mentalen Vermögen gegeben angenommen werden: Sie bildet sich möglicherweise erst aus der Erfahrung mit einer repräsentierenden, also sozialen (kulturellen) Welt zum einen und der natürlichen Welt zum anderen; im konkreten Fall beispielsweise aus der Erfahrung von Wellen im Wasser einerseits, deren Dynamik rekonstruiert und andererseits als analog einer Dynamik in sozialen Zusammenhängen erkannt werden kann (vgl. SCHEID 1999, S.287). Gesetzmäßigkeiten können von den Gegenständen abgelöst werden, an denen sie wahrgenommen wurden, und im Bildnerischen ungegenständlich bzw. als zweite "Funktion" an Abbildungen von Dingen zur Bedeutungserzeugung angewendet werden. Mit den bisher in den Sozialwissenschaften gängigen Analyseverfahren wird diese Gestaltungsebene unzureichend erfasst. Durch Rückgriff auf die Theorie Max IMDAHLs zur ikonischen Ausdrucksebene des Bildnerischen kann sie aber differenzierter in den Blick genommen werden, und die Kinderzeichnungen ermöglichen ihrerseits eine Erläuterung der Begriffe IMDAHLs. [37]

Methodisch ergibt sich dann eine Technik des Abarbeitens der Relationen, die ein Bilddetail mit anderen Bilddetails einget. Das Detail und das Detailbündel wie das Gesamt werden in eine Sequenz eingelagert, von der das jeweils konkret Gestaltete *eine* Ausformung ist, welche sich vor den nicht realisierten Gestaltungsmöglichkeiten abzeichnet. Doch was gilt überhaupt als Detail? Diese Frage lässt sich wohl nur empirisch und nicht vorweg abstrakt beantworten. Ein Argument von Nelson GOODMAN kann diese behauptete prinzipielle Offenheit erläutern: Um jene herauszuarbeiten, kontrastiert er Bildnerisches mit Schriftlichem (1995 [1968]). Er zeigt, dass Buchstaben in ihrer Gestaltung disjunkt sind. Ab einem bestimmten Moment der Transformation eines Buchstabens verliert dieser seinen "Wert", er ist offensichtlich nicht mehr der Buchstabe. Dasselbe gilt für eine Ausdrucksgestalt, die als eine bildnerische gelesen wird, nicht. Immer noch lässt sich unterstellen, dass alles durch eine Sinnstruktur determiniert ist, auch wenn diese bisher unbekannt ist. Erst nach einer eingehenden Analyse, die im wesentlichen die vorhandenen beziehungsweise gerade nicht vorhandenen Relationen berücksichtigt, kann eine These dazu entwickelt werden, ob ein Detail eine eigentliche Gestaltung beinhaltet oder zum Beispiel Abdruck einer Motorik ist, die nicht sinnstrukturiert, sondern beispielsweise biologisch oder technisch determiniert war. Und was kennzeichnet eine Relation? Relationen ergeben sich über Form- und Farbzusammenhänge. Die tatsächlich bestehenden Homologien, Oppositionen, Spiegelungen etc.

müssen natürlich konkret ausgewiesen werden. Die Behauptungen von Relationen haben sich dabei immer am Material zu bewähren. [38]

Die bisher vorliegenden Analysen von Kinderzeichnungen aus der Vorstudie weisen darauf hin, dass Kinderzeichnungen biografisch motivierte Handlungsprobleme, Fragen der prinzipiellen Haltungen zur Welt, aber auch Darstellungsfragen ausdrücken können. Diese Themen konnten in den Interviews von den fünf- und sechsjährigen Kindern – wenig überraschend – so nicht verbalisiert werden. Damit diese Inhalte deutlich wurden, war es notwendig, sich intensiv mit den bildnerischen Gestaltungen als solchen zu beschäftigen, also z.B. mit der genauen Linienführung jenseits einer Assoziation des Gezeichneten mit Gegenständen der materiellen Welt. Dabei half ein Rückgriff auf PANOFSKY, wie er in so vielen Methodenvorschlägen vorgenommen wird, in der Analyse von Kinderzeichnungen nicht. Was sich in der Reflexion der Anwendung von an PANOFSKY sich anlehnenden Methoden anhand der Kinderzeichnungen zeigte, legt nun eine allgemeine Rückfrage an die aufschließende Kraft der bestehenden Vorschläge zur sozialwissenschaftlich-methodischen Bildanalyse nahe. Und es ist diese Rückfrage, die hiermit zur Diskussion gestellt werden soll: Inwieweit sind an PANOFSKY sich anlehnende Methodenvorschläge hinreichend, gemalte und gezeichnete Bilder zu analysieren, geht man davon aus, dass solche Bilder – anders als Fotos – nicht notwendig an eine gegenständlich-materielle Welt gebunden sind? Das Foto kann dabei als eine "Konserve", als ein "technisch selektives Protokoll" eines Momentes betrachtet werden, der übrigens auch in seiner Unmittelbarkeit homolog zum ikonografisch-ikonologischen Vorgehen betrachtet werden könnte; PANOFSKY (1975 [1932]) verdeutlichte in seinem berühmten Aufsatz den Interpretationsvorschlag, wie Bedeutung zu rekonstruieren sei, ursprünglich auch gar nicht an einem Bild, sondern an der fiktiven Erzählung der Begegnung mit einem Mann, der seinen Hut zieht. Hinzu kommt allerdings, dass das Foto einen spezifischen Fokus wählt, auf den Bezug nehmend gefragt werden kann, wem dieser wert war, dass er konstituiert und festgehalten wird. Diese Frage setzt aber ein wesentlich anderes Verhältnis von Produzent/in des "Protokolls" und "Protokolliertem" voraus, als dies bei Bildproduzent/innen und Bildinhalt der Fall ist. [39]

Dass Konstitutionstheorie und Methodologie sich bedingen, gehört eigentlich zu den bewährten Einsichten der Soziologie. So können konstitutionstheoretische Aussagen zur Logik des Bildnerischen nicht umgangen werden, sollen angemessene Methoden für die bedeutende menschliche Ausdruckssphäre entwickelt werden (vgl. a. MÜLLER-DOHM 1997). Kinderzeichnungen könnten dabei einen forschungsstrategisch günstigen Stellenwert einnehmen (MAURER et al. 2009). [40]

## Danksagung

Ich danke den Mitgliedern der objektiv-hermeneutischen Forschungswerkstätten an der PH Bern und der Universität Frankfurt/Main. Danken möchte ich auch den Kindern, die mir ihre Bilder überlassen und den Eltern, die mir Informationen zu ihren Kindern gegeben haben sowie den vermittelnden Kindergärtnerinnen und Ärztinnen, die sich Zeit für mein Vorhaben nahmen. Willy BRUNNER (PH Bern) danke ich für die Hilfe bei grafischen Gestaltungen am Computer.

Die PH Bern hat dankenswerter Weise erste Untersuchungen zur Sinnstrukturiertheit von Kinderzeichnungen finanziell ermöglicht. Am Arbeitsbereich "Theorie der Schule und des Lehrplans" der Universität Potsdam konnte ich zentrale Teile dieses Artikels verfassen und in Lehrveranstaltungen mit den Studentinnen und Studenten diskutieren.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1978 [1965]). Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. In Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* (Bd.16, S.628-642). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Arnheim, Rudolf (1994). Ein Plädoyer für anschauliches Denken. In Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (S.181-203). München: Fink.
- Beltिंग, Hans (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink
- Billmann-Mahecha, Elfriede (1994). Über die Interpretation von Kinderzeichnungen. *L.O.G.O.S.Interdisziplinär*, 2(1), 28-35.
- Billmann-Mahecha, Elfriede (2005). Die Interpretation von Kinderzeichnungen. In [Günter Mey](#) (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Entwicklungspsychologie* (S.435-453). Köln: Kölner Studienverlag.
- Boehm, Gottfried (1994). Die Bilderfrage. In Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (S.325-343). München: Fink.
- [Bohnsack, Ralf](#) (2003). "Heidi". Eine exemplarische Bildinterpretation auf der Basis der dokumentarischen Methode. In Yvonne Ehrenspeck & Burkhard Schäffer (Hrsg.), *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch* (S.109-120). Opladen: Leske+Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2006). Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis. In [Winfried Marotzki](#) & Horst Niesyto (Hrsg.), *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive* (S.45-75). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bohnsack, Ralf (2009). *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen: UTB Barbara Budrich.
- Breckner, Roswitha (2003). Eine methodische Analyse am Beispiel einer Fotografie von Helmut Newton. *Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung*, 1, 33-60.
- Breckner, Roswitha (2008). Bildwelten – Soziale Welten. Zur Interpretation von Bildern und Fotografien. *Online-Beitrag zu "Workshop & Workshow Visuelle Soziologie"*, <http://www.univie.ac.at/visuellesoziologie/Publication2008/VisSozBreckner.pdf> [Zugriff: 19.10.2012].
- Bremer, Helmut & Teiwes-Kügler, Christel (2007). Die Muster des Habitus und ihre Entschlüsselung. Mit Transkripten und Collagen zur vertiefenden Analyse von Habitus und sozialen Milieus. In Barbara Friebertshäuser, Heide von Felden & Burkhard Schäffer (Hrsg.), *Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft* (S.81-104). Opladen: Leske+Budrich.
- Burri, Regula (2008a). Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen. *Zeitschrift für Soziologie*, 37(4), 342-358.
- Burri, Regula (2008b). *Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Ehrenspeck, Yvonne & Schäffer, Burkhard (Hrsg.) (2003), *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*. Opladen: Leske+Budrich.

Friebertshäuser, Barbara; Felden, Heide von & Schäffer, Burkhard (Hrsg.) (2007). *Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft*. Opladen: Leske+Budrich.

Fröhlich; Volker & Stenger, Ursula (Hrsg.) (2003). *Das Unsichtbare sichtbar machen. Bildungsprozesse und Subjektgenese durch Bilder und Geschichten*. Weinheim: Juventa.

Fuhs, Burkhard (2000). Qualitative Interviews mit Kindern. Überlegungen zu einer schwierigen Methode. In Friederike Heinzel (Hrsg.), *Methoden der Kindheitsforschung. Ein Überblick über Forschungszugänge zur kindlichen Perspektive* (S.87-103). Weinheim: Juventa.

Goodman, Nelson (1995 [1968]). *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Hall, Stuart (1994). *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument-Verlag.

Harper, Douglas (2012). *Visual sociology*. London: Taylor & Francis.

Heintz, Bettina & Huber, Jörg (Hrsg.) (2001). *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*. Wien: Springer.

Heinzel, Friederike (1997). Qualitative Interviews mit Kindern. In Barbara Friebertshäuser & Annedore Prengel (Hrsg.), *Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft* (S.396-413). Weinheim: Juventa.

Hietzge, Maud (2009). Von der Bildinterpretation zur Videografie – nur ein Schritt?. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 11(1), Art. 11, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1001111> [Zugriff: 19.10.2012].

Imdahl, Max (1996a [1979]). Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur. In Max Imdahl, *Gesammelte Schriften. Bd. 3: Reflexion – Theorie – Methode* (S.424-455). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Imdahl, Max (1996b [1969]). "Is it a Flag or is it a Painting?" Über mögliche Konsequenzen der konkreten Kunst. In Max Imdahl, *Gesammelte Schriften. Bd. 1: Zur Kunst der Moderne* (S.131-180). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Keck, Rudolf W. (2004). Pädagogik im Bild – Das Bild in der Pädagogik oder: Bildung im Bild und Bildung durch das Bild. In Rudolf Keck, Sabine Kirk & Hartmut Schröder (Hrsg.), *Bildung im Bild. Bilderwelten als Quellen zur Kultur- und Bildungsgeschichte* (S.11-37). Bad Heilbrunn: Klinkhardt.

Kläger, Max (1997). *Verständnis für Kinderkunst. Ordnungsprinzipien bildnerischen Handelns*. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren.

Knorr-Cetina, Karin (1999). "Viskurse" der Physik. Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen. In Gottfried Boehm & Jörg Huber (Hrsg.), *Konstruktionen Sichtbarkeiten. Interventionen* (S.245-263). Wien: Springer.

König, René (1962). *Das Interview. Formen, Technik, Auswertung* (3., erw. Aufl.). Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Kress, Gunther & Van Leeuwen, Theo (1996). *Reading images. The grammar of visual design*. London: Routledge.

Krüger, Heinz-Herrmann & Grunert, Cathleen (2001). Biographische Interviews mit Kindern. In Imbke Behnken & Jürgen Zinnecker (Hrsg.), *Kinder, Kindheit, Lebensgeschichte. Ein Handbuch* (S.129-142). Seelze-Velber: Kallmeyer.

Leber, Martina & Oevermann, Ulrich (1994). Möglichkeiten der Therapieverlaufsanalyse in der objektiven Hermeneutik. Eine exemplarische Analyse der ersten Minuten einer Fokalthherapie aus der Ulmer Textbank ("Der Student"). In Detlev Garz & Klaus Kraimer (Hrsg.), *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik* (S.383-427). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Loer, Thomas (1994). Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes "Montaigne Sainte-Victoire" (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblicke auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung. In Detlev Garz (Hrsg.), *Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik* (S.341-383). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Loer, Thomas (1996). *Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption bildender Kunst*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Loer, Thomas (2010). Videoaufzeichnungen in der interpretativen Sozialforschung. Anmerkungen zu Methodologie und Methode. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 2, 319-352.



Maasen, Sabine; Mayerhauser, Torsten & Renggli, Sabine (2006). *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Maiwald, Kai-Olaf (2005). Competence and praxis: Sequential analysis in German sociology. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 6(3), Art. 31, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0503310> [Zugriff: 19.10.2012].

Marotzki, Winfried & Niesyto, Horst (Hrsg.) (2006). *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Marotzki, Winfried & Stoetzer, Katja (2007). Die Geschichten hinter den Bildern. Annäherung an eine Methode und Methodologie der Bildinterpretation in biografie- und bildungstheoretischer Absicht. In Barbara Friebertshäuser, Heide von Felden & Burkhard Schäffer (Hrsg.), *Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft* (S.47-60). Opladen: Leske+Budrich.

Matthews, John (1999). *The art of childhood and adolescence. The construction of meaning*. London: Taylor & Francis.

Matthews, John (2003). *Drawing and painting: Children and visual representation* (2. Aufl.). New York: Sage.

Maurer, Dieter; Riboni, Claudia & Gujer, Birute (2009). Frühe Bilder in der Ontogenese – Early Pictures in Ontogeny. *Image. Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft*, 9, 4-23.

Michel, Burkhard (2007). Vermittlung und Aneignung von visuellem Wissen. In Barbara Friebertshäuser, Heide von Felden & Burkhard Schäffer (Hrsg.), *Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung in der Erziehungswissenschaft* (S.61-80). Opladen: Leske+Budrich.

Mollenhauer, Klaus (1995). *Grundfragen ästhetischer Bildung. Theoretische und empirische Befunde zur ästhetischen Erfahrung von Kindern*. Weinheim: Juventa

Müller-Dohm, Stefan (1997). Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In [Ronald Hitzler](#) & Anne Honer (Hrsg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung* (S.81-108). Opladen: Leske + Budrich.

Neuss, Norbert (1999). *Symbolische Verarbeitung von Fernseherlebnissen. In Kinderzeichnungen. Eine empirische Studie mit Vorschulkindern*. München: KoPäd-Verlag.

Neuss, Norbert (2005). Kinderzeichnung. In Lothar Mikos & Claudia Wegener (Hrsg.), *Qualitative Medienforschung* (S.333-342). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Oevermann, Ulrich (1990). Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln. *Georg Büchner Jahrbuch*, Jg. 1986/87 (6), 12-58.

Oevermann, Ulrich (1991). Genetischer Strukturalismus und das sozialwissenschaftliche Problem der Erklärung der Entstehung des Neuen. In Stefan Müller-Dohm (Hrsg.), *Jenseits der Utopie* (S.267-336). Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Oevermann, Ulrich (2000). Der Stellenwert der "peer-group" in Piagets Entwicklungstheorie. Ein Modell der Theorie der sozialen Konstitution der Ontogenese. In [Dieter Katzenbach](#) & [Olaf Steenbeck](#) (Hrsg.), *Piaget und die Erziehungswissenschaft heute* (S.25-46). Bern: Peter Lang.

Oevermann, Ulrich (2001). *Strukturprobleme supervisorischer Praxis. Eine objektiv hermeneutische Sequenzanalyse zur Überprüfung der Professionalisierungstheorie*. Frankfurt/M.: Humanities-online.

Oevermann, Ulrich; Allert, Tilmann; Konau, Elisabeth & Krambeck, Jürgen (1979). Die Methodologie einer "objektiven Hermeneutik" und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In Hans-Georg Soeffner (Hrsg.), *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften* (S.352-434). Stuttgart: Metzler.

Panofsky, Erwin (1975 [1932]). Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (S.36-63). Köln: DuMont.

Peez, Georg (2006). Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der objektiven Hermeneutik. In Winfried Marotzki & Horst Niesyto (Hrsg.), *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive* (S.121-142). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Peez, Georg (2011). Kinder kritzeln, zeichnen und malen – Warum eigentlich? *Forschung Frankfurt*, 29(2), 45-48.

Raab, Jürgen (2008). *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz: UVK Universitätsverlag.

Richter, Hans-Günther (1987). *Die Kinderzeichnung. Entwicklung, Interpretation, Ästhetik*. Düsseldorf: Schwann.

Ritter, Bertram (2002). Piet Mondrian, "Composition dans le carré" (1922) – Eine kunstsoziologische Werkanalyse. *Abschlussarbeit zur Erlangung des Magister Artium, Fachbereich 03, Institut für Soziologie, Johann Wolfgang Goethe-Universität*.

Ritter, Bertram (2003). Piet Mondrian, "Komposition im Quadrat" (1922) – Eine kunstsoziologische Werkanalyse. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 2, 295-311.

Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.) (2009). *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Schäfer, Gerd & Wulf, Christoph (Hrsg.) (1999). *Bild – Bilder – Bildung*. Weinheim: Dt. Studienverlag.

Scheid, Claudia (1999). *Krankheit als Ausdrucksgestalt. Fallanalysen zur Sinnstrukturiertheit von Psychosomatosen*. Konstanz: UVK Universitätsverlag.

Schnettler, Bernt (2007). Auf dem Weg zu einer Soziologie visuellen Wissens. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 2(8), 189-210.

Schnettler, Bernt & Raab, Jürgen (2008). Interpretative visual analysis. Developments, state of the art and pending problems. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(3), Art. 31, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803314> [Zugriff: 19.10.2012].

Wernet, Andreas (2000). *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*. Opladen: Leske+Budrich.

Widlöcher, Daniel (1995). *Was eine Kinderzeichnung verrät. Methode und Beispiele psychoanalytischer Deutung*. Frankfurt/M: Fischer.

Wienke, Ingo (2001). Das Luftbild als Datum soziologischer Analyse. Eine objektiv-hermeneutische Textinterpretation als Beitrag zur Rekonstruktion von Strukturen sozialer Räume. *Sozialer Sinn. Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung*, 1, 165-190.

Yarbus, Alfred L. (1967). *Eye movements and vision*. New York: Plenum.

Z'Brun, Berno (2009). Analyse einer Kinderzeichnung. Die Methode der Objektiven Hermeneutik. *Unveröffentlichte Bachelorarbeit, Pädagogische Hochschule Bern*.

## Zur Autorin

Claudia SCHEID, PH Bern, Soziologin,  
Forschungsschwerpunkte:  
Professionalisierungstheorie, Familiensoziologie  
und Sozialisierungstheorie, Methodologie.

Kontakt:  
Prof. Dr. Claudia Scheid  
Erziehungs- und Sozialwissenschaftliche  
Studien  
Institut Vorschulstufe und Primarstufe  
PH Bern  
Brückenstrasse 73  
CH-3005 Bern  
E-Mail: [claudia.scheid@phbern.ch](mailto:claudia.scheid@phbern.ch)  
URL: <http://www.phbern.ch/die-phbern/organisation/institute/institut-vorschulstufe-und-primarstufe/dozierende/claudiascheid.html>

## Zitation

Scheid, Claudia (2012). Eine Erkundung zur Methodologie sozialwissenschaftlicher Analysen von gezeichneten und gemalten Bildern anhand der Analyse zweier Kinderzeichnungen [40 Absätze]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 14(1), Art. 3, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs130132>.

Revised: 12/2012