



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Konstruktion des Fremden in Kinderbilderbüchern“

verfasst von / submitted by

Marlene Lauß, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 905

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Soziologie

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Roswitha Breckner

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt und die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit habe ich bisher keinem anderen Prüfungsamt in gleicher oder vergleichbarer Form vorgelegt, sie wurde bislang nicht veröffentlicht.

Marlene Lauß

Wien, Mai 2017

Danksagung

Mein Dank gilt all jenen Menschen, die mir einerseits das Studium ermöglicht und mich andererseits dabei, in welcher Form auch immer, unterstützt haben. Ein ganz besonderes Dankeschön geht an meine Eltern und Großeltern, auf deren Hilfe ich mich stets verlassen konnte, sowie an meine Schwester, die während des Verfassens der Masterarbeit gerne ein offenes Ohr für mich hatte. Ich möchte mich auch bei all jenen bedanken, die mir bei der Interpretation der Bilder zur Seite gestanden sind.

Außerdem möchte ich meiner Betreuerin Dr. Roswitha Breckner Dank für die konstruktive Kritik und die Unterstützung im Prozess der Entstehung der vorliegenden Masterarbeit aussprechen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung & Erkenntnisinteresse	1
2. Fragestellung & Aufbau der Arbeit	2
3. Exkurs zum Bilderbuch.....	4
3.1. Definition & Charakteristika.....	4
3.2. Gesellschaftliche Funktion des Bilderbuches	8
3.3. Die Rolle der Illustrationen.....	9
4. Die Spezifik des Bildlichen	11
5. Der/ die/ das Fremde	15
5.1. Definition des Begriffs des Fremden	16
5.2. Das Konzept des Fremden in der Soziologie	18
5.2.1. Klassische soziologische Theorien zum Fremden	20
5.2.1.1. Die Gleichzeitigkeit von Nähe und Entferntheit – der/ die Fremde bei Georg Simmel	20
5.2.1.2. Der/ die Fremde als „marginal man“ bei Robert E. Park.....	22
5.2.1.3. Die Problematik der unterschiedlichen Wissensbestände – Konzeption des Fremden bei Alfred Schütz	23
5.2.2. Postklassische soziologische Theorien zum Fremden	24
5.2.2.1. Fremdheit als soziales „label“ (A. Hahn)	24
5.2.2.2. Soziale und kulturelle Fremdheit (H. Stenger).....	26
5.2.2.3. Fremdheitszuschreibung aufgrund der Aufenthaltsdauer (N. Elias/ J. L. Scotson).....	28
5.2.2.4. Steigerungsgrade des Fremdseins (B. Waldenfels)	30
5.2.2.5. Modi des Fremderlebens (O. Schöffter)	32
5.3. Das Fremde in der Bilderbuchwelt	35
6. Forschungsdesign	40
6.1. Materialauswahl.....	41
6.1.1. Zusammenstellen eines Pools von Bilderbüchern (Kriterien)	41
6.1.2. Zusammenstellen eines Bildkorpus	42
6.1.3. Ersteindrucksanalyse nach S. Müller-Doohm.....	43
6.2. Materialanalyse	44
6.2.1. Segmentanalyse nach R. Breckner.....	44
6.2.1.1. Analyseschritte	46
6.2.1.2. Begründung der Wahl der Methode	48
6.2.2. Feinanalyse (Objektive Hermeneutik)	49
6.2.2.1. Begründung der Wahl der Methode	50
7. Bildanalyse – Bild 1.....	51
7.1. Bildauswahl	51
7.2. Vorgehensweise	51
7.3. Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses	52
7.4. Formale Bildbeschreibung & Ersteindruck	53

7.5.	Segmentbildung.....	54
7.6.	Schrittweise Analyse der Bildsegmente und ihres Zusammenhangs	55
7.7.	Analyse der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes	63
7.8.	Analyse des Textelements.....	65
7.9.	Analyse des Entstehungs-, Aufbewahrungs- & Verwendungszusammenhangs sowie der medialen Gestalt des Bildes	68
7.10.	Gesamtinterpretation des Bildes	69
8.	Bildanalyse – Bild 2.....	70
8.1.	Bildauswahl	70
8.2.	Vorgehensweise	70
8.3.	Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses.....	71
8.4.	Formale Bildbeschreibung & Ersteindruck	72
8.5.	Segmentbildung.....	73
8.6.	Schrittweise Analyse der Bildsegmente und ihres Zusammenhangs	74
8.7.	Analyse der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes	89
8.8.	Analyse des Entstehungs-, Aufbewahrungs- & Verwendungszusammenhangs sowie der medialen Gestalt des Bildes	94
8.9.	Gesamtinterpretation des Bildes	95
9.	Ergebnisdarstellung: Mechanismen zur Konstruktion des Fremden	97
9.1.	Theoretischer Exkurs: Diversität als Mittel zur Konstruktion des Fremden	99
9.2.	Theoretischer Exkurs: Grenzziehung als Mittel zur Konstruktion des Fremden.....	100
9.3.	Anknüpfung an die soziologischen Theorien zum Fremden	103
9.4.	Bezug der Ergebnisse zur Praxis.....	107
10.	Fazit & Rückbezug auf den Bildkorpus.....	110
11.	Ausblick & Reflexion der eigenen Arbeit.....	122
12.	Literaturverzeichnis	124
13.	Quellenverzeichnis für den Bilderbuchpool & den Materialkorpus	132
14.	Abbildungsverzeichnis	135
15.	Anhang.....	136
15.1.	Informationen zu „Zugvögel“ von Michael Roher (2012)	136
15.2.	Informationen zu „Alle da! Unser kunterbuntes Leben“ von Anja Tuckermann/ Tine Schulz (2014)	137
15.3.	Layers of Diversity	138
15.4.	Tabellen zur Akzeptanz von Diversität aus der Studie „Radar gesellschaftlicher Zusammenhalt“.....	139
16.	Abstracts	143

1. Einleitung & Erkenntnisinteresse

Der Begriff des Fremden ist sowohl in der Soziologie und in anderen Wissenschaften, als auch alltagssprachlich weit verbreitet, dennoch oder vielleicht gerade aus diesem Grund gibt es keine einheitliche Definition, was unter dem Terminus zu verstehen ist. Besonders aber in neueren soziologischen Theorien zum Fremden wird die Ansicht vertreten, dass Fremdheit keine objektive Eigenschaft eines Menschen darstellt, sondern dass es sich vielmehr um ein gesellschaftliches Konstrukt handelt. Es braucht immer den Vergleich mit etwas, das uns vertraut ist – mit dem Eigenen, wenn man so will –, um etwas oder jemanden als fremd zu bezeichnen. Beispielsweise Alois Hahn zufolge *„[...] handelt es sich bei der Entscheidung, andere als Fremde einzustufen, stets um eine Zuschreibung, die oft auch anders hätte ausfallen können.“* (Hahn 1994: 140).

In Zeiten, in denen Migration, Flucht und somit kulturelle und ethnische Vielfalt ein so präsent und wichtiges Thema sind, hat diese Aussage von Hahn große Bedeutung. Es darf nicht vergessen werden, dass jede*r in die Situation kommen kann, sich an einem Ort, in einem Land oder in einer Situation fremd zu fühlen. Bei Fremdheit handelt es sich nicht um ein einseitiges Phänomen, sondern viel eher um eines, das in mehrere Richtungen geht. Es sind nicht nur die Fremden den Einheimischen fremd, sondern auch die Fremden selbst fühlen sich fremd, beziehungsweise sind ihnen die Einheimischen fremd (vgl. Hahn 1994: 151, Waldenfels 1997: 37f).

Aus diesem Grund ist es wichtig, bereits Kinder im Rahmen der Sozialisation mit dem Thema Fremdheit zu konfrontieren. Es soll auch schon den Jüngsten bewusst gemacht werden, dass Fremdheit unabhängig vom sozialen Status existiert und niemand davor gefeit ist, das Gefühl von Fremdheit zu erfahren. Es ist von Bedeutung, den Kindern zu zeigen, welche Faktoren – mögen sie auch nicht immer vorbildhaft sein – dazu beitragen, dass in der Gesellschaft eine Person als Fremde*r bezeichnet wird.

Besonders geeignet, um derartige gesellschaftlich relevante Themen an Kinder heranzutragen, sind Bilderbücher. Sie haben vielfach zum Ziel, komplexe und ernsthafte Inhalte auf eine kindgerechte Art und Weise herunterzubrechen und so spielerisch Problemstellungen zu vermitteln.

Davon ausgehend ist es Ziel der Arbeit, der Frage nach der Konstruktion des Fremden in Kinderbilderbüchern nachzugehen. Durch die Untersuchung von ausgewählten Illustrationen aus Bilderbüchern, die sich mit dem Thema Fremdheit auseinandersetzen, soll die Frage beantwortet werden, wie ein sozial konstruiertes Phänomen in bewusst konstruierten Bildern (Zeichnungen) dargestellt wird und wie ein derart differenzierter Inhalt visuell überhaupt

fassbar und sichtbar gemacht wird. Da die bildliche Dimension in den Bilderbüchern einen so großen Stellenwert einnimmt und für Kinder, die noch nicht lesen können, direkter erfahrbar ist, soll sie auch in der vorliegenden Arbeit das Herzstück darstellen. Mittels einer Segmentanalyse nach Roswitha Breckner möchte ich mich dem Thema nähern, inwiefern in Bilderbuchillustrationen Mittel und Symbole zum Einsatz kommen, um das Bild des Fremden zu konstruieren und somit im Prozess der Zuschreibung eine Rolle spielen. Die Kombination des Mediums Bilderbuch und die Darstellung des Fremden ist deshalb relevant, weil Bilderbücher durchaus auch zur Wissensvermittlung im Kindesalter eingesetzt werden. Ziel der Arbeit ist es daher auch, herauszuarbeiten, welches Bild vom Fremden in den Büchern an Kinder weitergegeben wird.

2. Fragestellung & Aufbau der Arbeit

Das Forschungsziel ist es also, die Darstellung des Fremden in Kinderbilderbüchern zu ergründen. Es soll mittels Analyse von zwei ausgewählten Bilderbuchillustrationen herausgearbeitet werden, wie über bildliche Mittel das Fremde konstruiert wird und inwiefern dabei auch das bilderbuchcharakteristische Bild-Text Verhältnis eine Rolle spielt.

Demzufolge ergibt sich für die Masterarbeit folgende forschungsleitende Fragestellung:

Auf welche Art und Weise wird das Thema Fremdheit in Bilderbuchillustrationen visuell dargestellt?

Zur besseren Strukturierung und um das Ziel, das in der Masterarbeit verfolgt werden soll, nicht aus den Augen zu verlieren, wurden daran anschließend einige Unterfragen formuliert, die im Rahmen der Analyse ebenfalls bearbeitet werden sollen.

- Welche Mittel und Symbole kommen zum Einsatz, um im Bild das Fremde zu konstruieren?
- Woran wird das Fremde (bzw. das Nicht-Fremde oder das Eigene) sichtbar?
- Inwiefern wird Verschiedenheit als positive oder negative Eigenschaft dargestellt?
- Inwieweit ist der Text des Buches zum Verständnis der bildlichen Darstellung notwendig?

Anschließend an die Einleitung und die Darstellung des Erkenntnisinteresses kommt es zu einer Auseinandersetzung mit der Quelle des Untersuchungsmaterials – dem Bilderbuch (Kapitel 3). Es sollen die Charakteristika des Mediums dargestellt, sowie herausgearbeitet werden, inwiefern es sich von anderen Buchgattungen unterscheidet. Auch die ihm zugeordnete gesellschaftliche Funktion die Rolle der enthaltenen Illustrationen sollen beleuchtet werden. Kapitel 4 dieser Arbeit widmet sich dem Bild aus bildtheoretischer Perspektive. Es wird versucht darzustellen, was die Spezifik des Bildlichen ist, wie es dazu kommt, dass Menschen etwas in Bildern wahrnehmen können und welche Macht Bildproduzent*innen zukommt. In Kapitel 5 erfolgt ein theoretischer Einstieg in das forschungsleitende Thema der Arbeit. Es werden sowohl verschiedene allgemeine als auch soziologische Definitionsansätze des Begriffs des Fremden dargestellt. Ziel dieses Kapitels ist es außerdem, aufzuzeigen, wie sich die Beschäftigung mit dem Fremden in der Soziologie über die Jahre entwickelt hat. Zu diesem Zweck werden ältere und neuere soziologische Theorien zum Fremden dargelegt. Den Abschluss des theoretischen Teils bildet die Zusammenfassung der wichtigsten Punkte aus der Diplomarbeit von Claudia Blei (1998), in der sie sich mit der Darstellung des Fremden in der Bilderbuchwelt auseinandergesetzt und versucht hat, typische Mittel herauszuarbeiten. Mit Kapitel 6 erfolgt der Einstieg in den empirischen Teil der Arbeit. Es wird zuerst der Prozess der Materialauswahl beschrieben, ehe dann auf theoretischer Basis auf die in der Arbeit verwendeten Methoden eingegangen wird. Diese kommen in den Kapiteln (7 & 8), in denen die Analyse der ausgewählten Bilder dargestellt wird, zur Anwendung. Es werden die zentralen Punkte aus den einzelnen Analyseschritten ausformuliert. Zu Beginn der beiden Kapitel ist jeweils zu lesen, wie die Auswahl des konkreten Bildes vonstattengegangen ist. In Kapitel 9 werden eingangs die zentralen Ergebnisse der beiden Einzelbildanalysen zusammengefasst und anschließend daran gegangen, diese im theoretischen und praktischen Kontext zu verorten. Es sind in diesem Kapitel auch zwei theoretische Exkurse zu finden, in denen jene Aspekte näher beleuchtet werden, die im Rahmen der Analyse als zentral für die Konstruktion des Fremden herausgearbeitet werden konnten. In Kapitel 10 wird ein abschließendes Fazit gezogen und die Ergebnisse auf den gesamten Bildkorpus, der für die Analyse zur Verfügung stand, rückbezogen. Kapitel 11 schließlich dient zur Reflexion der eigenen Arbeit sowie zur Darstellung von möglichen Anknüpfungspunkten für zukünftige Forschungsvorhaben.

3. Exkurs zum Bilderbuch

Da Bilderbücher die Quelle des zu analysierenden Datenmaterials darstellen, soll in diesem Kapitel ein kurzer Überblick über wichtige Eckdaten dieser Buchgattung gegeben werden. Als Erstes gilt es zu klären, wodurch sich ein Bilderbuch auszeichnet und welche Charakteristika es von anderen Genres unterscheidet. Darüber hinaus soll skizziert werden, welche gesellschaftliche Funktion dem Medium zugeschrieben wird und welche Bedeutung die darin enthaltenen Illustrationen haben können.

3.1. Definition & Charakteristika

Um sich mit der bildlichen Darstellung eines bestimmten Themas in Bilderbüchern auseinandersetzen zu können, gilt es vorab zur besseren Orientierung eine Definition des Genres Bilderbuch anzuführen. Anzumerken ist dabei, dass die Gattung Bilderbuch in der Literatur unterschiedlich weit gefasst wird und es daher schwierig ist, eine allgemeingültige Beschreibung zu finden. Andreas Bode (2005) beispielsweise schreibt in der Einleitung seines Beitrags zur Geschichte des Bilderbuches, dass die Beantwortung der simpel wirkenden Frage danach, was ein Bilderbuch ist, gar nicht so einfach ist, wie vermutet (vgl. Bode 2005: 17).

Einig sind sich viele Autor*innen allerdings diesbezüglich, dass *„Bilderbücher [...] Bücher [sind; d. Verf.], bei denen die Illustrationen eine dem Text mindestens gleichwertige Bedeutung haben.“* (Umlauf 2005: 168). Dies ist auch das zentrale Unterscheidungsmerkmal, das sie von anderen illustrierten Kinderbüchern abgrenzt. In diesen haben die Bilder keinen konstitutiven, sondern nur illustrativen Zweck, sprich die Handlung hängt nicht maßgeblich von den Illustrationen ab. Auch ohne diese kommt eine Geschichte zustande (vgl. Grünwald 1991: 17, Nikolajeva/ Scott 2000: 226f). Umgekehrt gib es auch Bilderbücher, die komplett ohne Text auskommen. Diese sogenannten Elementarbilderbücher sind vorwiegend für Kleinkinder gemacht und werden oft trotz des fehlenden Bild-Text Verhältnisses zur Gattung der Bilderbücher dazugezählt (vgl. Maier 1993: 19, Marquardt 2010: 20).

Typisch für das Bilderbuch ist allerdings, dass es sich durch eine Doppelnatur auszeichnet. Es bietet Bilder und Text zugleich an (vgl. Halbey 1997: 11) und vereint so *„two levels of communication, the visual and the verbal.“* (Nikolajeva/ Scott 2006: 1). Diese beiden Ebenen sind nach Nikolajeva und Scott durch zwei Arten von Zeichen bestimmt – durch die sogenannten *„iconic signs“* auf der einen und die *„conventional signs“* auf der anderen Seite. Während Zweitere in keiner direkten Beziehung mit dem Objekt stehen, das sie repräsentieren, ist diese Verbindung bei Ersteren gegeben. *„Iconic signs“* überliefern eine direkte Botschaft an die Rezipient*innen, bei den *„conventional signs“* hingegen kann die Bedeutung nur verstanden werden, wenn ein Code zu ihrer Entschlüsselung erlernt wurde. Ein gutes Bei-

spiel dafür sind Buchstaben und Wörter. Die „iconic signs“ bilden demnach die Grundlage für die visuelle Kommunikation, die verbale Form basiert auf „conventional signs“. Nikolajeva und Scott weisen in diesem Zusammenhang darauf hin, dass immer mehr Medien davon Gebrauch machen, verbale und visuelle Mitteilungen zu kombinieren – so auch Bilderbücher. Die darin enthaltenen Bilder können als komplexe „iconic signs“, der Text als komplexe „conventional signs“ aufgefasst werden. Vor allem macht sich das Bilderbuch aber die unterschiedlichen Charakteristika der beiden Arten von Zeichen zu Nutze. „Conventional signs“ sind linear und mit einigen Anforderungen verbunden, während sich „iconic signs“ dadurch auszeichnen, dass sie nonlinear sind, was bedeutet, dass durch sie vieles gleichzeitig sichtbar wird und dass sie bezüglich ihres Verständnisses und ihrer Interpretation viel Spielraum lassen. Dies setzt das Bilderbuch zu seinem Vorteil ein und versieht Wort und Bild mit unterschiedlichen Funktionen (vgl. Nikolajeva/ Scott 2006: 1f): *„The function of pictures, iconic signs, is to describe or represent. The function of words, conventional signs, is primarily to narrate.“* (Nikolajeva/ Scott 2006: 2). Das Bild-Text Verhältnis ist im Bilderbuch demnach eines der zentralen Merkmale. Wie es im Detail aussieht ist allerdings von Buch zu Buch unterschiedlich. Die Möglichkeiten, Bild und Text zu kombinieren scheinen schier unendlich zu sein. Zentral dabei ist in jedem Fall, dass Bild und Text nicht lose nebeneinander stehen sollen, sondern die Schwächen des jeweils anderen kompensieren sollen (vgl. Nikolajeva/ Scott 2006: 2).

Auch Anita Winkler (2013) beschäftigt sich in ihrem Werk intensiv mit der Sprach-Bild Beziehung in Bilderbüchern. Sie ist der Meinung ist, dass diese nur untersucht werden kann, wenn sowohl die grundlegenden Eigenschaften des verbalen als auch des visuellen Teiltextes bekannt sind. Vor allem aber bezeichnet sie Bilderbücher als Ergebnis eines künstlerischen Schaffensprozess des/ der Autor*in und des/ der Illustrator*in, wodurch die Bücher in ihrer äußeren Gestalt nur wenig standardisiert sind. Dennoch sind einige Muster zu erkennen, die für die Buchgattung charakteristisch sind (vgl. Winkler 2013: 75).

Einige davon greift Saskia Rudolph (2011) auf. Auch sie beschäftigt in ihrer Abhandlung zur Funktion von Bilderbüchern im Rahmen des interkulturellen Lernens die Frage nach der Definition des Mediums. Da in Expert*innenkreisen keine vollständige Übereinstimmung bezüglich der Begriffsbestimmung zu herrschen scheint, hat sie den Weg gewählt, aus den Werken diverser Autor*innen die jeweils zentralen Definitionsmerkmale herauszuarbeiten und zusammenzutragen. So erstellt Rudolph eine Liste an Charakteristika des Bilderbuches, anhand derer es möglich ist, die Gattung näher zu beschreiben. Dadurch, dass sich die Definitionen der unterschiedlichen Autor*innen teilweise wiederholen, aber vor allem ergänzen und Lücken gefüllt werden, entsteht ein dichtes Netz an Gesichtspunkten zur Definition des Bil-

derbuches. Rudolph weist allerdings auch darauf hin, dass die Begriffsbestimmung keineswegs als vollständig und unveränderbar zu betrachten ist. Vielmehr ist sie als dynamischer Prozess zu verstehen, der sich unter anderem mit dem Einsatzgebiet des Bilderbuches verändern kann (vgl. Rudolph 2011: 22). Die Liste Rudolphs zur Definition der Buchgattung enthält folgende zehn Punkte (vgl. Rudolph 2011: 20ff). Sie sind auch für das Begriffsverständnis in der vorliegenden Arbeit von zentraler Bedeutung:

- Das Bilderbuch ist Teil der Kinder- und Jugendliteratur
- Es richtet sich vorwiegend an leseunkundige Kinder und Leseanfänger*innen
- Die zweite wichtige Zielgruppe stellt unliterarisches Publikum dar
- Bilderbücher werden von Erwachsenen verfasst
- Im Aufbau besitzt das Bild die Dominanzstellung, wobei ein künstlerischer Anspruch vertreten wird
- Die Handlungsvermittlung erfolgt vorwiegend über das Bild und weniger über den Text
- Es ist allerdings auch möglich, dass in der Handlungsvermittlung eine enge Wechselbeziehung zwischen Bild und Text besteht
- Der Umfang des Buches beträgt in der Regel nicht mehr als 30 Seiten
- Es gibt unterschiedliche Arten von Bilderbüchern mit mannigfachen Zielsetzungen und auch spezifischen Zielgruppen
- Bei der Definition der Buchgattung sollen die Rahmenbedingungen, unter denen das Bilderbuch entsteht und dessen Zielsetzung in jeden Fall miteinbezogen werden

In dieser Aufzählung nach Rudolph wird unter anderem angesprochen, dass Bilderbücher bezüglich ihrer Zielsetzung ein breites Spektrum aufweisen. Halbey (1997) beispielsweise weist daran anknüpfend darauf hin, dass *„Es [...] keine Besonderheit des Bilderbuches [ist; d. Verf.], daß es in so vielen verschiedenartigen Typen, Gattungen oder Klassifizierungsarten existiert. Das gilt auch [...] für jegliche weitere Literatur. Es sind beim Bilderbuch allerdings sehr viele, voneinander grundverschiedene Erscheinungsformen feststellbar [...].“* (Halbey 1997: 27). Daher haben über die Jahre hinweg viele Autor*innen versucht, so etwas wie eine Typologie des Bilderbuches zu entwickeln, sind dabei allerdings auf keine einheitliche Lösung gekommen (vgl. Halbey 1997: 27ff). Demzufolge sind in der Literatur zahlreiche Gruppierungsmöglichkeiten zu finden (vgl. Künnemann 1974: 108ff). Es muss jedoch bedacht werden, dass derartige Typologien nie trennscharf gestaltet werden können, da sich ein Bilderbuch meist nicht nur in eine Kategorie zuordnen lässt (vgl. Rudolph 2011: 21). An dieser Stelle soll nur ein kurzer Einblick in mögliche Kategorisierungen gegeben werden.

Eine der elementarsten und einfachsten Unterscheidungen ist jene zwischen erzählendem Bilderbuch, das in Bild und Text eine Geschichte überliefert, und Sachbilderbuch, welches hauptsächlich auf bildlicher Ebene Sachinformationen vermittelt (vgl. Umlauf 2005: 168).

Karl Ernst Maier (1993) geht in seiner Typologie differenzierter vor. Er teilt Bilderbücher in vier große Kategorien ein, wobei er eine davon näher differenziert. In seiner Unterteilung unterscheidet er grundsätzlich zwischen Elementarbilderbuch, Szenenbilderbuch, Bilderbuchgeschichte und Sachbilderbuch. Die Familie der Bilderbuchgeschichten teilt er wiederum in vier Gruppen, die allerdings nicht trennscharf voneinander existieren: erstens in jene mit Märchen, Sagen, Fabeln und Legenden, zweitens in die Gruppe der phantastischen Bilderbuchgeschichten, drittens in wirklichkeitsnahe Geschichten mit unrealen Elementen und viertens in realistische Bilderbuchgeschichten (vgl. Maier 1993: 19ff).

Während die Elementarbilderbücher für sehr kleine Kinder gemacht werden, da sie hauptsächlich Einzelercheinungen abbilden, die dem frühen Bildbetrachten entgegen kommen und vor allem zum Anschauen und Spielen verwendet werden, stellen die Bilderbuchgeschichten eine etwas komplexere Form des Bilderbuches dar. Auch die Szenenbilderbücher gehen in ihrem Anspruch über die Elementarbilderbücher hinaus. Sie zeigen mehr als nur einen Gegenstand und führen so zu den Bilderbuchgeschichten hin. Um diese zu verstehen, muss das Kind dazu fähig sein, Personen oder Objekte in einen Handlungszusammenhang zu stellen. Etwa ab dem vierten Lebensjahr sind Kinder fähig, Einzelheiten aneinanderzuknüpfen und Bilder prozessual zu erleben. Die unterschiedlichen Typen der Bilderbuchgeschichten nach Maier sind durch verschiedene inhaltliche Erzähltypen charakterisiert, das Bild-Text Verhältnis ist von großer Bedeutung. In den Büchern mit Märchen kommt es zu einer Durchmischung von realen und unrealen Elementen, wobei die Grenze zwischen den beiden Dimensionen nicht deutlich ist. Im phantastischen Bilderbuch hingegen existieren eindeutig zwei verschiedene Handlungsebenen. Neben der dem Kind bekannten Umwelt, tritt eine zweite Realität auf, die das Kind in eine Phantasiewelt entführt. Typische Elemente in phantastischen Geschichten sind das Lebendigwerden von Spielzeug oder Ausflüge in eine Dimension außerhalb unserer Wirklichkeit. Im dritten Typus, den wirklichkeitsnahen Bilderbuchgeschichten mit unrealen Elementen, stehen in der realen Welt mögliche Vorgänge im Zentrum (vgl. Maier 1965: 14, Maier 1993: 19ff). *„Unter den wirklichkeitsnahen Bilderbuchgeschichten findet man Handlungsabläufe, die zwar kurios-unglaubliche Vorgänge zeigen [...], im wesentlichen aber realitätsbezogen bleiben.“* (Maier 1993: 26). Sehr häufig werden in diesen Geschichten Anthropomorphisierungen, sprich Vermenschlichungen von Tieren, eingesetzt, um Inhalte aus der Realität zu vermitteln. Im Vergleich dazu verzichtet die realistische Bilderbuchgeschichte auf derartige Elemente. Sie behandelt Themen aus dem sozialen Umfeld des Kindes und bleibt stets in der tatsächlichen und möglichen Realität. Sachbilder-

bücher haben nicht das Ziel eine Geschichte zu erzählen, sondern stellen eine frühe Stufe des Sachbuches dar, in dem Wissen vermittelt werden soll (vgl. Maier 1993: 27ff).

3.2. Gesellschaftliche Funktion des Bilderbuches

Aufgrund der vielen unterschiedlichen Typen, die es an Bilderbüchern gibt, ist auch ihr Wirkungsbereich sehr groß. In der Literatur wird vor allem darauf hingewiesen, dass das Bilderbuch in all seinen Formen neben dem Unterhaltungswert auch einen nicht zu unterschätzenden informativen und wissensvermittelnden Anspruch in sich trägt (vgl. Winkler 2013: 62ff).

Ein Blick in die Geschichte zeigt allerdings, dass dem Bilderbuch diese Rolle nach seinem vermehrten Aufkommen im 19. Jahrhundert nicht immer zugedacht war. Lange Zeit wurde es nur als Vorform des eigentlichen Textbuches missverstanden. Es herrschte darin das Idyllische und die Darstellung einer harmonischen, heilen Welt vor, die mittels niedlicher Tiere präsentiert wurde (vgl. Künnemann 1974: 99, 119f). Da die Buchgattung allerdings stets sehr stark von den pädagogischen, kunstgeschichtlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen der jeweiligen Zeit beeinflusst war und ist, befindet sie sich bezüglich ihrer Rolle in einem stetigen Wandel (vgl. Winkler 2013: 28).

Dennoch wurde erst spät, etwa ab den 1960er Jahren, das Potential und die gesellschaftlichen Funktionen des Bilderbuches in vollem Maße erkannt und so fanden immer mehr wichtige gesellschaftliche Themen den Weg in das Bilderbuch. Indem es auf eigene Weise das Umwelt- und Fremdverständnis von Kindern fördert, kann es als bedeutende Instanz in der frühkindlichen Sozialisation gesehen werden (vgl. Künnemann 1974: 119f). Die Entwicklung hin zu einem Informationsmedium für Kinder schlägt sich sowohl inhaltlich als auch in den Illustrationen nieder (vgl. Winkler 2013: 68). *„Während das Bilderbuch in seinen Ursprüngen auf „explizite Moralisierung“ angelegt war und beispielsweise in drastischen Bildern die Konsequenzen des Ungehorsams vor Augen führte (z.B. im „Struwwelpeter“), findet die Wissensvermittlung heute verstärkt auf implizitem Weg statt, verpackt in eine spannende Geschichte und begleitet von anschaulichen Illustrationen.“* (Winkler 2013: 68).

Auch Jens Thiele (1991, 2000) betont die Funktion der Bilderbücher im Rahmen der Sozialisation. Naturgemäß herrscht der Wunsch vor, Kinder vor den negativen Seiten des Lebens in Schutz zu nehmen. Sie sollen so lange wie möglich von den realen Problemen der Welt ferngehalten werden und je grausamer sich die Welt zeigt, desto mehr nimmt dieses Bedürfnis zu. Dies führt dazu, dass belastende Themen wie Not, Gewalt oder Krieg zu Tabuthemen in Bilderbüchern erklärt werden und Bewusstmachung und Aufklärung oft hintangestellt werden (vgl. Thiele 2000: 163f). Thiele ist allerdings der Meinung, dass Bilderbücher Antworten geben und daher auch die schwierigen, ernsten und bedrohlichen Seiten des Lebens in den Blick nehmen müssen (vgl. Thiele 1991a: 7f).

Er befürwortet die Abwendung von der Darstellung einer sprichwörtlichen „Bilderbuchwelt“ (vgl. Thiele 1986: 16, zit. nach Rudolph 2011: 37). Diese wurde und wird zum Teil noch immer als kindgemäß bezeichnet, ist Thiele zu Folge aber genau das Gegenteil davon. Für ihn bedeutet kindgemäß, wenn es das Buch schafft, die Neugier des Kindes zu befriedigen und dennoch Spielräume zur eigenen Entfaltung offen lässt. Damit die Entwicklung des Kindes gefördert werden kann, ist es notwendig, dass es auch mit schwierigen Situationen oder Problemen konfrontiert wird. Kindgemäße Bilderbücher sollen Kinder nicht in Watte packen und sie nicht von der realen Welt mit ihren negativen Seiten und Tabus fernhalten. Ihre Aufgabe ist es vielmehr, die Themen so zu übermitteln, dass Kinder sie verstehen können (Thiele 2000: 189). Dieser Lernprozess passiert bei Kindern aber nicht bewusst. Durch das Hören der Geschichte und das Betrachten der Bilder beginnen sie, die Welt zu begreifen. Dies wird in der Wissenschaft auch als inzidentelles Lernen bezeichnet. Es stellt den Gegenpol zum intentionalen Lernen dar, das sehr viel mehr realitätsfern und fremdbestimmt ist. Das inzidentelle Lernen wird durch die Bilderbücher ausgelöst, da sie am vorhandenen Wissen der Kinder ansetzen und sie nicht überfordern. Sie haben zum Ziel, alltägliche Fragen, die sich Kinder stellen, zu klären, beziehungsweise Probleme zu behandeln, die im Alltag des Kindes zum Thema werden können – dazu gehören auch Aspekte, wie Krankheit, Tod, Toleranz, Gerechtigkeit, Begegnung mit anderen Lebensformen oder Behinderung. Über viele dieser Punkte fällt es den Erziehungsberechtigten schwer zu sprechen, Bilderbücher können diese Aufgabe erleichtern (vgl. Bardola 2009: 81ff).

Neben dieser wissensvermittelnden Funktion und der angestrebten Realitätsnähe der Bilderbücher, darf Folgendes nicht vergessen werden: *„Kinder brauchen Phantasiewelten. Die Bemühungen in der Kinderbuchproduktion sollten jedoch auch die reale Umwelt des Kindes thematisieren, um – neben der Entführung in Leichtigkeit und Phantasie auch einen wesentlichen Beitrag zur Sozialisierung des Kindes in seinem alltäglichen Umfeld zu leisten.“* (Rudolph 2011: 39). Demzufolge kommt es auf eine gelungene Mischung von Ernst und Phantasie an. Ist diese gegeben, stellt das Bilderbuch eines der gesellschaftlich wertvollsten Medien für Kinder dar.

3.3. Die Rolle der Illustrationen

In dieser Arbeit soll vor allem der visuelle Teil des Bilderbuches im Fokus stehen. Es wurde bereits erwähnt, dass sich die Buchgattung meist durch ein Bild-Text Verhältnis auszeichnet. Welche Funktion die Illustrationen dabei im Detail übernehmen und wodurch sie sich auszeichnen, soll im Folgenden erläutert werden.

Der Begriff Illustration stammt vom lateinischen Wort „illustrare“ ab. Nimmt man dies wörtlich, *„so verweist er uns auf die Funktion der Bilder: Sie sollen erhellen, klar und anschaulich ma-*

chen, sollen ans Licht bringen, Glanz verleihen, erleuchten [...]“ (Grünewald 1991a: 57). Wenn sie allerdings nur wiederholen, was im Text zu lesen ist, erfüllen sie ihre Funktion nicht. Um ihr Potential auszuschöpfen, sollen die Illustrationen vielmehr relativ eigenständig und innovativ sein, sie müssen Anknüpfungspunkte bieten (vgl. Grünewald 1991a: 58).

Fast immer werden in Bilderbüchern gemalte oder gezeichnete Bilder und keine Fotografien verwendet. Üblicherweise werden sie erst im Nachhinein für einen konkreten Teiltext geschaffen. Aufgrund dessen sind sie, nicht so wie viele Fotos, quasi maßgeschneidert und können daher mehr oder weniger als Unikate gesehen werden, die nicht beliebig wiederverwendet werden können. Darüber hinaus zeichnet die Illustrationen im Bilderbuch aus, dass sie stets als Teil einer doppelseitigen Gesamtkomposition gesehen werden müssen (vgl. Umlauf 2005: 168, Winkler 2013: 105).

Die Rollen, die sie in dieser Gesamtkomposition übernehmen, sind, wie Zhihui Fang (1996) gezeigt hat, vielfältig. Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten, wie Bilder ihrer Aufgabe gerecht werden können, die fast immer darin besteht, eine Geschichte zu erzählen. Sie können beispielsweise dazu eingesetzt werden, den Ort der Geschichte abzubilden, ein Bild der Charaktere zu zeichnen und sie zu definieren, die Handlung zu entwickeln oder zu erweitern, den textlichen Zusammenhang zu unterstützen oder den verbalen Teiltext bildlich zu bestärken (vgl. Fang 1996: 131ff). Geralde Schmidt-Dumont (1997) hat sich ebenfalls mit der Funktion des Bildes beschäftigt, vor allem in der Gegenüberstellung zu jener des Textes. Sie weist darauf hin, dass bildliche und textliche Botschaft im Buch entweder übereinstimmen oder gegenteilig sein können. Zweiteres muss allerdings mit Bedacht eingesetzt werden. Die Stimmung, die im verbalen Text vermittelt wird, beispielsweise eine traurige Geschichte, darf nicht von Bildern von lachenden Personen begleitet werden. Dies würde bei Kindern zu Verunsicherung und Verwirrung führen. Zu Zwecken der Überraschung oder Verblüffung darf die widersprüchliche Botschaft von Bild und Text aber sehr wohl eingesetzt werden. Eine Stärke der Illustrationen im Vergleich zum Text liegt darin, dass sie mehr Stimmung zu erzeugen vermögen (vgl. Schmidt-Dumont 1997: 81). *„[...] im Bilderbuch läßt sich die erwünschte Rezeption eines Textes durch entsprechend emotional wirkende Bilder lenken.“* (Schmidt-Dumont 1997: 82). Sie sollen den für eine Handlung typischen Ausschnitt sichtbar machen und vor allem die Schwächen des Textes ausgleichen. Visuell soll im Idealfall das dargestellt werden, was sprachlich nicht oder nur umständlich vermittelt werden kann und umgekehrt (vgl. Schmidt-Dumont 1997: 82ff).

Zusammengefasst können die unterschiedlichen Funktionen von Bild und Text wie folgt werden: *„Die Erzählfunktion der Sprache kann von keinem Bild, und sei es noch so detailliert, ersetzt werden. [...] Bilder dagegen sind im Allgemeinen leichter und schneller zu erfassen als Sprache und kommen speziell den kognitiven Fähigkeiten des Kindes sehr entgegen.“* (Winkler 2013: 119). Sprache befindet sich ständig in Bewegung, ihr zu folgen erfordert ein

hohes Maß an Konzentration. Bilder hingegen sind statisch und so der Wahrnehmung des Kindes sehr viel länger zugänglich. Sie können immer wieder und für längere Zeit betrachtet werden. Sie können so maßgeblich zur Verständlichkeit der verbalen Botschaft beitragen, unter Umständen den Vorgang jedoch auch komplexer machen, wenn bildlich sehr viele zusätzliche Informationen vermittelt werden. Ihre gedächtnisunterstützende Funktion kann aber nicht übersehen werden (vgl. Schmidt-Dumont 1997: 83, Winkler 2013: 119).

4. Die Spezifik des Bildlichen

Anknüpfend an die soeben dargestellte Charakteristik und Bedeutung der Illustrationen im Bilderbuch, soll im Folgenden ein kurzer Einblick in das Medium Bild aus bildtheoretischer Perspektive gegeben werden. Es muss allerdings darauf hingewiesen werden, dass aufgrund der Vielfalt und Dichte an Ansätzen und der mitunter existierenden Uneinigkeit unter den Autor*innen nur eine kleine Auswahl präsentiert werden kann.

William J. T. Mitchell (1990) hat sich mit der grundlegenden Frage auseinandergesetzt, was eigentlich ein Bild ist. Dabei weist er darauf hin, dass wir im Alltag die verschiedensten Dinge mit dem Wort „Bild“ bezeichnen – zum Beispiel Gemälde, Karten, Muster, Statuen, Erinnerungen und vieles mehr. Die gleichartige Bezeichnung impliziert Mitchell zufolge aber nicht, dass all diese Phänomene etwas gemeinsam haben. Daher kann es seiner Ansicht nach nicht befriedigend sein, nach einer universellen Definition dessen zu suchen, was ein Bild ist, da die Spannweite zu groß ist. Vielmehr sollen die Bilder als große Familie mit Stammbaum verstanden werden, die sowohl zeitlich als auch räumlich eine starke Streuung aufweist. Grafisch kann dieser Stammbaum wie folgt dargestellt werden (vgl. Mitchell 1990: 19f):

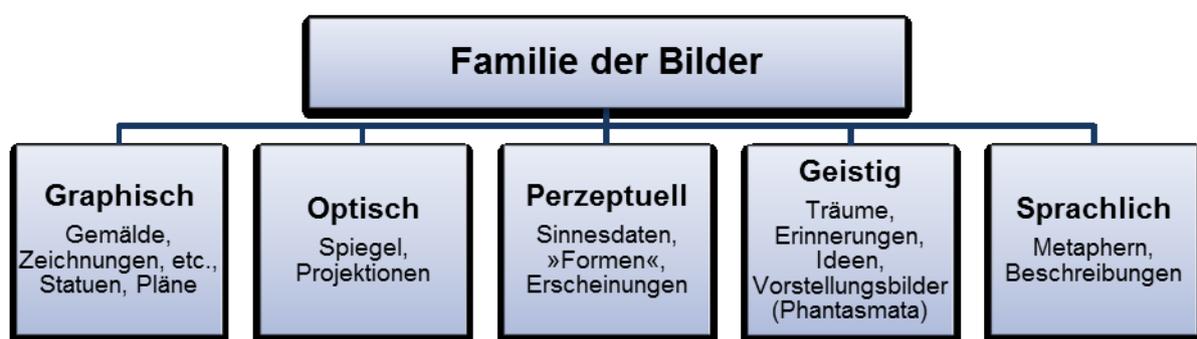


Abbildung 1: Stammbaum der Familie der Bilder (Mitchell 1990: 19f, eigene Darstellung)

Die von Mitchell entworfene Familie der Bilder setzt sich aus fünf Kategorien zusammen. Zu den graphischen Bildern zählt er beispielsweise Gemälde oder Zeichnungen sowie Statuen. Die Objekte dieser Kategorie sind vor allem Gegenstand der Kunstgeschichte. Unter opti-

schen Bildern versteht er etwa Spiegelbilder und Projektionen, die hauptsächlich Gegenstand der Physik sind. Die geistigen Bilder, wozu beispielsweise Träume, Ideen oder Vorstellungsbilder zählen, sind dem Beschäftigungsfeld der Psychologie oder Erkenntnistheorie zuzuordnen, während die sprachlichen Bilder, sprich Metaphern oder Beschreibungen, in den Literaturwissenschaften Thema sind. Die fünfte Kategorie bilden die perzeptuellen Bilder, zu denen unter anderem Sinnesdaten und Erscheinungen zählen. Sie stellen insofern eine Besonderheit dar, als sie im Grenzgebiet mehrerer Fachgebiete liegen und so in unterschiedlichen Wissenschaften untersucht werden. Dazu gehören zum Beispiel die Neurologie, die Physiologie, die Psychologie, die Philosophie, die Optik und einige mehr (vgl. Mitchell 1990: 19f).

In weiterer Folge geht Mitchell darauf ein, dass sich bezüglich dieser Kategorien oftmals die Frage gestellt wird, „[...] *welche Mitglieder der Familie der Bilder diesen Namen in einem strengen, eigentlichen oder wörtlichen Sinne tragen und welche Bildarten eine erweiterte, uneigentliche oder figürliche Verwendung des Begriffs erfordern.*“ (Mitchell 1990: 22). Gerne wird im Zuge dessen argumentiert, dass die graphischen und optischen Kategorien, Bilder im eigentlichen Sinne darstellen. Ihnen wird eine gewisse Objektivität zugemessen und postuliert, sie seien allgemein zugänglich und sichtbar. Die geistigen und sprachlichen Bilder hingegen, werden eher als uneigentliche Bilder gesehen. Der Grund liegt meist in der fehlenden Intersubjektivität. Eine Person kann nur erzählen, er/ sie würde beim Träumen oder Lesen bestimmte Bilder sehen, objektiv überprüfen kann das niemand. Es wird folglich angenommen, dass eigentliche Bilder von jedem/ jeder auf die gleiche Weise wahrgenommen werden und weitaus stabiler sind, während uneigentliche Bilder von Person zu Person variieren und flüchtig sind. Mitchell stellt sich gegen diese Annahme und Einteilung der Bilder in eigentliche und uneigentliche Bilder. Er vertritt die Meinung, dass die beiden Typen nicht so unterschiedlich sind, wie oft geglaubt. Für ihn sind auch eigentliche Bilder nicht unabhängig von den Betrachter*innen. Auch sie werden unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert, wobei (so wie bei uneigentlichen Bildern) nicht nur visuelle Aspekte zählen, sondern alle Sinnesindrücke eine Rolle spielen. So wie beispielsweise Träume und die darin entstandenen Bilder subjektiv sind, so ist zum Beispiel auch die Auffassung und das Verständnis von Gemälden oder Zeichnungen eine persönliche Sache (vgl. Mitchell 1990: 22ff).

Würde man die Einteilung Mitchells auf das in der Arbeit verwendete Material umlegen, so wären Bilderbuchillustrationen, bei denen es sich üblicherweise um gezeichnete oder gemalte Bilder handelt, der Familie der graphischen Bilder zuzuordnen. Da es aber Ziel der Segmentanalyse ist, die latenten Inhalte und somit quasi die Ideen hinter den Bildern aufzudecken, spielen auch die geistigen Bilder eine Rolle. Denn: „*Wir können niemals ein Bild verstehen, solange wir nicht erfassen, wie es zeigt, was nicht zu sehen ist.*“ (Mitchell 1990: 50).

Diese Ideen, die hinter Bildern stecken, spricht auch Gottfried Boehm (1994a) an. Er beschäftigt sich vor allem mit Bildern im Sinne von Gemälden. Der/ die Maler*in ist für ihn dabei jemand, der/ die eine gewisse Macht innehat. Ein Bild baut sich zwar aus physischen Stoffen auf, ist aber im Fall des Gelingens mehr als eine Ansammlung dieser, eine kleine Welt. Der/ die Maler*in hat im Schaffensprozess des Bildes die Möglichkeit, durch die künstlerische Gestaltung zu entscheiden, welche visuellen Energien im Bild fließen und welche Wirkung sie auslösen. Die einzelnen Bildelemente, wie zum Beispiel einzelne farbige Flecken oder gewisse Linien, haben für sich alleine keine oder nur geringe Aussagekraft. Erst in Kombination mit anderen Elementen entsteht diese und so auch bildlicher Sinn. Die Macht des/ der Maler*in drückt sich so gesehen dadurch aus, dass er/ sie die Positionierung der Bildelemente zueinander wählt, Kontraste erzeugt und den vermittelten Sinn auf gewisse Weise beeinflussen kann (vgl. Boehm 1994a: 21f). *„Bilder – wie immer sie sich ausprägen mögen – sind keine Sammelplätze beliebiger Details, sondern Sinneinheiten.“* (Boehm 1994a: 30). Da Illustrationen in Bilderbüchern im weitesten Sinne auch als Gemälde, zumindest als Bilder mit künstlerischem Anspruch, aufgefasst werden können, könnten die hier angeführten Gedanken Boehms zur Macht des/ der Maler*in auf den/ die Illustrator*in übertragen werden.

Auch Roswitha Breckner (2010) hat sich unter Rückbezug auf Mitchell mit der Frage beschäftigt, wie Bilder Bedeutung generieren. Sie arbeitet dazu unterschiedliche Zusammenhänge heraus, die in der Erzeugung des bildlichen Sinns wirksam werden. Eine bedeutende Rolle in der Sinnbildung spielen beispielsweise die materiellen Bild-Gegenstände und die imaginären Vorstellungen oder die kulturhistorischen und fachdisziplinären Diskurse. Außerdem realisiert sich bildlicher Sinn als Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung und der Darstellung von Körpern und Figuren und in institutionellen Kontexten. Auch die technischen Mittel, die zur Bilderzeugung verwendet wurden, sind für die Sinnproduktion relevant (vgl. Breckner 2010: 27). Schlussendlich ist es aber auch der *„Zusammenhang zwischen [...] Bildern und ihren blickenden, begehrenden Zuschauern.“* (Breckner 2010: 27), der dazu beiträgt, dass in Bildern auf eine ganz spezielle, eigenständige Weise Sinn entsteht.

Mit dieser Besonderheit der Bilder setzten sich auch Aida Bosch und Christoph Mautz (2012) in einem Beitrag auseinander, in dem es ihnen grundsätzlich darum geht, eine Analysemethode vorzustellen. In den einleitenden Worten dazu, gehen die Autorin und der Autor darauf ein, was Bilder so besonders macht. Heutzutage bietet sich sehr leicht die Möglichkeit, Bilder mittels diverser Medien auf der ganzen Welt zu verbreiten. In diesem Sinne können Bilder als globales Phänomen verstanden werden. Sie sind ohne große Schwierigkeiten dazu fähig, geographische Grenzen zu übertreten. Aufgrund ihrer Beschaffenheit und der speziellen Bildsprache, stellen aber auch Sprachbarrieren kein Hindernis für Bilder dar. Die Bildsprache

ist um einiges unmittelbarer, körperlicher und auf direktere Weise sinnlich als gesprochene Wörter, weshalb oft die Annahme besteht, Bilder würden überall auf die gleiche Weise verstanden werden. Bosch und Mautz weisen allerdings darauf hin, dass auch die Bildsprache mit gewissen Voraussetzungen verknüpft ist und immer ein kultureller Aspekt mitschwingt (vgl. Bosch/ Mautz 2012: 1). *„Die Wahrnehmung und Interpretation von Bildern ist kulturell und religiös gerahmt, Bilder haben nicht überall die gleiche Bedeutung und spielen nicht überall die gleiche Rolle.“* (Bosch/ Mautz 2012: 1). Bilder transportieren unmittelbare Sinneseindrücke und können in der Gesellschaft sowohl kulturelle Missverständnisse hervorrufen als auch Anstöße zu einer Auseinandersetzung mit anderen Kulturen geben. Um die tatsächliche Bedeutung eines Bildes verstehen zu können, darf es nicht einfach nur flüchtig konsumiert werden, wie es meist der Fall ist, sondern es ist eine eingehende Beschäftigung mit der Bildsprache und dem Gebrauch notwendig (vgl. Bosch/ Mautz 2012: 1).

Ein weiteres Merkmal, das Bilder zu etwas Besonderem macht, ist, dass sie einen Ort nicht-sprachlicher Wissensformen darstellen. Auch wenn die Sprache in der Wissensvermittlung eine große Rolle spielt, wird ein nicht allzu geringer Teil des gesellschaftlichen Wissens über die implizite, vorsprachliche Form gewonnen. Demzufolge wird Wissen nicht nur in sprachlicher Form gespeichert, um es in Zukunft an weitere Generationen vermitteln zu können, sondern auch in materieller Form. Nicht nur für Kinder sind nicht-sprachliche Wissensformen von Bedeutung, sondern auch im Erwachsenenalter sind sie als Ergänzung zur sprachlichen Kommunikation immer noch relevant (vgl. Bosch/ Mautz 2012: 4f). *„Gerade die nicht-sprachlichen Wissensvorräte, das Wissen über Selbstverständliches und Nicht-Thematisierbares, gehören zum Identitätskern einer Kultur (oder einer Person), denn dieses Selbstverständliche und Nicht-Thematisierbare gehört zum Bereich der nicht zu hinterfragenden Sicherheit bei der Orientierung in der Welt.“* (Bosch/ Mautz 2012: 4f). Aus Bildern kann nicht-sprachliches Wissen gewonnen werden, in dem es durch den/ die Interpret*in als solches erkannt wird und ins Explizite geholt wird (vgl. Bosch/ Mautz 2012: 5).

Bilder zeichnen sich aber nicht nur durch eine spezielle Art der Sinngenerierung und Wissensvermittlung aus, sondern auch durch ihre Wirkungsweise, womit sich Roland Barthes (2012) auseinandergesetzt hat. Er fokussiert sich in seiner Arbeit zwar auf Fotografien, die Gedanken sind meiner Ansicht nach aber auch für Zeichnungen angemessen. Barthes unterscheidet zwei Qualitäten oder Wirkungsweisen des Bildes – das „studium“ und das „punctum“. Er meint, dass das „studium“ dem allgemeinen Interesse des/ der Betrachter*in entspricht, die große emotionale Bindung zum Bild, das Begehren fehlt allerdings. Beim Betrachten werden die Elemente im Bild erkannt, es wird aber nur ein durchschnittlicher Affekt ausgelöst. Das „punctum“ hingegen berührt den/ die Betrachter*in tatsächlich. Es ist als spontane, emotionale Reaktion auf das Bild zu verstehen, sprich das Bild vermittelt etwas,

das auf den ersten Blick ein bestimmtes Gefühl im/ in der Betrachter*in auslöst. Was genau dies im Bild ist, ist schwer zu definieren und von Person zu Person unterschiedlich. Aufgrund der Intensität des Sinneseindrucks übertrumpft das „punctum“ stets das „studium“ (vgl. Barthes 2012: 35f, Bosch/ Mautz 2012: 2f). *„Dieses punctum ergibt sich aus einem Bedeutungsüberschuss des Bildes, aus einem bildlichen Kern, der in Worte nur begrenzt überführbar ist. Das gilt umso mehr, je besser das Bild ist, in einem ästhetischen oder ikonischen Sinne, das da betrachtet wird.“* (Bosch/ Mautz 2012: 3).

Diese Unterscheidung Barthes zwischen „studium“ und „punctum“ kann in Bezug auf alle anderen hier genannten Besonderheiten des Bildes so gedeutet werden, dass die Wahrnehmung und das Verständnis eines Bildes davon geprägt ist, wie es im ersten Augenblick auf uns wirkt. Der kulturelle und soziale Hintergrund des/ der Betrachter*in trägt dazu bei, welche Reaktion die Bildinhalte und die Konstellationen der Bildelemente hervorrufen. Welches Wissen von den Betrachter*innen aus den Bildern herausgezogen werden kann und wie der von den Maler*innen intendierte Bildsinn tatsächlich verstanden wird, kann daher niemals mit Sicherheit vorhergesagt werden. Mit der in dieser Arbeit für die Bildinterpretation verwendeten Methode, ihrem schrittweisen Vorgehen, sowie dem Inbetrachtziehen diverser Sehweisen, worauf später noch genauer eingegangen wird, wird versucht, den Einfluss des ersten Eindrucks auf die Bildwahrnehmung etwas abzuschwächen und so Schritt für Schritt den latenten Bildsinn herauszuarbeiten.

5. Der/ die/ das Fremde

Im Folgenden soll ein theoretischer Einstieg in den thematischen Schwerpunkt der Masterarbeit ermöglicht werden. Bei den Wörtern Fremde*r, fremd sein oder Fremdheit handelt es sich um alltagssprachlich und wissenschaftlich häufig verwendete und vielseitig gebrauchte Begriffe. Ziel des Kapitels ist es daher, zu erläutern, was unter dem Terminus des Fremden überhaupt zu verstehen ist, wie er sich in der Soziologie etabliert hat und welche Auffassungen vom Fremden diverse Soziolog*innen vertreten. Der Fokus soll dabei vor allem auf Ausführungen zur sozialen Konstruktion des Fremden liegen. All jene Konzepte, die im empirischen Teil als zentral für die Konstruktion des Fremden herausgearbeitet wurden, finden hier, um keine Ergebnisse vorwegzunehmen, keine Berücksichtigung. Ihnen ist im Ergebnisteil ein theoretischer Exkurs gewidmet. Dieses Kapitel dient rein dazu, ein Bild vom Verständnis des Begriffs des Fremden zu bekommen.

5.1. Definition des Begriffs des Fremden

Wie bereits angesprochen wurde, handelt es sich beim Begriff des Fremden um einen universalen Begriff, der über die Zeit und die Wissenschaften hinweg Anklang gefunden hat.

Dennoch ist es schwer, in einschlägiger Literatur eine einheitliche, beziehungsweise eindeutige Definition dessen zu finden, was unter dem Fremden zu verstehen ist. Was mit den Termini gemeint ist, unterscheidet sich nach dem Typus der Gesellschaftsformation und ist historisch wandelbar (vgl. Geenen 2002: 22).

Etymologisch gesehen leitet sich das Wort fremd vom Adverb „fram“ ab, welches im Neuhochdeutschen nicht mehr verwendet wird. Dieses besitzt die Bedeutungen „vorwärts, weiter, von –weg, entfernt, unbekannt und unvertraut“ und ist nicht wertneutral. Es steht im Gegensatz zum Bekannten, Vertrauten und Nahen und kann, indem es unter Umständen Angstgefühle hervorruft, einen negativen Beigeschmack haben (vgl. Geenen 2002: 22).

Die etymologische Prägung des Wortes, beziehungsweise der Kontrast zum Vertrauten spiegelt sich auch in einer Definition des Fremden von Elke Geenen (2002) wider. Sie schreibt: *„In unserer Alltagswelt bezeichnen wir als fremd dasjenige, was wir (noch) nicht kennen, nicht einsortieren können, für das wir noch keinen Begriff haben oder das wir noch keinem der alltäglich verfügbaren Begriffe zuordnen können.“* (Geenen 2002: 20).

Diese Begriffsbestimmung ist relativ allgemein gehalten, was neuerlich ein Hinweis für den Facettenreichtum und das breite Einsatzfeld des Fremdheitsbegriffs ist. Die Aussage kann unterschiedlich interpretiert werden, denn für jedes Gesellschaftsmitglied ist „dasjenige“, etwas anderes (vgl. Geenen 2002: 21). Fremdheit ist so gesehen ein indexikalischer Ausdruck, denn es hängt vom Standort und der intentionalen Einstellung des/ der Verwender*in ab, was als fremd angesehen wird oder werden kann (vgl. Münkler/ Ladwig 1997a: 14). *„Was mir fremd ist, muß dir noch lange nicht fremd sein, und daß ich hier ein Fremder bin, heißt noch lange nicht, daß ich es anderswo auch wäre.“* (Münkler/ Ladwig 1997a: 14).

Darüber hinaus bringt Geenen zum Ausdruck, dass es sich beim Fremden entweder tatsächlich um etwas Fremdes handeln kann, oder aber auch um die unbekannte Seite von etwas Vertrautem. Gerade in Bezug auf Menschen oder Kulturen, die als fremd bezeichnet werden, ist es denkbar, dass trotz Annäherungsversuchen kein Zugang gefunden werden kann. Das Bestreben, das was wir noch nicht kennen, kennen oder verstehen zu lernen und so die sozialen Distanzen aufzuheben, ist nicht immer von Erfolg gekrönt. Das Fremde ist demnach etwas, das noch unbekannt ist oder längerfristig unbekannt bleiben wird (vgl. Geenen 2002: 21).

Auch Rudolf Stichweh (2011) hat sich mit der Frage nach dem allgemeinen Verständnis des Fremden auseinandergesetzt. Für ihn ist der/ die Fremd*e Auslöser*in einer pragmatischen Irritation. Fremde sind sowohl nahe als auch fern und dieses Spannungsverhältnis kann nicht

zu einer der beiden Seiten hin aufgelöst werden. Vielmehr besteht in wichtigen Hinsichten weiterhin eine sachliche Unverständlichkeit und/ oder eine soziale Unzugehörigkeit (vgl. Stichweh 2011: 424).

Bei allen Schwierigkeiten einer exakten Definition des Fremden lässt sich aber erkennen, dass es Unterschiede im Alltagsverständnis und im wissenschaftlichen Verständnis des Fremden gibt. Die größte Differenz liegt darin, dass im wissenschaftlichen Gebrauch das Fremde stets ein relationaler Begriff ist, was bedeutet, dass eine Person andere Individuen, Gruppen oder Objekte in Relation zu sich selbst betrachtet und sie auf Basis dessen als fremd einstuft (vgl. Geenen 2002: 21). Trivial gesagt erscheint uns etwas oder jemand nur dann als fremd, beziehungsweise bezeichnen wir etwas oder jemanden als fremd, wenn eine angenommene oder tatsächliche Beziehung zum Objekt oder zur Person besteht (vgl. Münkler/ Ladwig 1997a: 14). In der Alltagssprache hingegen kann das Fremde – neben einem relationalen Begriff – auch eine absolute Größe sein. Dies ist dann der Fall, wenn das Fremde als unveränderlich betrachtet wird und mit dem Unzugänglichen gleichgesetzt wird. Das Unzugängliche steht wiederum häufig für das Feindliche (vgl. Geenen 2002: 21).

Diese Betrachtung des Fremden als unveränderliche Größe ist nach Julia Reuter (2002) auch im aktuellen Diskurs zu erkennen, in dem die Unterscheidung des Fremden vom sogenannten Eigenen ein zentraler Aspekt ist. *„Der moderne Diskurs stellt das Eigene und das Fremde als zwei völlig unabhängig voneinander bestehende Entitäten dar, wobei das Eigene so transparent und unhinterfragt wie das Fremde undurchschaubar und unergründlich zu sein scheint [...]“* (Reuter 2002: 10). Dadurch, dass das Fremde mit Unruhe, Identitätsbedrohung oder dem Bruch von Traditionen in Verbindung gebracht wird, entwickelt sich die Figur des Fremden zum Eindringling in die Sphäre des Eigenen. Diese gilt als Ort der Eindeutigkeit und stiftet Kontinuität, Identität und Zugehörigkeit. Um dies zu bewahren, sind gegenüber dem Fremden Maßnahmen der Unterdrückung, Bekämpfung oder Assimilation erkennbar – das ist aus dem modernen Diskurs herauszulesen (vgl. Reuter 2002: 10).

Wenn vom Fremden gesprochen wird, ist weiters zu berücksichtigen, ob der Begriff im Singular oder im Plural verwendet wird, da dies Einfluss auf die soziale Wahrnehmung hat. Im ersten Fall kann es sich um eine beliebige Person handeln, die einer anderen Person unbekannt ist. Wird die Mehrzahl verwendet, dann kommt es meist zur Klassifizierung einer Personengruppe (vgl. Geenen 2002: 21f). *„Die Fremden‘ werden Kollektiven zugeordnet, genauer, aus ihnen werden Kollektive konstruiert, etwa Personen einer bestimmten Nationalität, Rasse oder Region.“* (Geenen 2002: 21). Im Kontext dieser Zuschreibung ist die Bedeutung von Vorurteilen nicht zu unterschätzen – die Zuordnung kann entweder auf Basis dieser erfolgen oder sie bilden sich im Prozess der Zuschreibung heraus (vgl. Geenen 2002: 22).

5.2. Das Konzept des Fremden in der Soziologie

Nach dem Versuch einer eher allgemeinen Begriffsbestimmung, soll es in diesem Kapitel um die spezifisch soziologische Auseinandersetzung mit dem Begriff des Fremden gehen. Um nicht zu viele Denkrichtungen aufzumachen und weil empfunden wurde, dass die Darstellungen einen sehr guten Überblick über die soziologische Landschaft in der Beschäftigung mit dem Fremden bieten, wird vor allem auf die Ausführungen von Julia Reuter (z.B. 2002, 2002a, 2011) Bezug genommen.

Es wurde im vorherigen Kapitel bereits herausgearbeitet, dass Definitionen dessen, was das Fremde ist, meist sehr breit gehalten sind und unter dem Terminus ein großes Spektrum an Ansichten zusammengefasst werden kann.

Auch die Soziologie tut sich mit einer exakten Begriffsbestimmung schwer. *„[...] die soziologische Definition der Fremdheit [ist; d. Verf.] keinesfalls eindeutig. Vielmehr differenziert sich die eine Soziologie des Fremden in mehrere Soziologien, so daß es gleichfalls unmöglich erscheint, einen signifikanten Begriff des Fremden zu definieren.“* (Reuter 2002: 15).

Dieses Unvermögen der Soziologie, eine zentrale Definition dessen, was das Fremde ist, zu liefern, hat dazu geführt, dass der/ die Fremde über die Jahre hinweg durch den soziologischen Diskurs schon in die unterschiedlichsten Rollen gedrängt wurde – dazu gehören beispielsweise der/ die Klassenfeind*in, der/ die Kriminelle, der/ die Außenseiter*in oder auch der Störenfried. In Anbetracht dieser Sichtweisen ist auffällig, dass der/ die Fremde als Begriff immer eher negativ konnotiert wurde. Der/ die Fremde hat somit weniger als Vorbild, sondern vielmehr als Zerrbild¹ Karriere gemacht. Dies lässt sich vor allem darauf zurückführen, dass dem/ der Fremden immer eine gewisse Unvertrautheit und Ferne unterstellt wurde, wodurch sich Raum für diverse, häufig nicht ganz der Realität entsprechende, Zuschreibungen eröffnete (vgl. Reuter 2002: 11f).

Für die Soziologie besonders anziehend sind aber weniger die Begegnungen mit dem Fremden *„[...] in der fernen „Außenwelt“.* Vielmehr waren es die *„nahen Fremden“*, die in Gestalt des *„Juden“*, des *„Zigeuners“*, des *„Gastarbeiters“*, des *„Einwanderers“*, des *„Asylsuchenden“*, des *„Ausländers“*, des *„Geisteskranken“* oder einfach nur als *„Du“* das soziologische Interesse fanden.“ (Reuter 2002: 12). Der/ die sogenannte „nahe Fremde“ verkörpert nicht die vertrauten Ordnungsstrukturen und tritt demnach in einer bestehenden Gesellschaft als Minderheit auf. Dadurch, dass eine Person anders ist und quasi nicht dem Gewohnten des Eigenen entspricht, erhält er/ sie das Prädikat fremd (vgl. Reuter 2002: 12).

¹ Vorstellung, Bild, Darstellung von jemandem, etwas, die die Wirklichkeit (bewusst) verzerrt, entstellt wiedergibt (Duden online o.J.b)

Eine Tatsache, die in diesem Kontext mit der Definition des Fremden demnach stets mit-schwingt, ist, dass sie oft nicht (nur) das Resultat einer Einteilung ist, sondern ein Urteil dar-stellt, welches Basis für eine soziale Hierarchisierung ist. Um den/ die Fremde*n überhaupt als Eindringling mit den Attributen abweichend, anomal oder störend wahrnehmen zu kön-nen, ist es notwendig, ein gewisses Maß an eigener Normalität und Überlegenheit anzuneh-men, beziehungsweise zu beanspruchen (vgl. Reuter 2002: 15). Durch diese so erzeugte Überlegenheit der Mehrheit oder des Eigenen kommt es dazu, dass die Fremden zu einer Existenz am Rande – sei es am Rande der Gesellschaft, der Legalität, der Ordnung oder der Relevanz – gezwungen werden (vgl. Reuter 2002: 12).

Dieses Denkmuster, beziehungsweise die Verdrängung des Fremden in Randpositionen, wird vor allem in der klassischen Soziologie des Fremden vertreten – zum Beispiel bei Ro-bert E. Park oder Alfred Schütz. Die Figur des/ der Fremden wird demzufolge als außerall-tägliche/ r Randseiter*in gesehen, der/ die krisenhafte Begegnungen provoziert und dessen/ deren Fremdheit meist auf eine spezifische Eigenschaft zurückgeführt wird (vgl. Reuter 2002a: 109, 118).

Die moderneren Ansätze, Reuter nennt sie auch postklassische Theorien (vgl. Reuter 2011: 151), lassen etwas stärker die Relationalität des Begriffs des Fremden im wissenschaftlichen Verständnis erkennen. Sie sehen von der Konzentration auf bestimmte Eigenschaften bei der Bestimmung des Fremden ab, denn *„Fremdheit ist vielmehr im Sinne von generalisierter Unbekanntheit ein Hinweis auf die in der urbanisierten Moderne massenhaft hervorgebrach-ten Begegnung mit insignifikanten Anderen im öffentlichen Raum.“* (Reuter 2002a: 118). In anderen Worten bedeutet dies, dass Fremdheit weniger ein unabänderliches Faktum ist, dem bestimmte Eigenschaften von vorn herein anheften, sondern dass es sich viel eher um ein soziales Artefakt oder Konstrukt handelt, das in gesellschaftliche Bedeutungsstrukturen rückgebettet bleibt. Erst wenn die Konstruktionen in Interaktionskontexten in die Praxis um-gesetzt werden, erlangen sie ihre volle Bedeutung. Es ist allerdings anzumerken, dass sich die Erscheinungsformen des Fremden trotzdem auf wenige, typische beschränken. Der Grund dafür ist, dass die soziale Konstruktion sehr viel mit der Übereinkunft zwischen meh- reren Individuen zu tun hat und nicht ausschließlich subjektiv gestaltet werden kann (vgl. Reuter 2002: 12ff).

Dieser erste kurze Überblick zeigt, dass prinzipiell unterschiedliche Wege der Definition und Typisierung des Fremden möglich sind (vgl. Geenen 2002: 24). Es sollen in den nachfolgen- den Unterkapiteln nun einige der zentralen soziologischen Theorien zum Fremden näher beleuchtet werden. Es wird dabei versucht, zeitlich einigermaßen chronologisch vorzugehen, indem mit den sogenannten Klassikern in der Soziologie des Fremden begonnen wird und in weiterer Folge die Entwicklung hin zu den moderneren, postklassischen Ansätzen nachge-

zeichnet wird. Diese neueren Ansätze schließen teilweise an den Ausführungen der Klassiker an, beziehungsweise bauen auf ihnen auf, teilweise bringen sie aber auch neue Ideen in die soziologische Diskussion über den/ die/ das Fremde ein.

Der Fokus der Darstellung soll aufgrund des Forschungsinteresses in der Masterarbeit vor allem auf den neueren Theorien und auf den Konstruktionsmechanismen des Fremden liegen. Die Auswahl der dargestellten Theorien beansprucht aufgrund des Rahmens einer Masterarbeit allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr wird versucht, einen guten Überblick über die für das Forschungsthema relevanten Theorien zu geben.

5.2.1. Klassische soziologische Theorien zum Fremden

Die Beschäftigung mit dem Fremden in der Soziologie hat ihren Anfang zu Beginn des 20. Jahrhunderts genommen. Es sind Georg Simmel, Robert E. Park und Alfred Schütz, die das Thema des Fremden als erste aufgegriffen und sich in ihren Theorien damit auseinandergesetzt haben. Es ist demnach vor allem diesen drei Autoren zu verdanken, dass in der Soziologie bis heute von einer klassischen Theorie des Fremden gesprochen wird und dass die zu dieser Zeit formulierten Ansätze bis heute zum verbindlichen Wissensbestand der Disziplin gehören (vgl. Reuter 2002: 120; Stichweh 2011: 421).

Obwohl diese drei Theoretiker als Klassiker der Soziologie des Fremden oft gemeinsam genannt werden, haben sie den/ die Fremde*n anhand unterschiedlicher Merkmale definiert. Wie bereits zuvor angesprochen wurde, gibt es nicht die eine Soziologie des Fremden und genau so wenig gibt es die eine klassische Soziologie des Fremden. Auch bei Simmel, Park und Schütz handelt sich um unterschiedliche Typisierungen und somit um eine differenzierte klassische Soziologie des Fremden (vgl. Reuter 2002: 123; Reuter 2011: 152ff).

Nichts desto trotz werden die Ansichten der drei Vertreter in diesem Kapitel unter dem Titel klassische Soziologie des Fremden zusammengefasst. Klar ist, dass sich ihre Ansätze in einigen Punkten ähneln, in anderen wiederum deutlich unterscheiden, aber die Theorien, insbesondere die von Simmel, bilden in der Soziologie den Ausgangspunkt in der Beschäftigung mit dem Fremden und können somit als Grundlage für viele weitere theoretische Ausformulierungen zum Thema gesehen werden (vgl. Reuter 2002: 17, 123).

5.2.1.1. Die Gleichzeitigkeit von Nähe und Entferntheit – der/ die Fremde bei Georg Simmel

Georg Simmel widmet einer seiner wichtigsten Auseinandersetzungen mit dem Fremden nicht einmal einen ganzen Artikel, geschweige denn, ein Buch, sondern lediglich einen Exkurs in seinem umfangreichen Werk „Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Ver-

gesellschaftung.“ (1908), in dem er sich in einem Kapitel auch mit dem Raum und den räumlichen Ordnungen der Gesellschaft beschäftigt. Die Abhandlung zum Fremden ist nur knappe sieben Seiten lang, aber dennoch zählt sie zu den am meisten zitierten in den soziologischen Werken zum Thema Fremdheit (vgl. Breckner 2009: 77).

Der zentrale Punkt in Simmels Theorie zum Fremden ist, dass „[...] *der Fremde nicht [...] als der Wandernde, der heute kommt und morgen geht, sondern als der, der heute kommt und morgen bleibt – sozusagen als der potentiell Wandernde, der, obgleich er nicht weitergezogen ist, die Gelöstheit des Kommens und Gehens nicht ganz überwunden hat.*“ (Simmel 1908: 685) gesehen wird.

Der/ die Fremde zeichnet sich des Weiteren dadurch aus, dass er/ sie sich in einem Raum befindet, in den er/ sie nicht von vornherein gehört. Durch das Vorhandensein des Fremden wird dieser Raum mit Qualitäten bereichert, die nicht aus ihm stammen (können), beziehungsweise werden sie durch das Fremde in diesen Umkreis hineingetragen. So gesehen ist das Fremdsein eine durchaus positive Beziehung und spezielle Form der Wechselwirkung. Der/ die Fremde ist ein Element der Gruppe, in der er/ sie sich befindet, wodurch Nähe und Entfernthet gleichzeitig gegeben sind. Alle, die sich jenseits von Nah und Fern befinden, sind im soziologischen Sinne keine Fremden, denn sie existieren für die jeweilige Gruppe überhaupt nicht (vgl. Simmel 1908: 685f).

Dieser Gedanke wurde von Münkler/ Ladwig (1997) in anschaulicher Weise so beschrieben, dass quasi weniger als ursprünglich angenommen tatsächlich als fremd bezeichnet werden kann. Das Unbekannte fällt bei genauerer Betrachtung nicht in die Kategorie ‚Das Fremde‘, weil darüber zu wenig Wissen vorhanden ist, um tatsächlich fundierte Aussagen darüber machen zu können. Auch nur Geglaubtes ist streng soziologisch gesehen nicht als fremd zu bezeichnen. Vielmehr ist es notwendig, dass eine Art von Beziehung besteht (vgl. Münkler/ Ladwig 1997: 14).

Der Raum, beziehungsweise die Bewegung darin, ist in der Simmel’schen Bestimmung des Fremden ein zentrales Element (vgl. Breckner 2009: 79). „*Die raumsoziologische Einbettung der Fremdenthematik zeigt sich darin, dass Simmel die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem als Unterscheidung zwischen räumlich fixierten und beweglichen Menschen auslegt [...].*“ (Reuter 2011: 152).

Als prototypisches Beispiel des/ der Fremden führt Simmel den/ die Händler*in an, der/ die Produkte verkauft, die in den Regionen, in die er/ sie kommt, nicht erzeugt werden. Nur wenn der/ die Händler*in sozusagen unbekannte Produkte mitbringt, ist es möglich, dass er/ sie sich niederlässt. Simmel zufolge muss der/ die Händlerin ein/e Fremde*r sein, für alle anderen gibt es keine Existenzgelegenheit. Durch sie werden sozialräumliche Verbindungen geschaffen. Die Beweglichkeit, die durch das Reisen und die Geschäfte des/ der Händler*in

gegeben sind, macht die Gleichzeitigkeit von Nähe und Entferntheit des Fremden deutlich. Der/ die Fremde als Händler*in tritt zwar mit diversen Gruppenmitgliedern in Kontakt, es besteht aber keinerlei verwandtschaftliche oder ähnlich gelagerte Beziehung zu ihnen, weshalb der/ die Fremde nicht vollständig der Gruppe angehört (vgl. Breckner 2009: 79; Simmel 1908: 686).

5.2.1.2. Der/ die Fremde als „marginal man“ bei Robert E. Park

Robert E. Park kann als einer jener Autor*innen gesehen werden, die an Simmel anknüpfen, seine Ansichten aber auch modifizieren und erweitern (vgl. Breckner 2009: 66). Als Beitrag zur Soziologie des Fremden entwickelte Park zu Beginn des 20. Jahrhunderts seine Theorie des sogenannten „marginal man“. Es geht ihm in dieser Abhandlung vor allem um die psychologischen Konsequenzen für die jeweilige Person, die diese Position mit sich bringt (vgl. Reuter 2002: 98; Stichweh 2011: 421).

Park verortet den/ die Fremde*n als „marginal man“ an der Grenze zwischen zwei Kulturen. Der/ die Fremde wird, ähnlich wie bei Simmel, in Relation zu einer anderen Gruppe betrachtet und so seine/ ihre Stellung im sozialen Raum bestimmt (vgl. Breckner 2009: 81). Der Ausgangspunkt, beziehungsweise der Prozess, der die Formung des „marginal man“ ins Rollen bringt, ist die Migration. Park schreibt dazu: *„One of the consequences of migration is to create a situation in which the same individual – who may or may not be a mixed blood – finds himself striving to live in two diverse cultural groups. The effect is to produce an unstable character – a personality type with characteristic forms of behavior. This is the „marginal man“.*“ (Park 1928: 881).

Es ist demnach das Schicksal des „marginal man“, sozusagen zwischen zwei Stühlen zu sitzen und sich weder der einen Kultur noch der anderen vollkommen zugehörig zu fühlen, beziehungsweise diese zu verstehen. Durch das Aufwachsen und Leben unter dem Einfluss verschiedener Kulturen entsteht für den Fremden als „marginal man“ unweigerlich ein Interessenskonflikt, der ihn/ sie in eine missliche Lage des Dazwischen-Seins bringt. Als Fremde*r wird er/ sie vor allem deswegen gesehen, weil die Gruppe, in die er/ sie eintritt im Gegensatz zum „marginal man“ eine homogene Struktur aufweist. Die persönliche Gespaltenheit wird Park zufolge von der Aufnahmegruppe nicht geteilt und kann deshalb nicht zur Gänze verstanden werden (vgl. Reuter 2002: 96f).

So wie Simmel arbeitet auch Park einen Idealtypus des seiner Ansicht nach Fremden heraus – den/ die „Mulatt*in“². Später rückt er von dieser extremen Darstellung ab und spricht etwas allgemeiner von „racial hybrid“ (vgl. Reuter 2002: 97).

² Als diskriminierend empfundene Bezeichnung eines Nachkommen eines schwarzen und eines weißen Elternteils (vgl. Duden online o.J.a)

5.2.1.3. Die Problematik der unterschiedlichen Wissensbestände – Konzeption des Fremden bei Alfred Schütz

Alfred Schütz hat mit seinen Lebenswelt-Analysen einen wichtigen Beitrag zur Auseinandersetzung mit dem Fremden in der Soziologie geliefert. Er setzt sich dabei vor allem mit sozial-psychologischen Aspekten auseinander (vgl. Treibel 2006: 88). Sein Ziel ist es, die typische Situation, in der sich ein/ e Fremde*r befindet und in der er/ sie versucht, das Verhältnis zur Zivilisation und Kultur einer sozialen Gruppe zu klären, genauer zu betrachten (vgl. Schütz 1972: 53).

Grundlegend für Schütz Theorie ist, dass er den/ die Fremde*n als Immigrant*in typisiert. Er schreibt: *„Für diesen Zweck soll der Begriff ‚Fremder‘ einen Erwachsenen unserer Zeit und Zivilisation bedeuten, der von der Gruppe, welcher er sich nähert, dauerhaft akzeptiert oder zumindest geduldet werden möchte.“* (Schütz 1972: 53). Der/ die Fremde ist im Sinne von Schütz also jemand, der/ die in eine neue soziale Welt eintritt (vgl. Breckner 2009: 66). Aus diesem Grund versteht Schütz die Figur des/ der Fremden als Person, die mit den Wissensbeständen der neuen Kultur noch nicht, und mit denen der Herkunftskultur nicht mehr vertraut ist (vgl. Stichweh 2011: 422).

Diese Definition wird besonders dadurch untermauert, indem sich Schütz in einem weiteren Aufsatz auch mit dem/ der Heimkehrer*in auseinandersetzt, der/ die ebenfalls als Fremde*r gesehen werden kann – allerdings auf eine andere Art und Weise (vgl. Geenen 2002: 65). *„Aber die Haltung des Heimkehrers unterscheidet sich von der des Fremden. Der letztere schickt sich an, Mitglied einer Gruppe zu werden, welche niemals die seine gewesen ist. Er weiß, daß er sich selbst in einer unvertrauten Welt befindet, die anders organisiert ist, als die aus der er kommt, [...]. Der Heimkehrer erwartet jedoch, in eine Umwelt zurückzukehren, [...] die er nur wieder fraglos annehmen muß, um sich dort selbst wieder zurechtzufinden.“* (Schütz 1972: 71f).

Im Allgemeinen bezeichnet Schütz die Erfahrung von Fremdheit als krisenhaft. Zu Beginn versucht der/ die Fremde das Denken-wie-üblich beizubehalten und im Sinne dessen die neue Umwelt auszulegen. Recht bald wird aber deutlich, dass in der fremden Gruppe, der sich der/ die Fremde angenähert hat, andere Regeln gelten, was das Vertrauen auf das Bestehenbleiben des habituellen Denkens-wie-üblich einer massiven Erschütterung aussetzt. Der/ die Fremde weiß zwar, dass auch die Aufnahmegruppe über bestimmte Muster verfügt, die zur Auslegung der Umwelt verwendet werden, sie können aber nicht so einfach verinnerlicht oder übernommen werden. Dem/ der Fremden steht kein eindeutiges Transformationschema zur Verfügung, dass dazu beitragen würde, die alten, aus der Heimat mitgebrachten

Orientierungsschemata in jene umzuwandeln, die in der neuen Gruppe gültig sind (vgl. Schütz 1972: 60ff).

Betrachtet man nun die zentralen Punkte in der Konzeption des Fremden von Alfred Schütz, wird deutlich, dass er bereits Aspekte anspricht, die in den moderneren Ansätzen zum Fremden, wie später gezeigt wird, noch viel mehr zum Tragen kommen (z.B. dass Fremdheit unterschiedliche Ursachen haben kann oder dass das Fremde sozusagen auch im Eigenen liegen kann). Darüber hinaus fällt bezüglich der drei klassischen Ansätze auf, dass Simmel, Park und Schütz vom Fremden zwar im Singular sprechen, damit aber keinesfalls die Wahrnehmung des Fremden als Individuum bezwecken. Viel eher ist der/ die Fremde als Typus zu verstehen. Besonders die Konstruktion von Idealtypen des/ der Fremden (Händler*in, Immigrant*in und Mulatt*in) soll zur Darstellung von repräsentativen Verlaufsformen der Fremdheit als soziales Phänomen beitragen (vgl. Reuter 2002: 122f).

5.2.2. Postklassische soziologische Theorien zum Fremden

Nach den theoretischen Überlegungen zum Fremden von Simmel, Park und Schütz, die als Gründerväter der soziologischen Auseinandersetzung mit dem Fremden zu sehen sind, gab es eher wenige Arbeiten in diesem Gebiet (vgl. Reuter 2011: 157). Ähnlich wie bei den klassischen Soziologien zum Fremden untereinander, gibt es auch bei den moderneren Ansätzen Parallelen, beziehungsweise Anknüpfungspunkte zu den grundlegenden Arbeiten der Klassiker.

Charakteristisch für die moderneren, postklassischen Ansätze ist es beispielsweise, Fremdheit als soziales Etikett zu sehen, das Thema der Macht in Zusammenhang mit dem Fremden in den Blick zu nehmen oder auch Fremdheit um einiges differenzierter, als es noch die Klassiker taten, zu betrachten (vgl. Breckner 2009: 66; Reuter 2011: 157ff).

5.2.2.1. Fremdheit als soziales „label“ (A. Hahn)

Alois Hahn hat sich in den 1990er Jahren intensiver mit dem Fremden auseinandergesetzt und dazu einige Artikel geschrieben. Horst Stenger (1998) zufolge ist Hahn einer der wenigen Autor*innen, die sich explizit mit den Bedingungen der Konstruktion des Fremden beschäftigen. Bei vielen anderen Theoretiker*innen steht die Untersuchung des Zusammenhangs zwischen der gesellschaftlichen Entwicklung und der Veränderung der Bedeutung der Figur des/ der Fremden im Zentrum (vgl. Stenger 1998: 18).

Wie bereits kurz erwähnt wurde, wird in den moderneren Ansätzen Fremdheit gerne als soziales Etikett, als sogenanntes „label“ gesehen. Diesen Prozess der Zuschreibung von bestimmten Merkmalen vergleicht Hahn (1994) mit den Ansätzen in der Kriminalsoziologie. Er weist darauf hin, dass es ohne Moral keine Sünder*innen, ohne Gesetze keine Verbrecher*innen und ohne der Definition eines Unterschiedes zwischen „uns“ und den „Anderen“ keine/ n Fremde*n geben würde (vgl. Hahn 1994: 140f). Hahn beschreibt Fremdheit demnach nicht als Eigenschaft oder als objektives Verhältnis zwischen zwei Personen oder Gruppen. Für ihn *„[...] handelt es sich bei der Entscheidung, andere als Fremde einzustufen, stets um eine Zuschreibung, die oft auch anders hätte ausfallen können.“* (Hahn 1994: 140). Ausgehend davon stellt sich nun die Frage, welche Mittel und Merkmale es sind, die in diesem Prozess der Zuschreibung eine Rolle spielen und somit helfen, das Bild des Fremden zu konstruieren. Die Kriterien zur Bestimmung von Fremdheit sind nicht festgelegt, sie können aber auch nicht vollkommen beliebig ausgewählt werden, da sie, so Hahn, plausibel sein müssen. Die Plausibilität ergibt sich meist aus den Strukturen, den Traditionen, der Geschichte oder aus Krisen der beteiligten Gruppen. Den Mitgliedern einer Gesellschaft ist oft gar nicht bewusst, dass es sich bei der Etikettierung von Personen oder Objekten als fremd oder nicht-fremd um Definitionen handelt. Viel eher sehen sie diese als naturgegebene, alternativlose Differenzen (vgl. Hahn 1994: 140f).

Außerdem macht Hahn in seinen Ausführungen deutlich, dass Fremdheit, beziehungsweise die Etikettierung von jemandem oder etwas als fremd, gleichzeitig eine Selbstbeschreibung beinhaltet. Erst indem verdeutlicht wird, was man selbst nicht ist, kann sozusagen festgelegt werden, was man ist. Je größer die Zahl der Dinge ist, von denen man sich abgrenzt, desto mehr Typen von Fremdheit gibt es auch (vgl. Hahn 1994: 142). Hahn schreibt in diesem Zusammenhang auch, dass die Unterscheidungsmerkmale, die zur Konstruktion von Fremdheit herangezogen werden, durchaus wandelbar sind: *„Häufig leben Minoritäten anderer Religionszugehörigkeit schon seit Generationen in einem Sozialverband zusammen, ohne daß aus dieser Differenz eine in irgendeinem Sinne emphatische Demarkationslinie zwischen „Einheimischen“ und „Fremden“ abgeleitet würde. Aber unter bestimmten Umständen ändert sich das.“* (Hahn 1994: 140).

Grundsätzlich hat Fremdheit für Hahn zwei Dimensionen. Auf der einen Seite wird das als fremd beschrieben, was anders ist, auf der anderen Seite fällt auch das unter die Kategorie des Fremden, was einer Person oder einer Gruppe von Personen unbekannt oder unvertraut ist, beziehungsweise was ihnen neu vorkommt. Besonders in diesem zweiten Fall ergibt sich Fremdheit aufgrund dessen, dass es den Menschen nicht möglich ist, andere Menschen vollkommen zu durchschauen. Sie sind nicht zum völligen Fremdverstehen fähig, was im Endeffekt dazu führt, dass sich alle Menschen gegenseitig nur in begrenzter Art und Weise

vertraut sind. Hahn geht sogar so weit, dass er sagt, dass man sich nicht einmal selbst zur Gänze bekannt sein kann (vgl. Hahn 1994: 142f). Aus diesem Grund kann der Ansatz von Alois Hahn als eine jener Theorien gesehen werden, die von Prozessen der Universalisierung des Fremden ausgehen (vgl. Breckner 2009: 66).

Da das Fremde oft auch das ist, was neu und unbekannt ist, sind die Reaktionen in der Gesellschaft, die von Fremdheit ausgelöst werden, ambivalent. *„Das Fremde scheint einerseits immer wieder als Verlockung, als Aufbruch aus belastenden Gewohnheiten und Routines, als Bereicherung und Anregung, als spannend und aufregend, als abenteuerlich und faszinierend. [...] Aber andererseits wird der Fremde als Bedrohung, wenn nicht gar als der potentielle Feind [gesehen; d. Verf.]“* (Hahn 1994: 151f). Das Fremde ist Hahn zufolge Fascinosum³ und Tremendum⁴ zu gleich (vgl. Hahn 1994: 151). Ist Zweiteres der Fall und überwiegen die negativen Aspekte des Fremden, wird oft übersehen, dass die Fremdheit und ihre Erhaltung das Potential haben, allen Beteiligten als Ressource zu dienen (vgl. Hahn 1994: 156).

5.2.2.2. Soziale und kulturelle Fremdheit (H. Stenger)

Ähnlich wie zum Teil Alois Hahn hat sich auch Horst Stenger (1998) mit den Gründen des Zustandekommens von Fremdheit beschäftigt. Grundlegend für seine Sichtweise ist, dass er Fremdheit als Exklusionsverhältnis sieht, wodurch er sich der Meinung vieler anderer Theoretiker*innen anschließt (vgl. Stenger 1998: 22). *„Das Fremde wird dann jeweils dadurch bestimmt, daß es außerhalb liegt, jenseits einer imaginären und variablen Grenze des Eigenen. Der, die oder das Fremde sind somit in Bezug auf einen stets variablen Kontext des „Eigenen“ [...] nicht zugehörig.“* (Stenger 1998: 22).

Darüber hinaus ist in Stengers Auseinandersetzungen mit dem Fremden herauszulesen, dass Fremdheit aufgrund von unterschiedlichen Ursachen entstehen kann. Es kann nicht ausreichen, Fremdheit allein über eine simple Innen-Außen Unterscheidung zu definieren. Für ihn ist Fremdheit etwas Komplexeres. Die Zurechnung des Fremden zu einem Außerhalb bildet zwar die Basis, sie muss aber auch pragmatisch relevant sein, was bedeutet, dass sie eine Irritation von Erwartungen oder ein Handlungs- und Orientierungsproblem darstellen muss. Ist die Relevanz nicht gegeben, stellt die Nichtzugehörigkeit nur Andersheit dar, aber keine Fremdheit. *„Der Fremde ist also stets ein Anderer, dessen Nichtzugehörigkeit festgestellt und dadurch zum herausgehobenen Element der soziale Wirklichkeit wird.“*

³ etwas, was jemanden auf seltsame, geheimnisvolle Weise fasziniert, fesselt, anzieht (Duden online o.J.)

⁴ Geht auf das lateinische Wort „tremere“ (=zittern, beben) zurück; „tremendus“ = Grauen erregend, schrecklich (Stowasser et al. 2006: 522)

(Stenger 1998: 23). Dies erklärt, warum Stenger dafür plädiert, Fremdheit nicht nur als Exklusionsverhältnis zu verstehen, sondern auch dahingehend zu unterscheiden, aufgrund welcher Art von Zuschreibungen eine Person als Fremde*r bezeichnet wird (vgl. Stenger 1998: 22f).

Zu diesem Zweck führt er die Differenzierung zwischen sozialer und kultureller Fremdheit ein. Erstere bestimmt sich durch einen positionalen Aspekt, woraus sich ergibt dass Personen oder Gruppen Gegenstand exkludierender Zuschreibungen sind. Die soziale Fremdheit wird somit als Nichtzugehörigkeit erfahren. Sozial fremd zu sein bedeutet demzufolge, einer Gruppe nicht anzugehören oder zumindest kein gleichberechtigtes Mitglied davon zu sein. Es ist allerdings auch anzumerken, dass soziale Fremdheit nicht mit jeder asymmetrischen Binnendifferenzierung verbunden ist, sondern nur in Zusammenhang mit illegitimer Asymmetrie erfahren wird. Ist die Asymmetrie aber ein selbstverständliches Element der sozialen Wirklichkeit, fehlt die zuvor bereits erwähnte pragmatische Relevanz, die für die Zuschreibung von Fremdheit notwendig ist – als Beispiel führt Stenger das Lehrer*innen-Schüler*innen Verhältnis an. Ist die Asymmetrie ein fraglos gegebenes Faktum, werden auch keine Gemeinsamkeiten und Gleichwertigkeiten erwartet, sodass die Nichtzugehörigkeit nicht als Problem gesehen wird und es keinen Anlass für die Erfahrung des Ausgeschlossenseins gibt. Illegitim ist die Asymmetrie nur dann, wenn Gleichwertigkeit beansprucht oder erwartet wird (vgl. Stenger 1998: 23f).

Die kulturelle Fremdheit hingegen basiert auf einem kognitiven Aspekt. Fremdheit wird insofern als Unvertrautheit und Nichtverstehbarkeit erfahren, da die Grenze zwischen Innen und Außen durch die Zuschreibung einer anderen Wissens- und Sinnstruktur gezogen wird. Während die soziale Fremdheit also durch stigmatisierende und herabsetzende Handlungen entsteht, ist es bei der kulturellen Fremdheit die Tatsache, dass die als fremd bezeichnete Person, der Wirklichkeit andere Bedeutungen zuschreibt und so zu anderen Handlungsschlüssen kommt. Somit ist die Erfahrung kultureller Fremdheit nicht an die Gegenwart des/der Konstrukteur*in und des/ der Fremden gebunden (vgl. Stenger 1998: 24f).

Bei beiden Formen wird das Fremde einem Außerhalb zugeordnet, es sind jedoch jeweils unterschiedliche Aspekte der Zuschreibung von Bedeutung (vgl. Geenen 2002: 95). Weil die Mechanismen der Grenzziehung bei sozialer und kultureller Fremdheit so unterschiedlich sind, können die beiden Formen auch unabhängig voneinander auftreten (vgl. Stenger 1998: 25). Zusammengefasst lässt sich sagen: *„Während soziale Fremdheit durch eine asymmetrische Ausgrenzung erfahren wird, gründet kulturelle Fremdheit auf der (mehr oder minder erzwungenen) Anerkennung der Eigenheit anderer Denkfiguren, Sinnzusammenhänge, Weltanschauungen und Seinsweisen.“* (Stenger 1998: 25f).

5.2.2.3. Fremdheitszuschreibung aufgrund der Aufenthaltsdauer (N. Elias/ J. L. Scotson)

Der Zugang zum Thema Fremdheit von Norbert Elias und John L. Scotson (1993) verdeutlicht ebenfalls, dass es nicht nur einen Weg gibt, über den Fremdes zustande kommen kann. Anhand der Ergebnisse einer Studie, die sie in dem kleinen englischen Ort Winston Parva durchgeführt haben, zeigen sie, dass es nicht unbedingt äußere Merkmale, wie zum Beispiel die Hautfarbe, kulturelle Aspekte oder auch der soziale Status etc. sein müssen, die von einem Individuum oder einer Gruppe als fremd wahrgenommen werden (vgl. Elias/ Scotson 1993: 10).

In der untersuchten Ortschaft konnten die Wohnbezirke in drei Zonen eingeteilt werden, die auch von den Bewohner*innen von Winston Parva als unterschiedlich eingestuft wurden. Zur Zeit der Durchführung der Studie bestand der älteste Ortsteil (Zone 2) bereits 80 Jahre, die anderen Zonen kamen später hinzu. Aufgrund des langen Bestehens des ursprünglichen Ortsteiles ist ein enger Zusammenhalt der Familien entstanden, die dort lebten. Es kannten sich alle und es fühlten sich alle zu ihrem Wohnbezirk zugehörig. Mit dem Hinzukommen von Zone 1 in den 1920er und 1930er Jahren und dem dortigen Entstehen von Einzel- und Doppelhäusern, zog es einige besser situierte Kaufleute oder Landbesitzer*innen aus Zone 2 in das neu entstandene Viertel, um so ihren Erfolg gegenüber den Anderen auszudrücken. Zone 1 wurde so mit der Zeit zum Wohnort einer Art Oberklasse, in Zone 2 waren die Arbeiter*innen zu Hause. Nach der Errichtung von Zone 1 kam eine weitere hinzu – Zone 3. Ihr Entstehen war unter den Bewohner*innen der anderen Zonen äußerst umstritten, was dazu führte, dass das Gebiet von Anfang an keinen guten Ruf hatte. Trotz günstiger Mieten war es für die Bewohner*innen von Zone 1 und 2 nicht attraktiv, ihren Wohnsitz in Zone 3 zu verlegen. Aus diesem Grund wurden die Häuser großteils von Fremden, vor allem von Arbeiter*innen aus Nordengland, die aufgrund der besseren Beschäftigungsverhältnisse nach Winston Parva kamen, gemietet (vgl. Elias/ Scotson 1993: 63, 79f). Es wohnten in Zone 1 also bürgerliche Familien, in Zone 2 die alteingesessenen und in Zone 3 die neuhinzugezogenen Arbeiter*innenfamilien. Besonders zwischen den Bewohner*innen der letzten beiden Zonen waren die Unterschiede sehr gering, sie ähnelten sich in ihrer Lebensweise sehr stark und auch ethnisch, bezüglich der Bildung, der Nationalität, etc. gab es wenige Differenzen. Dennoch konnten Elias/ Scotson in ihren Untersuchungen herausarbeiten, dass es in Winston Parva zu einer scharfen Abgrenzung von den Bewohner*innen aus Zone 3 kam – und zwar sowohl seitens der Bürgerlichen aus Zone 1 als auch der Arbeiter*innen aus Zone 2. Diese Grenze verläuft demnach nicht, so wie vielleicht anzunehmen wäre, entlang von Klassenunterschieden (Zone 1 grenzt sich von Zone 2 und 3 ab), sondern zwischen alteingesessenen Familien und den Neuangekommenen (Zone 1 und 2 grenzen sich von Zone 3 ab). Es

versuchten sich quasi die Etablierten von den Neuankömmlingen bewusst zu distanzieren und sich gegen sie zu verbünden, was dazu führte, dass die Neuhinzugezogenen zu Außenseiter*innen stigmatisiert wurden (vgl. Elias/ Scotson 1993: 7ff, 64f; Treibel 2006: 204).

Um dieses Verhältnis zwischen Etablierten und Außenseiter*innen oder zwischen Alteingesessenen und Neuzugezogenen zu verstehen, sind Elias/ Scotson der Meinung, dass es notwendig ist, sich mit der Verflechtung der beiden Gruppen vertraut zu machen. Diese nur jeweils isoliert voneinander zu betrachten, um dann davon abzuleiten, wie sie interagieren, sei nicht ausreichend (vgl. Elias/ Scotson 1993: 72f). Zu diesem Zweck wird einer der Hauptbegriffe von Elias aufgegriffen – jener der Figuration. *„Figurationen sind Beziehungsgeflechte von Menschen, die mit der wachsenden gegenseitigen Abhängigkeit der Menschen untereinander immer komplexer werden. Die Mitglieder einer Figuration sind durch viele solcher gegenseitiger Abhängigkeiten (Interdependenzketten) aneinander gebunden. Figurationen sind soziale Prozeßmodelle“* (Treibel 2006: 200). Die Etablierten-Außenseiter*innen Beziehung stellt eine solche Figuration dar.

Die beiden Autoren untersuchten, wie es zu der beschriebenen Dynamik der Abgrenzung im Beziehungsgeflecht Etablierte-Außenseiter*innen kommen konnte. Den Grund derartiger Differenzen zwischen in vieler Hinsicht gleichen Gruppen sehen sie in einer ungleichen Machtbalance. Die beiden Gruppen unterscheiden sich nur bezüglich der Wohndauer im Ort. Diese ist die Basis für die Kohäsion innerhalb der Gruppe und somit auch die Grundlage der Macht, andere, die unbekannt sind, zu stigmatisieren (vgl. Elias/ Scotson 1993: 12ff). *„Die »alten Familien«, deren Mitglieder einander seit mehreren Generationen kannten, hatten unter sich eine gemeinsame Lebensweise und einen Normenkanon ausgebildet. Sie befolgten bestimmte Standards und waren stolz darauf. Unter diesen Umständen erlebten sie den Zustrom neuer Nachbarn, obwohl es sich um Landsleute handelte, als eine Bedrohung ihrer eingebürgerten Lebensweise.“* (Elias/ Scotson 1993: 16). Indem die alten Familien darauf bestrebt waren, ihren Status in der Gesellschaft zu erhalten und sich nicht von den Neuankömmlingen den Rang ablaufen zu lassen, rückten die Etablierten näher zusammen und entwickelten ein noch stärkeres Wir-Gefühl, welches den Ursprung in einer zusammen durchlebten Vergangenheit hat. Die neuen Familien stehen dem ohne gemeinsame Vergangenheit und daraus resultierendem Zusammenhalt gegenüber. Zur Stigmatisierung der Neuhinzugezogenen zu Außenseiter*innen kommt es schließlich deswegen, weil die Etablierten es als Angriff auf ihr Wir-Ideal wahrnehmen, dass die Neuen mit Normen der alten Familien nichts anfangen können oder an ihren gemeinsamen Erinnerungen nicht teilhaben können. Im internen Zusammenhalt sehen die Etablierten ihre Chance, gemeinsam gegen diesen Angriff in Form von kompletter Ablehnung der Neuankömmlinge vorzugehen. Es wurden Tabus bezüglich des Kontakts mit den Außenseiter*innen auferlegt, wer dagegen verstieß, hatte mit Sanktionen zu rechnen (vgl. Elias/ Scotson 1993: 9, 36f, 48f). Bei den Neuankömm-

lingen hatte diese Stigmatisierung zur Folge, dass auch sie kein allzu gutes Bild von Zone 3 hatten. Sie waren in Ermangelung der Mittel dazu gezwungen, den ihnen zugeschrieben niedrigen Status, wenn auch mit Widerstreben, zu akzeptieren. Auch wenn Elias/ Scotson in einigen Aussagen deutlich erkennen konnten, dass auch die neuen Familien versuchten, sich von den Etablierten abzugrenzen, indem sie diese zum Beispiel als hochnäsige Snobs bezeichneten, waren sie dennoch zur Resignation gezwungen (vgl. Elias/ Scotson 1993: 64, 149, 156).

Aus ihrer Untersuchung schlussfolgerten Elias und Scotson, dass die Etablierten in ihrem Gruppenglauben so festgefahren waren, „[...] dass sie nicht erkennen konnten und wollten, dass die Mehrheit der Bewohnerinnen und Bewohner von Zone 3 nicht anders als sie selbst ruhige, mit sich beschäftigte Leute waren. [...] Die tatsächlichen Eigenschaften der Zugewanderten spielen nur eine untergeordnete Rolle.“ (Treibel 2006: 206).

Diese Erkenntnisse von Elias/ Scotson haben auch einen Bezug zu ethnischen Merkmalen, die immer wieder als Mittel zur Konstruktion des Fremden herangezogen werden. Den Autoren zufolge sind es immer Machtunterschiede, die den Ausschlag dazu geben, dass etwas als fremd eingestuft wird, und nicht beispielsweise äußerliche Merkmale. Sind unterschiedliche Gruppen in einer Figuration miteinander verflochten, gibt es immer eine Gruppe, die durch die Art der Verflechtung über mehr Macht verfügt als die andere. Die Mächtigeren haben sodann alle Mittel, die anderen in Außenseiterrollen oder Fremdenrollen hineinzudrängen (vgl. Elias/ Scotson 1993: 26f).

5.2.2.4. Steigerungsgrade des Fremdseins (B. Waldenfels)

Auch Bernhard Waldenfels (1997) vertritt die Ansicht, dass nicht eine einzige Art von Fremdheit existiert. Dies wird bereits in einer ersten Begriffsbestimmung deutlich, in der er auf drei unterschiedliche Bedeutungsgehalte der Wörter „fremd“ und „Fremdheit“ hinweist. Betrachtet man den örtlichen Aspekt, kann fremd dasjenige sein, was außerhalb des eigenen Bereichs liegt. Bezieht man sich auf den Aspekt des Besitzes, so ist das Fremde das, was einem selbst nicht gehört, sondern einem Anderen. In einer dritten Bedeutung wirkt das als fremd, was von fremder Art ist. Für Waldenfels sind es demnach die Faktoren Ort, Besitz und Art, die zur Charakterisierung dessen herangezogen werden, was das Eigene und was das Fremde ist. Dem Ortsaspekt schreibt er jedoch die größte Bedeutung zu (vgl. Waldenfels 1997: 20). Er argumentiert so: *„Es gehört zur Grundannahme unserer Fremdheitsstudien, daß das Fremde primär von Orten des Fremden her zu denken ist, als ein Anderswo und als ein Außer-ordentliches, das keinen angestammten Platz hat und sich der Einordnung entzieht. Umgekehrt gilt es den orthaften Raum so zu denken, daß er Eigen- und Fremdorte*

zulässt, ohne die Differenz zwischen Eigenem und Fremdem von vornherein einzukreisen oder einzuebnen.“ (Waldenfels 1997: 12).

Waldenfels zufolge sind das Fremde und das Eigene eng miteinander verwoben, aber weder vollkommen miteinander verschmolzen, noch vollkommen voneinander getrennt. Dennoch würde das Muster in sich zusammenbrechen, wenn das Geflecht zwischen Eigenem und Fremdem entflochten werden würde (vgl. Waldenfels 1990: 65, Waldenfels 1997: 156). Den Grund für die Verwobenheit des Eigenen und des Fremden sieht Waldenfels darin, dass Fremdheit uns nicht nur in Form anderer begegnet, sondern auch in uns selbst, also im Eigenen (vgl. Waldenfels 1997: 27).

In weiterer Folge verweist Waldenfels darauf, dass die Erfahrung des Fremden immer in Relation zur Ordnung der wahrnehmenden Person steht. Diese Ordnung bewegt sich innerhalb einer bestimmten Grenze, was impliziert, dass *„etwas so und nicht anders erscheint, daß also bestimmte Erfahrungsmöglichkeiten ausgesondert, andere ausgeschlossen sind.“* (Waldenfels 1997: 20). Es wird demnach etwas als fremd wahrgenommen, wenn mittels der Ordnung kein Zugriff darauf gefunden werden kann. Das Fremde ist folglich nichts, das universell bestimmt werden kann und von dem es nur eine Art gibt. Vielmehr, wie auch schon die unterschiedlichen Bedeutungsgehalte der Wörter fremd und Fremdheit zeigen, gibt es verschiedene Fremdheitsstile. Diese ergeben sich daraus, dass Fremdheit immer nur okkasionell, sprich von Fall zu Fall, definiert werden kann (vgl. Waldenfels 1997: 20ff), denn *„So viele Ordnungen, so viele Fremdheiten. Das Außer-ordentliche begleitet die Ordnungen wie ein Schatten.“* (Waldenfels 1997: 33). Waldenfels führt in diesem Sinne folgende drei Steigerungsgrade des Fremdseins an:

Der erste Typus ist die alltägliche, normale Fremdheit. Auch wenn gewisse Leerstellen auftreten, verbleibt sie in einer uns vertrauten Ordnung und bietet uns immer noch die Möglichkeit, uns auf alltägliche Weise zu verständigen. Ein Beispiel dafür wäre die Fremdheit von Nachbar*innen oder Straßenpassant*innen. Diese Form der Fremdheit findet in der strukturellen Fremdheit ihre Steigerung. Sie betrifft all das, was sich außerhalb einer bestimmten, bekannten Ordnung befindet, wie etwa eine fremde Sprache, die nicht verstanden wird, ein anderer Festkalender oder unbekannte Rituale. Die dritte Stufe schließlich bildet die radikale Fremdheit. Im Unterschied zu den beiden anderen Stufen, entzieht sich das, was ihr zugerechnet wird, jeglicher Ordnung und übersteigt all unsere Möglichkeiten der Interpretation. Teil dieser Art von Fremdheit sind beispielsweise Grenzphänomene wie Rausch, Schlaf oder Tod (vgl. Waldenfels 1997: 35ff).

5.2.2.5. Modi des Fremderlebens (O. Schöffter)

Ortfried Schöffter (1991, 1991a) hat sich in seinem Werk „Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung“ im ersten Teil mit den Modi des Fremderlebens auseinandergesetzt. Bei der Definition dessen, was das Fremde ist, geht er darauf ein, dass sich die Welt mit ihren Lebenswelten gegenwärtig zunehmend zu einem engeren Netz entwickelt, in der die Abhängigkeiten der Menschen untereinander ansteigen. Einander ferne Lebenszusammenhänge werden immer mehr in ein Kollektiv zusammengedrängt, sodass mentale und historische Distanzen miteinander in Kontakt treten (müssen) (vgl. Schöffter 1991a: 11). *„Erst dadurch, daß unsere Lebensbereiche in immer geringerem Maße zwischen einem „Innen“ und einem „Außen“ getrennt sind und folglich mehr und mehr Überschneidungsbereiche herausbilden, wird erfahrbar, daß Fremdheit ein Beziehungsverhältnis darstellt, das sich durch Nähe intensiviert.“* (Schöffter 1991a: 11). So gesehen können Grenzen zu Kontaktflächen in der Gesellschaft werden. Erst indem sich die beiden Gruppen des Eigenen und des Fremden oder Anderen näher kommen, tritt die Fremdheit der Anderen in Erscheinung. Was als fremd empfunden wird, ist aber nicht zufällig, sondern hängt sehr wohl von der eigenen sozialen Position und Geschichte ab (vgl. Schöffter 1991a: 12).

In weiterer Folge weist Schöffter darauf hin, dass durch diese Sichtweise des Fremden, welches durch das Zusammenstoßen verschiedener Sinnwelten entsteht, es keine allgemeingültigen Modi des Fremderlebens mehr gibt, so wie es der Fall war, als das Fremde noch eher durch eindeutige Sonderrollen erkennbar war. Es ist nun viel eher Usus, dass sich die Deutungsmuster des Fremderlebens auf soziale Bruchlinien beziehen, also auf Unterschiede aller Art. Welche Unterscheidung jeweils herangezogen wird, ist vorab nicht bestimmt. Schöffter unterscheidet grundsätzlich fünf Deutungsmuster mit unterschiedlichem inhaltlichen Schwerpunkt (vgl. Schöffter 1991a: 13f).

Das Fremde als das Auswärtige

Das Fremde wird in diesem Fall als etwas verstanden, das außerhalb einer räumlich bestimmbaren Trennungslinie angesiedelt ist. Das Innere wird im Gegenzug als Heimat oder Einheitssphäre wahrgenommen (vgl. Schöffter 1991a: 14).

Das Fremde als Fremdartiges

Wird das Fremde als Fremdartiges definiert, kommt es zu einer Kontrastierung von Anomalität und vom Unpassenden auf der einen Seite und vom Normalen der eigenen Sinnwelt auf der anderen Seite (vgl. Schöffter 1991a: 14).

Das Fremde als das noch Unbekannte

Beim Fremden als das noch Unbekannte besteht die Möglichkeit des gegenseitigen Kennenlernens und somit des Vertrautmachens mit Erfahrungsbereichen, die in der Zone der prinzipiellen Erreichbarkeit liegen (vgl. Schäffter 1991a: 14).

Das Fremde als das letztlich Unerkennbare

Das Fremde als das letztlich Unerkennbare schließt im Vergleich zum vorherigen Deutungsmuster die Möglichkeit des Kennenlernens aus. Das Fremde liegt in diesem Fall außerhalb des eignen Sinnbezirks und wird nicht wahrgenommen (vgl. Schäffter 1991a: 14).

Das Fremde als das Unheimliche

Fremdes als Unheimliches impliziert, dass es auch möglich ist, dass Vertrautes, beziehungsweise Eigenes zu Fremdartigem werden kann. Daraus, dass das Heimische unheimlich wird, folgt, dass die Grenze zwischen Innen und Außen verschwimmt (vgl. Schäffter 1991a: 14).

Die Modi des Fremderlebens lassen sich aber nicht nur anhand dieser inhaltlichen Komponente ausdifferenzieren, sondern die Unterscheidungen können auch auf Ordnungsschemata zurückgeführt werden. Ordnungsschemata sind soziale Wirklichkeitsdefinitionen, die dafür sorgen, dass die Welt verständlich, vorhersehbar und dadurch auch berechenbar ist und bleibt. Unterdrückend wirken Ordnungsschemata immer dann, wenn sie sich als natürliche Ordnung verfestigen und versuchen, die zugrundeliegenden Interessen zu objektivieren (vgl. Schäffter 1991a: 14f). Schäffter zufolge ist es wichtig „[...] nicht allein die vielfältigen inhaltlichen Erscheinungsformen von Fremderleben auseinanderzuhalten, sondern [...] auch deren zugrundeliegende strukturellen Voraussetzungen zu berücksichtigen.“ (Schäffter 1991a: 15). Zu diesem Zweck führt er vier elementare Ordnungsschemata an, auf denen jeweils unterschiedliche Modi des Fremderlebens gründen (vgl. Schäffter 1991a: 15f).

Ordnungen transzendenter Ganzheit: Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen

Der erste Modus des Fremderlebens basiert auf einem Ordnungsschema, in dem das Fremde als abgetrennte Ursprünglichkeit auftritt. Die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem stellt keinen Bruch an sich dar, sondern basiert auf einem Verhältnis spannungsreicher Verbundenheit und Gemeinsamkeiten. Dies bedeutet, dass das Fremde im Grunde aus einer undifferenzierten Ganzheit hervorgegangen ist. Durch die Trennung stellt es nun eine Kontrastfläche für die Identität des Eigenen dar (vgl. Schäffter 1991a: 16). „In temporaler Deutung erscheint hier das Fremde als das Ursprüngliche, ohne das die Eigenheit nicht möglich

wäre, zu der sie jedoch im Verlauf einer Identitätsentwicklung in Distanz treten muß.“ (Schäffter 1991a: 16).

Obwohl Eigenes und Fremdes einen so starken Bezug zueinander haben, ist anzumerken, dass dies nicht automatisch bedeutet, dass sie unter einer gemeinsamen Ordnung kategorisiert werden können. Trotz der ursprünglich gleichen Herkunft bleibt das Fremde der eigenen Erfahrung transzendent (vgl. Schäffter 1991a: 17).

Ordnungen perfekter Vollkommenheit: Fremdheit als Gegenbild

Wird Fremdheit als Gegenbild gesehen, basiert das Fremderleben auf einer Ordnungsstruktur, die durch die Betonung der Unvereinbarkeit des Eigenen und des Fremden, die Eindeutigkeit und den inneren Zusammenhang in der Sphäre des Eigenen bewahren will. Eine klar festgelegte Grenzlinie soll dafür sorgen, die Integrität der Eigenheit zu schützen. Während also das Eigene mit den Wörtern Reinheit, Unvermischtheit, innere Stärke oder Gesundheit positiv beschrieben wird, wird dem Fremden eher Negatives angeheftet, zum Beispiel Unreinheit, Gift, Vermischung oder Schmutz (vgl. Schäffter 1991a: 19). Durch diese Sichtweise *„[...] ruft Fremderleben notwendigerweise konflikthafte Gegensätzlichkeit hervor. Das Fremde erscheint als der ‚natürliche Feind‘. Zumindest stellt es eine latente Bedrohung der eigenen Integrität dar, die letztlich nur durch eigene Stärke in Schach gehalten werden kann.“* (Schäffter 1991a: 19f). Schäffter weist allerdings auch darauf hin, dass das Fremde in diesem Sinne durchaus eine positive Seite beinhalten kann. Es kann eine reizvolle Alternative zur durch Ausgrenzung reduzierten Eigenheit werden (vgl. Schäffter 1991a: 20f).

Ordnungskonzepte dynamischer Selbstveränderung: Fremdheit als Ergänzung

Sinnsysteme werden immer komplexer und die soziale Realität ist einem ständigen Wandel unterzogen, weshalb die duale Ordnung in Gefahr gerät. Durch die starke interne Differenzierung ist jeder Person, Gruppe oder Kultur ein Spektrum an Fremdheit eingelagert. Im Gegensatz zum zweiten Modus, in dem Fremdheit als Gegenbild erlebt wird, geht es hier nicht um das Bewahren der internen Integrität, sondern der Kontakt mit dem Fremden hat eine wichtige Bedeutung für die Entwicklungen in der Sphäre des Eigenen (vgl. Schäffter 1991a: 22). *„So geht es hier nicht allein darum, das Eigene durch assimilatives Ausfüllen mit immer Gleichem auszuweiten, sondern um die Entdeckung bislang ungeahnter Möglichkeiten.“* (Schäffter 1991a: 23). So gesehen trägt das Einlassen auf das Fremde in bedeutendem Maße zur Selbsterfahrung bei, da dadurch Lücken oder sogenannte weiße Flecken aufgespürt werden können (vgl. Schäffter 1991a: 23).

Trotz der überwiegend positiven Sichtweise des Fremden darf eine Problemstelle nicht vergessen werden. Das Eigene wird mit einer großen Menge an neuen Erfahrungen konfrontiert, die es zu verarbeiten gilt. Ist die Verarbeitungskapazität für Neues und Ungewohntes

aber erschöpft, sinkt die Begeisterung für das Fremde sehr schnell und es wird sodann als Bedrohung für das Eigene gesehen (vgl. Schäffter 1991a: 24).

Konzeptionen komplementärer Ordnung: Fremdheit als Komplementarität

Dieses vierte Ordnungsschema, das Einfluss auf die Modi des Fremderlebens hat, unterscheidet sich etwas von den drei bisher beschriebenen Mustern. Diese haben gemeinsam, dass sie das Fremde nicht in seiner Besonderheit annehmen können. Auf unterschiedliche Art und Weise trägt das Fremde zur Bildung der Identität des Eigenen bei und kann so nicht unabhängig davon gesehen werden (vgl. Schäffter 1991a: 25).

Das vierte, hier beschriebene Ordnungsmuster, versucht dem zu entkommen und beruht auf Phänomenen einer sich wechselseitig hervorrufenden Fremdheit. Das Eigene und das Fremde werden nicht als grundlegend unterschiedliche Bereiche betrachtet, sondern sie relativieren und bestimmen sich gegenseitig. Dadurch lässt sich das für Schäffter realistischere Bild der heutigen Welt zeichnen – das eines polykontexturalen Universums. Die Ambivalenz der Ordnungsstrukturen ist nicht mehr aktuell, vielmehr sind diese polyvalent. Mit dem gegenseitigen Hervorrufen von Eigenheit und Fremdheit geht außerdem einher, dass sich keine klar definierte Innen- oder Außenwelt, also keine reine Eigen- oder Fremdwelt mehr ausbilden kann (vgl. Schäffter 1991a: 25).

Zentral für diese komplementäre Ordnung wechselseitiger Fremdheit ist die Einsicht, dass es eine Grenze eigener Erfahrungsmöglichkeiten gibt (vgl. Schäffter 1991a: 26) und „[...] *daß es externe Bereiche gibt, die prinzipiell nicht aneignungsfähig sind und daher realistischerweise (und nicht nur aus ethischer Überzeugung) in ihrem autonomen Eigenwert respektiert werden müssen.*“ (Schäffter 1991a: 26). So gesehen wird das Fremde nie vollkommen bestimmbar (vgl. Schäffter 1991a: 27).

5.3. Das Fremde in der Bilderbuchwelt

Als Abschluss dieses theoretischen Kapitels zum Verständnis des Begriffs des Fremden soll ein Blick in die Literatur geworfen werden, die sich speziell mit der Darstellung des Fremden in Bilderbüchern auseinandersetzt. Da in den letzten Jahren die Forschungsaktivität zu diesem Thema offenbar nicht gegeben war und keine oder nur spärliche aktuelle Literatur, sprich aus den 2000er oder 2010er Jahren, gefunden werden konnte, wird hier auf Claudia Blei (1998) Bezug genommen. Sie hat im Rahmen ihrer Dissertation die bild- und sprachästhetische Darstellung des Eigenen und Fremden in Bilderbüchern deutscher Sprache untersucht. Für die Masterarbeit sind vor allem die Ausführungen zur bildlichen Dimension von Interesse. Wie viele Theoretiker*innen betont auch Blei die Relevanz der Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden in der Darstellung des Themas Fremdheit und

widmet aus diesem Grund der Erzeugung von Kontrasten zwischen den beiden Gruppen durch bildliche Mittel ein Kapitel. Darin versucht sie zuerst, anhand eines konkreten Bilderbuches, mögliche Bild-Handlungs-Muster aufzuzeigen, ehe sie dann unter Rückbezug auf verschiedene Bilderbücher⁵ typische bildästhetische Gestaltungsmittel zur Darstellung des Kontrasts Eigenes – Fremdes herausarbeitet. Sie fokussiert sich dabei vor allem auf Formen, Farben, Material und Komposition (vgl. Blei 1998: 155).

Im detailliert analysierten Bilderbuch („Irgendwie Anders“⁶) konnte Blei vier Bild-Handlungs-Typen identifizieren, die sich bezüglich der Konstellation des Eigenen und Fremden zueinander unterscheiden (vgl. Blei 1998: 156). *„Diese vier Bild-Handlungs-Muster sind typisch für die bildinhaltlich-thematische Darstellung des Eigenen und Fremden in den meisten untersuchten Bilderbüchern. Wenngleich unterschiedlich ausdifferenziert, so zentriert sich die Bildhandlung doch mindestens um eine dieser bildinhaltlichen Grundkonstellationen.“* (Blei 1998: 157). In den vier identifizierten Typen sind folgende Grundhaltungen zu erkennen. Sie zeichnen sich durch jeweils typische Merkmale bezüglich der Darstellung des Eigenen und des Fremden aus:

Typus 1: Ablehnung des/ der Einzelne*n durch die Gesellschaft

Charakteristisch für die Darstellung des Fremden als ein von der Gesellschaft abgelehntes Individuum oder als eine abgelehnte Gruppe ist die Ausdifferenzierung der Figuren im Bild. Um das Fremde sozusagen erkennbar zu machen, werden oftmals Unterschiede im äußeren Erscheinungsbild eingesetzt. Es wird dem Eigenen und Fremden eine unterschiedliche Größe, Farbe oder Form gegeben, oder eine der beiden Gruppen wird mit bestimmten Attributen, beziehungsweise verfremdeten Formen ausgestattet, die die andere nicht hat. Darüber hinaus kommen, um das Fremde zu verkörpern, gerne realitätsferne oder fiktionale Wesen zum Einsatz, während die Gruppe des Eigenen mit Mimik und Gestik spielt, um die Ablehnung auszudrücken (vgl. Blei 1998: 156f).

Typus 2: Ablehnung des/ der Einzelne*n durch den/ die Einzelne*n

In den Bildern dieses Typus kommt es ebenfalls zur Anwendung der in Typus 1 beschriebenen Mittel. Die Ablehnung erfährt allerdings insofern eine Steigerung, als es zur direkten Gegenüberstellung der Figuren des Eigenen und Fremden kommt. Oftmals werden die Unterschiede über das Verhalten intensiviert (vgl. Blei 1998: 157).

⁵ Querschnittsanalyse von 20 Büchern mit Bildern und Texten und neun Büchern nur mit Bildern (vgl. Blei 1998: 139)

⁶ Cave, Kathryn/ Ridell, Chris (1994): Irgendwie Anders. Hamburg: Oetinger Verlag. (Deutsch von Salah Naoura)

Typus 3: Akzeptanz des Andersseins

Wird in den Bildern vermittelt, dass das Anderssein und die Unterschiede zwischen Eigenem und Fremdem akzeptiert werden, stehen in der Darstellung nicht mehr die Differenzen, sondern die Ähnlichkeiten im Zentrum. Kommt es bei den ersten beiden Typen oftmals zu Unterscheidungen über Äußerlichkeiten, so wird bei Bildern des dritten Typus eher davon abgesehen. Die Figuren werden tendenziell gleich groß und mit dem gleichen Verfremdungsgrad abgebildet. Ein weiteres wichtiges Element zur Vermittlung dessen, dass Anderssein akzeptiert wird, ist die Präsenz von Vorgängen im Bild, die das Gemeinsame betonen. Besonders gerne lassen die Illustrator*innen zu diesem Zweck die Figuren Tätigkeiten ausführen, die verbindend sind, oder die man nicht alleine machen kann (vgl. Blei 1998: 157).

Typus 4: Bereitschaft zur Aufnahme derer, die anders sind

Die Darstellung der Bereitschaft zur Aufnahme derer, die anders sind, bedient sich ähnlicher Mittel, die soeben bei Typus 3 erwähnt wurden. Es steht auch hier das Gemeinsame im Vordergrund. Zum Ausdruck gebracht wird das vor allem über die Darstellung von vielfältigen Vorgängen und Erscheinungen, über Mimik und Gestik, sowie durchaus auch über eine symmetrische Anordnung der Figuren. Es wird keineswegs ignoriert oder verleugnet, dass zwischen zwei Gruppen oder Individuen, die aufeinander treffen, Unterschiede bestehen (können), sondern diese werden über die Darstellungsmittel vielmehr relativiert (vgl. Blei 1998: 157). *„Dem Betrachter wird auf diese Weise deutlich gemacht, daß trotz bzw. gerade wegen der Unterschiede ein Empathiegefühl gegenüber Andersseienden möglich ist.“* (Blei 1998: 157).

Neben diesen grundlegenden Aspekten, hat Blei versucht, weitere Trends bezüglich der Mittel, die typischer Weise zur Darstellung des Eigenen und des Fremden im Bilderbuch zum Einsatz kommen, herauszuarbeiten. In ihren Analysen konnte sie erkennen, dass es sehr häufig Tiere unterschiedlicher Art und Herkunft sind, die als Akteur*innen zum Einsatz kommen, um im Bild das Fremde oder das Eigene zu verkörpern und weniger oft Phantasiewesen und Menschen. Außerdem merkt Blei an, dass sich die Mittel, über die das Fremde konstruiert wird, danach unterscheiden, ob die Handelnden Figuren mit gleichen oder unterschiedlichen Gattungsmerkmalen sind. Figuren mit gleichen Gattungsmerkmalen treten in einer Geschichte, in der Fremdheit das Thema ist, beispielsweise dann auf, wenn schwarze und bunte Vögel aufeinandertreffen (vgl. Blei 1998: 158). Es wird in diesem Fall *„[...] das Fremde, Andersartige häufig durch eine modifizierte Farbgebung wiedergegeben. Dabei kann die Farbgebung Gleiches und/oder Unterschiedliches innerhalb einer Art [...] oder einer Gattung [...] verkörpern. Innerhalb gleicher Arten (z.B. Tierherden, Fischschwärme, Menschengruppen) dient die Farbgebung dazu, das Eigene und/oder Fremde auszudifferenzie-*

ren.“ (Blei 1998: 158). Das Fremde im sozusagen Gleichen wird demnach oftmals dadurch gekennzeichnet, dass es sich farblich unterscheidet, aber auch Variationen in der Form werden eingesetzt. Kommen in einer Geschichte zum Thema Fremdheit Figuren mit unterschiedlichen Gattungsmerkmalen vor, so erfolgt die Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremden meist anhand dieser Dimension. Die beiden Gruppen werden beispielsweise durch Menschen auf der einen Seite und Tiere auf der anderen Seite repräsentiert, oder etwa auch durch Landwesen und Luftwesen. Zusätzliche Unterschiede in der Farbgebung, den Formen, dem Material und der Komposition werden in diesem Fall häufig dazu eingesetzt, um den Kontrast zu unterstreichen, der sich aus den Figuren selbst ergibt (vgl. Blei 1998: 158).

Auch Größenverhältnisse sind in der Darstellung des Verhältnisses des Eigenen zum Fremden von Bedeutung. Blei konnte in ihren Analysen herausarbeiten, dass das Fremde sowohl über sehr kleine als auch sehr große Figuren dargestellt wird, das Eigene nimmt jeweils die gegenteilige Größe ein. Dieses Mittel zur Konstruktion des Fremden bringt gewisse Deutungen mit sich. Im Falle dessen, dass das Fremde in Form von sehr kleinen Figuren einer oder mehreren großen Akteur*innen gegenübersteht, die das Eigene repräsentieren, erfährt das Fremde oftmals die Zuschreibung von Hilflosigkeit, Schwäche oder Bedürftigkeit. Wenn das Fremde im Verhältnis zum Eigenen durch sehr große Figuren dargestellt wird, wird es oftmals als bedrohlich oder beängstigend wahrgenommen (vgl. Blei 1998: 159). *„Auf diese Weise vermitteln die Größenverhältnisse einen überwiegend pejorativen Eindruck des Fremden.“* (Blei 1998: 159). Es sei zu diesen Ausführungen noch angemerkt, dass Größenverhältnisse auch anders gedeutet werden könnten. Beispielsweise könnte eine große Figur auch für Macht oder Stärke stehen und eine kleine für Unterwerfung oder Verstecken.

Ein weiteres wichtiges Mittel zur bildlichen Unterscheidung und Darstellung von Fremdem und Eigenem stellt die symbolische Bedeutung von Farben dar. Diese kann beispielsweise auf andere Weise erzeugte Unterschiede im Bild unterstreichen und erklären. Blei erläutert dies anhand des Beispiels einer weißen Ratte, die von schwarzen Ratten abgelehnt und als fremd angesehen wird. Die Farbe Weiß, die für Reinheit steht, passt nicht mit dem Lebensraum der Ratten zusammen und ist auch nicht mit ihrem typischen Verhalten kompatibel, weshalb die schwarzen Ratten, die in ihrer Farbe dieses Verhalten eher symbolisieren, in der weißen Ratte das Fremde sehen. Relevant ist zudem auch der Kontrast zwischen Einfarbigkeit und Buntfarbigkeit der Bildfiguren. Während Erstere für Homogenität, Geschlossenheit und Eintönigkeit steht, verkörpert Zweitere oftmals symbolisch das Zusammenleben und die Durchmischung kultureller Varietäten. Nicht nur der Kontrast der die Gestaltung der Farbfläche betrifft kann eine Rolle spielen, sondern auch die Gegenüberstellung von Farben, die im Farbkreis möglichst komplementär sind, dient oftmals zur Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem (z.B. blau - gelb). Diese soeben erwähnten Form- und Farbaspekte in der Darstellung des Eigenen und des Fremden werden unter Umständen durch die verwendeten

Materialien unterstützt. Unterschiede können auch über verschiedene Mal- und Zeichenstile (deckend - nicht deckend, fein - grob, etc.), haptische Eigenschaften des Materials (rau - glatt, stumpf - glänzend, etc.) oder verwendete Zeichengeräte (Farbstift, Tusche, Wasserfarbe, etc.) ausgedrückt werden (vgl. Blei 1998: 160ff).

Blei resümiert aus diesen Ergebnissen, dass *„[...] signifikante, sofort erkennbare Unterschiede zur Verbildlichung inhaltlich determinierter Differenzenerfahrungen genutzt werden, um die Aufmerksamkeit des Betrachters möglichst schnell und eindeutig auf das / die jeweilige(n) Kontrastpaar(e) zu lenken. Für das Inhaltsfeld: Eigenes und Fremdes leitet sich daraus die Vermutung ab, daß äußerlich wahrnehmbare Differenzen für die Begegnung mit dem / der Fremde(n) grundlegenden Charakter besitzen.“* (Blei 1998: 167).

Genauso wie Trends zur Erzeugung der Unterschiede zwischen Eigenem und Fremdem auf bildlicher Ebene herausgearbeitet werden konnten, hat Blei auch typische Mittel zur Auflösung der Differenzen zwischen den beiden Gruppen identifizieren können: die Anordnung der Figuren in einem Bildraum oder auf einer Bildebene zur Symbolisierung von Zuneigung der beiden Gruppen, die Vermischung von Bildfarben, um die Annäherung darzustellen, sowie die Aufhebung farblicher, formaler, materialbezogener oder bildkompositorischer Differenzen (vgl. Blei 1998: 168).

Auf sprachlicher Ebene sind die Kontraste zwischen Eigenem und Fremdem ebenfalls zu finden. Die Gruppe des Eigenen wird gerne als Gemeinschaft beschreiben, die verbindenden Merkmale werden im Text betont (vgl. Blei 1998: 149). Bevorzugte Mittel, die eingesetzt werden, um im Text zum Ausdruck zu bringen, dass sich die eigene Gruppe gegenüber einer fremden abgrenzt und diese ablehnt, sind beispielsweise folgende: Verwendung von Lexik mit abwertender Semantik oder negativer Konnotation (z.B. gefährlich), Einbeziehung von ungewöhnlichen Persönlichkeitsmerkmalen oder Schimpfwörtern, um die äußerlichen Unterschiede zu beschreiben und zu kommentieren (z.B. igitt), Metaphern zur Veranschaulichung, Bezeichnung der Gruppe der Eigenen als „wir“ und der Gruppe der Fremden als „sie“ in Kombination mit den Modalverben müssen, können oder dürfen, um die Ablehnung der Fremden auszudrücken (z.B. wir müssen sie verjagen; wir können sie nicht brauchen), und Ausdruck von Fremderwartungen in Ausrufesätzen, wobei auch Vorurteile eine Rolle spielen (z.B. Bestimmt sind sie gefährlich!). Kommen diese Mittel zum Einsatz, wird das Fremde eher in ein negatives Licht gerückt und tendenziell nicht als etwas Interessantes, Bereicherndes, Abwechslungsreiches präsentiert. Problematisch dabei ist, dass Vorurteile und Klischees, die in der Alltagswelt der Erwachsenen und somit der Autor*innen kursieren, Eingang ins Bilderbuch finden können und somit an die (kindlichen) Rezipient*innen weitergegeben werden. Soll sich die Fremdwahrnehmung im Laufe der Erzählung von Ablehnung zu Akzeptanz ändern und die Unterschiede nicht mehr relevant sein, so erfolgt dies sprachlich

beispielsweise über das Entdecken von Gemeinsamkeiten durch die Figuren beider Gruppen, oder das Ad-absurdum-Führen von Stereotypen (vgl. Blei 1998: 153f).

In der Dissertation von Blei ist auch eine Passage zu finden, in der sie die Meinung von Autor*innen und Illustrator*innen bezüglich der Anforderungen an die bild- und sprachästhetische Gestaltung von Bilderbüchern darstellt. Sie hat zu diesem Zweck 16 Personen interviewt, um zu erfahren, wie sehr beispielsweise Adressaten*innenspezifisch in der Gestaltung des Bilderbuches eine Rolle spielt. Sie wollte dabei wissen, inwiefern bei den Bilderbuchschaffenden beispielsweise die Notwendigkeit des Ausweichens auf Ersatzcharaktere und Ersatzhandlungen in der Behandlung des Themas Fremdheit gesehen wird. Dabei traten konträre Meinungen zu Tage (vgl. Blei 1998: 88f, 174ff).

„Um von dem kindlichen Rezipienten verstanden zu werden, bedienen sich viele befragte Autoren und Illustratoren ganz bewußt ‚kindgemäßer‘ bild- und sprachästhetischer Gestaltungsmittel.“ (Blei 1998: 177). Einige sprechen von einer großen Verantwortung, die beim Schreiben oder Illustrieren für Kinder auf ihren Schultern lastet, denn sie sind sich bewusst, mit ihrem Werk sowohl etwas Gutes als auch etwas Schlechtes bewirken zu können. Andere hingegen stellen sich ausdrücklich gegen den Anspruch der Kindgemäßheit. Sie wollen Kinder nicht belügen oder schonen, indem sie ihnen gewisse Dinge vorenthalten, oder es fällt ihnen schwer zu beurteilen, wo die Grenze des Kindgemäßen liegt. Wieder andere vertreten die Meinung, dass es die absolute Kindgerechtigkeit der Illustrationen nicht gibt, sondern sie ergibt sich immer aus dem Zusammenspiel mit dem Text und muss immer wieder neu überprüft werden (vgl. Blei 1998: 177f).

Inwiefern derartige Darstellungsweisen des Fremden, die Ende der 1990er Jahre von Bedeutung waren, auch in aktuellen Bilderbüchern eine Rolle spielen, wird die in dieser Arbeit durchgeführte Analyse zeigen.

6. Forschungsdesign

Wie bereits erwähnt, stellen die Illustrationen in Kinderbilderbüchern das grundlegende Datenmaterial für die Masterarbeit dar. Ziel dieses Kapitels ist es nun, den Prozess der Materialauswahl zu erläutern und anschließend zu erklären, mit welchen Methoden die ausgewählten Bilder analysiert wurden. Für die Auswahl jener Bilder, die tatsächlich einer näheren Analyse unterzogen wurden, wurde ein dreistufiger Prozess durchlaufen: Zusammenstellen eines Pools von Bilderbüchern anhand bestimmter Kriterien – Auswahl von Bildern, die für die Analyse in Frage kommen – Ersteindrucksanalyse nach S. Müller-Doohm.

6.1. Materialauswahl

6.1.1. Zusammenstellen eines Pools von Bilderbüchern (Kriterien)

Kinderbilderbücher, die sich mit dem Thema Fremdheit, Anderssein, kulturelle Vielfalt oder Abgrenzung beschäftigen gibt es zahlreiche. Recherchen haben gezeigt, dass der Titel des Buches teilweise schon sehr viel über seinen Inhalt aussagt, manchmal lässt er aber auch nicht erahnen, dass das jeweilige Buch dem thematischen Feld zuzuordnen ist, das für die Masterarbeit von Interesse ist. Da nur Illustrationen aus thematisch relevanten Bilderbüchern für die Analyse in Frage kommen, wurde zuerst ein Pool solcher Bücher zusammengestellt. Um diesen mit einer ausreichend großen Anzahl an Büchern zu füllen und um ein breites Spektrum abzudecken, wurden Bibliothekar*innen, Mitarbeiter*innen von Instituten, die sich mit Kinder- und Jugendliteratur beschäftigen, und auch Ansprechpersonen in Kinderbuchverlagen in Österreich, Deutschland und der Schweiz um ihre Expertise gebeten. Die Kontaktaufnahme fand per E-Mail statt, die „response-rate“ war sehr gut. Durch diese Vorgehensweise entstand eine Liste mit 38 thematisch relevanten Büchern, wobei Doppelnennungen nur einmal gezählt wurden. Da die Verlage beinahe ausschließlich Bücher empfohlen haben, die bei ihnen selbst erschienen sind, wurden die Tipps der neutralen Institute und Bibliotheken als besonders wertvoll eingestuft. Die Empfehlungen der Verlage wurden eher als Bestätigung der thematischen Relevanz der Bücher angesehen.

Neben dem inhaltlichen Aspekt stellte auch die Sprache ein wichtiges Auswahlkriterium dar. Bereits bei der Kontaktaufnahme mit den Expert*innen wurde darauf geachtet, dass die Einrichtung im deutschen Sprachraum liegt, aber auch das Buch selbst soll gewisse sprachliche Anforderungen erfüllen. Die Originalsprache des Buches soll Deutsch sein, um Übersetzungsfehler aus einer anderen Sprache zu vermeiden. In diesem Fall wäre das in Bilderbüchern so zentrale Bild-Text Verhältnis nicht mehr in seiner ursprünglichen Form vorzufinden, da die Bildsprache im Gegensatz zum Text schon noch im Original erhalten bleibt.

Auch das Erscheinungsjahr ist ein relevantes Kriterium für die Aufnahme der Bücher in den Pool. In der Literatur wird darauf hingewiesen, dass sich die Darstellungsweise in den Bilderbüchern über die Jahre hinweg stark verändert hat und vor allem nach den 1960er Jahren ein thematischer Umschwung zu verzeichnen war (vgl. dazu z.B. Künnemann 1974). Um ein aktuelles Bild der Darstellungsweise des Fremden in Bilderbüchern zu erhalten, sollen möglichst neue Bücher für die Analyse herangezogen werden. Aus diesem Grund wurde die Liste der Empfehlungen um jene Bücher bereinigt, deren Ersterscheinungsjahr vor 2000 liegt.

Das letzte Kriterium, das von den Büchern zu erfüllen ist, betrifft die Altersempfehlung. Recherchen haben gezeigt, dass im Falle von Bilderbüchern es eher üblich ist, die Altersanga-

be nach oben hin offen zu lassen, sprich nur zu nennen, ab welchem Alter das Buch geeignet ist. Das soll aber nicht heißen, dass das Buch für ältere Kinder nicht ansprechend ist. Für die Masterarbeit sollen Bücher im Fokus stehen, die für Kinder geeignet sind, die noch nicht die Volksschule besuchen. Die Lesefähigkeit ist in diesem Alter noch nicht oder nur minimal vorhanden, weshalb Bilder einen direkteren und mit weniger Angewiesenheit auf Hilfe verbundenen Zugang zu Inhalten bieten. Dies ist auch bei Yu (2009) zu lesen. Im Forschungsdesign zum Artikel „Levels of meaning and children: An exploratory study of picture books' illustrations“ wird bei der Auswahl der Altersgruppe beispielsweise auf das Modell der kognitiven Entwicklung von Jean Piaget Bezug genommen. Dieser Theorie zufolge befindet sich das Kind zwischen zwei und sieben Jahren im sogenannten Stadium der Präoperationalen Intelligenz, in der sich Vorstellungsvermögen und Bildwahrnehmung stark entwickeln. Auch kulturelle Erfahrungen werden mehr und mehr Teil des kindlichen Wissensbestandes (vgl. Yu 2009: 242). Für die Konzentration auf die Altersgruppe der Kinder, die noch nicht in die Schule gehen, in Zusammenhang mit dem inhaltlichen Aspekt der in Frage kommenden Bücher, sprechen auch die Erkenntnisse von Drew Nesdale. Seine Social Identity Developmental Theory (SIDT) besagt, dass Kinder im Alter von drei bis fünf Jahren eine große Entwicklung durchmachen, was das Wahrnehmen von ethnischen Unterschieden und Gruppenzugehörigkeiten betrifft (vgl. Raabe/ Beelmann 2009: 122). *„Zunächst beginnen Kinder ab dem Alter von drei Jahren ethnische Unterschiede wahrzunehmen. [...] Sobald Kinder ein Verständnis dafür entwickelt haben, welchen sozialen Gruppen sie angehören, beginnen sie diese Gruppen zu bevorzugen und besser zu bewerten. Zwar schätzen sie Fremdgruppen in dieser Entwicklungsphase grundsätzlich positiv ein, jedoch negativer als die eigene Gruppe.“* (Raabe/ Beelmann 2009: 122).

6.1.2. Zusammenstellen eines Bildkorpus

Aus allen Büchern, die die oben genannten Kriterien erfüllen, wurden in einem nächsten Schritt jene Bilder markiert, auf denen das Eigene und das Fremde zu sehen ist. Oftmals kommt es vor, dass ein Bild nur eine der beiden Gruppen zeigt. In diesem Fall ist das Bild für eine mögliche Analyse nicht relevant, denn um herausarbeiten zu können, wie das Fremde im Bild konstruiert wird, braucht es die Gegenüberstellung von mindestens zwei Gruppen oder Individuen. Darauf wurde bereits in der theoretischen Aufarbeitung des Themas hingewiesen. Um festzustellen, was auf den Bildern dargestellt wird und ob sie in den Bildkorpus aufgenommen werden sollen, wurde teilweise Inhalt und Text der Bücher herangezogen. Dies war besonders dann von Nöten, wenn es sich bei den Charakteren in den Büchern um Phantasiewesen oder Tiere handelt. In einigen Fällen waren die Unterschiede auch bildlich deutlich erkennbar. Auf diese Weise wurden 54 Bilder ausgewählt, die für eine nähere analy-

tische Betrachtung in Frage kämen. Mit diesem Bildkorpus wurde in einem letzten Schritt mit der Ersteindrucksanalyse nach Stefan Müller-Doohm (1997) weitergearbeitet.

6.1.3. Ersteindrucksanalyse nach S. Müller-Doohm

Da im Rahmen der Masterarbeit nicht alle Bilder einer genaueren Interpretation unterzogen werden können, sollen mit Hilfe der Ersteindrucksanalyse von Stefan Müller-Doohm (1997) sogenannte Familienähnlichkeiten gebildet werden. Der Autor entwickelte diese Methode zur Selektion von Einzelfällen aus einer großen Menge von Material. Indem er nach der Primärbotschaft, den dargestellten Personen und Objekten, den verwendeten markanten Stilmomenten und der Inszenierungsmachart fragt, versucht er zu einer Ersttypisierung und Einordnung des Materials zu kommen. Familienähnlichkeiten liegen demnach dann vor, wenn mehrere Bilder eine ähnliche Botschaft vermitteln (vgl. Müller-Doohm 1997: 102f). *„Aus den heuristisch so gebildeten Klassen lassen sich die Beispiele gewinnen, die als Prototypen Gegenstand der Einzelfallanalyse sind.“* (Müller-Doohm 1997: 102). Der ausgewählte Prototyp soll die Merkmale der jeweiligen Klasse bestmöglich repräsentieren (vgl. Müller-Doohm 1997: 103). So kann gewährleistet werden, dass ein breites Spektrum des vorhandenen Materials für die Analyse herangezogen wird.

Zur Typisierung des Materials wurde in einer Gruppe von drei Personen zusammengearbeitet. Dabei konnten die 54 Bilder des Bildkorpus in 10 Familien gruppiert werden. So wie Müller-Doohm es vorschlägt wurde bei der Gruppenbildung besonders auf die visuelle Botschaft geachtet und der Text so weit wie möglich außen vor gelassen. Die so herausgearbeiteten Typen wurden in Bezug auf das Forschungsinteresse mit folgenden Bezeichnungen versehen:

- Ablehnung
- Abschied
- Akzeptanz & alle zusammen glücklich
- Alltag & Normalität
- Ankunft
- Begegnung
- Eine*r gegen viele
- Fürsorge & für jemanden da sein
- Sehnsucht
- Skepsis

Welche Bilder sich im Detail in den einzelnen Gruppierungen finden, ist in Kapitel 10 zu sehen. Eines der Bilder ist aufgrund einer sehr ambivalenten Darstellung, beziehungsweise einer Teilung des Bildes, in zwei Gruppierungen vertreten. Die Prototypen aus zwei Gruppierungen sind es dann, die für diese Arbeit einer genaueren Interpretation mittels Segmentanalyse unterzogen wurden. Auf die Auswahl wird im Detail noch einmal vor der Darstellung der jeweiligen Bildanalyse eingegangen.

6.2. Materialanalyse

Ehe es nun zur Darstellung der Bildanalyse kommt, soll in diesem Kapitel näher auf die dabei verwendeten Methoden eingegangen werden.

6.2.1. Segmentanalyse nach R. Breckner

Die visuelle Segmentanalyse wurde von Roswitha Breckner als symbol- und bedeutungstheoretischer Ansatz zur Untersuchung fixierter Bilder entwickelt (vgl. Breckner 2012: 145). Sie basiert grundlegend auf der von Susanne Langer postulierten Annahme, dass Bilder aus Prozessen der Gestaltbildung hervorgehen, die aus einer Differenz zwischen Figur und Grund erfolgen. In diesen Gestaltbildungsprozessen wird durch die Wahrnehmung von etwas bildlicher Sinn produziert. Zu beachten ist dabei allerdings, dass für die Entstehung der Bildgestalt eine regelhafte sequentielle Anordnung der Elemente nicht von Bedeutung ist, wie es in Sprechakten der Fall ist (vgl. Breckner 2010: 266, 273).

Im Unterschied zur Sprache liegt die Besonderheit des Bildes nämlich darin, dass es fähig ist, Simultaneität darzustellen, während Sprache, Dinge, die gleichzeitig passieren, immer nur nacheinander hervorbringen kann (vgl. Breckner 2010: 278).

Aus diesem Grund stellt auch die Ikonik nach Max Imdahl einen zentralen Bezugspunkt der Segmentanalyse dar. Breckner teilt seine Auffassung, dass Bilder wegen ihrer speziellen Eigenschaften anders als Texte und Sprache behandelt und interpretiert werden müssen (vgl. Breckner 2010: 278ff).

In seinem Werk entwickelt Imdahl die Ikonologie von Erwin Panofsky weiter. Dieser unterscheidet in seinem bildanalytischen Konzept zwischen drei Sinnebenen, an die es im Analyseprozess schrittweise heranzutreten gilt. Auf der vorikonografischen Ebene soll das, was im Bild gesehen wird, auf deskriptive Art und Weise erfasst werden, auf der ikonographischen Ebene wird das Geschehen mit Wissen darüber, was es in bestimmten Kontexten bedeutet, interpretiert, und auf der ikonologischen Ebene schlussendlich wird das Bild in einen größeren Rahmen gestellt, indem untersucht wird, welche zeitlichen, gesellschaftlichen, kulturge-

schichtlichen Bezüge, etc. ersichtlich gemacht werden (vgl. Breckner 2010: 276f). Imdahl zufolge sind diese Schritte für die Sinnbestimmung eines Bildes von maßgeblicher Bedeutung, allerdings gibt es seiner Meinung nach auch einen ikonischen Bildsinn (vgl. Imdahl 1994: 308). *„Thema der Ikonik ist das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist.“* (Imdahl 1994: 300).

Während Panofsky also vorschlägt, den Bildsinn erst unter Einbezug von außerbildlichen, gesellschaftlichen Rahmenbedingungen zu formulieren, liegt für Imdahl der zentrale Ort der Sinnstiftung in der Bildlichkeit selbst. Er konzentriert sich viel mehr auf die bildlichen Mittel, in denen für ihn genuine Sinnpotentialitäten beherbergt werden (vgl. Breckner 2010: 280).

Imdahl differenziert im Anschluss daran zwischen zwei Arten des Sehens – dem wiedererkennenden und dem sehenden Sehen. Die beiden Varianten unterscheiden sich darin, dass Ersteres einen starken Gegenstandsbezug hat, während Zweiteres ohne Gegenstandsreferenz die formalen Bildaspekte fokussiert und somit für die Erschließung des ikonischen Bildsinns von spezieller Bedeutung ist (vgl. Imdahl 1996: 27, 92). In der Praxis sind das sehende und das wiedererkennende Sehen allerdings nicht voneinander zu trennen, sondern die beiden sind stark aufeinander bezogen. Sie erschließen die formale und die inhaltliche Gestalt eines Bildes und konstituieren somit die Spezifik des Bildlichen (vgl. Breckner 2010: 279).

Bilder mögen also die Fähigkeit haben, gleichzeitig passierende Dinge simultan darzustellen, ihre Wahrnehmung verläuft allerdings dennoch als Prozess. Das Auge wandert entlang sogenannter Blicksprünge über das Bild, nimmt die einzelnen Bildelemente wahr und setzt sie miteinander in Verbindung (vgl. Breckner 2010: 274, Breckner 2012: 148f).

Diesem Spezifikum versucht Breckner mit der Entwicklung der Segmentanalyse zu entsprechen und es gleichzeitig in der analytischen Vorgehensweise zu nutzen. Die Herausforderung besteht darin, der Gleichzeitigkeit von Simultaneität und Prozesshaftigkeit methodisch gerecht zu werden (vgl. Breckner 2010: 275). *„Die Komplexität dieser gleichzeitig stattfindenden Prozesse lässt sich in einer analytischen Rekonstruktion nicht ‚auf einmal‘ erfassen. Vielmehr bedarf es [...] eines mehrere Schritte umfassenden Analyseverfahrens.“* (Breckner 2010: 285). Ziel der Methode ist es, herauszuarbeiten, inwiefern über spezifisch bildliche Mittel Sinn- und Bedeutungsbezüge in Bildern entstehen – sie dient also zum schrittweisen Erschließen des latenten Bildsinns (vgl. Breckner 2010: 270, Breckner 2012: 151). Um während der Analyse ein möglichst breites Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten zu erhalten, empfiehlt Breckner, die Segmentanalyse stets in Gruppen durchzuführen (vgl. Breckner 2010: 287). Wie dabei im Detail vorgegangen wird, soll nun beschrieben werden.

6.2.1.1. Analyseschritte

Der erste Schritt im methodischen Vorgehen nach Breckner ist die Dokumentation des bereits angesprochenen Wahrnehmungsprozesses. Beim Aufdecken des Bildes soll beobachtet werden, wie der eigene Blick über das Bild wandert und dieser Weg auch eingezeichnet werden. Es soll so ersichtlich gemacht werden, auf welchen Teil des Bildes die Aufmerksamkeit zuerst fällt, beziehungsweise welche Teile als zusammengehörig und welche als getrennt wahrgenommen werden. Es ist nicht festgelegt, wie detailliert die Wahrnehmung der einzelnen Bildteile sein soll, denn es ist von Person zu Person unterschiedlich, ob sich der Blick eher von Detail zu Detail bewegt oder ob eher größere Elemente als Ganzes gesehen werden. Daher ist es interessant, den Wahrnehmungsprozess eines Bildes von unterschiedlichen Personen zu vergleichen. Er wird sich in der Reihenfolge und dem Detaillierungsgrad unterscheiden, meist ist aber ein gemeinsames Grundmuster in der Identifizierung der einzelnen Bildelemente erkennbar. Die wahrgenommenen Bildteile dienen als Grundlage für die Bestimmung der Segmente (vgl. Breckner 2010: 287f).

Teil des ersten Schrittes in der Segmentanalyse ist des Weiteren das Festhalten spontaner Eindrücke, die beim erstmaligen Betrachten des Bildes entstanden sind. Es können und sollen dabei durchaus auch leiblich-affektive Reaktionen aufgeschrieben werden, da diese nicht unreflektiert in den Interpretationsprozess eingehen sollten. Schließlich folgt eine formale Bildbeschreibung, in der es darum geht, die Komposition des Bildes darzustellen oder auf Farben, Kontraste oder Größenverhältnisse zu achten (vgl. Breckner 2010: 288f).

Auf Basis dieser Schritte wird das Bild in Segmente eingeteilt, die anschließend analysiert werden (vgl. Breckner 2010: 289). „*Segmente werden als Bedeutungseinheiten verstanden, aus denen sich das Bild gestalthaft aufbaut.*“ (Breckner 2012: 154). Es handelt sich dabei allerdings nicht um eine endgültige Festlegung, sondern es wird lediglich fixiert, mit welchem Bildteil begonnen wird (meist jener, der als Erstes wahrgenommen wurde). Wird während der weiteren Schritte erkannt, dass es sich lohnen würde, ein Segment noch weiter zu unterteilen, oder zwei Segmente doch als eines zu betrachten, können diese Änderungen durchaus vorgenommen werden (vgl. Breckner 2010: 289). Ziel ist es, am Ende dieses Zerlegungsprozesses alle Bestandteile des Bildes in Segmenten erfasst zu haben (vgl. Breckner 2012: 155).

In Schritt zwei kommt es anschließend zur Interpretation der identifizierten Bildsegmente. Dabei wird zuerst das erste Segment für sich und unabhängig vom Gesamtbild unter die Lupe genommen und genau untersucht. So sollen, an das Verfahren der Objektiven Hermeneutik angelehnt (vgl. Breckner 2012: 156), möglichst viele Sehweisen bezüglich dessen, was auf dem Bild zu erkennen ist und worauf dies verweist, entwickelt werden. Zentral ist in

diesem Schritt auch das Aufstellen von Folgehypothesen darüber, was in den weiteren Segmenten zu sehen sein könnte, beziehungsweise zu sehen sein müsste, um eine Sehweise zu bestätigen oder weniger wahrscheinlich erscheinen zu lassen (vgl. Breckner 2010: 289). Es werden keine Hypothesen vorab gebildet, die dann am Material getestet werden, sondern die Hypothesen ergeben sich quasi aus dem Material selbst (vgl. Breckner 2010: 275f). Auf diese Weise wird nach der Interpretation des ersten Segments auch Segment Nummer zwei analysiert. Es wird zunächst fallunabhängig betrachtet und wieder werden alle möglichen Sehweisen und Folgehypothesen notiert. Ist der Prozess ebenfalls abgeschlossen, werden die beiden Segmente zusammengefügt, um so aus ihrer Positionierung und Beziehung zueinander weitere Bedeutungsmöglichkeiten zu erschließen oder bisherige auszuschließen. Dieser Vorgang der schrittweisen Interpretation von einzelnen Segmenten und deren Zusammenhang, sowie der Generierung und dem Ausschluss von Hypothesen wird fortgesetzt, bis das Gesamtbild in seiner latenten und manifesten Struktur erfasst worden ist (vgl. Breckner 2010: 289f).

Stufe drei der Segmentanalyse nach Breckner bezieht sich bereits auf das Bild als Ganzes und beinhaltet die Analyse der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes. Ziel ist es, die in Schritt zwei eröffneten breiten Möglichkeiten bezüglich der Bedeutungs- und Sinnbezüge einzuschränken. Es soll nach diesem Schritt möglich sein, ein erstes Ergebnis bezüglich der Frage, was für wen und wie im Bild durch den Zusammenhang der Segmente in welchem Kontext sichtbar wird, zu formulieren (vgl. Breckner 2010: 291).

Es ist hier der Bezug zu Imdahl wieder deutlich zu erkennen, denn dieser sieht die sogenannte perspektivische Projektion, die szenische Choreographie und die planimetrische Ganzheitsstruktur, um die es in diesem Analyseschritt hauptsächlich geht, als zentrale formale Dimensionen der Bildkomposition an (vgl. Breckner 2010: 281).

Die perspektivische Projektion bezieht sich auf die räumliche Perspektive, aus der das Bild gestaltet wurde. Durch die Verlängerung der Linien der räumlich dargestellten Objekte ist es möglich, aus ihrem Schnittpunkt, beziehungsweise ihren Schnittpunkten, einen oder mehrere Fluchtpunkte einzuzeichnen und so die Blickposition zu bestimmen. Fluchtpunkte können entweder inner- oder außerhalb des Bildes liegen und sind ein Hinweis dafür, ob das Geschehen im Bild beispielsweise von oben herab, von rechts, links oder von unten beobachtet oder aufgenommen wurde. Breckner weist allerdings darauf hin, dass die Fluchtlinien gegenüber der Feldlinien in den Hintergrund treten können oder erst in Zusammenhang mit diesen ein relevantes kompositorisches Element darstellen (vgl. Breckner 2010: 291).

Im Gegensatz zu den Fluchtlinien orientieren sich die Feldlinien nicht an geometrischen Aspekten, sondern es handelt sich dabei um sichtbare oder nicht sichtbare Linien, die die Bildfläche maßgeblich organisieren. Sie ergeben sich aus der Anordnung von Figuren und Ob-

jekten, starken Kontrasten oder auch aus Gesten und Bewegungen (vgl. Breckner 2010: 283, 291).

Die szenische Choreographie bezieht sich rein auf die im Bild sichtbaren Personen und ihre Beziehung und Konstellation zueinander. Sie sind im Bild immer auf irgendeine Art und Weise als Handelnde aufeinander bezogen, weshalb daraus auch in fixierten Bildern ein Handlungsverlauf erkannt werden kann (vgl. Breckner 2010: 282f).

Die Analyse dieser drei Elemente, die zur kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes beitragen, soll ermöglichen, die bisher aufgestellten Hypothesen weiter einzuschränken, beziehungsweise können sich auch neue Sehweisen, die ohne die Linien noch nicht erkannt werden konnten, ergeben.

Im vierten Schritt stehen der Gebrauch sowie die Entstehung und die Aufbewahrung des Bildes im Fokus. Es soll besonders auf Spuren, die Hinweise für die Entstehung, Herkunft oder Verwendung sein könnten (z.B. Fotoecken, Bildunterschriften, Signaturen, Jahreszahlen, etc.), geachtet werden. Eine zentrale Frage im Rahmen dieses Analyseschrittes ist auch jene nach der medialen Gestalt des Bildes, also danach ob es sich um eine Fotografie, eine Zeichnung, einen Comic, ein Gemälde, etc. handelt. Auch das kann wertvolle Informationen zum Kontext liefern, in den das Bild eingeordnet werden kann und wiederum andere Sehweisen werden sich durch das Wissen darüber ad absurdum führen (vgl. Breckner 2010: 291). Stellt das zu analysierende Bild eine Einzelfotografie oder generell ein Bild dar, dessen Herkunft oder Zweck nicht bekannt ist, könnte sich dieser Analyseschritt als schwierig erweisen (vgl. Breckner 2010: 292).

Abschließend kommt es zur Gesamtinterpretation des Bildes. Aus den im Laufe der Analyse entwickelten Sehweisen und Hypothesen gilt es eine Strukturhypothese zu formulieren, die Antwort auf die Frage ‚Wie wird etwas im und durch das Bild für wen in welchen medialen und pragmatischen Kontexten sichtbar?‘ gibt (vgl. Breckner 2010: 293).

6.2.1.2. Begründung der Wahl der Methode

Für die Wahl dieser Methode in der vorliegenden Arbeit spricht, dass sie auf fixierte Bilder unterschiedlicher medialer Gestalt anwendbar ist, darunter auch auf gemalte oder gezeichnete Bilder, die in Bilderbüchern oftmals vorkommen (vgl. Breckner 2012: 145). Außerdem sollen im Rahmen der Untersuchung der Bilder die darin enthaltenen und verwendeten Mittel zur Konstruktion des Fremden herausgearbeitet werden. Es handelt sich dabei um latente Inhalte, die es mittels des schrittweisen Verfahrens und der Interpretation der Segmente für sich alleine und in Kombination mit anderen zu erschließen gilt (vgl. Breckner 2012: 151).

Die unterschiedlichen Segmentkombinationen lassen immer neue Deutungen und Sehweisen zu, was für die Analyse von symbolhaften Unterscheidungen spannend sein kann. Des Weiteren geht es bei der Segmentanalyse nicht nur um die eigentliche Bildanalyse, sondern auch der Entstehungs-, Verwendungs- und Aufbewahrungszusammenhang der Bilder wird beachtet. Auch der eventuell vorhandene Text findet als Kontextinformation Eingang in die Gesamtinterpretation des Bildes (vgl. Breckner 2010: 285).

6.2.2. Feinanalyse (Objektive Hermeneutik)

Um etwaige in den Bildern vorhandene Textelemente zu interpretieren, wurde die Feinanalyse nach der Objektiven Hermeneutik gewählt. Die Objektive Hermeneutik ist ein von Ulrich Oevermann in den 1970er Jahren entwickeltes Verfahren zur Interpretation qualitativen Datenmaterials (vgl. Mayring 2002: 121). Es bedarf weder einer spezifischen Erhebungsmethode, noch ist eine Einschränkung auf spezifisches Textmaterial gegeben. Ursprünglich wurde die Objektive Hermeneutik zwar zur Analyse natürlicher Interaktionen entwickelt, sie ist aber auf Texte und Dokumente aller Art anwendbar (vgl. Poscheschnik o.J.: 3).

Bezüglich Texten differenziert die Objektive Hermeneutik zwischen zwei Ebenen, die nicht ident sind: die subjektiven Bedeutungen und die objektiven Bedeutungsstrukturen. Jede Handlung hat für die erzählenden oder handelnden Akteur*innen eine subjektive Bedeutung, die im Text zum Ausdruck kommt. Diese liegt allerdings nicht im Fokus des Interesses der Objektiven Hermeneutik. Ihr geht es vielmehr darum, die objektiven Bedeutungsstrukturen, sprich die latente Sinnstruktur der Handlungen, aufzudecken (vgl. Mayring 2002: 123, Poscheschnik o.J.: 3). *„Der Objektiven Hermeneutik geht es also weniger darum, den vom Sprecher bzw. Textproduzenten intendierten Sinn zu ergründen, sondern den latenten Sinn bzw. die Struktur des Textes zu erschließen.“* (Poscheschnik o.J.: 3). Es soll hinter die subjektiven Bedeutungen geblickt werden und so die dort operierenden Gesetzmäßigkeiten ans Licht gehoben werden (vgl. Oevermann 2002: 1).

Das Kernstück, um dieses Ziel zu erreichen, stellt die sequenzielle Feinanalyse dar. Die Methode zeichnet an dieser Stelle aus, dass das Textmaterial nicht als ganzes Stück analysiert wird, sondern in einzelne Sequenzen zerlegt wird, die isoliert nacheinander interpretiert werden. Unabhängig von der tatsächlichen Bedeutung und dem konkreten Fall, werden für die erste Sequenz alle möglichen Lesarten entworfen. Dabei spielen Gedankenexperimente eine bedeutende Rolle (vgl. Mayring 2002: 124). Es sollen möglichst viele, auch unwahrscheinliche, Lesarten gebildet werden. Auf diese Art und Weise wird der gesamte Text in Sequenzen zerlegt und nach und nach interpretiert. Wichtig dabei ist, an gegebener Stelle den Vergleich mit dem konkreten Fall und dessen tatsächlicher Bedeutung heranzuziehen. Indem

außerdem nach jeder Sequenz überlegt wird, wie es im Text weiter gehen könnte, beziehungsweise was im Text zu finden sein müsste, um eine Lesart plausibel oder unwahrscheinlich zu machen, nähert man sich schrittweise der objektiven Bedeutungsstruktur des Textes. Sukzessive können Lesarten ausgeschlossen werden und es offenbart sich die allgemeine Struktureigenschaft des Materials (vgl. Poscheschnik o.J.: 5). Insofern ist Sequentialität als „[...] die mit jeder Einzelhandlung als Sequenzstelle sich von neuem vollziehende, durch Erzeugungsregeln generierte Schließung vorausgehend eröffneter Möglichkeiten und Öffnung neuer Optionen in eine offene Zukunft.“ (Oevermann 2002: 6) zu verstehen. Aufgrund der aufwändigen und zeitintensiven Vorgehensweise eignet sich die Feinanalyse nach der Objektiven Hermeneutik nur für kleine Materialausschnitte oder kurze Textpassagen (vgl. Mayring 2002: 126).

6.2.2.1. Begründung der Wahl der Methode

Um die Textelemente der Bilder in der vorliegenden Arbeit mittels der Feinanalyse nach der Objektiven Hermeneutik zu interpretieren, sprechen vor allem zwei Punkte: Einerseits kann die soeben angesprochene „Schwäche“ des Vorgehens, dass es sehr ressourcenintensiv ist, hier zu einem Vorteil umgewandelt werden. In Bilderbüchern sind die Textelemente auf den einzelnen Seiten üblicher Weise nicht sehr lang, weshalb der mit der sequenziellen Feinanalyse verbundene Zeitaufwand kein Problem darstellt, sondern ein Mehrwert aus der detaillierten Vorgehensweise geschlagen werden kann. Andererseits passt die Methode gut zum Vorgehen und dem Ziel der Segmentanalyse nach Breckner. Auch die Bilder werden nicht als Ganzes, sondern Segment für Segment interpretiert, zahlreiche Sehweisen gebildet und so schrittweise der latente Bildsinn erschlossen.

So gesehen haben die für die Bild- und Textinterpretation gewählten Methoden jeweils Ziele, die in dieselbe Richtung gehen und es kann eine stimmige Interpretation des Bild-Text Zusammenhangs durchgeführt werden.

7. Bildanalyse – Bild 1

7.1. Bildauswahl

Bild 1 stellt jenes Bild dar, das bei der Ersteindrucksanalyse nach Müller-Doohm zwei Gruppierungen zugeordnet wurde. Dies war deshalb der Fall, weil das Bild sich zwar über eine Doppelseite erstreckt, die rechte und linke Seite bezüglich der Botschaft aber sehr schwer zu vereinen waren. Aufgrund der rechten Seite ist es dem Typus „Ablehnung“, aufgrund der linken Seite dem Typus „Fürsorge & für jemanden da sein“ zugehörig. Da unter anderem die düstere Stimmung im Bild sehr hervortritt, wurde es für die Gruppierung „Ablehnung“ als Prototyp festgelegt. Diese Bilderfamilie ist von den für diese Arbeit gebildeten die zahlmäßig größte Gruppierung, weshalb sie auch als Analysebeginn ausgewählt wurde. Die Gespaltenheit des Prototyps stellt auch in Hinblick auf das Forschungsinteresse einen großen Reiz dar.

7.2. Vorgehensweise

Im folgenden Teil ist nun die Verschriftlichung der durchgeführten Segmentanalyse zu finden. Es wird dabei nicht auf alle Segmentkombinationen sowie Sehweisen und Folgehypothesen eingegangen, sondern es sollen die zentralen Interpretationslinien, die schlussendlich zur Formulierung der Strukturhypothese beigetragen haben, herausgearbeitet und präsentiert werden. Trotz dieser Fokussierung auf die essenziellen Teile des Analyseprozesses soll versucht werden, an den einzelnen Schritten der Segmentanalyse so gut wie möglich festzuhalten. Begonnen wird demnach, wie bereits weiter oben beschrieben, mit der Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses, der formalen Bildbeschreibung sowie dem Notieren des Ersteindrucks.

Den Interpretationsgegenstand stellt eine Doppelseite aus einem Kinderbilderbuch von Michael Roher (2012) dar. Vorab sei noch angemerkt, dass alle Abbildungen, die in Kapitel 7 enthalten sind, dieser Quelle entnommen wurden.

7.3. Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses



Abbildung 2: Bild 1 – Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses

Aufgrund der Größe im Bild und auch dank der Farben habe ich zuerst die Frau mit Vogelschnabel im Vordergrund wahrgenommen – vor allem ihr Gesicht. Danach ist mein Blick auf das Kind mit den Flügeln links neben ihr gefallen, ehe er auf die obere rechte Seite des Bildes wechselte. Genau festzulegen, was ich tatsächlich als Erstes wahrgenommen habe, ist schwierig, da sich am rechten oberen Bildrand sehr viel abspielt – die Wahrnehmung des Geschehens passierte beinahe gleichzeitig. Ich habe die einzelnen Elemente dann genauer betrachtet und dabei mit den Häusern begonnen, da mir das Rot ins Auge gestochen ist. Der Blick wanderte weiter nach unten Richtung der Gruppe von Figuren, die sich vor den Häusern befindet. Danach sprang die Wahrnehmung weiter zur Person, die sich etwa in der Mitte des Bildes befindet und zu den ähnlich gekleideten Personen, die sich in der Nähe befinden. Anschließend wechselte der Blick an den rechten Rand des Bildes, wo zuerst der hellere, obere Teil gesehen wurde, dann die dunkle Gestalt im rechten unteren Eck. Am Ende fiel der Blick auf die große, freie, graue Fläche, die sich auf der rechten Seite vom unteren Bildrand bis über die Bildmitte zieht, und auf das linke obere Eck, das sich farblich wieder abhebt und außerdem einen Text enthält.

Grafisch ist der Wahrnehmungsprozess in Abbildung 2 dokumentiert.

7.4. Formale Bildbeschreibung & Ersteindruck

Der rechte Teil des Bildes zeigt eine Straßenszene, der linke zwei Figuren in Großaufnahme. Durch einen starken hell-dunkel Kontrast sowie durch unterschiedliche Größenverhältnisse teilt sich das Bild sowohl eindeutig in eine linke und eine rechte Bildhälfte als auch in einen Vorder-, Mittel- und Hintergrund.

Auf der linken Bildseite sind zwei im Verhältnis zur Gesamtgröße des Bildes relativ groß dargestellte Figuren zu erkennen. Gemeinsam mit der schwarz gekleideten Person im rechten unteren Eck bilden sie auch den Vordergrund. Die mittlere Ebene des Bildes ist hauptsächlich von der grauen Straße und den Schatten, die von den diversen Objekten und Personen geworfen werden, gekennzeichnet. Betrachtet man die Personen auf dieser Bildebene, sticht nur diese eine Figur mit dem schwarzen Mantel und der braun gestreiften Hose hervor. Die übrigen Menschen befinden sich eher in der hinteren Mitte und sind verhältnismäßig extrem klein dargestellt. Den Hintergrund bilden bunte Häuser, Bäume und ein grauer Himmel.

Ausgehend von diesem Bildaufbau ist auffällig, dass die mittlere und hintere Ebene beinahe ausschließlich auf der von dunklen Farben dominierten rechten Seite des Bildes zu verorten sind. Den Hintergrund der linken Seite bildet eine helle Fläche mit Text in schwarzer Schrift. Dieses Element ist zwar Teil des Bildganzen, stellt aber kein rein bildliches Element dar.

Farblich gesehen ist auffällig, dass im Bild wenig Vielfalt vorkommt. Es herrschen die Farben Schwarz, Braun, Rot, Weiß und Orange vor. Bei den wenigen bunten Flächen und Objekten werden Abstufungen einer ähnlichen Farbgruppe verwendet. Schließlich ist auch zu erkennen, dass zwischen der linken Seite des Vordergrundes und dem Hintergrund rechts farbliche Ähnlichkeiten bestehen. Die eher warmen Farben wie Rot, Gelb und Braun rahmen auf gewisse Art und Weise das dunkle Zentrum des Bildes ein. Trotz dieser Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund scheinen diese beiden Ebenen aufgrund der Größenverhältnisse aber sehr weit voneinander entfernt zu liegen.

Neben diesen formalen Aspekten, von denen einige auch bereits beim ersten Betrachten des Bildes⁷ notiert wurden, sollen, ehe nun auf die Segmentbildung eingegangen wird, an dieser Stelle einige weitere spontane Impressionen angeführt werden, die den Ersteindruck des Bildes geprägt haben. Vor allem durch die Farbgestaltung und die Gesichtsausdrücke breitet sich im gesamten Bild eine sehr traurige, düstere und auch bedrohliche Stimmung aus. Besonders die Frau im Vordergrund sieht aus, als würde sie etwas bedrücken oder als würde sie eine Außenseiter*innenrolle innehaben. Auch das Aussehen einiger Personen hat Rätsel aufgeworfen und für Verwirrung gesorgt. Es ist die Frage aufgetaucht, warum sie Schnäbel und Flügel in Kombination mit Alltagskleidung tragen. Schlussendlich fiel auch noch die Kombination von sehr groben, großen Flächen (z.B. Schatten, Kleidung der Person im rech-

⁷ ohne den Text zu beachten

ten unteren Eck) an manchen Stellen im Bild im Gegensatz zu kleinen Details an anderen Stellen (z.B. Flügel des Kindes) auf.

7.5. Segmentbildung

Ausgehend vom Wahrnehmungsprozess und den formalen Bildelementen wurde das Bild in neun Segmente unterteilt. Der Teil des Bildes, der als Erstes wahrgenommen wurde, bildet Segment 1, der als Zweites wahrgenommen wurde, Segment 2 und so weiter. Die weiße Fläche stellt jeweils die Gesamtgröße des Bildes dar. Die Segmente wurden darauf entsprechend ihrer tatsächlichen Position im Bild platziert. Dies ist entscheidend für die Sehweisen, die zu den Bildteilen formuliert werden. Imdahls Ikonik zufolge kann nämlich ein gänzlich anderer Bildsinn entstehen, wenn das Element auch nur geringfügig anders positioniert wird (vgl. Breckner 2010: 279). In Abbildung 3 sind die Segmente von Bild 1 zu sehen. Die erste Zeile enthält von links nach rechts die Segmente 1 bis 3. Die Nummerierung setzt sich in der jeweils darunter liegenden Zeile von links nach rechts fort.

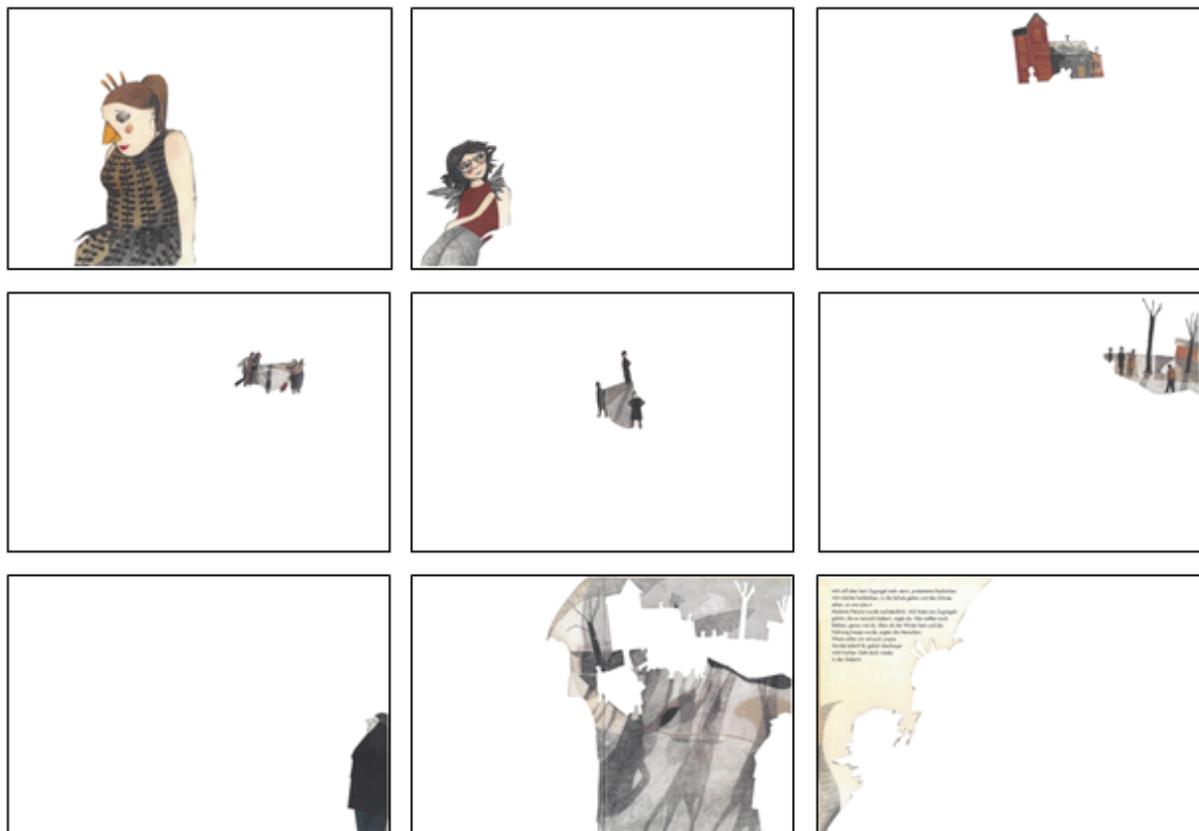


Abbildung 3: Bild 1 – Segmentbildung

Segment 9 birgt ausschließlich Text auf hellem Hintergrund und enthält rein bildlich gesehen keine relevanten Elemente. Es wird somit nicht im Rahmen der Segmentanalyse interpretiert, sondern es stellt den Kontext für das Bild dar. Um diesen allerdings nicht schon während der

schrittweisen Interpretation der Segmente miteinzubeziehen, bildet das Bildelement, in dem der Text enthalten ist, das letzte Segment. Nachdem die ersten drei Schritte der Segmenteanalyse durchlaufen wurden, folgt die Textanalyse. Auf die Interpretation der anderen Segmente und ihres Zusammenhangs wird im folgenden Unterkapitel näher eingegangen.

7.6. Schrittweise Analyse der Bildsegmente und ihres Zusammenhangs



Abbildung 4: Bild 1 – Segment 1

In Segment 1 (Abbildung 4) ist eine relativ junge Frau mit braunen, zu einem Pferdeschwanz zusammengefassten Haaren, heller Haut und braun-schwarz gemustertem Kleid zu erkennen. Um ihre Augen trägt sie dunklen Lidschatten, die Wangen sind mit einem großen, roten Punkt betont, der leicht geöffnete Mund sticht durch die roten Lippen hervor. Die Weiblichkeit wird zusätzlich durch den großen Ohrring, der aus Betrachter*innenperspektive am rechten Ohr zu sehen ist, hervorgehoben.

Eine menschliche Nase ist nicht sichtbar. An ihrer Stelle befindet sich eine orangefarbene, dreieckige Form, die an einen Vogelschnabel erinnert. Dieser scheint allerdings nicht angewachsen, sondern mit einem dünnen schwarzen Band, das nach hinten zu den Ohren verläuft, befestigt zu sein. Auch am Kopf trägt sie irgendeine Art von Schmuck, der ein wenig wie Federn oder der Kamm eines Huhnes aussieht. Ob dieses Element allerdings ebenfalls nur temporär angebracht oder natürlicher Teil des Körpers ist, kann auf dem Bild nicht erkannt werden. In Kombination mit dem grundsätzlich menschlichen Aussehen und der restlichen Kleidung, die relativ alltäglich, durch die Elemente rund um die Hüfte aber auch extravagant wirkt, hat das Erscheinungsbild der Frau als Ganzes zu Beginn die Sehweise einer Verkleidung im Rahmen einer Kostümparty hervorgerufen. Die dreieckigen Formen rund um die Körpermitte wurden als Federn interpretiert, die die etwas halbherzig wirkende Maskerade als Vogel komplettieren sollen.

Diese erste Assoziation verliert allerdings an Stärke, sobald die Positionierung der Figur im Gesamtbild und die Körperhaltung näher betrachtet werden. Es fällt auf, dass die Frau einen großen Bereich der linken Bildhälfte einnimmt. Dadurch, dass auch ihr Körper der rechten Bildseite abgewandt ist und ihr Blick nicht in diese Richtung geht, entsteht eine starke optische Spaltung des Bildes in zwei Seiten. Schon sehr früh im Analyseprozess wirkt es so, als würde sie sich vom Geschehen in der rechten Bildseite bewusst oder gezwungenermaßen abgrenzen und so eine dem Geschehen abgewandte Rolle einnehmen. Der nach unten ge-

neigte Kopf und der schräg nach unten gerichtete Blick verstärken diese Wirkung zusätzlich. Die Frau erscheint durch diese Komponenten traurig, nachdenklich, verlassen und wenig zuversichtlich. Im Kontext einer Kostümparty würde aber vielmehr ein freudiger Gesichtsausdruck und eine dem Geschehen zugewandte Position erwartet werden. Aus diesem Grund wird darauf aufbauend vermutet, dass es sich im Gesamtbild eher um eine ernste, vielleicht konfliktreiche Situation handelt, die in der Frau diese in sich gekehrte Körperhaltung hervorruft.



Abbildung 5: Bild 1 – Zusammenhang der Segmente 1 & 2

Durch die Hinzunahme von Segment 2, dessen isolierte Interpretation an dieser Stelle übersprungen wird, offenbart sich eine zentrale Figurenkonstellation auf der linken Bildhälfte (Abbildung 5).

Links neben der Frau ist nun eine kleinere Person mit dunklen, strubbeligen Haaren und geröteten Wangen zu sehen. Durch das Größenverhältnis der beiden Figuren,

das die Frau sehr dominant erscheinen lässt, wird angenommen, dass es sich um ein Kind handelt. Das Geschlecht kann nicht eindeutig zugeordnet werden. Der Blick der kleineren Figur geht durch die schwarz gerahmte Brille nach rechts oben, der Oberkörper ist eher nach links ausgerichtet. Generell wirkt auch diese Person nicht sehr fröhlich.

Ähnlich wie die Frau trägt auch das Kind relativ unscheinbare Alltagskleidung. Die Federn allerdings, die flügelartig am Rücken befestigt sind, stellen einen Kontrast zu dieser Alltäglichkeit dar. Sie rufen die Assoziation zu Engeln oder Vögeln hervor, die durch das übrige Erscheinungsbild der Person jedoch nicht bestätigt wird. Den beiden Figuren ist demzufolge gemeinsam, dass sie beide für Menschen untypische Merkmale an sich haben – die Frau hat einen Schnabel und das Kind besitzt Flügel. Sind sie, wie die Elemente vermuten lassen, tatsächlich Vögel oder wollen sie solche darstellen, fehlt ihnen jeweils das, was der/ die jeweils Andere am Körper trägt – das Kind bräuchte noch einen Schnabel und die Frau Flügel. Dies wird als Hinweis dafür gesehen, dass die beiden Personen zusammengehören und sich gegenseitig ergänzen. Auch der Körperkontakt und die Blicke, die sich zu treffen scheinen, deuten auf eine engere Beziehung zwischen der Frau und dem Kind hin. Der nach oben gehende Blick des Kindes wirkt darüber hinaus auch etwas fragend und träumerisch.

Zusammen nehmen die beiden Personen einen großen Teil der linken Bildhälfte ein. Dadurch, dass beide dem rechten Bildteil und somit dem dortigen Geschehen den Rücken zukehren, kann darauf geschlossen werden, dass sie sich in einer Situation befinden, in der

sie unter sich sind. Die extrem vom Geschehen abgewandte Position der Frau wird im Zusammenhang der Segmente etwas abgeschwächt. Die Verbindung, die zwischen den beiden Figuren besteht, ist ein Hinweis dafür, dass zumindest das Kind auf der Seite der Frau steht. Wenn sich die Figuren vom Geschehen im rechten Bildteil abgewandt haben, dann gilt dies für beide, sie nehmen beide nicht aktiv an den Vorkommnissen im restlichen Bild teil.



Abbildung 6: Bild 1 – Zusammenhang der Segmente 1-4

Wurde bisher nur die linke Seite des Bildes näher betrachtet, so kommen mit den Segmenten 3 und 4 erste Elemente in der rechten Bildhälfte hinzu (Abbildung 6). An dieser Stelle wird die Analyse der beiden Segmente einzeln bewusst ausgelassen, da der Zusammenhang mit den anderen Bildteilen für die Gesamtinterpretation sehr viel mehr beiträgt.

Am oberen Bildrand sind drei Häuser in unterschiedlichen Farben und Größen zu erkennen. Während die beiden äußeren mit Rot und Gelb in sehr freundlichen und auffälligen Farben gehalten sind, geht das schwarze Haus in der Mitte etwas unter. Darüber hinaus wird Schwarz eher mit Dunkelheit und Gefahr oder mit dem Bösen assoziiert. Rot hingegen steht für Liebe und Gelb strahlt Wärme aus, beziehungsweise ist Gelb in der Redensart auch die Farbe des Neides und hat somit eine positivere und eine negativere Bedeutung. Die Häuser befinden sich außerdem in einer leicht schiefen Lage, was auf einen Berg hindeuten könnte. Das kleinste Haus befindet sich dabei ganz oben, das größte ganz unten. Diese Symbolik könnte so gedeutet werden, dass auch die kleinen, vielleicht unbedeutenden oder unscheinbareren, ganz oben stehen können und Größe und Mächtigkeit dabei nicht immer ausschlaggebend ist. Darüber hinaus bringen die Häuser im Allgemeinen das Thema Sesshaftigkeit in das Bild ein.

Den Gegensatz dazu bildet die Personengruppe, die sich etwas unterhalb der Häuser befindet. Zwei der Figuren sind mit Koffern ausgestattet, was auf Mobilität beziehungsweise auf eine bevorstehende oder abgeschlossene Reise hindeutet. Ähnlich wie die Personen in der linken Bildhälfte, sind bei dieser Gruppe sowohl menschliche als auch vogelartige Merkmale zu erkennen. Auffallend ist auch die Körperhaltung der vordersten Figur mit dem gestreiften T-Shirt. Es handelt sich um einen Mann, der die Hand gehoben hat und sich dabei umblickt, was die Vermutung aufkommen lässt, dass es sich um eine Geste handelt, die signalisiert, dass er nicht weiß, wie es weiter geht und so den Anderen zeigen möchte, dass er ratlos ist und fragend ihre Unterstützung sucht.

In der Gesamtheit betrachtet, sticht vor allem das extreme Größenverhältnis zwischen den beiden Figuren auf der linken Seite des Bildes und den Bildelementen auf der rechten Seite heraus. Es lässt darauf schließen, dass sich die zu sehenden Bildelemente auf unterschiedlichen Ebenen befinden. Die Häuser und die Personengruppe sind im Gegensatz zu den beiden Personen auf der linken Bildhälfte extrem klein dargestellt, was als Hinweis für eine große räumliche Distanz zwischen den Bildebenen gedeutet werden kann.

Trotz dieser Entfernung bestehen zwischen den vorderen und den hinteren Segmenten beziehungsweise zwischen der linken und der rechten Bildhälfte auch einige Parallelen und Verbindungen. Durch die ähnliche Farbgebung kann angenommen werden, dass die Frau und das Kind im Vordergrund einen Bezug zu den Häusern in der Ferne haben. Vom Standort der Häuser haben sie sich aber entweder bewusst entfernt oder es ist ihnen aus noch nicht ersichtlichen Gründen nicht (mehr) möglich sich dort aufzuhalten. Die anderen Personen wiederum befinden sich sehr nah an den Gebäuden, was durch die Ähnlichkeit zu den Figuren im Vordergrund und die daher vermutete Zusammengehörigkeit dazu führt, dass die Häuser auch für die Frau und das Kind auf der linken Seite etwas mehr in die Zone des Erreichbaren rücken. Allerdings ist auch die Gruppe im Hintergrund von den Häusern abgewandt, was einen Indiz für eine gewollte oder erzwungene Abreise (symbolisiert durch die Koffer) darstellt.



Abbildung 7: Bild 1 – Segment 5

Im nächsten Segment (Abbildung 7) sind drei dunkel gekleidete Personen auf grauem Untergrund zu sehen. Durch die Farben und die Gesichtsausdrücke herrscht eine düstere, negative Stimmung vor, die die Assoziation mit Trauer, Tod, Verbrecher*innen oder dem Bösen hervorruft.

In der Kleidung sind Gemeinsamkeiten zu erkennen und auch die Positionierung der drei Gestalten, die keinem Geschlecht eindeutig zugeordnet werden können, ist interessant. Sie sind in einem Dreieck aufgestellt und trotz unterschiedlicher Ausrichtungen des Körpers gehen die Blicke in dieselbe Richtung. Aus diesem Grund wird vermutet, dass sich rechts von der Gruppe etwas befindet, das die Aufmerksamkeit aller drei erregt. Die Ähnlichkeiten im Kleidungsstil und die Figurenkonstellation werfen die Sehweise auf, dass die Personen zusammengehören und gemeinsam eine bestimmte Funktion erfüllen. Es könnte allerdings auch sein, dass sich die Formation bei der Beobachtung eines Geschehens im rechten Bildteil zufällig ergeben hat.

Im Allgemeinen strahlt besonders die Person mit der braun gestreiften Hose durch die Körperhaltung Selbstsicherheit und Standhaftigkeit aus. Die Mundgeste wirkt ärgerlich und die Armhaltung aggressiv. Durch das breitbeinige Stehen verschafft sich die Person viel Platz und verdeutlicht so die eigene Position im Raum. Die Platzierung des Segmentes im Bildganzen ist sehr zentral. So mittig sie sich aber auch befinden mögen, so unscheinbar wirken sie durch die Farbe und die Größe. Im Vergleich zur gesamten Bildfläche nehmen die zu sehenden Menschen nur sehr wenig Platz ein, woraus gefolgert werden kann, dass die drei Gestalten für das Geschehen zwar eine zentrale Rolle spielen, sich aber eher bedeckt und im Hintergrund halten wollen um nicht zu sehr aufzufallen. Dies kann eventuell zur erfolgreichen Erfüllung ihrer Aufgabe beitragen.

Der Untergrund gibt erste Hinweise auf das Umfeld, in der sich das Geschehen im Bild abspielt. Auf dem grauen Boden sind Ansätze von Schatten zu sehen, die zur Erzeugung der gruseligen, düsteren Stimmung zusätzlich beitragen. Sie sind allerdings auch nicht extrem stark ausgeprägt, was auf eine nicht allzu grelle Lichtquelle hindeutet. Viel eher wird eine nächtliche Szene, in der leichtes Licht vom Mond oder Straßenlaternen fällt oder ein trübes Tageswetter erwartet. Die Kleidung verweist eher auf eine kalte Jahreszeit.



Abbildung 8: Bild 1 – Zusammenhang der Segmente 1-6

Der Zusammenhang der Segmente 1-6 (Abbildung 8) lässt nun erkennen, dass im Bild verschiedene Typen von Figuren zu sehen sind – die Personen mit den vogelartigen Merkmalen, jene mit den schwarzen Mänteln und im Hintergrund auch noch zwei mit etwas helleren Jacken.

Trotz der verhältnismäßig sehr kleinen Darstellung scheint der Personengruppe im Zentrum des Bildes tatsächlich eine wesentliche Rolle zuzukommen. Durch ihre Positionierung und die dreiecksförmige Formation treiben sie sprichwörtlich einen Keil zwischen

Frau und Kind in der linken Bildhälfte und Häuser sowie Reisende auf der rechten Seite. Es scheint so, als würden sie die Verbindungen, die zwischen diesen Elementen bestehen, bewusst trennen wollen. Interessant dabei ist, dass die beiden Personen im Vordergrund von den schwarz gekleideten Menschen überhaupt nicht beachtet werden, denn die Blicke sind auf das Geschehen im rechten oberen Eck und somit eher auf die hintere Gruppe mit den vogelartigen Merkmalen gerichtet.

Da nun auch im Hintergrund zwei Personen mit schwarzer Kleidung wahrgenommen werden können, breitet sich das Düstere, Böse im Bild weiter aus. Die Gruppe mit den Schnäbeln,

Flügeln und Koffern ist nun sowohl von rechts als auch von links eingegrenzt. Die ratlose Geste des Mannes mit dem gestreiften T-Shirt könnte ein Hinweis dafür sein, dass er und seine Leute nur mehr wenig Möglichkeiten haben, denn um dem Bösen nicht in die Arme zu laufen, bleibt nur mehr der Weg nach vorne, weg von den Häusern, offen.

Es ist nun auch ersichtlich, dass eine der schwarz gekleideten Personen optisch in das rote Haus hineinragt. Dies könnte dafür stehen, dass die Gebäude dieser oder allen Menschen mit schwarzer Kleidung gehören. Da aber auch die Frau und das Kind einen Bezug zu den Häusern zu haben scheinen, ist nicht ganz klar in wessen Besitz sie nun tatsächlich sind. Die Position und die Standhaftigkeit der schwarz Gekleideten beziehungsweise der traurige Blick und die ratlose Geste der Personen mit den vogeltypischen Merkmalen, lassen eher darauf schließen, dass die Gebäude aktuell in der Hand der Bösen sind, die ihr Eigentum bewachen. Die beiden anderen Personen im Hintergrund mit den helleren Jacken können so gedeutet werden, dass sie ein wenig den Gegenpol zum Dunklen darstellen oder das Gute auf das Böse einzureden versucht.

In der Gesamtheit betrachtet fallen die weiterhin bestehenden extremen Größenunterschiede zwischen der linken und der rechten Bildseite auf. Es kommt daher die Vermutung auf, dass die Frau und das Kind links nicht direkt am Geschehen beteiligt sind und dass sich die Haupthandlung im rechten oberen Viertel des Bildes abspielt – sie schwebt beinahe wie ein Gedanke über dem Kopf der Frau. Ein weiterer Grund dafür, dass es so schwer fällt, die Personen auf der linken Seite in die Begebenheiten rechts einzuordnen, ist, neben der abgewandten Körperhaltung, der Kontrast von sommerlicher und winterlicher Kleidung.



Abbildung 9: Bild 1 – Zusammenhang der Segmente 1, 2 & 7

Im nächsten Segment wird eine dunkle Figur im rechten unteren Eck des Bildes sichtbar. Durch ihre Positionierung ist sie vom Bildrand abgeschnitten und wurde daher und aufgrund der unauffälligen Farben im Wahrnehmungsprozess erst sehr spät gesehen. Die Betrachtung in Zusammenhang mit den Segmenten 1 und 2 (Abbildung 9) ist deshalb gewinnbringend, weil die drei Elemente zusammen auf einer Ebene des Bildes zu sehen sind und eine für den Bildsinn zentrale

Figurenkonstellation offenbaren. Es kann Aufschluss darüber erlangt werden, welcher Eindruck vom Bild entsteht, wenn Mittel- und Hintergrund komplett ausgeblendet werden.

Die komplett schwarz gekleidete Person mit den zusammengekniffenen Augen und dem starren Gesichtsausdruck wirkt gruselig und löst Furcht aus. Die Platzierung im rechten unte-

ren Eck und der nach oben gerichtete Blick erwecken den Eindruck, dass die Person möglichst das ganze restliche Geschehen im Bild im Blick haben möchte, und dass er/ sie eine Art Wächter-Position bekleidet. Die Körperhaltung erinnert beinahe an eine Statue. Die dunklen Farben und das unfreundliche Gesicht bringen die Person in Verbindung mit dem Bösen und dem Elend. Die Platzierung und die Blickrichtung können als Hinweis dafür gedeutet werden, dass in der abgebildeten Situation das Böse über alles wacht und sich von der Figur ausgehend eine negative Stimmung über das gesamte Geschehen legt, die sich in Form von Traurigkeit bei den Personen auf der linken Seite niederschlägt. Die Position der schwarz gekleideten Person spricht allerdings auch dafür, dass er/ sie nicht den Fokus und die Haupthandlung des Bildes darstellt. Viel eher wirkt es so, als wolle er/ sie nicht zu sehr auffallen, wofür auch die unauffällige, schwarze Kleidung spricht. Überdies nimmt die Figur in der rechten Bildhälfte im Vergleich zu den beiden Personen auf der linken Seite nur sehr wenig Platz ein. Das führt dazu, dass ihm/ ihr eher eine beobachtende Rolle zugewiesen wird.

Auffällig ist jedoch, dass der Blick der Person im rechten unteren Eck nicht in Richtung der Frau und dem Kind geht und auch diese können die Person mit schwarzer Kleidung durch ihre Körperhaltung nicht wahrnehmen. Vielmehr richtet sich die Aufmerksamkeit der Person in Schwarz auf ein Geschehen, das sich hinter dem Rücken der Frau und des Kindes abspielt. Er/ sie wendet sich demnach zu einem Ereignis hin, von dem sich die anderen beiden bewusst oder gezwungenermaßen abwenden. Die beiden Figuren auf der linken Seite sind deutlich mehr in sich gekehrt und es scheint zwischen ihnen eine starke Beziehung zu bestehen. Zur Person auf der rechten Seite kommt rein durch die Elemente im Bildvordergrund wenig bis kein Bezug zustande. Dies erschwert die Einordnung der rechten und linken Bildhälfte in einen gemeinsamen Bildkontext. Besonders die Frau und das Kind bilden eine starke Einheit und scheinen sich vom Geschehen auf der rechten Bildseite abzuwenden.



Abbildung 10: Bild 1 – Zusammenhang der Segmente 1-8

Mit der Hinzunahme von Segment 8 sowie der anderen bereits analysierten Bildteile (Abbildung 10), ist abgesehen vom Textelement, das ganze Bild erkennbar.

Es ist nun deutlich zu sehen, dass die Farben Grau und Schwarz einen sehr großen Teil des Bildes ausfüllen. Sie sind sowohl in der Kleidung von Personen als auch im Untergrund vertreten, der eine Straße darzustellen scheint. Sogar der Himmel ist

Grau, was auf einen düsteren Tag mit wenig Sonnenlicht hindeutet. Am Boden können unterschiedlich stark ausgeprägte Schatten wahrgenommen werden, die auf eine Lichtquelle von rechts oben verweisen. Im Bild kann diese jedoch nicht ausgemacht werden. Aufgrund der dargestellten Wettersituation ist es auch nicht sehr wahrscheinlich, dass sie sich außerhalb des Bildrandes befindet. Eigenartig ist auch, dass die Häuser keine Schatten werfen, sondern diese sich auf die Personen und Bäume beschränken. Auch die Formen der Schatten passen nicht immer mit dem sie erzeugenden Objekt zusammen. Dies führt zur Annahme, dass die Schatten hauptsächlich die gruselige, düstere Stimmung im Bild untermauern sollen. Trotz dieser widersprüchlichen Lichtverhältnisse spricht die dargestellte Umgebung dafür, dass es sich um eine Außenszene handelt. Es sind beispielsweise ein Weg oder eine Brücke zu sehen.

Durch die Positionierung der dunkel gekleideten Personen, die mit dem Bösen in Verbindung gebracht werden, ist nun ersichtlich, dass die Menschen mit den für Vögel typischen Merkmalen im Hintergrund regelrecht umzingelt werden. Das Böse greift um sich und hat sich weit ausgebreitet. Die Handgeste des Mannes mit dem Koffer wird in Ermangelung der Wege, die noch offen stehen, als Ausdruck der Ratlosigkeit gedeutet, es gibt kein Vor und kein Zurück. Darüber hinaus scheint die Gruppe auch auf Schritt und Tritt und von allen Seiten beobachtet zu werden. Dabei sind die Personen mit der schwarzen Kleidung teils sehr präsent, wie zum Beispiel die Figur relativ im Zentrum des Bildes, teils werden sie beinahe übersehen, wie etwa die linke Figur im Dreieck, die durch den Baum im Hintergrund sehr gut getarnt ist. Es werden die Möglichkeiten der Personengruppe mit den Koffern so sukzessive eingeschränkt, das Böse spannt auch unbemerkt und verdeckt seine Fäden.

Der Fokus aller dunkel gekleideten Personen im Bild liegt demzufolge auf dem oberen rechten Bildteil, während die beiden Figuren auf der linken Seite überhaupt nicht beachtet werden, beziehungsweise diese sich auch abwenden. Die zentrale Handlung des Bildes wird daher in der oberen rechten Seite des Bildes vermutet. Der Eindruck einer Trennung von linker und rechter Bildhälfte wurde bereits in der zuvor analysierten Segmentkombination (Abbildung 9) herausgearbeitet. Durch die Beschaffenheit der hinteren Bildebene und ihren Miteinbezug wird dieser Anschein etwas widerlegt. Die Frau wirkt durch ihre Körperhaltung zwar wie ein Bollwerk, das sie und das Kind vor Einflüssen aus der rechten, dunklen Bildseite schützen soll, es sind aber auch zahlreiche Parallelen und Verbindungen (Farben, ähnliche Merkmale der Personen, etc.) erkennbar, die die Bildhälften wiederum etwas näher zusammnrücken lassen, beziehungsweise die beiden Personen links am Geschehen – wenn auch nicht direkt – teilhaben lassen. Dadurch handelt es sich um ein Bild und nicht um zwei. Durch den Größenunterschied zwischen der linken und der rechten Bildseite allerdings kommt genau der gegenteilige Eindruck zustande. Die räumliche Entfernung, die durch die deutlich unterschiedlich große Darstellung erzeugt wird, sowie die Introvertiertheit, führen

dazu, dass die Frau und das Kind inhaltlich nur schwer in die Geschichte, die im Bild erzählt wird, eingeordnet werden können. Sie scheinen sowohl geistig als auch körperlich in ihrer eigenen Welt zu leben und sich vom Umfeld abzuwenden.

Das Hinzukommen von Segmenten hat folglich Gegensätzlichkeiten aufgeworfen. Es wird einerseits gezeigt, dass das Bild eine Einheit darstellt und ein Bezug zwischen den Bildebenen besteht, andererseits fiel es trotz der auftauchenden Verknüpfungen zunehmend schwerer, die beiden Personen links im Vordergrund in das Geschehen rechts einzuordnen.

Bereits bei der Interpretation der Segmente 1 bis 6 (Abbildung 8) wurde die Hypothese aufgestellt, dass es beinahe so scheint, als würde die Handlung im rechten oberen Bildteil wie ein Gedanke über dem Kopf der Frau schweben. In Segment 8 kommt nun ein kleines Detail hinzu, das sehr für diese Sehweise spricht. Es ist eine gebogene Linie zu erkennen, die sich vom roten Haus Richtung Kopf der Frau zieht und von der anderen Seite desselben Hauses weiter zum oberen Bildrand. Diese Form erinnert an eine gezeichnete Wolke und wird mit den Gedankenblasen in Verbindung gebracht, die aus Comics bekannt sind. Die so zustande kommende Sehweise, dass auf der rechten Seite die Gedanken der Frau abgebildet werden und keine im selben Moment ablaufende, reale Handlung, erklärt die im Laufe der Analyse der Segmente aufgetretene Trennung der rechten und linken Bildhälfte und ermöglicht es, einen möglichen zentralen Bildsinn herauszuarbeiten. Der traurige Blick der Frau kann als Hinweis dafür gedeutet werden, dass ihre Erinnerungen keine schönen sind, denn vom unteren rechten Eck ausgehend, scheint das Böse alle Gedanken zu überschatten. Die dadurch entstehende Bedrücktheit ist auf der linken Bildseite deutlich zu erkennen.

Im nun folgenden Analyseschritt, der Untersuchung der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes, wird dieser Hypothese der Darstellung unterschiedlicher Realitäten im Bild weiter nachgegangen. Das Einzeichnen der zentralen Linien soll Aufschluss über die Schwierigkeit der Einordnung der linken und rechten Bildhälfte in einen gemeinsamen Bildkontext geben.

7.7. Analyse der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes

Da es sich bei diesem Bild um eine zweidimensionale Abbildung handelt und die Objekte nicht räumlich dargestellt sind, ist es nicht möglich, Fluchtlinien einzuzeichnen und somit einen oder mehrere Fluchtpunkte zu bestimmen. Es tritt bei diesem Bild demnach der Fall ein, auf den Breckner bereits hingewiesen hat, dass die Feldlinien von sehr viel größerer Bedeutung für die Strukturierung des Bildfeldes sind als die Fluchtlinien. In diesem Bild spielen sie für die Erschließung des Bildsinns und das Verständnis der Botschaft, die überliefert werden soll, eine besonders zentrale Rolle (Abbildung 11).

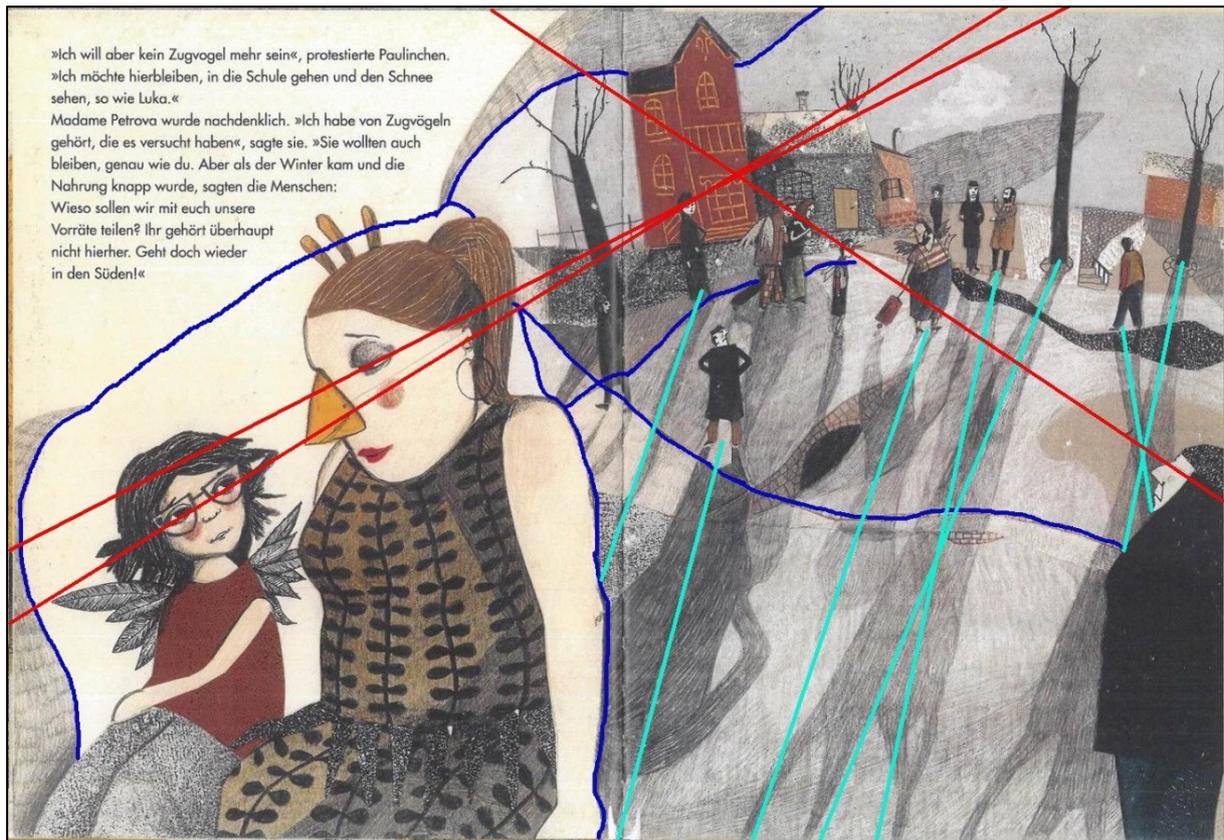


Abbildung 11: Bild 1 – Feldlinien

Die dunkelblau eingezeichneten Linien machen den grundlegenden Aufbau des Bildes sichtbar. Durch ihre geschwungene Form zeigen sie, dass das Bild aus unterschiedlichen Sphären oder Blasen zusammengesetzt ist, in denen sich unterschiedliche Figuren befinden. Dies wurde so interpretiert, dass die Blasen jeweils eine eigene, abgeschlossene Realität oder Welt darstellen, die im Bild aufeinandertreffen. Es sind drei zentrale Sphären zu erkennen – jene mit der Frau und dem Kind, jene mit der schwarz gekleideten Person rechts unten und jene im rechten oberen Bildteil. Diese ist besonders interessant, da sie tatsächlich aus dem Kopf der Frau herauszukommen scheint und in ihr all jene Bildelemente enthalten sind, die den maximalen Größenunterschied zum restlichen Bild darstellen. Dies spricht sehr für eine Illustration der Gedankengänge der Frau im rechten oberen Bildteil.

Durch gewisse Elemente im Bild, vor allem durch die Schatten, hier Türkis markiert, sowie durch Parallelen in der Farbgebung, wird ersichtlich, dass die Blasen nicht unabhängig voneinander sind, sondern wechselseitige Verbindungen haben und so ineinander greifen. Daraus lässt sich schließen, dass es sich nicht, wie die die Grundstruktur vermuten lässt, um die Abbildung unterschiedlicher Realitäten handelt, sondern um die Darstellung einer einzigen Welt, die gespalten ist, deren Teile aber, so unterschiedlich sie auch sein mögen, dennoch etwas verbindet. Erst gemeinsam stellen sie ein Ganzes dar, sie beeinflussen sich gegenseitig.

Diese Annahme wird durch die Dachform, die aus den Blicklinien, die Rot eingezeichnet wurden, entsteht, verstärkt. Die Blicklinien der Personen im Vordergrund, die sich in unterschiedlichen Blasen befinden, treffen sich im roten Haus. Dies ist ein weiterer Hinweis dafür, dass die unterschiedlichen Blasen eine gemeinsame Welt bilden, in der die unterschiedlichen Personen aus den einzelnen Sphären in einem Haus – es sind sowohl die Linien als auch das Haus selbst gemeint – zusammenleben. Das Dach, das durch die Feldlinien markiert ist, wird von den großen, außenstehenden Personen getragen. Um es zu halten sind beide Seiten notwendig, sowohl die helle, linke, als auch die dunkle, böse, rechte Bildhälfte. Das Haus hat somit einen starken Symbolcharakter und steht für Gemeinschaft. Allerdings ist auch zu erkennen, dass nicht alle Personen unter dem Dach Platz haben. Dies bringt wiederum das Thema der Trennung und Ausgrenzung ins Spiel. Die Dachform kann in diesem Kontext auch als Ausdruck eines wichtigen Konfliktes im Bild interpretiert werden, wenn die Parteien aus den unterschiedlichen Blasen das rote Haus als ihr Heim ansehen.

Die zu erkennenden Blasen geben auch Aufschluss über die szenische Choreographie, die im Bild dargestellt ist und die die Handlung strukturiert. Es wird so noch einmal die Einheit und die enge Beziehung, die zwischen der Frau und dem Kind besteht, verdeutlicht. Durch die gemeinsame Blase scheinen sie füreinander da zu sein, während die Person im rechten unteren Eck eine/ n Einzelgänger*in darstellt und auf sich gestellt ist. Wurde im Ersteindruck aufgrund der Körperhaltung und Positionierung noch vermutet, dass es sich bei der Frau und dem Kind um Außenseiter*innen handelt, zeigt sich nun, dass viel eher die schwarz gekleidete Person zur Randfigur wird. Einzig durch den nach oben gerichteten Blick bleibt er/ sie Teil der Gesamtkonstellation. Im Allgemeinen entstehen die Verbindungen zu den Personen im Hintergrund sehr stark durch die Blicklinien.

7.8. Analyse des Textelements

Um weiteren Aufschluss über die fragwürdigen Beziehungen der Personen im Bild zueinander zu bekommen, wird das Textelement, das bisher nicht beachtet wurde, in die Analyse miteinbezogen. Es kann als Quelle für Kontextinformationen gesehen werden und soll mittels Feinanalyse im Sinne der Objektiven Hermeneutik untersucht werden. Bezüglich der Verschriftlichung wird ähnlich vorgegangen wie bei der Segmentanalyse. Es wird hier keine detaillierte Textanalyse vorgestellt, sondern der Fokus liegt auf jenen Interpretationslinien, die in Zusammenhang mit der rein bildlichen Botschaft dazu verhelfen, den Gesamtsinn des Bildes zu erschließen und zur Formulierung der Strukturhypothese beitragen. Da der Text neben Kontextinformation auch Teil des Bildes ist, wird im Folgenden die Betrachtung des

Textes nicht isoliert präsentiert, sondern immer Bezug zu den Ergebnissen aus der Segmentanalyse sowie zur Bedeutung der Feldlinien genommen.



Abbildung 12: Bild 1 – Gesamtbild

In der linken oberen Ecke ist auf hellem Hintergrund folgendes zu lesen:

„Ich will aber kein Zugvogel mehr sein“, protestierte Paulinchen.

„Ich möchte hierbleiben, in die Schule gehen und den Schnee sehen, so wie Luka.“

Madame Petrova wurde nachdenklich.

„Ich habe von Zugvögeln gehört, die es versucht haben“, sagte sie.

„Sie wollten auch bleiben, genau wie du. Aber als der Winter kam und die Nahrung knapp wurde, sagten die Menschen: Wieso sollen wir mit euch unsere Vorräte teilen? Ihr gehört überhaupt nicht hierher. Geht doch wieder in den Süden!“ (Roher 2012)

Anhand dieses Textes kann nun eine Frage aufgelöst werden, die bereits zu Beginn der Segmentanalyse aufgetreten ist, nämlich jene, ob es sich bei einigen der Figuren um Menschen oder Vögel handelt. Darüber hinaus konnten im Laufe der Interpretation des Textes die vorkommenden Namen den abgebildeten Personen zugeordnet werden und so die bildlich dargestellten Handlungen besser gedeutet werden.

Bei Paulinchen handelt es sich um das auf der linken Seite dargestellte Kind mit den Flügeln, Madame Petrova ist die Frau neben ihr. Luka wird als Freund von Paulinchen verstanden, der im Bild allerdings nicht zu sehen ist. Inhaltlich überliefert der Text, dass das Kind kein Zugvogel mehr sein möchte, es verleugnet etwas seine Art und möchte viel lieber an dem Ort bleiben, an dem es sich aktuell befindet. Die Frau versucht dem Mädchen dies aber auszureden und klar zu machen, dass es ihr dort, vor allem wenn der Winter kommt, nicht gut gehen wird. Sie nennt ein Beispiel und spricht darüber, dass auch schon andere Zugvögel in der Vergangenheit versucht haben, nicht in den Süden zu fliegen. Aufgrund der Menschen, die nicht hilfsbereit waren, war dieses Vorhaben allerdings nicht erfolgreich.

In Anbetracht dieser Botschaft, untermauert der Text das, was auch im Bild schon aufgefallen ist. Die beiden Personen links im Vordergrund sind schwer in das Geschehen einzuordnen und es ist die Hypothese entstanden, dass der obere hintere Bildteil kein aktuelles Geschehen darstellt, sondern die Gedanken der Frau. Diese Annahme kann durch den Text nun bestätigt werden. Beide Blasen auf der rechten Seite entspringen dem Kopf der Frau, weshalb der gesamte rechte Bildteil als Gedankenblase (ähnlich wie in Comics, nur dass die Gedanken anstatt über einen Text über ein Bild dargestellt werden) verstanden werden kann. Die Frau und das Kind sind tatsächlich nicht direkt am rechts oben dargestellten Geschehen beteiligt.

Viel eher können die Blasen so gedeutet werden, dass auf der linken Seite die Gegenwart dargestellt wird, in der die Frau und das Kind ein Gespräch führen, während jene in der rechten Bildhälfte zweierlei Bedeutung haben können. Sind sie auf die Frau bezogen, so ist in der oberen Blase die Vergangenheit zu sehen. Dafür spricht, dass im Bildvordergrund und besonders auf der linken Seite sehr klare Farben zu erkennen sind, während die rechte Seite von einem Grauschleier bedeckt ist, der dafür steht, dass sich die Gedanken auf die Vergangenheit beziehen, die bereits beginnt zu verblassen. Die dunklen Farben der unteren Blase können auch ein Hinweis dafür sein, dass die Gedanken der Frau nicht schön sind. Sie malt dem Kind ein düsteres Bild der Vergangenheit, um es von seinen Plänen abzubringen. Von der dunkel gekleideten Person geht die gesamte negative Stimmung aus. Die Körperhaltung und die Positionierung der Frau sprechen dafür, dass sie sich so gut wie möglich von diesen dunklen Gedanken abwenden und fernhalten möchte, beziehungsweise auch nicht möchte, dass das Kind so etwas Düsterem ausgesetzt wird.

Dadurch, dass das Mädchen in den Kopf der Frau blickt und somit Einblick in ihre Erinnerungen bekommt, wird die starke Beziehung der beiden zueinander untermauert. Allerdings kann in Zusammenhang mit dem Text der Blick des Kindes auch als Blick in die Zukunft interpretiert werden. In diesem Fall bilden die Blasen auf der rechten Seite das ab, was sich das Kind wünscht oder was es erwartet, wenn es sein Dasein als Zugvogel negiert. Der Zu-

kunftstraum Sesshaftigkeit wird zudem durch den Blick auf das Haus sichtbar gemacht. Auch die langen Schatten der Bäume, die an den unteren Enden aussehen wie Hände oder Wurzeln, stehen für das Festhalten und nicht Wegwollen des Kindes von diesem Ort.

Ein Element, das die linke Blase mit der Zukunft oder der Vergangenheit verbindet, ist die Brücke. Außerdem steht sie dafür, dass Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit stets aufeinander bezogen sind, beispielsweise also zukünftige Ereignisse durch die Vergangenheit und die Gegenwart beeinflusst werden. Der im Bild durch die Verbindung und den Text zustande kommende Gegensatz von Bleiben und Gehen, wird in der Statik der linken Bildseite im Gegensatz zur Bewegung, die rechts zu erkennen ist, ersichtlich gemacht.

7.9. Analyse des Entstehungs-, Aufbewahrungs- & Verwendungszusammenhangs sowie der medialen Gestalt des Bildes

Ehe nun versucht wird, aus den zusammengetragenen Analyseergebnissen eine Strukturhypothese zu formulieren, sollen noch einige Details erwähnt werden, die nicht den direkten Inhalt des Bildes betreffen, aber helfen, es in einem größeren Kontext zu verorten.

Die Bild-Text Kombination entstammt, wie bereits eingangs kurz erwähnt, einem Kinderbilderbuch. Dieses trägt den Titel „Zugvögel“, wurde von Michael Roher verfasst und ist 2012 im Picus Verlag in Wien erschienen. Der Autor ist zugleich auch der Illustrator des Buches und erzählt darin eine Geschichte über Migration. Die Neuankömmlinge werden als Menschen mit Schnabelmasken gezeichnet, was gleichermaßen ein Symbol für ihre Andersartigkeit, aber auch Ähnlichkeit zu den Einheimischen darstellt (vgl. STUBE o.J.a). Es ist vorstellbar, dass diese etwas skurrilen Figuren für Kinder besonders ansprechend sind. Durch die gedeckten, erdigen Töne wird aber eine gewisse Ernsthaftigkeit aufrechterhalten. Auf knallig bunte Farben, die in einem Kinderbilderbuch eventuell erwartet werden würden, wird verzichtet.

Das analysierte Bild stellt folglich nur ein Teilelement einer ganzen Geschichte dar, die sich aus der Aneinanderreihung von ähnlichen Bild-Text Kombinationen zusammensetzt. Das Spezifikum des Bildes ist, dass es sich um keine Fotografie, sondern um eine Zeichnung handelt. Das bedeutet, dass der Erzeuger freie Hand hatte und seine Phantasie spielen lassen konnte. Dies erklärt die an einigen Stellen nicht ganz der Realität entsprechenden Darstellungen – beispielsweise die Form und Intensität der Schatten, aber auch die sehr durchdachte Konstruktion des Bildes. Die unterschiedlichen Malstile (detailliert vs. grobe Formen) und verwendeten Malwerkzeuge (Farbstift, Fineliner, Collage, etc.), die sich über das ganze Bild verteilen, können ebenfalls als Sinnbild für die Unterschiedlichkeit und doch Ähnlichkeit der Gruppe der Neuankömmlinge und der Einheimischen gedeutet werden.

7.10. Gesamtinterpretation des Bildes

Abschließend sollen die auf den vorhergehenden Seiten dargelegten Analyseschritte und deren Ergebnisse noch einmal zusammengefasst werden.

Im Allgemeinen konnte ein Widerspruch in der Botschaft des Bildes für sich und der Botschaft des Bildes in Zusammenhang mit der Botschaft des Textes erkannt werden. Solange der Text nicht in die Analyse miteinbezogen wurde, stand die Hypothese im Raum, dass im Bild die Welt als Verschmelzung verschiedener Blasen dargestellt wird. So unterschiedlich sie auch sein mögen, gehören sie auf gewisse Art und Weise zusammen und bilden das große Ganze. Innerhalb dieses Ganzen können die Realitäten aber auch unabhängig voneinander existieren.

Durch die Berücksichtigung und Interpretation des Textes, wird diese Hypothese zwar nicht aufgehoben, allerdings etwas abgeändert. Trotz der bestehenden Verbindungen zwischen den Blasen wird darauf hingewiesen, dass dennoch jede/ r seinen Ort (seine Blase) hat, an dem er/ sie bleiben sollte. Eine Vermischung kann zu Problemen führen.

Diese Probleme sind im Text sehr klar dargestellt. Das Bleiben der Zugvögel führt dazu, dass die Menschen denken, ihr Essen teilen zu müssen und es so zu einem Mangel kommt. Darüber hinaus sind die Vögel aus der Sicht der Menschen nicht an die kalte Jahreszeit gewöhnt, wissen sich nicht richtig zu verhalten und selbst zu versorgen, weshalb ein Abhängigkeitsverhältnis von den Menschen entsteht. Wenn diese aber die Hilfe verweigern, kann das Zusammenleben nicht funktionieren.

Diese Aussage des Textes wird bildlich nicht eins zu eins dargestellt. Es ist jedoch sehr wohl ersichtlich, dass das Bild die Perspektive der Vögel demonstriert. Für sie stellen die Menschen das Böse dar, was durch die schwarze Kleidung zum Ausdruck kommt. Im Extremfall bedeutet die ausbleibende Versorgung durch die Menschen sogar den Tod der Vögel, der ebenfalls in den schwarz gekleideten Menschen sozusagen in Person erkannt werden kann. Die Problematik wird bildlich durch den Konflikt um die Häuser ergänzt.

In Anbetracht dessen, dass der Interpretationsgegenstand Teil einer Geschichte und eines Mediums ist, das von der Kombination aus Bild und Text lebt, ist es allerdings verständlich, dass diese Unterschiede zwischen der Botschaft des Bildes alleine und jener in Kombination mit dem Geschriebenen bestehen.

8. Bildanalyse – Bild 2

8.1. Bildauswahl

Um mit der Bildanalyse ein möglichst breites Spektrum des Materialkorpus abzudecken, wurde, nach Abschluss der Interpretation von Bild 1, Bild 2 als maximaler Kontrast dazu ausgewählt. Ein Kriterium dabei war, dass der Prototyp aus einer anderen Gruppierung stammt und nicht ein zweites Bild, das in derselben Familie wie Bild 1 zu finden ist. Da in Bild 1 die Unterschiede zwischen den zwei Gruppen stark zum Thema gemacht werden und zur Abgrenzung führen, soll Bild 2 im Sinne der maximalen Kontrastierung ein Bild sein, in dem es nicht zu einer Trennung, sondern zu einer Durchmischung kommt, beziehungsweise Unterschiede nicht negativ gesehen werden. Das Bild, das diesen Kriterien am stärksten entspricht, stellt der Prototyp der Gruppierung „Alltag & Normalität“ dar. Das Bild wurde deshalb als Prototyp ausgewählt, weil das alltägliche Leben durch die dargestellten Aktivitäten sehr gut verdeutlicht wird. Es scheint niemand etwas Außergewöhnliches zu machen. Der Kontrast zu Bild 1 wird zusätzlich durch die Farbgebung und die Tatsache, dass keine „Mischwesen“, wie die Vögel in Bild 1, zu sehen sind.

8.2. Vorgehensweise

Ähnlich wie bei Bild 1 wird die Darstellung der einzelnen Schritte der Segmentinterpretationen soweit gekürzt, dass nur die für die Bildung der Strukturhypothese besonders interessanten Segmente und Segmentkombinationen präsentiert werden. Die Interpretationsschritte laufen analog zu Bild 1 ab. Auch bei Bild 2 handelt es sich um eine Doppelseite aus einem Kinderbilderbuch. Die Autor*innen und Illustrator*innen sind Anja Tuckermann und Tine Schulz (2014). Alle in diesem Kapitel enthaltenen Abbildungen sind dieser Quelle entnommen.

8.3. Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses

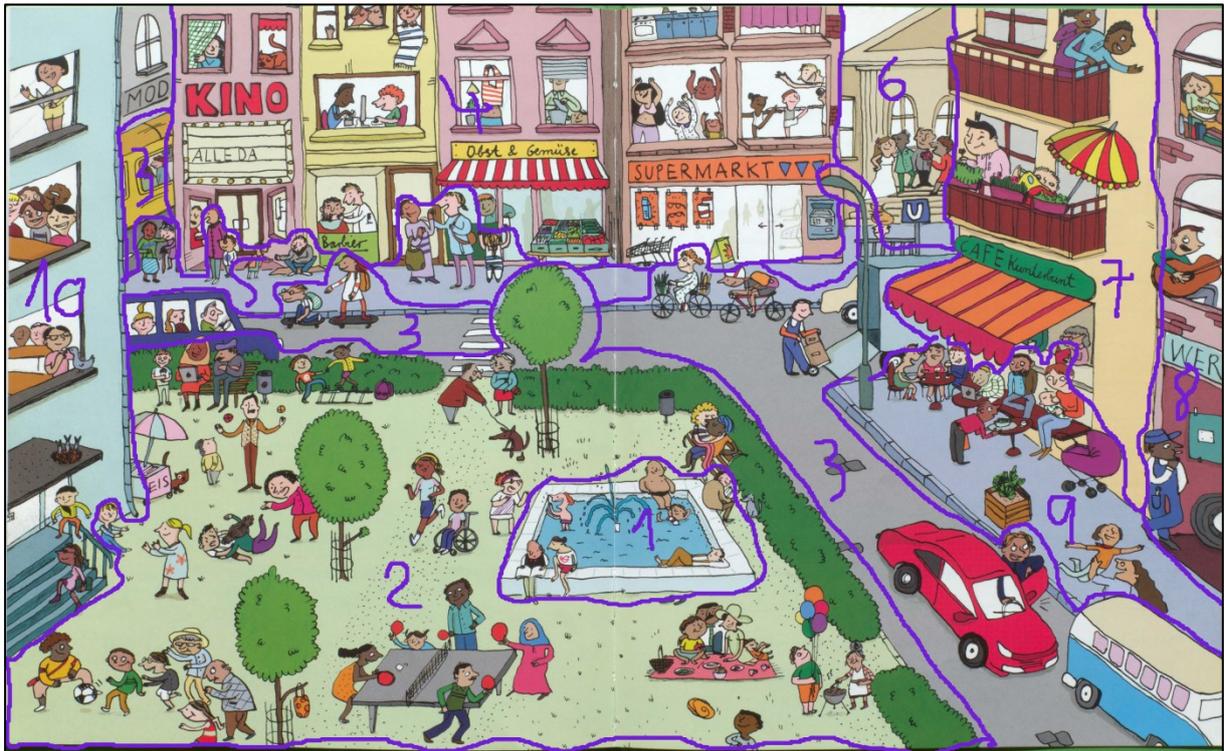


Abbildung 13: Bild 2 – Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses

Dank der relativ zentralen Positionierung im Bild fiel mein Blick zuerst auf den Brunnen und die sich um ihn herum befindenden Menschen. Danach betrachtete ich seine nähere Umgebung etwas genauer, sprich den durch die Hecke begrenzten Park. Auf dieser Grünfläche ist mir auf den ersten Blick keine Person besonders ins Auge gestochen – das mag an der Vielzahl an Handlungen liegen, die sich in diesem Teil des Bildes abspielen. Als nächstes betrachtete ich die an den Park angrenzende Straße. Von ihr aus sprang mein Blick an den oberen Rand des Bildes. Obwohl es sich um vier Häuser handelt, die Teil des Bildhintergrundes sind, kann ich nicht sagen, welches davon ich als erstes wahrgenommen habe. Die Häuserzeile fiel eher als Ganzes in meinen Blick. Anschließend wanderte der Blick wieder ein kleines Stück weiter nach unten zu den Personen, die sich auf dem Gehsteig vor den Häusern befinden. Da das Haus neben dem Supermarkt etwas nach hinten versetzt zu sein scheint, ist es nicht gleichzeitig mit der bereits erwähnten Häuserzeile in mein Blickfeld geraten. Zur späteren Wahrnehmung trägt auch die unauffällige Farbe bei. Anschließend wanderte der Blick an den rechten Bildrand, an dem mir zuerst das Haus mit der Markise auffiel. Danach nahm ich das durch den Bildrand abgeschnittene rosafarbene Haus wahr. Als letztes Element auf dieser Seite des Bildes betrachtete ich den Gehsteig vor den beiden Häusern und die sich darauf befindenden Personen. Am Ende sprang der Blick auf die linke Seite des

Bildes, an der sich, ähnlich wie auf der rechten Seite, ein durch den Bildrand beschnittenes Gebäude befindet.

Allgemein lässt sich zum Wahrnehmungsprozess von Bild 2 sagen, dass es aufgrund der vielen kleinen Details und der zahlreichen Handlungen teilweise schwierig war, festzustellen, wo der Blick tatsächlich als Erstes hinfiel und wie sich der weitere Wahrnehmungsprozess gestaltete. Grafisch ist der Wahrnehmungsprozess in Abbildung 13 dokumentiert.

8.4. Formale Bildbeschreibung & Ersteindruck

Bei Bild 2 handelt es sich um eine Zeichnung einer Außenszene, durch die Fenster wird allerdings auch Einblick in den Innenraum gewährt. Zu sehen sind viele Menschen bei den verschiedensten Tätigkeiten. Es werden bunte, freundliche Farben verwendet, eine extreme räumliche Darstellung ist nicht zu erkennen. Die Personen im Vorder- und Hintergrund des Bildes unterscheiden sich in ihrer Größe nicht sehr stark. Einzig die nach hinten zusammenlaufende Straße und die etwas zurückversetzten Gebäude erzeugen eine Trennung zwischen Vorder- und Hintergrund des Bildes. Die Hecke am oberen Ende des Parks stellt in etwa die horizontale Mittellinie des Bildes dar. Daher ist Grün in der unteren Bildhälfte eine dominante Farbe, während im oberen Bildteil ein bunter Farbenmix vorherrscht. Teilt man das Bild in eine rechte und linke Bildhälfte, kann jeweils keine überwiegende Farbe ausgemacht werden. Auch bezüglich der Handlungen kann in den diversen Bildhälften keine Präferenz für innen oder außen ausgemacht werden. Die Schriftzüge „Alle da“ und „Café Kunterbunt“ spiegeln die Vielzahl an Personen sowie die zahlreichen verschiedenen Farben wider. Der Ersteindruck des Bildes war vor allem durch Überforderung geprägt. Durch die vielen Personen, ihre unterschiedlichen Handlungen und besonders durch die bunten Farben konnte beim ersten Hinsehen nicht sofort ein Fokus gefunden werden. Es dauerte eine Zeit, bis ich mich im Bild orientieren konnte und einen groben Überblick über das Geschehen erlangte. Das Bild löste in mir Erinnerungen an sogenannte Wimmelbilder für Kinder aus, in denen es darum geht, im Bild einen bestimmten Gegenstand oder eine Person zu finden.

Bezüglich des Parks – einer an sich offenen Fläche – fällt auf, dass er einerseits durch die ihn umgebenden Häuser eingegrenzt wird. Dieser Effekt der Einengung wird dadurch verstärkt, dass im Bild beinahe kein Himmel zu sehen ist. Andererseits erwecken die am linken und rechten Bildrand beschnittenen Häuser beim/ bei der Betrachter*in den Eindruck, sich mitten im Bild zu befinden. Auch die Straße und der Park scheinen nach unten hin weiter zu gehen. Um aber einen besseren Überblick über das Bild als Ganzes zu bekommen, entsteht der Wunsch, sich weiter aus dem Geschehen im Bild zurückzuziehen und so der Unüberschaubarkeit zu entkommen.

8.5. Segmentbildung

Analog der Vorgehensweise bei Bild 1 kam es bei Bild 2 ausgehend vom Wahrnehmungsprozess und der formalen Beschreibung zur Unterteilung des Bildes in zehn Segmente. Ihre ursprüngliche Position im Bild wurde bei der Segmentbildung beibehalten. Segment 1 ist links oben zu finden, rechts davon ist Segment 2 zu sehen. Die Nummerierung der Segmente wurde von links nach rechts und von oben nach unten vorgenommen.



Abbildung 14: Bild 2 – Segmentbildung

Anzumerken ist, dass die Segmentbildung und die Grenzziehung zwischen den Segmenten aufgrund der vielen kleinen Details sehr schwierig waren. Ausgehend vom Wahrnehmungsprozess wurde lange darüber gerätselt, welche Bildteile als einzelnes Segment sinnvoll interpretierbar sind und wo eher größere Einheiten von Vorteil sind.

8.6. Schrittweise Analyse der Bildsegmente und ihres Zusammenhangs

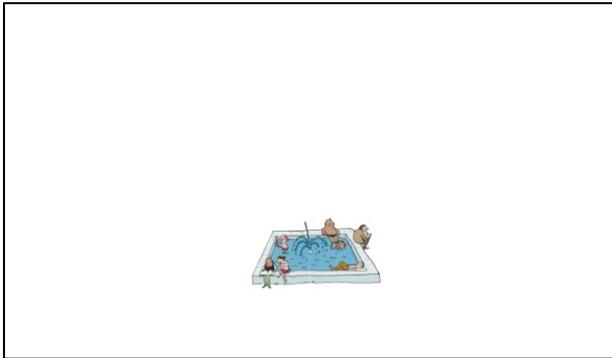


Abbildung 15: Bild 2 – Segment 1

In Segment 1 (Abbildung 15) ist eine quadratische Form zu erkennen, die durch das Wasser und die Fontäne an einen Brunnen erinnert. Es könnte sich auch um einen Pool handeln, da aber keine Einstiegsgelegenheit zu sehen ist und auf der Einfassung Menschen in Alltagskleidung sitzen, ist jedoch eher ein Brunnen zu vermuten. Nicht nur am

Beckenrand, auch im Wasser sind Personen zu erkennen. Aufgrund der Proportionen ist anzunehmen, dass es sich bei den beiden Figuren im Becken um Kinder handelt. Die Personen auf der Einfassung werden dem Erwachsenenalter zugeordnet. Es sind aber nicht nur bezüglich des Alters Unterschiede zu erkennen, auch hinsichtlich der Kleidung und der Hautfarbe differenzieren sich die Personen. Der Kleidungsstil geht sowohl von chic bis leger als auch von herbstlich/ winterlich bis sommerlich. Die unterschiedlichen Hautfarben wirken absichtlich gewählt. Es scheint, als sollen sie und die anderen Komponenten bewusst Diversität erzeugen.

Auch die von den Personen ausgeführten Aktivitäten sind sehr unterschiedlich. Bezüglich dessen scheint der Brunnen in zwei Zonen geteilt zu sein. Auf der Umrandung wird eher ruhigeren, in sich gekehrteren Tätigkeiten nachgegangen, während die Kinder im Wasser etwas aktiver wirken. Dies wird durch die Materialien unterstrichen. Während die kleine Mauer etwas Starres, Unbewegtes ist, wird das Wasser durch die Fontäne nach oben geschossen und befindet sich somit in Bewegung. Der Grad der Aktivität der Kinder ist allerdings unterschiedlich. Während das rothaarige Kind im Becken steht, was auf eine geringe Tiefe des Wassers im Brunnen hinweist, und durch Gestik und Körperhaltung sehr aktiv aussieht, verwendet das andere Kind einen Schwimmreifen. Die Notwendigkeit dieses Gegenstandes wird aufgrund des offenbar seichten Wassers in Frage gestellt und seine Verwendung im Kontext eines Brunnens ist ebenfalls unüblich. Symbolisch steht der Schwimmreifen für eine entspannte Haltung, Passivität und sich treiben lassen. Den Gegensatz dazu stellt das rothaarige Kind dar, das eine aktivere Bewegung ausführt.

Trotz der unterschiedlichen, teilweise auch ruhigeren Tätigkeiten, ist davon auszugehen, dass am Brunnen ein gewisser Lärmpegel herrscht, da sich mehrere Personen dort befinden, vor allem auch Kinder. Weder die lesenden Personen, noch den liegenden Mann scheint dies allerdings zu stören. Sie können sich trotzdem entspannen, beziehungsweise auf ihr Buch konzentrieren. Die Positionierung des liegenden Mannes wirft einige Fragen auf. Obwohl er Alltagskleidung trägt, sieht es so aus, als würde er nicht auf der Einfassung des

Brunnens, sondern auf dem Wasser liegen. Da keine Luftmatratze zu erkennen ist, die dies ermöglichen würde und auch die Badekleidung fehlt, wird vermutet, dass die Positionierung im Bild fehlerhaft gezeichnet wurde.

Da sich Personen im Wasser befinden und auch kurze Hosen und Oberteile zu sehen sind, kann angenommen werden, dass es sich um einen Sommertag handelt. Alle wirken sehr entspannt und sowohl Kinder als auch Erwachsene haben Zeit, Freizeitaktivitäten nachzugehen. Sie alle scheinen an den Brunnen gekommen zu sein, um hier längere Zeit zu verbringen, es sieht nicht so aus als würde es sich um eine Momentaufnahme handeln. Daher könnte es sich um einen Tag am Wochenende oder in den Ferien handeln. Wenn es sich tatsächlich um einen Brunnen handelt, spielt die Szene eher im öffentlichen als im privaten Raum, beispielsweise auf einem Platz oder in einem Park. Es wird vermutet, dass sich die Szene eher in der Stadt als am Land abspielt. Für diese Hypothese spricht, dass es sich beim Brunnen um kein natürliches Gewässer handelt, das, wenn vorhanden, wahrscheinlich eher zum Baden genutzt werden würde. Interessant ist allerdings auch, dass das Baden im Brunnen überhaupt erlaubt ist, denn oftmals sind an öffentlichen Plätzen diesbezüglich Verbotsschilder angebracht. Im Bild scheinen die Personen aber nicht regelwidrig zu handeln.

So viele Unterschiede auch erkennbar sein mögen, haben alle Personen gemeinsam, dass sie Spaß haben. Sie wirken fröhlich und entspannt, Stress oder Hektik haben hier keinen Platz. Außerdem scheint sich niemand an den Aktivitäten der Anderen zu stoßen. Aufgrund der entspannten Stimmung, erscheint es etwas wahrscheinlicher, dass sich der Brunnen in einem Park befindet als auf einem gepflasterten Platz, auf dem es etwas schwieriger wäre, eine Wohlfühlatmosphäre zu schaffen. Bezüglich der geographischen Lage können anhand der Kleidung der Personen Vermutungen angestellt werden. Da es beispielsweise in arabischen Ländern eventuell problematisch wäre, knapp bekleidet zu baden, handelt es sich wahrscheinlich um ein westliches Land.

Ausgehend von der relativ zentralen Positionierung des Brunnens im Bild und der Tatsache, dass die Personen in verschiedene Richtungen blicken, ist zu erwarten, dass sich rund um den Brunnen eine freie Fläche befindet. Es wäre relativ unwahrscheinlich, dass beispielsweise das rothaarige Kind mit einer Mauer interagiert. Außerdem ist sein/ ihr Interaktionspartner*in noch nicht sichtbar, weshalb auf das Vorhandensein weiterer Menschen geschlossen werden kann. Für den größeren Kontext des Bildes sind drei Szenarien denkbar: eine Werbung für die Gestaltung öffentlicher Räume, eine Werbung dafür, den Sommer in der Stadt zu verbringen oder eine Zeichnung darüber, wie man sich den Sommer vorstellt.



Abbildung 16: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 1-2

Die Hinzunahme von Segment 2 (Abbildung 16), dessen isolierte Interpretation hier übersprungen wird, lässt die nähere Umgebung des Brunnens erkennen. Es handelt sich dabei um eine an zwei Seiten von einer Hecke umrandete Grünfläche. Nach unten hin ist sie vom Bildrand beschnitten, links

grenzt sie an ein anderes, teilweise geradliniges Objekt. Die Hecke ist an jeder Seite

jeweils durch eine Auslassung durchbrochen, wobei rechts eine Gehsteigkante erkannt werden kann, was ein Hinweis auf eine angrenzende Straße sein könnte. Die eingezäunten Bäume lassen vermuten, dass es sich um einen öffentlichen Park handelt. Der kleine Zaun dient meist als Schutz für junge Bäume, beziehungsweise wird er auch eingesetzt, um Bäume vor Tieren zu schützen, die die Rinde abknabbern. Der Zaun kann also entweder als Schutz oder als Eingrenzung aufgefasst werden. In jedem Fall ist er aber Hinweis für einen verwalteten Park und keine naturbelassene Grünfläche.

Auf der Grünfläche ist eine große Anzahl an Menschen zu sehen. Die meisten von ihnen stehen in Interaktion mit einer anderen Person oder befinden sich in einer Gruppe. Diversität wird hervorgehoben, sowohl ethnisch betrachtet als auch was das Alter oder körperliche Beeinträchtigungen betrifft. Letzteres wird dadurch unterstrichen, dass der Rollstuhlfahrer neben einer Läuferin dargestellt wird. Interessant bezüglich der Diversität ist auch die Gruppe mit dem Fußball im linken unteren Eck. Beim Zusammenspielen vermischen sich hier ältere mit jüngeren Personen und auch die Hautfarben reichen von dunkel bis hell. Dies wirkt wie eine idealisierte Darstellung dessen, dass trotz diverser Unterschiede alle friedlich zusammen sein können und dass alle das gleiche Ziel verfolgen – in diesem Fall ein Tor zu schießen und miteinander Spaß zu haben.

Der Großteil der Personen im Bild führt derartige, schöne, verbindende Freizeitaktivitäten aus. Viele spielen gemeinsam etwas, andere essen gemeinsam und wieder andere unterhalten sich. Die unterschiedlichen Tätigkeiten passieren alle nebeneinander und niemand scheint sich in der Menge der Menschen unwohl oder gestört zu fühlen. Trotz der Unterschiede gibt es ein Miteinander. Das Gemeinsame überwiegt das Einzelne im Bild, Zugehörigkeit ist ein wichtiger Punkt. Es wurde beispielsweise auch das Tischtennispiel von zwei Personen auf eine ganze Gruppe erweitert, um das Miteinander noch mehr zu betonen.

Dennoch scheint auch das Gegeneinander im Bild ein Thema zu sein. Es wird durch die Rauferei in der Nähe des mittleren Baumes dargestellt. Ob es sich dabei um Spaß oder Ernst handelt, kann nicht festgestellt werden. Die dritte Person könnte entweder ein/ e Streit-

schlichter*in sein, oder ist ebenfalls an der Rauferei beteiligt. In Zusammenhang mit den übrigen Aktivitäten im Bild, die alle sehr friedlich wirken und Verbindungen schaffen, kann die Rauferei so interpretiert werden, dass auch in einem augenscheinlich guten Zusammenleben nie alles perfekt ist. Es gibt immer Personen, die sich nicht so gut vertragen oder wegen einer Sache in Streit geraten. Aufgrund diverser Unterschiede ist es schwierig, dass immer alle gut miteinander auskommen. Durch die Rauferei wird das Idealbild des makellosen Miteinanders etwas getrübt. Dasselbe passiert durch den Hund, der gerade dabei ist, sein Geschäft zu machen. Interessant ist auch, dass neben dem Hund im Bild auch eine Katze zu sehen ist. Oftmals werden Hunde und Katzen als Tiergegensätze oder Alternativen betrachtet. Außerdem sind die beiden Tiere nicht immer die besten Freunde. Auch das kann als Symbol dafür gesehen werden, dass nicht alle Menschen im Park bestens miteinander auskommen und sich vielleicht erst anfreunden müssen – Stichwort: Diversität.

Im Allgemeinen wirkt der Park im Verhältnis zu seiner Fläche sehr voll und für den/ die Betrachter*in unübersichtlich. Auch einige Personen im Bild haben sich dem Geschehen etwas entzogen. Hat der Brunnen in Segment 1 sehr zentral positioniert ausgesehen, so ist nun zu erkennen, dass er sich im Park eher weiter rechts befindet. Zusammen mit der Hecke lässt der Brunnen in der oberen und unteren rechten Ecke des Parks eine etwas ruhigere Zone entstehen. Das Geschehen wirkt dort nicht so hektisch wie auf der linken Seite der Grünfläche. Rechts oben hat sich ein küssendes Paar auf eine Parkbank zurückgezogen. Durch die Objekte ist eine kleine Nische entstanden, in der die beiden relativ ungestört sind. Es ist hier wiederum das absichtlich wirkende Zusammenbringen der unterschiedlichen Ethnizitäten auffällig. Es ist außerdem nicht eindeutig feststellbar, ob es sich um ein hetero- oder ein homosexuelles Paar handelt – eventuell wird auch über diese Schiene die Diversität hervorgehoben. Auch auf der Picknickdecke ist die Stimmung sehr ruhig und entspannt. Es könnte sich bei diesen Personen um eine Familie handeln, denn sie sind sehr nahe zusammengedrückt und erzeugen so ein Gefühl der Zusammengehörigkeit. Durch die Kleidung des Mannes und der Frau wirken die Personen, als würden sie der „upper class“ angehören. Dennoch scheinen sie sich im gemeinsamen Garten wohlfühlen. Die Diversität wird demnach auch über die Schichten ausgedrückt.

Auffällig ist auch ein kleines Detail am unteren Bildrand. Auf einem Ast eines Baumes hängt eine orange Tasche. Da davon ausgegangen wird, dass es sich um einen öffentlichen Park handelt, muss das gegenseitige Vertrauen sehr groß sein und die Gefahr des Diebstahls gering eingeschätzt werden.

Farblich gesehen ist Grün vorherrschend. Symbolisch steht diese Farbe für die Hoffnung und für die Natur. Gedeutet könnte das so werden, dass der Park die natürliche Umgebung der Menschen ist, egal welche Ethnizität, welches Alter, welche Religion, etc., und alle sich darin befindenden Personen auf ein gutes Miteinander und Zusammenleben hoffen. Grün kann

auch für die Redensart „Grünes Licht geben“ oder „Grünes Licht bekommen“ stehen, was oft dann gesagt wird, wenn etwas erlaubt ist. Für das Bild könnte das bedeuten, dass im Park alle Aktivitäten erlaubt sind und alle den anderen grünes Licht bezüglich dem geben, was sie machen. Außerdem haben alle grünes Licht bekommen, sich im Park aufzuhalten, unabhängig von Alter, Geschlecht, Ethnizität, etc. Auch Verbote bezüglich dessen, was im nicht Park getan werden darf, wie zum Beispiel das Mitbringen von Hunden oder das Baden im Brunnen, sind nicht zu erkennen.

Als Quelle des Spaßes, der Entspannung und der Akzeptanz, aber auch der Ruhe kann der Brunnen gesehen werden. Seine Fontäne ist so hoch, dass sie in Segment 2 hineinragt und so symbolisch die positive Stimmung im gesamten Park versprüht. Auch die bereits angesprochene Unterschiedlichkeit der Kleidung setzt sich im Park fort.

Da sich so viele Menschen im Park befinden und auch eine Frau mit Griller, ein Mann mit einer Traube Luftballons und ein Jongleur zu sehen sind, könnte es sein, dass der größere Kontext des Bildes ein Fest im Park darstellt, bei dem alle herzlich eingeladen sind, zusammen einen schönen Tag im Freien zu verbringen.

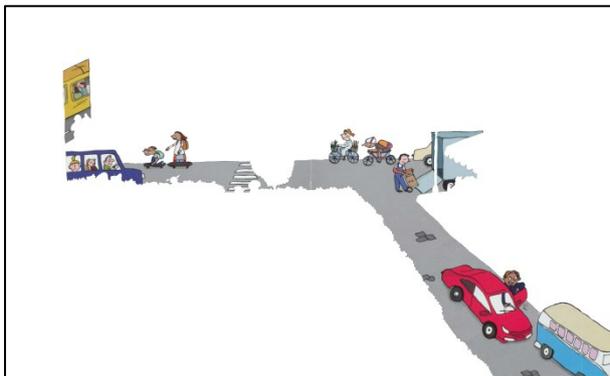


Abbildung 17: Bild 2 – Segment 3

Segment 3 (Abbildung 17) zeigt eine Straße, die sich vom oberen linken Eck zum unteren rechten Eck des Bildes zieht. Sie scheint nicht nur für Autos vorgesehen zu sein, denn es sind auch Radfahrer*innen und Skateboarder*innen zu sehen, sowie links oben etwas, das aussieht wie ein Bus oder eine Straßenbahn. In der Mitte des horizontal verlaufenden Teils der Straße ist ein Zebrastreifen zu erkennen, was ein Hinweis darauf ist, dass auch Fußgänger*innen die Fahrbahn betreten dürfen. Daher und auch aufgrund der vielen unterschiedlichen Fortbewegungsmittel handelt es sich nicht um eine Autobahn, sondern um eine Straße im Stadt- oder Ortsgebiet. Dass das gelbe Verkehrsmittel eine Straßenbahn oder ein Bus ist, wurde daraus geschlossen, dass Fahrgäste mit dem Rücken gegen das Fenster gelehnt sitzen oder stehen, was in Autos nicht möglich ist. Da es Straßenbahnen oder Linienbusse nur in größere Städten gibt, ist anzunehmen, dass es sich eher um einen urbanen als um einen ländlichen Raum handelt.

Besonders auffällig ist das rote Auto, da es sich sehr stark vom grauen, eher tristen Untergrund abhebt. Der Gesichtsausdruck des Mannes, der hinter der geöffneten Autotür steht sieht wütend aus, den Mund hat er geöffnet und die Augenbrauen nach unten gezogen. Die linke Hand hat er am Lenkrad, er selbst sitzt aber nicht im Auto. Was ihn böse macht, liegt

vermutlich auf dem Teil der Straße, der sich außerhalb des Bildes befindet. Es könnte sein, dass der hellblaue Bus den Mann am Weiterfahren hindert, was ihn verärgert. Vielleicht handelt es sich auch um das Ende eines Staus. Das Rot des Autos scheint zur Stimmung des Mannes zu passen. Die Farbe Rot steht unter anderem für die Wut, kann aber auch für Liebe und Wärme stehen. Es handelt sich demnach um eine gegensätzliche Symbolik.

Während der Mann mit dem roten Auto alleine zu sein scheint, ist das blaue Auto im oberen linken Bildteil voll besetzt. Es sind darin drei Personen – vermutlich eine männliche und zwei weibliche – zu sehen. Alle wirken zufrieden und es scheint eine gute Stimmung im Auto zu herrschen. Vielleicht handelt es sich bei den Personen um eine Familie oder um Freunde, die unterwegs zu einem Ausflug sind oder wohin fahren, um zusammen eine schöne Zeit zu verbringen. Dafür könnte die Farbe Blau des Autos ein Symbol sein – vielleicht machen sie eine Fahrt ins Blaue. Dies wiederum bringt das Thema Freizeit ins Bild ein. Darüber hinaus steht Blau für Treue, Ruhe oder Harmonie, negativ aber auch für Kälte. Das blaue und das rote Auto können somit sowohl farblich als auch bezüglich der Ausstrahlung der dazugehörigen Personen als Gegenpole betrachtet werden. Das blaue Auto gibt außerdem Auskunft darüber, dass sich die Szene in einem Land abspielt, indem Rechtsverkehr herrscht.

Während sich die Personen im blauen Auto und auch die Skateboarder*innen eher in ihrer Freizeit zu befinden scheinen, geht der Mann am rechten Straßeneck seiner Arbeit nach. Daraus kann geschlossen werden, dass es sich um einen Werktag handelt. Aufgrund des Karrens und der Pakete handelt es sich vermutlich um einen Lieferanten, der sehr zufrieden aussieht und den es nicht zu stören scheint, dass er arbeiten muss, während andere um ihn herum frei haben.

Die Frau auf dem Fahrrad hat offenbar ihre Einkäufe erledigt, der hintere Radfahrer scheint es etwas eiliger als die Frau zu haben. Darauf lässt seine gebückte Körperhaltung schließen, zusätzlich trägt er auch noch einen Helm. Entweder ist er hobbymäßig mit dem Rad unterwegs, wegen der Tasche könnte es sich aber auch um einen Fahrradkurier handeln. Von den Kindern auf den Skateboards trägt niemand einen Helm, obwohl der Junge auf dem vorderen Board kniet und damit dafür, dass er auf der Straße unterwegs ist, sehr wagemutig ist. Das Mädchen hinter ihm steht viel sicherer auf dem Board. Beide haben einen Rucksack – dabei kann es sich um eine Schultasche, aber auch um einen Freizeittrucksack handeln. Die fehlenden Helme können ein Hinweis dafür sein, dass auf der Straße nicht allzu viel Verkehr ist und alle rücksichtsvoll fahren.

Es fällt auf, dass es die Verkehrsmittel und Personen sind, die in das triste Grau der Straße etwas Farbe und somit Leben bringen. Ohne sie wäre der Bildausschnitt ziemlich langweilig. Von den Grundfarben sind alle vertreten außer Grün. Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass sich die Objekte nicht gleichmäßig auf der Straße verteilen, sondern eher geballt auftreten, dazwischen sind leere Flächen der Straße sichtbar. Durch die Fortbewegungsmittel-

tel verschiedenster Art kommt Bewegung ins Bild. Es sind sehr viele Räder zu sehen, was symbolisch dafür stehen könnte, dass etwas ins Rollen kommt oder sich in einem ständigen Prozess befindet. Die Bewegung stellt einen Gegensatz zur Starre der Straße an sich dar, die durch den Asphalt an ihren Platz gebunden und fixiert ist. Das Bunte ist auch in den unterschiedlichen Hauttönen der Menschen zu erkennen.



Abbildung 18: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 1-4

Die Straße stellt zusammen mit den vier Gebäuden am oberen Bildrand erste Elemente außerhalb des Parks dar (Abbildung 18). Die Grünfläche ist vom Grau der Straße durch die Hecke, also durch eine grüne, lebendige Grenze, getrennt. Diese kann als Gegenteil zur Starre des Asphalts gesehen

werden. Durch zwei Auslassungen kann der Park zur Straße hin betreten oder verlassen

werden. Auffällig dabei ist, dass sich nur bei der oberen Aussparung ein Zebrastreifen befindet. Allerdings ist auch dieser nicht durch eine Fußgängerampel gesichert, weshalb auf ein aufmerksames und verantwortungsbewusstes Verhalten aller Verkehrsteilnehmer*innen vertraut werden muss.

Auf der anderen Seite der Straße sind vier Häuser zu erkennen, die in sehr warmen, freundlichen Farben gehalten sind. Drei der Gebäude grenzen direkt aneinander, das vierte, in dem sich der Supermarkt befindet, ist von den anderen durch einen kleinen Spalt getrennt. Auffällig ist, dass jedes der Häuser aus einem öffentlichen Bereich und Wohnbereichen besteht. Besonders zeichnen sich die Häuser durch die im Verhältnis zur Gesamtgröße extrem großen Fenster aus. Es ist überall deutlich zu erkennen, was sich im Inneren abspielt. Darüber hinaus gibt es auch kein leeres Fenster, überall ist etwas los, was das Bild im Hintergrund sehr überladen wirken lässt. Da aufgrund der Lage der Häuser anzunehmen ist, dass sie sich im Bild weiter hinten als der Park befinden, ist es verwirrend, dass sich die Proportionen der Menschen im Park und derer, die sich in den Häusern befinden nicht wirklich unterscheiden. Sie sind alle annähernd gleich groß, was symbolisch als Hinweis dafür gedeutet werden kann, dass alle gleich wichtig sind, egal wo sie sich befinden oder was sie gerade machen. Die Größe der Fenster weist darüber hinaus auf Offenheit hin – Offenheit gegenüber der Gesellschaft, die von außen in die Häuser hineinsehen kann, und auch die Personen in den Häusern sind dadurch nicht von der Gesellschaft ausgeschlossen. Egal welchen Tätigkeiten sie gerade nachgehen, sie scheint es nicht zu stören, dass sie dabei durch die Fenster so gut sichtbar sind.

Im Kino wird der Film „Alle da“ gespielt. Dieser Titel passt auch sehr gut zu dem bisher sichtbaren Bildinhalt. Sowohl in den Häusern als auch im Park scheint Diversität ein wichtiges Thema zu sein und auch bewusst betont zu werden. Es sind alle da, aber alle scheinen in der abgebildeten Szene auch ihren Platz zu finden. Bezüglich der Unterscheide herrscht große gegenseitige Akzeptanz und das Gemeinsame wird betont. So wie im Park sind auch in den Fenstern viele Handlungen zu sehen, die gemeinsam ausgeführt werden können. „Alle da“ kann auch als Verweis auf die Einbindung der Personen in den Häusern in die Gemeinschaft sein. Durch ihre Größe und gute Sichtbarkeit sind sie ebenfalls Teil des Ganzen. „Alle da“ kann sich schlussendlich auch darauf beziehen, dass alles was im Bild sichtbar ist, die positiven, die negativen und auch die eigenartigen Elemente zum Alltag dazugehören. Die Schriftzüge im Bild sind alle in deutscher Sprache gehalten, bis auf das Wort „Barbier“. Neben den unterschiedlichen Ethnizitäten wird so auch über die Schriftform etwas Internationales ins Bild eingebracht.

Das Verbindende ist allerdings nicht nur inhaltlich erkennbar, sondern auch graphisch. Obwohl zwischen dem Vorder- und dem Hintergrund aktuell noch eine Lücke besteht, ist bereits eine Verknüpfung zu erkennen. Die Skateboarderin, die Radfahlerin und der oberste Baum berühren die Häuser aus Segment 4. Ähnlich wie die Fontäne des Brunnens, kann der Baum so interpretiert werden, dass er die größtenteils gute Stimmung, die im Park herrscht, die Hoffnung, die durch die Farbe Grün symbolisiert wird und das Miteinander in den Bereich des Bildes wachsen lässt, der außerhalb des Parks liegt. Das Miteinander wird am oberen Bildrand grafisch durch die Farben der Häuser hervorgehoben, die alle einer ähnlichen Farbgruppe angehören, aber auch durch die enge und nahe zusammenstehende Bauweise. Auch die Hypothese, dass alle Personen, egal wo sie sich befinden, in die Gemeinschaft einbezogen sind, wird durch die Verbindungen untermauert.

Interessant ist auch, dass die obere Grenze des Parks in etwa auf der horizontalen Mittellinie des Bildes liegt. Der Baum stellt demnach auch eine Verbindung zwischen der oberen und der unteren Bildhälfte dar. In der unteren ist die positive Stimmung des Parks vorherrschend, allerdings befindet sich in ihr als Gegenpol auch der Mann mit dem roten Auto, der wütend aussieht und nicht in die Stimmung des restlichen Bildes passt. Die Fontäne des Brunnens teilt das Bild in eine rechte und linke Bildhälfte. Auf der linken Seite geht es vor allem im Park um einiges aktiver zu als auf der rechten Seite. War der Brunnen am Anfang noch eher ein Pol der Ruhe, so befindet er sich nun mitten im Geschehen und vor allem sehr nahe an der Straße. Bei der isolierten Betrachtung von Segment 3 konnte erkannt werden, dass das Geschehen auf der Straße nicht so hektisch ist. Sie wird allerdings von oben und unten durch sehr aktionsreiche Bildteile in den Griff genommen. Dadurch ergibt sich ein Paradoxon, da Straßen normalerweise eher nicht mit Ruhe assoziiert werden, sondern eher mit Lärm und schlechter Luft. Dies ist eher bei Häusern und Parks der Fall. Auffällig ist außerdem noch,

dass sich immer noch die meisten Personen in ihrer Freizeit zu befinden scheinen, es sich aber vermutlich um einen Werktag handelt, da die Geschäfte geöffnet haben.



Abbildung 19: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 1-6

Mit dem Hinzukommen der Segmente 5 und 6 ist nun ein durchgängiges Bild vom oberen zum unteren Bildrand sichtbar (Abbildung 19). Die Lücke zwischen Vorder- und Hintergrund wurde mit einem Gehsteig geschlossen, außerdem ist ein weiteres Haus zu sehen. Dieses scheint gegenüber den anderen allerdings etwas zurückversetzt zu sein, auch durch die Farbe sticht es nicht

hervor. Die Säule, die großen Fenster und die Treppe wiederum stellen einen Gegenpol zur schlichten Farbe dar und könnten ein Hinweis dafür sein, dass es sich um ein offizielles, repräsentatives Gebäude handelt. Die Szene vor diesem Gebäude könnte eine Hochzeit darstellen, was aufgrund des langen, weißen Kleides der Frau vermutet wird. Bei dem Mann neben ihr könnte es sich um den Ehemann handeln. Ungewöhnlich ist, dass er einen grünen Anzug trägt. Aufgrund der unterschiedlichen ethnischen Zugehörigkeit der Frau und des Mannes kann es aber sein, dass es in seiner Kultur üblich ist, in einem grünen Anzug zu heiraten. Symbolisch würde das sehr gut zur Hochzeit passen, da Grün für die Hoffnung steht und es so gedeutet werden könnte, dass er auf eine gute Ehe hofft. Eine Hochzeit ist etwas Verbindendes, sie steht in diesem Bild auch symbolisch für die Verbindung der verschiedenen Ethnien und Kulturen. Bei dem Gebäude müsste es sich folglich um ein Standesamt oder um eine Kirche handeln. Die Hochzeit an sich scheint im Bild aber nicht das Zentrale zu sein, sondern quasi das, was danach kommt – das Zusammensein und die Gemeinschaft.

Vor den Häusern im Hintergrund sind nun einige Personen zu erkennen. Es muss allerdings angemerkt werden, dass sie in Kombination mit den anderen Segmenten nicht besonders auffällig sind. Sie verschmelzen beinahe etwas mit den Gebäuden hinter ihnen und um keines der Details bezüglich der Personen zu übersehen, gilt es das Bild intensiv zu betrachten. Bis auf die Person ganz rechts, die sich bei der U-Bahn Station befindet, ist auf dem Gehsteig eine starke Gruppenbildung zu erkennen. Außerdem werden hier zwei weitere Aspekte in das Bild aufgenommen und somit die Diversität erhöht – einmal thematisch und einmal bezüglich der Schichten. Links am Rand des Gehsteigs befinden sich zwei Personen – ein Mann, der eine Tasche trägt und eine ältere Frau, die auf einen Stock gestützt geht. Zusätzlich legt der Mann seinen Arm um die Schultern der Frau, als würde er sie zusätzlich stützen.

Dadurch wird das Thema des einander Helfens in das Bild eingeführt. Außerdem sind bei den beiden Personen unterschiedliche Hautfarben erkennbar. Etwas weiter rechts ist ein Mann zu sehen, der auf einer Decke oder, aufgrund der Farbe, auf einem Karton am Boden sitzt. Er streckt die Hand in Richtung eines Kindes aus, das ihn entweder anlächelt oder mit ihm spricht. Aufgrund der Position des Mannes und seiner Körperhaltung entsteht die Vermutung, dass es sich um einen Bettler handeln könnte. Dadurch wird das Thema Armut in das Bild aufgenommen und das Spektrum der Schichtzugehörigkeit der Personen erweitert. Auch der Slogan, beziehungsweise Titel des Films „Alle da“ gewinnt wieder an Bedeutung. Es sind alle da, die man in einem urbanen Kontext erwartet und womit in der Stadt auch gerechnet werden muss. Auch dem Bettler scheint niemand negativ gegenüber zu stehen.

Die Annahme, dass eine Stadt als Handlungsort dient, wird dadurch untermauert, dass eine U-Bahn Station zu sehen ist. Diese Verkehrsmittel gibt es üblicher Weise nur in großen Städten. Das Zusammenleben und das Miteinander erinnert allerdings eher an ein kleines Dorf, in dem sich alle kennen, als an eine große Stadt.

Die Zone um die U-Bahn Station fällt durch zwei weitere Besonderheiten auf. Wie bereits erwähnt ist dort der Kopf eines Mannes zu sehen, der gerade aus der Station herauskommt. Es ist fraglich, warum sein Körper zwischen den Gitterstäben nicht zu sehen ist. Die zweite Eigenheit, die diesen Mann betrifft, ist, dass es aussieht, als würde er eine Katze auf dem Kopf tragen. Der Grund dafür ist unersichtlich, es kann aber auch sein, dass das Tier auf den Treppen des Gebäudes dahinter liegt. Aufgrund der Kuriosität dieses Bildteils ist allerdings auch der erste Fall nicht auszuschließen.

Neben den Personen auf dem Gehsteig ist dort auch eine Werbetafel zu sehen. Diese gehört entweder zum Supermarkt oder sie weist, wie zuvor schon angesprochen, auf ein Fest hin, das gerade im Park stattfindet. Wirft man bei dieser Gelegenheit noch einmal einen genaueren Blick auf den Park, fällt auf, dass dieser ohne die Menschen ziemlich leer wäre. Bis auf den Brunnen, die Bäume, eine Bank und den Tischtennistisch wäre nicht viel zu sehen. Die grüne Fläche wäre sehr langweilig, erst die Menschen machen den Park lebendig.

Ähnlich wie zuvor, können auch durch die Hinzunahme der Segmente 5 und 6 wieder Verbindungen erkannt werden, die das Miteinander im Bild verstärken. Einerseits ist der Gehsteig durch den Baum direkt an den Park angeknüpft und die dort vorherrschende Stimmung scheint sich auch vor den Häusern zu verbreiten. Andererseits stellen die Personen auf der Straße eine Verbindung zum Gehsteig dar. Ebenso die Personen, die sich auf dem Gehsteig befinden, sind für die Einbindung der Häuser in das Bild nicht unwichtig. Eine davon scheint gerade an der Kinokassa zu zahlen und ein Kind drückt seine/ ihre Hände, vielleicht auch das Gesicht, gegen die Scheibe des Obst- und Gemüseladens. Auch das U-Bahn Zeichen ragt bis zu den Treppen des Hauses hinauf und stellt somit ein Bindeglied dar.

Auffällig ist darüber hinaus, dass über der Dachschräge des beigen Hauses erstmals ein Stückchen Himmel im Bild zu sehen ist. Es ist allerdings nicht strahlend Blau, so wie die Stimmung im Bild und die übrige Farbgebung vermuten lassen würde, sondern eher trüb oder neutral.



Abbildung 20: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 7 & 8

Die Segmente 7 & 8 (Abbildung 20) zeigen die Fassaden von zwei Häusern, die oben und auf der rechten Seite vom Bildrand beschnitten sind. Es ist vermutlich jeweils das Erdgeschoss und zwei weitere Etagen zu sehen und in jeder davon befindet sich mindestens eine Person.

Im untersten Stockwerk des linken Hauses befindet sich ein Café, was an dem über der Markise angebrachten Schriftzug erkannt werden kann. Im Fenster unterhalb der Markise ist eine ältere Frau zu sehen, die ein Buch oder eine Speisekarte in der Hand hält, neben ihr ist der Arm und ein Teil des Oberkörpers einer weiteren Person sichtbar. Die beiden scheinen an einem Tisch oder einer Theke zu sitzen, der/ die direkt an das Fenster anschließt, wodurch sie einen Blick nach draußen haben, beziehungsweise auch von außen gut erkennbar sind. Das Café trägt den Namen „Café Kunterbunt“. „Kunterbunt“ bezeichnet das Vorhandensein vieler unterschiedlicher Farben, die wild durcheinandergewürfelt sind, was lustig aussieht und oft für Spaß steht. Umgemünzt auf das Café könnte es bedeuten, dass im Inneren tatsächlich viele verschiedene Farben verwendet wurden, dass es eine Auswahl aus vielen Speisen und Getränken gibt, möglicher Weise mit unterschiedlicher Herkunft, dass viele Menschen dort arbeiten oder dass es Treffpunkt der unterschiedlichsten Personen ist, was Altersgruppen, Ethnien, Körpergewicht, Beeinträchtigung, Religion, etc. betrifft. Wegen der Markise könnte es sein, dass es auch einen Außenbereich gibt. Die Farbe des Hauses passt nicht zum Namen des Cafés, da diese eher langweilig und vor allem eintönig ist.

Über dem Café sind zwei Balkone zu sehen, auf jenen jeweils zwei Personen stehen, die deutlich zu erkennen sind. Was sich innerhalb der Fenster befindet, kann nicht ausgemacht werden. Auf dem unteren Balkon ist ein Schirm aufgestellt. Er könnte entweder als Schutz vor der Sonne dienen oder um die Person, die sich auf dem oberen Balkon über das Geländer lehnt, davon abzuhalten, auf den unteren Balkon zu sehen. Der Schirm steht symbolisch für das Abschirmen von etwas oder für einen Schutz vor etwas. Die beiden Personen auf dem oberen Balkon stehen sehr weit rechts und sehr nahe beieinander. Die vordere Person, vermutlich ein Mann, hat den Mund weit geöffnet und gestikuliert wild. Ob sein Gesichtsausdruck freundlich oder wütend ist, kann nicht eindeutig festgestellt werden. Die Frau versteckt

sich beinahe etwas hinter dem Mann, lugt aber neugierig hervor. Es kann auch sein, dass sie ihm buchstäblich in seinem Vorhaben den Rücken stärkt und hinter ihm steht.

Der Gitarrenspieler scheint indirekt der Interaktionspartner des Mannes auf dem Balkon zu sein. Dies ist daran zu erkennen, dass der Gitarrist aus dem Fenster nach oben blickt und der Mann sich in seine Richtung wendet. Durch das Lehnen über das Geländer versucht er offenbar näher an den Musiker heranzukommen. Es könnte sein, dass er einfach die Musik besser hören möchte, oder er fühlt sich gestört und beschwert sich. Vielleicht spricht er aber auch Lob aus. Da der Gitarrenspieler auf dem Fensterbrett sitzt, ist davon auszugehen, dass seine Musik auch nach draußen dringt. Vielleicht hat er sich absichtlich dort platziert, weil es sein Wunsch ist, nicht nur für sich selbst in der Wohnung zu spielen, sondern er möchte, dass ihm auch andere zuhören. Dafür geht er ein großes Risiko ein, denn es ist nicht ungefährlich im ersten Stock auf der Fensterbank zu sitzen.

Den Mann im Erdgeschoss des rosa Hauses scheint die Musik nicht zu stören. Vielleicht hat er sich auch absichtlich leicht nach draußen gestellt, um sie besser zu hören. Er trägt eine blaue Latzhose und eine Kappe, es könnte sein, dass es sich dabei um Arbeitskleidung handelt. Im Moment scheint der Mann aber eine Pause zu machen und ist gerade dabei eine Zigarette zu rauchen. Von dem Raum, vor dem er steht, ist nicht besonders viel zu erkennen, nur eine türkise Tafel an der Wand und ein runder, schwarzer Gegenstand. Darüber hängt ein Schild auf dem die Buchstaben „W E R“ zu lesen sind. In Kombination mit der Kleidung des Mannes und dem schwarzen Gegenstand, der an einen Reifen erinnert, könnte der Schriftzug „Werkstatt“ heißen. Symbolisch steht eine Werkstatt dafür, etwas zusammenzubauen oder etwas, das kaputt gegangen ist, wieder herzustellen. Außerdem ist handwerkliches Geschick, sowie oft auch Fingerspitzengefühl gefragt.

Im obersten Fenster ist eine Person in entspannter Körperhaltung auf einem Sofa zu sehen. Sie scheint es sich vor dem Fernseher gemütlich gemacht zu haben und ist dabei vielleicht eingeschlafen.



Abbildung 21: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 1-9

Mit der Hinzunahme von Segment 9 kann das Bild auf der rechten Bildhälfte vervollständigt werden (Abbildung 21). Es ist zu erkennen, dass das Café auch einen Außenbereich besitzt. Dort sind kleine, runde Tische zu sehen, an denen einige Personen Platz genommen haben. Interessant dabei ist, dass die Tische alle entlang einer langen Bank aufgestellt sind, sodass auch jene

Personen nebeneinander sitzen, die eigentlich keinen Tisch teilen. So gesehen stellt die Bank ein verbindendes Element dar, durch sie wirkt es so, als würden alle zusammen im Café sitzen und nicht die Grüppchen oder Einzelpersonen an den Tischen für sich. Die Hypothese, dass die Tische zum Café gehören, wird dadurch untermauert, dass auch ein Kellner zu sehen ist, der gerade Personen an einem Tisch bedient. Durch seine Körperhaltung wirkt er beinahe etwas unterwürfig. Die Straße ist nun nicht mehr nur im horizontalen Teil, sondern auch am schräg nach links oben verlaufenden Abschnitt von Häusern gesäumt. Die Gebäude ähneln sich darin, dass sie alle im Erdgeschoss Geschäftslokale beherbergen, in einer Sache unterscheidet sich das Haus, in dem sich das Café befindet, jedoch von den anderen. Während im hinteren Teil durch die großen Fenster ein guter Einblick in das Innere der Häuser gewährt wird, ist im Haus mit dem Café in den Fenstern nichts zu erkennen. Dafür stehen Personen auf den Balkonen und können dort deutlich erkannt werden. Die Balkone sind in Richtung der Straße und des Parks ausgerichtet, sprich zum Geschehen im Bild hin. Obwohl sich die Personen auf den Balkonen also nicht direkt unten im Geschehen aufhalten, sind sie durch die Offenheit der Balkone trotzdem ein Teil davon.

Auffällig ist, dass sich der Gastgarten des Cafés sehr nahe an der Straße befindet. Trotz dieser etwas ungemütlich wirkenden Atmosphäre, scheinen sich die Personen rund um die Tische wohl zu fühlen. Dies wird beispielsweise durch die Sitzposition des Mannes neben der Frau mit dem Baby verdeutlicht. Er hat ein Bein angewinkelt und auf der Bank abgestellt. Dies impliziert, dass er sich in der Umgebung, in der er gerade ist, wohlfühlt – so wie zu Hause aus dem Sofa, wo eine solche Sitzhaltung eher erwartet wird als in der Öffentlichkeit. Das Café ist darüber hinaus ein Ort, um sich mit Freund*innen oder Familie zu treffen, es lädt zum Verweilen ein. Im Vergleich zum restlichen Geschehen im Bild, scheint das Café ein Ort der Ruhe zu sein. Die Personen sitzen entspannt an den Tischen, während besonders im Park, bis auf wenige Ausnahmen, viele Menschen zu sehen sind, die sehr aktiv sind. Grundsätzlich dient auch der Park als Ort der Erholung und als Platz, um sich der Hektik des Alltags ein wenig zu entziehen. Durch die Überfülltheit und die zahlreichen Unterschiede kommt diese Stimmung in diesem Park allerdings nicht so sehr zustande. Der Gastgarten des Cafés hingegen ist von oben durch eine Markise geschützt, wodurch die Personen auf den Balkonen nicht nach unten sehen können. So entsteht ein Schutz, der zusätzlich zur Ruhe beiträgt. Auch der Lastwagen bietet temporär eine Barriere, indem er den Gastgarten etwas von der Straße abschirmt.

Auf dem Abschnitt des Gehsteigs, auf dem sich auch der Außenbereich des Cafés befindet, ist im unteren Bereich eine Frau zu sehen, die gerade ein Kind hochhebt oder durch die Luft wirbelt. Etwas befremdlich ist, dass sie das Kind nur mit einer Hand zu halten scheint, denn der zweite Arm ist nicht zu sehen. Außerdem stehen die beiden sehr nah an der Straße und den Autos, wodurch ihre Aktion etwas gewagt erscheint, denn es könnte etwas passieren.

Vor allem aber stellen sie einen Gegenpol zur Ruhe, die im Bereich des Cafés vorherrscht, dar. Während dort die Personen entspannt sitzen, wirken die beiden um einiges aktiver und bringen Bewegung in den Teil des Bildes.

In Zusammenhang mit den anderen Segmenten kann nun auch der Schriftzug „Café Kunterbunt“ besser gedeutet werden. Die Bezeichnung passt perfekt zu dem, was im Bild zu sehen ist. Es werden viele verschiedene Farben verwendet, es sind unterschiedliche Menschen bei unterschiedlichen Tätigkeiten zu sehen, Ethnien, Altersgruppen, etc. sind durchmischt, es ist viel los und fast alle scheinen Spaß zu haben. Auch der Schriftzug „Alle da“ passt mit „kunterbunt“ gut zusammen. In Kombination können die Schriftzüge so interpretiert werden: Es sind alle da und das erzeugt das Kunterbunte der Gesellschaft. Diese wäre ohne die Diversität langweilig und eintönig. Das Kunterbunte ist nicht nur im Wort und der Symbolik zu erkennen, sondern wird auch direkt durch die im Bild verwendeten Farben ausgedrückt.

Auch die Buchstaben „W E R“ am rosa Haus am rechten Bildrand, können nun in einen größeren Kontext eingeordnet werden. Dass es sich um eine Werkstatt handelt, ist immer noch denkbar, allerdings können die Buchstaben in Zusammenhang mit dem Bildganzen und den beiden anderen Schriftzügen „Alle da“ und „Café Kunterbunt“ auch anders interpretiert werden. Man kann sich mit dem Wort „Wer“ auch die Frage stellen „Wer ist aller da?“. Dies könnte eine der zentralen Fragen des Bildes sein, was durch die Positionierung auf der horizontalen Mittellinie unterstrichen wird. Es handelt sich um eine kunterbunte Mischung, fast alle scheinen fröhlich zu sein und gut miteinander auszukommen, aber mit wem hat man es in diesem Miteinander eigentlich zu tun und wer gehört aller zu dem „kunterbunten alle da“? Es besteht nicht nur aus positiven Elementen, sondern beispielsweise auch der wütende Mann ist Teil davon. Alle Individuen, Aktivitäten und Ethnizitäten dürfen nebeneinander existieren, es muss sich niemand dadurch gestört fühlen. Im Geschehen als Ganzes gehen die Einzelheiten aber unter. Der Gesichtsausdruck oder die Stimmung des Mannes mit dem roten Auto ist nicht so wichtig und bis die raufenden Kinder im Park entdeckt werden, dauert es etwas. Dies lässt darauf schließen, dass die Gemeinschaft und das Gemeinsame einzelne Störenfriede überstehen, solange sie nicht über Hand nehmen. In der Darstellung liegt der Fokus eher auf dem Ganzen. Zum Miteinander, das durch Diversität geprägt ist, gehören auch die Gegenpole. Ansonsten wäre das Bild zu perfekt und unglaubwürdig.

Das Verbindende wird auch in den neu hinzugenommen Segmenten durch gewisse Elemente betont. Besonders hervorzuheben ist die Markise über dem Gastgarten. Sie ist also Teil des Cafés Kunterbunt und kann durch das Hineinragen ins restliche Bild so interpretiert werden, dass sie das Kunterbunte dorthin importiert. Die Straßenlaterne stellt, so wie der Baum, eine starke Verbindung zwischen der oberen und der unteren Bildhälfte dar. Auch eine nicht sichtbare Verknüpfung ist entstanden – es ist davon auszugehen, dass die Musik des Gitar-

renspielers auch im Park zu hören ist, wodurch das rosa Haus stärker in das restliche Bild eingebunden wird.



Abbildung 22: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 1-10, Gesamtbild

Als letztes Bildelement kommen Ausschnitte eines hellblauen und eines grauen Hauses am linken Bildrand hinzu (Abbildung 22). Das hellblaue Gebäude besitzt ein großes Portal und durch die Personen und Objekte, die in den Fenstern zu erkennen sind, kann darauf geschlossen werden, dass es sich

um eine Schule handelt. Neben der Ehe, die vermutlich rechts oben dargestellt wird, wird

so also eine zweite Institution in das Bild eingeführt. Eigenartig ist allerdings, dass das Schulgelände öffentlich zugänglich ist, beziehungsweise, dass sich die Schule direkt in einem Park befindet. Dieser könnte an und für sich ein Schulhof sein, der normalerweise aber nur für die Schüler*innen offen steht und nicht für die Allgemeinheit. Sollte es sich tatsächlich um eine Schule handeln, stellt sich auch die Frage, warum einige Kinder in der Schule sind, während andere ihre Freizeit genießen. Um einen Tag in den Ferien dürfte es sich also nicht handeln. Durch die Lärmkulisse, die im Park, in dem sehr viel erlaubt zu sein scheint, zu erwarten ist, müsste es den Schüler*innen schwer fallen sich zu konzentrieren.

Auf das Gesamtbild bezogen und für die große Anzahl an Menschen, die in der Szene zu sehen sind, ist auffällig, dass sehr wenige explizite Regeln sichtbar sind. Eine von den wenigen ist der Zebrastrifen, der den Autofahrer*innen anzeigt, dass sie stehen bleiben müssen, wenn Fußgänger*innen die Straße überqueren. Die fehlende Ampel – egal ob für Fußgänger*innen oder für Autos – schwächt die Regel wieder etwas ab, sie basiert sehr stark auf dem Vertrauen, dass sich alle Beteiligten richtig verhalten werden. Regeln bezüglich des Verhaltens im Park sind im Bild gar nicht zu sehen. Es wäre denkbar, dass beispielsweise an einem der Eingänge ein Schild angebracht ist, dass die Besucher*innen darüber aufklärt, was sie tun dürfen und was nicht – besonders auch aufgrund der Nähe zur Schule. In diesem Park scheint sehr viel erlaubt zu sein, auch Dinge, von denen man aus dem realen Leben weiß, dass sie in Parks oft verboten sind: das Baden im Brunnen, Hunde, Ballspielen, Grillen, etc. Trotz der großen Freiheit bezüglich der Aktivitäten scheinen alle gut miteinander auszukommen und sich auch nicht voneinander gestört zu fühlen. Ein/ e Gesetzeshüter*in im Sinne von Polizei oder Ähnlichem ist im Bild ebenfalls nicht zu sehen. Das Fehlen von expliziten Regeln muss aber kein Hinweis darauf sein, dass es keine gibt, sondern dass sie impli-

zeit vorhanden sind und solange sich alle daran halten, kommen im Zusammenleben – auch außerhalb des Parks – großteils alle gut miteinander aus.

Im untersten Fenster des hellblauen Gebäudes ist eine Person zu sehen, die gerade einen Vogel füttert. Dieser scheint zutraulich und nicht scheu zu sein, er hat Vertrauen, dass ihm in der Nähe der Menschen nichts passiert. Auf dem Dachvorsprung ist ein Vogelnest zu sehen. Der große Vogel ist wahrscheinlich der Vater oder die Mutter der kleinen Vögel, die ihre Schnäbel weit aufsperrten und nach Futter verlangen, welches der große Vogel gerade bekommt. Durch das Füttern des Vogels entsteht auch ein Miteinander von Mensch und Tier. Das Gemeinschaftliche wird nicht mehr nur durch die Aktivitäten der Personen untereinander repräsentiert. Dennoch sind auch Gegensätze im Bild ein wichtiges Thema. Dies kann bei einem erneuten Blick auf die Schriftzüge „Alle da“ und „Café Kunterbunt“ bestätigt werden. Bei „Alle da“ handelt sich um einen Film, quasi um Bilder in Bewegung oder anders gesagt, Sequenzen, die aneinander gereiht werden. Das Café, zu dem der zweite wichtige Schriftzug gehört, stellt das Gegenteil dazu dar. Es repräsentiert Gemütlichkeit und Ruhe, das Kino Bewegung.

Obwohl der Park die einzige Grünfläche im Bild bleibt und trotz der vielen Häuser und des städtischen Umfeldes, das oft mit viel Grau assoziiert wird, setzt sich über das ganze Bild hinweg eine farbenfrohe Gestaltung durch. Die positive Stimmung, die dadurch transportiert wird, wird ein wenig durch den sehr geringen Anteil an Himmel, der zu sehen ist, gedrückt. Als Betrachter*in fühlt man sich dadurch eingeengt.

Die Verbindungen, die schon den gesamten Analyseprozess über herausgearbeitet werden konnten, sind auch in Segment 10 zu erkennen. Das Gebäude zieht sich von der unteren in die obere Bildhälfte und hält diese beiden zusammen. Bezüglich der Farbgebung und des Dargestellten unterscheidet sich aber keine Bildhälfte, weder horizontal noch vertikal, drastisch von der anderen. Dadurch, dass das Bild sehr überladen ist, viele Details enthält, die auf den ersten Blick gar nicht alle entdeckt werden können, und die Farbgebung bunt durchmischt ist, fällt es schwer im Bild einen Fokuspunkt zu finden, auf den sich das Geschehen konzentriert oder der für die im Bild dargestellte Szene besonders zentral ist. Ob es perspektivisch einen solchen Punkt gibt, beziehungsweise ob auch der formale Aufbau des Bildes so chaotisch ist, soll durch die Analyse der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes näher untersucht werden.

8.7. Analyse der kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes

Vorab muss angemerkt werden, dass bei Bild 2 im Unterschied zu Bild 1 eine räumliche Darstellung vorhanden ist. Beim Versuch, einen oder mehrere Fluchtpunkte zu finden, musste aber festgestellt werden, dass der/ die Zeichner*in bei der Perspektive nicht sehr genau war.

Die Raumlinien sind sehr unterschiedlich, es konnte kein(e) Fluchtpunkt(e) herausgearbeitet werden. Es kann nur erkannt werden, dass die Fluchtlinien alle im oberen Bildteil im Bereich der Häuser zusammenlaufen. Zusätzlich sind wenige Linien im Bild tatsächlich ganz gerade, was das exakte Einzeichnen von Raumlinien erschwert. Aus diesem Grund wird im Folgenden der Fokus auf die Feldlinien gelegt. Zusammen mit einigen zentralen Fluchtlinien ergeben sie die kompositorische Struktur des Bildes (Abbildung 23). Es soll nun der Reihe nach auf die wichtigsten strukturgebenden Linien und ihre Interpretation eingegangen werden.

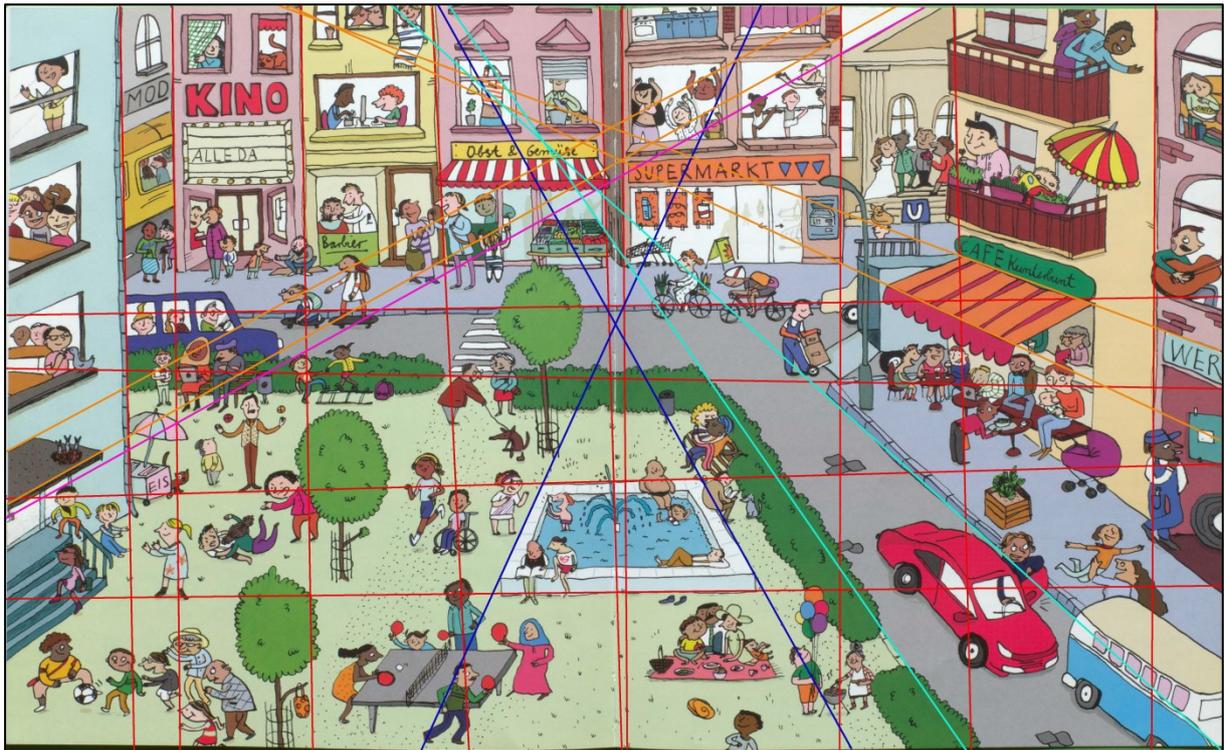


Abbildung 23: Bild 2 – Feld- und Fluchtlinien

Durch die Objekte, die im Bild zu sehen sind, stechen die horizontalen und vertikalen Linien besonders hervor. Das Hervorheben dieser Linien in roter Farbe offenbart die grundlegende Struktur des Bildes. Entgegen des Eindrucks, der in der schrittweisen Interpretation der Segmente entstanden ist, nämlich dass das Bild sehr unübersichtlich und hektisch ist, zeigen die dominanten Linien ein sehr klares und einfaches Muster. Aufgrund der vielen horizontalen und vertikalen Linien im Bild entsteht ein Raster, der so interpretiert werden kann, dass das Geschehen im Bild in diesen eingeordnet ist. Trotz der Fülle an abgebildetem Geschehen und des Durcheinanders, das sich auch in der Farbgebung äußert, scheint es im Bild ein klares Ordnungssystem zu geben. Diese Erkenntnis ist auch als Gegensatz zur Annahme zu sehen, dass im Bild jede/r das zu machen scheint, was er/ sie will und dass es augenscheinlich wenig explizite Regeln gibt. Darüber hinaus wird die Hypothese unterstrichen, dass aber sehr wohl implizite oder nicht äußerlich sichtbare Regeln im Bild gelten. Diese laufen quasi

im Hintergrund mit und strukturieren das Miteinander im Bild, das dadurch zu funktionieren scheint. Alle müssen sich aneinander oder an etwas orientieren damit das Zusammenleben funktionieren kann.

Raster stehen symbolisch nicht nur für Struktur und Ordnung, sondern werden in der Bildgebung auch dazu eingesetzt, um eine bessere Bildkomposition zu erreichen. Sie dienen folglich als Hilfsmittel, um ein besseres Resultat zu erzielen. Das kann auch auf das Geschehen im Bild umgelegt werden. Auf symbolischer Ebene soll mit Hilfe des Rasters das Zusammenleben der unterschiedlichen Ethnien, Altersgruppen, etc. optimiert werden und so besser funktionieren. Ein Raster kann auch als Netz von Linien beschrieben werden. Die Feldlinien legen sich demnach wie ein Netz über das Geschehen im Bild. Dieses hält die Gesellschaft zusammen und vereint unter sich die unterschiedlichen Personen.

Der Raster und das Netz lassen auch negative Interpretationen und Assoziationen zu. Sie können beispielsweise für Gefangenschaft stehen und der Raster somit Gitterstäbe eines Käfigs darstellen. Symbolisch kann das bedeuten, dass die Menschen im Bild in eine vorgegebene Struktur hineingedrängt werden. Nur innerhalb dieser, sprich innerhalb der im Bild sichtbaren Szene und ihrer Gegebenheiten, können sie machen was sie wollen. Solange sie nicht ausbrechen, funktioniert das Miteinander gut. Die Unterschiede, die im Bild zu sehen sind, werden quasi in ein gemeinsames Muster eingeordnet. Dies kann auch so interpretiert werden, dass für das gute Miteinander die Unterschiede durch ein gleiches Muster für alle kompensiert werden (sollen).

Interessant ist auch, dass der Spalt zwischen dem Obst- und Gemüseladen und dem Supermarkt genau auf der vertikalen Mittelachse des Bildes liegt. Die übrigen Häuser im Hintergrund stehen eng aneinander, nur an der erwähnten Stelle ist eine Lücke zu erkennen. Dies kann ein Hinweis auf eine eigentlich Trennung der Bildhälften sein und auch auf eine Spaltung (zwischen den Personen, etc. im Bild), die nach unten hin über das Bild hinweg aber verschwindet. Das kann wiederum bedeuten, dass es kleine Gräben gibt, die im Zusammenleben zu überwinden sind, aber es ist möglich, dass diese im Verlauf geschlossen werden können.

Die blauen Linien ergeben sich aus der Verlängerung der Raumlinien des Brunnens. Sie sind deshalb interessant, weil sie eine kompositorische Form im Zentrum offenbaren. Es wird dadurch möglich, einen Bezugspunkt im Bild zu finden, der aufgrund der Unübersichtlichkeit und Fülle bisher nur schwer auszumachen war. Auch die roten Linien zeigen, dass sich das Geschehen gleichmäßig über das Bild verteilt und es kein wirkliches Zentrum gibt. Die Dreiecksform, die sich durch die blauen Linien ergibt, verleiht dem Bild eine gewisse Symmetrie. Der Schnittpunkt liegt auf der vertikalen Mittelachse des Bildes, auch horizontal gesehen, treffen sich die Linien nur ganz knapp über der Mittellinie. Das Dreieck erinnert an ein Haus-

dach, was symbolisch für Heim und Geborgenheit steht. Ein Haus kann ein Zufluchts- und Rückzugsort sein, es kann sowohl für Gemeinschaft als auch für Privatsphäre stehen. Im Bild spannt sich das Dach sozusagen über den Brunnen hin zum unteren Rand des Bildes. Es umschließt mehrere Personen, die unterschiedliche Aktivitäten ausführen. Im Haus ist auch bezüglich Ethnizität und Altersgruppen Diversität gegeben, wodurch in diesem kleinen Bildausschnitt die zentrale inhaltliche Botschaft des Bildes vermittelt wird. Es wird niemand vom Miteinander ausgeschlossen. Dadurch, dass der Schnittpunkt der beiden Linien des Brunnens, der sich im Park befindet, außerhalb des Parks liegt, wird das Miteinander, das im Park besonders gut ersichtlich ist, aus diesem hinaus in den Rest des Bildes getragen.

Auch die blauen Linien widersprechen dem Eindruck, dass das Bild ein wildes Durcheinander ist, denn es ist nun zu erkennen, dass es um die vertikale Mittelachse einen sehr symmetrischen Bildaufbau gibt. Der Brunnen befindet sich in etwa zu gleichen Teilen in der rechten und linken Bildhälfte. Diese Positionierung kann als Hinweis dafür gedeutet werden, dass er für das Geschehen im Bild eine zentrale Bedeutung hat. Im Wahrnehmungsprozess wurde er als erster gesehen, was die Hypothese der Zentralität für die inhaltliche Botschaft des Bildes auch unterstreicht.

Die orangen Linien ergeben sich aus der Verlängerung der Linien von Vorsprüngen auf der rechten und linken Bildseite. Die Markise und die Überdachung der Treppe sind zum Schutz von Personen vor Sonne oder Regen gedacht – sie haben also eine vergleichbare Funktion – und bilden in der Verlängerung der Linien ebenfalls eine Dachform. Vor allem ist aber interessant, dass die Schnittpunkte der Linien, so wie bei den blau eingezeichneten Linien, ebenfalls auf der vertikalen Mittellinie des Bildes liegen. Die Linien spannen sich wie ein Zelt von den Bildrändern zur Mitte hin und bieten, so wie ihre Ausgangspunkte, dem Schutz, was sich darunter befindet. Es bekommt so beinahe der gesamte Außenbereich des Bildes eine Überdachung – symbolisch gesehen befinden sich also (fast) alle in einen gemeinsamen, großen Haus und leben dort zusammen.

Die violette Linie ist deshalb interessant, weil sie erkennen lässt, dass es im Bild eine direkte Verbindung zwischen den beiden dargestellten Institutionen Ehe und Schule gibt. Darüber hinaus verbindet sie das linke untere Viertel des Bildes mit dem rechten oberen. Sie hält den Vorder- und Hintergrund des Bildes zusammen und lässt sie näher aneinander heranrücken. Dies ist ein weiterer Punkt, der das dargestellte Miteinander unterstreicht.

Die türkisen Linien schlussendlich stellen die Verlängerung der nach rechts unten verlaufenden Straße dar. Sie wurden deshalb eingezeichnet, weil es sich um im Bild dominante Linien handelt. Aufgrund der Lage und der Form der Linien, kann die Straße als Weg aus der Symmetrie gesehen werden. Grund dafür ist auch, dass der Schnittpunkt dieser Linien links von der Mittelachse liegt und nicht, so wie die Anderen, direkt darauf. Die Straße ermöglicht

das Ausbrechen aus der Gleichmäßigkeit, welche besonders durch die roten Linien zu erkennen ist. Bildlich ist das Ausbrechen auch durch den Mann mit dem roten Auto symbolisiert, dessen Stimmung der sonst im Bild vorherrschenden gegenläufig ist. Die Straße durchbricht das im Park und im Café dargestellte Miteinander etwas. Sie ragt wie ein Dorn vom rechten unteren Eck nach oben. Sie kann allerdings auch so gedeutet werden, dass sie der Weg in das Miteinander ist. Sie bringt Personen, die sich aktuell noch nicht im Bild, sprich im Miteinander befinden, in die Gesellschaft hinein, führt allerdings auch gleichzeitig aus ihr hinaus. Sie bringt neue Elemente in das Miteinander ein oder nimmt welche weg, was das Gleichgewicht in der dargestellten Situation durch Veränderungen etwas aus dem Lot bringt – dafür könnte der Schnittpunkt der Linien stehen, die sich nicht auf der vertikalen Mittelachse befinden.

Betrachtet man alle Linien zusammen, so ist zu erkennen, dass die blauen und orangen Linien ein ineinander geschachteltes Hausdach ergeben. Das blaue Dreieck enthält im Vergleich zu den beiden orangen noch sehr wenige Personen. Mit jeder Schicht des Hauses kommen mehr Menschen hinzu.



Abbildung 24: Bild 2 – Szenische Choreographie

Bezüglich der szenischen Choreographie (Abbildung 24), in der die Figurenkonstellationen im Bild genauer betrachtet werden, ist auffällig, dass die Gruppen- oder Paarbildung sehr

häufig vorkommt. Sehr viele Aktivitäten, die im Bild zu sehen sind, werden von mehreren Personen zusammen ausgeführt, beziehungsweise stehen die Personen in irgendeiner Art der Interaktion miteinander. Dies untermauert die Hypothese, dass im Bild das Miteinander vor dem Individuellen steht. Besonders dicht ist die Gruppenbildung auf der linken Seite des Bildes. Der oberste Baum scheint die Grenze zu bilden, denn rechts davon sind eindeutig weniger Gruppen zu sehen als links davon. Auf der Straße, die nach hinten führt, sind am wenigsten Gruppen zu sehen. Sie wirkt beinahe wie ein Einschnitt zwischen dem Park und dem Café, in denen das Miteinander jeweils sehr hoch ist. Das kann auch daran liegen, dass auf der Fahrbahn nicht sehr viele Personen zu sehen sind, beziehungsweise dies kein Ort ist, um sich aufzuhalten. Auffällig ist, dass auch Tiere in die Gruppenbildung miteinbezogen werden. Das Miteinander beschränkt sich also nicht auf Menschen, sondern schließt auch das Miteinander von Mensch und Tier ein. Es wird also ein weiterer Faktor zur Diversität hinzugefügt. Eindeutig sichtbar ist, dass die Gruppenbildung geschlechter-, ethnien- und altersgruppenübergreifend ist. Besonders unter dem Schriftzug „Alle da“ ist eine große Dichte an Gruppen oder Paaren vorhanden. Symbolisch bedeutet das, dass sich alle an diesem Ort versammeln und alle möchten dabei sein und zum Ganzen dazu gehören. Auch die Einzelgänger*innen scheinen nicht vom Geschehen ausgeschlossen zu sein oder als Außenseiter*innen dazustehen. Es ist seitens der Gruppen keine Ablehnung gegenüber ihnen zu erkennen und es sieht so aus, als würde prinzipiell zu jeder Zeit die Möglichkeit bestehen, sich einer Gruppe anzuschließen.

8.8. Analyse des Entstehungs-, Aufbewahrungs- & Verwendungszusammenhangs sowie der medialen Gestalt des Bildes

Das Bild ist dem Kinderbilderbuch mit dem Titel „Alle da! Unser kunterbuntes Leben“ entnommen. Dieses wurde von Anja Tuckermann geschrieben, die Illustrationen stammen von Tine Schulz. Erschienen ist das Buch 2014 im Klett Kinderbuchverlag. Mit dem Buch soll gezeigt werden, wie reichhaltig unsere multikulturelle Gesellschaft ist. Zu diesem Zweck lernen wir verschiedene Kinder kennen, die ihre Geschichte erzählen, wo sie herkommen, aus welchem Grund sie aus fremden Ländern in ihre neue Heimat gekommen sind und wie sie das erleben. Es werden in diesem Zuge viele kulturelle Besonderheiten vorgestellt, die die Kinder aus ihrem Herkunftsland beibehalten haben. Das analysierte Bild stellt die letzte Seite im Buch dar, die alle Menschen, egal woher sie kommen und welchen Hintergrund sie haben, im Miteinander zeigt (vgl. Klett Kinderbuch Verlag o.J.).

Die Farbgebung ist auf das Thema des Buches abgestimmt. Das Multikulturelle wird durch viele bunte Farben, die über das gesamte Bild verteilt auftreten, repräsentiert. Auf dunkle, triste Farben wird weitgehend verzichtet. So wird dem Dargestellten zusätzlich ein positiver

Eindruck verliehen. „Auf jeden Fall wird das Leben bunter, wenn viele verschiedene Menschen von überallher zusammenkommen.“ (Klett Kinderbuch Verlag o.J.) – diese inhaltliche Botschaft wird durch die Farbgebung eindeutig unterstrichen.

Bei diesem Bild handelt es sich um keine Fotografie, sondern um eine Zeichnung. Dies erklärt auch die teilweise fehlerhafte Perspektive. Außerdem wurde mit ziemlich großer Wahrscheinlichkeit mit freier Hand gezeichnet, da es im Bild keine perfekt geraden Linien gibt. An vielen Stellen wurde sehr detailreich und feingliedrig gearbeitet, andere Stellen grob ausgemalt. Interessant ist auch, dass das Bild, wie sonst viele Seiten in Bilderbüchern, keinen reinen Textteil besitzt. Die einzigen Worte, die zu lesen sind, sind direkt Teil des Bildes. Das hat zur Folge, dass das, was im Bild passiert, den Betrachter*innen viel mehr Interpretation abverlangt, als wenn das Geschehen in einem Textelement erklärt werden würde.

8.9. Gesamtinterpretation des Bildes

Fasst man die Ergebnisse der soeben dargestellten Analyseschritte zusammen, sticht vor allem heraus, dass das Objekt Haus im Bild eine zentrale Rolle einnimmt. Es sind nicht nur graphisch sehr viele Gebäude dargestellt, sondern auch einige der zentralen Flucht- und Feldlinien bilden diese Form. Die Dachform, die sich aus den oberen orangen Linien ergibt, überspannt beinahe den gesamten Außenbereich, wodurch es nur sehr wenige Personen sind, die, sei es durch die Gebäude oder die Linien, kein Dach über dem Kopf haben. Die vielen Häuser können als Symbol für Geborgenheit und Schutz gedeutet werden. Alle sollen sich in der dargestellten Gesellschaft wohl fühlen. Dadurch, dass die meisten Personen durch Häuser Schutz erfahren, tritt auch der Aspekt in den Vordergrund, dass alle Personen gleich wichtig sind – egal wo sie sich befinden, wie sie aussehen oder was sie machen. Dies wird bildlich auch durch das gleiche Größenverhältnis von Vorder- und Hintergrund betont. Jene Gruppe von Personen, die sich nicht unter dem von den Linien gebildeten Dach befinden, ist bunt durchmischt und es sind keine speziellen Merkmale vorherrschend (z.B. nur junge Personen oder Personen mit einer bestimmten Hautfarbe, etc.). Dies lässt darauf schließen, dass die Anerkennung von Diversität in der Gesellschaft groß ist und keine bestimmte Gruppe von der Gemeinschaft ausgeschlossen wird.

Während formal das Haus ein wichtiges Element im Bild darstellt, ist es inhaltlich die Diversität. Durch das Einzeichnen der orangen und blauen Linien konnte erkannt werden, dass sich aus ihnen eine ineinander geschachtelte Dachform ergibt. Sind in der kleinsten Form noch sehr wenige Personen enthalten, so werden bis zur größten Form sukzessive mehr Menschen in das Haus aufgenommen. Durch diese Erweiterung haben symbolisch gesehen immer mehr Menschen im gemeinsamen Haus aller – sprich im Miteinander der Gesellschaft – Platz. Diese wird auf diesem Weg vor allem kulturell bereichert. Erst die vorhandene Diversi-

tät und die vielen Gegensätze erzeugen das Kunterbunte der Gesellschaft, welches im Bild explizit angesprochen wird. Deutlich wird allerdings auch, dass das Zusammenleben in einer in vielen Aspekten vielfältigen Gesellschaft nur funktionieren kann, wenn gewisse Punkte erfüllt sind. Vor allem das Schaffen von Verbindungen stellt ein wichtiges Kriterium dar. Es zieht sich sowohl inhaltlich als auch formal durch das gesamte Bild hindurch und vermittelt den Eindruck, dass das Miteinander nur durch Zusammenhalt beständig ist.

Im Allgemeinen konnte erkannt werden, dass die primäre und sekundäre Botschaft des Bildes nicht ident sind. Auf den ersten Blick scheint es die Möglichkeiten einer von Diversität geprägten, multikulturellen Gesellschaft zu zeigen, beinahe dafür Werbung zu machen. Die genauere Analyse hat allerdings erwiesen, dass dieses kunterbunte Miteinander nicht funktionieren kann, wenn es keinerlei Ordnungsmuster gibt, welches das Zusammenleben strukturiert. Das gemeinsame Haus muss durch zahlreiche Stützpfeiler getragen werden, ansonsten bricht es in sich zusammen. Diese Stützpfeiler stellen im Bild die roten Linien dar, die als implizite Regeln der Gesellschaft interpretiert wurden. Die offenbar vorherrschende gegenseitige Akzeptanz kann nur aufrechterhalten werden, wenn sich die Einzelpersonen an gewisse Abmachungen halten und sich aneinander orientieren. Nur so kann es zu einem erfolgreichen Miteinander und einer guten Gruppenbildung kommen, welche im Bild das Einzelne dominiert.

Die Straße symbolisiert den Weg in das oder aus dem gemeinsamen Haus der kunterbunten Gesellschaft. Sie hebt sich durch ihre graue Farbe vom Rest des Bildes ab und versinnbildlicht so, dass die Aufnahme oft hart und steinig ist. Auch der Fall, dass eine Person aus dem Miteinander der Gesellschaft hinausfällt, ist oft mit einem negativen Gefühl verbunden, das ebenfalls durch das Grau vermittelt werden kann. Hat eine Person aber den Weg in das gemeinsame Haus gemeistert, erwartet ihn/ sie, sofern die Regeln eingehalten werden, das kunterbunte Miteinander der multikulturellen, diversitären Gesellschaft.

Spezifisch für das Bild ist, dass es ohne Textelement auskommt. Ein solches würde zwar unter Umständen dazu beitragen, die dargestellte Situation in einen konkreteren Kontext einzuordnen und einige Details zu klären, aber auch ohne verbale Informationen schafft es das Bild, eine Botschaft zu vermitteln.

9. Ergebnisdarstellung: Mechanismen zur Konstruktion des Fremden

Ehe es nun zu einer zusammenführenden Darstellung der Analyseergebnisse kommt, beziehungsweise versucht wird, diese im theoretischen und praktischen Kontext zu verorten, sollen die zentralen Punkte der beiden segmentanalytischen Bildinterpretationen noch einmal zusammengefasst werden. Dazu dient die Forschungsfrage „Auf welche Art und Weise wird das Thema Fremdheit in Bilderbuchillustrationen visuell dargestellt?“ als Bezugspunkt. Zur besseren Orientierung seien die beiden Bilder hier auch noch einmal gegenübergestellt.



Abbildung 25: Gegenüberstellung von Bild 1 (links; Quelle: Roher 2012) & Bild 2 (rechts; Quelle: Tuckermann/Schulz 2014)

Bild 1 aus dem Buch „Zugvögel“ von Michael Roher (2012) zeichnet sich durch einen düsteren Grundton aus. Es werden großteils negative Gefühle transportiert, beziehungsweise unerfüllte Wünsche dargestellt. Die Illustration einer an und für sich vereinten Welt geht in der Dominanz der Grenzziehung und Trennung unter. Durch sie treten Widersprüche hervor, die dazu führen, dass es im Bild zu einer Unvereinbarkeit des Zusammenlebens der unterschiedlichen Gruppen kommt, die durch die Vögel und die Menschen repräsentiert werden. Es kommt, greift man etwa auf Reuter (2002) zurück, zur Trennung des Fremden vom Eigenen, wobei für die beiden Gruppen die jeweils andere das Fremde darstellt. Trotz der Unterschiede bleiben Verbindungen bestehen. Diese zu stärken scheint ein Wunsch der einen Gruppe (der Vögel) zu sein. Zumindest möchten sie die Trennungen überwinden und in einer, dann eben von Diversität geprägten, Gemeinschaft zusammenleben.

Bild 2 aus dem Buch „Alle da! Unser kunterbuntes Leben“ von Anja Tuckermann und Tine Schulz (2014) wurde nach der Ersteindrucksanalyse als maximale Kontrastierung zu Bild 1 ausgewählt. Inhaltlich und graphisch herrscht eine positive Stimmung vor, das Miteinander steht im Zentrum. Die vorhandenen Unterschiede werden nicht als negatives Element dargestellt, sie führen nicht, um wieder mit Reuter (2002) zu sprechen, zur Trennung des Eigenen und des Fremden. Darüber hinaus werden sie nicht, so wie in Bild 1, als Grenze gesehen, sondern bloß als Kennzeichen einer von Diversität geprägten Gesellschaft. Es wird vielmehr

die Botschaft vermittelt, dass Unterschiede keine Rolle spielen, solange sich im Zusammenleben alle an Regeln halten, die für alle gleichermaßen gültig sind. Es wird den Betrachter*innen offen gelassen, ob und wenn ja, welche Personen oder Gruppen als fremd eingestuft werden, da dies, wie in der Literatur zu lesen ist, ohnehin eine Sache der Definition ist. Es lässt sich demnach schlussfolgern, dass in den beiden Bildern Verbindungen und Unterschiede ein zentrales Element darstellen, allerdings werden sie jeweils anders betont. In Bild 1 kommt es zur Abgrenzung aufgrund der Unterschiede, das Gemeinsame ist ein einseitiger Wunsch, in Bild 2 steht das Gemeinsame, das trotz der Unterschiede zustande kommt, im Vordergrund.

Daraus ergeben sich auch Differenzen bezüglich der Konstruktion des Fremden. Diese können auf die verschiedenen Genres des Bilderbuches zurückgeführt werden, aus denen die analysierten Bilder stammen. In Bild 1 wird das Fremde aus zwei festgelegten Perspektiven dargestellt – aus jener der Vögel und aus jener der Menschen – und ist daher relativ genau bestimmt. Das lässt die Vermutung zu, dass dies der Fall ist, weil das Bild aus einem erzählenden Bilderbuch stammt, in dem eine fortlaufende Geschichte in Bild und Text zu finden ist und der/ die Leser*in weiß, aus wessen Sicht die Situation beschrieben wird.

In Bild 2 fehlt die Konstruktion des Fremden aus einer spezifischen Perspektive. Es wird aus der bildlichen Darstellung nicht klar, ob und wenn ja, welchen Personen das Prädikat „fremd“ zugeschrieben wird. Es wird nur gezeigt, in welchen Merkmalen sich Menschen unterscheiden können (Hautfarbe, Alter, Behinderung, Religion, etc.), es wird aber keine davon als positiv oder negativ, fremd oder eigen bezeichnet. Erklärt werden kann das mit der Tatsache, dass es keinen Text, beziehungsweise keine zusammenhängende Geschichte zum Bild gibt. In Bild 1 wird aufgrund der Geschichte erläutert, warum die eine Gruppe die Anderen als Fremde sieht. Da in Bild 2 aber die Perspektive offen gelassen wird, wird jedem/ jeder selbst überlassen, ob eines der Merkmale, in denen sich die Menschen unterscheiden, als fremd angesehen wird. Es gibt keine Geschichte, die eine Definition des Fremden aufgrund eines bestimmten Merkmals erklären würde. Es wird vermutet, dass dies darauf zurückzuführen ist, dass das Bild aus einem Sachbilderbuch stammt und nicht, wie Bild 1, aus einem erzählenden Bilderbuch. Vorrangiges Ziel des Sachbilderbuches ist es, Wissen zu vermitteln und dies gelingt nur, wenn keine vorgefassten Meinungen bezüglich des Themas Fremdheit in die Darstellung miteinfließen, sondern neutral mit den Unterschieden umgegangen wird.

Im Folgenden kommt es nun zu einem theoretischen Exkurs zu jenen Konzepten, die in den beiden analysierten Bildern als zentral für die Konstruktion des Fremden herausgearbeitet wurden. Trotz der unterschiedlichen Ergebnisse konnten einige Überschneidungen entdeckt werden, die Konzepte werden allerdings auf verschiedene Weise wirksam.

9.1. Theoretischer Exkurs: Diversität als Mittel zur Konstruktion des Fremden

Eines der Konzepte, die in den Bildern als zentral zur Darstellung des Fremden herausgearbeitet wurden, ist jenes der Diversität. Dieses hat in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts Einzug in die Sozialwissenschaften gehalten und wird oft synonym mit dem Begriff der Vielfalt verwendet. Der Ursprung liegt in der Pflanzenbiologie, um die Vielfalt von Arten und Ökosystemen auszudrücken (vgl. Salzbrunn 2014: 8). In der Soziologie werden die Begriffe Diversität und Vielfalt dazu gebraucht, „um die Unterscheidung von (körperlichen und kulturellen, veränderbaren) Persönlichkeitsmerkmalen zu beschreiben.“ (Salzbrunn 2014: 8).

Martin Fuchs (2007) versteht Diversität als soziale und kulturelle Vielfalt. Er weist in seinen Ausführungen sehr stark darauf hin, dass es kein allgemeines Verständnis von Diversität gibt und dass sie darüber hinaus nicht einfach als gegeben angesehen werden kann. Diversität an sich gibt es nicht, sondern es handelt sich dabei genau genommen immer um das Resultat von Differenzhandlungen. Dies impliziert, dass Diversität von vornherein keine sozialen Konsequenzen mit sich bringt. Es ist hingegen vielmehr entscheidend, wie in der Gesellschaft mit Diversität umgegangen wird und welche Differenzierungen von den Akteur*innen vorgenommen werden (vgl. Fuchs 2007: 17f). Der Begriff der Differenz kann gewissermaßen als Grundlage des Diversitätskonzepts gesehen werden. Gemeinsam haben die beiden Begriffe, dass sie auf eine große Menge sehr unterschiedlicher sozialer Tatbestände verweisen, wie zum Beispiel Alter, Geschlecht, Klasse, Religion, Sprache, Nationalität, etc. (vgl. Fuchs 2007: 18).

Mit dem Thema, welche Differenzierungen vorgenommen werden, beschäftigt sich auch das Modell der „4 Layers of Diversity“ (siehe Anhang). In diesem wird präsentiert, anhand welcher Dimensionen Vielfalt, beziehungsweise Diversität, ausgedrückt werden kann und Unterscheidungen herbeigeführt werden. Besonders zentral für die Differenzbildung sind die sogenannten Inneren Dimensionen, zu denen Alter, Geschlecht, sexuelle Orientierung, Behinderung, ethnische Zugehörigkeit/ Hautfarbe und Religion zählen. Sie sind dadurch gekennzeichnet, dass sie allesamt Merkmale sind, die nicht oder nur schwer zu verändern sind (vgl. wko.at 2015). In Bild 2 werden genau diese Kerndimensionen herangezogen und so die Diversität der Gesellschaft bildlich dargestellt. Gleichzeitig wird auch transportiert, dass diese Differenzen nicht zwingend eine Grundlage für die Zuschreibung des Etiketts „fremd“ sein müssen, da die Definition dessen sehr heterogen ist und es immer auf den Blickwinkel ankommt. Ob, und wenn ja, welche Unterschiede zu Grenzziehungen führen, ist hochgradig differenziert. In Bild 1 hat die vorhandene Diversität weiterreichende negative Folgen. Von den soeben erwähnten Kerndimensionen wird im Bild keine explizit thematisiert. Das Fremde wird, ähnlich wie bei Elias/ Scotson (1993), über die Differenz Einheimische (Menschen) vs. Zugewanderte (Vögel) dargestellt. Das Fremde wird, so wie bei G. Simmel (1908), deswegen

etwas skeptisch betrachtet, weil es in eine bestehende Gemeinschaft neu hinzukommt. Die Wandernden sind den Einheimischen nur wenig geheuer. Anstatt des Zusammenlebens der unterschiedlichen Gruppen in einer Gemeinschaft, kommt es zur Grenzziehung aufgrund der Diversität.

Auch R. Stichweh (2010) hat untersucht, welche Merkmale es sind, anhand derer Differenzierungen getroffen werden und die gerne zur Identifizierung des Fremden herangezogen werden. Er kommt zu dem Schluss, dass Sprache und Körperlichkeit hier ganz vorne liegen (vgl. Stichweh 2010: 59). Es wird in der Konstruktion des Fremden vor allem deswegen immer wieder auf körperliche Unterschiede zurückgegriffen, weil dabei auf Merkmale gezielt wird, die unmittelbar sichtbar sind, beziehungsweise höchstens durch Kleidung zu verbergen sind. Darüber hinaus sind die meisten davon nur kaum abänderbar. Die Wahrnehmung von körperlichen Unterschieden oder Ähnlichkeiten löst eine affektive Reaktion aus, die sodann für Prozesse sozialer Klassifizierung verantwortlich sind (vgl. Stichweh 2010: 64ff). Gemünzt auf die Konstruktion des Fremden in Bild 1 bedeutet das, dass auch körperliche Unterschiede einen kleinen Teil dazu beitragen, dass die Menschen eine Unvereinbarkeit der Lebensweisen der beiden Gruppen sehen. Die Vögel sind der Meinung der Menschen nach aufgrund gewisser Merkmale nicht für das Überleben im Winter gerüstet, sie wären, zumindest anfangs, auf Hilfe angewiesen, was auf der Seite der Menschen eine Abwehrreaktion auslöst. Durch ihre Flügel haben die Vögel das Potential zu wandern und sollen dies aus der Sicht der Menschen auch tun, da zu diesem Zeitpunkt der Geschichte noch der Wunsch besteht, dass sich die Vögel nicht dauerhaft in der Zone der Einheimischen ansiedeln. Es sind Stichweh zufolge in der Moderne also oft die kleinen Differenzen, die in der Beschreibung des Fremden, beziehungsweise in der Abgrenzung dessen vom Eigenen, den Ausschlag geben (vgl. Stichweh 2010: 64, 67). Oft sind die Differenzen so klein, dass sie „[...] *am menschlichen Körper allenfalls noch beobachtbar sind.*“ (Stichweh 2010: 64).

Somit schließt sich der Kreis zur Aussage von Fuchs, die eingangs erwähnt wurde: Nicht so sehr die Diversität an sich bewirkt etwas, sondern wie mit ihr umgegangen wird – entweder wird die Andersheit betont, als Grund zur Abgrenzung gesehen und so das Fremde konstruiert (Bild 1) oder es wird versucht, die Grenzziehungen zu überwinden und die Unterschiede zu akzeptieren (Bild 2) (vgl. Fuchs 2007: 17, 22).

9.2. Theoretischer Exkurs: Grenzziehung als Mittel zur Konstruktion des Fremden

Die Grenzziehung ist das zweite Konzept, das durch die Bildanalyse als zentral für die Konstruktion des Fremden herausgearbeitet wurde. Bezugnehmend auf das bereits erwähnte, in der Gesellschaft vorhandene, Differenzdenken, schreibt Fuchs (2007), dass sich die zahlreichen verschiedenen Unterscheidungsmerkmale, die von Gruppe zu Gruppe, von Individuum

zu Individuum mit anderer Relevanz einhergehen, teilweise überlagern, teils auch durchkreuzen. Resultat ist in jedem Fall eine fehlende Eindeutigkeit in der Gesellschaft (vgl. Fuchs 2007: 18). Aufgrund der Vielseitigkeit bringt eine von Diversität geprägte Gesellschaft grundsätzlich sehr viele Möglichkeiten und Potenziale mit sich, die produktiv genutzt werden könnten, allerdings geht mit der Vielfalt auch ein gewisses Maß an fehlender Einheit einher. Genau nach dieser scheint Fuchs zufolge aber immer wieder der Wunsch geäußert zu werden. Es fällt offenbar schwer, Diversität einfach anzunehmen, oftmals scheint das Bedürfnis zu überwiegen, sich genauer zu definieren und sich bis zu einem gewissen Grad vom Anderen abzugrenzen (vgl. Fuchs 2007: 22). „*Auf der Suche nach Eindeutigkeit werden Abgrenzungen vorgenommen, Grenzen gezogen.*“ (Fuchs 2007: 22). Dieser Aspekt tritt vor allem in Bild 1 sehr stark hervor. Fuchs schreibt dazu weiter, dass diese Akte der Grenzziehung die bekannten Dichotomien Eigenes – Fremdes, Mann – Frau, homosexuell – heterosexuell, etc. entstehen lassen. Diese Dichotomien beinhalten automatisch ein Kontrastverhältnis. Ohne das Eigene würde es das Fremde nicht geben und umgekehrt. Das Begriffspaar definiert sich quasi gegenseitig (vgl. Fuchs 2007: 22). „*Das Eigene spiegelt sich im Anderen als seinem Kontrast und weist es gleichzeitig ab.*“ (Fuchs 2007: 22). Dies bedeutet paradoxerweise, dass der Wunsch nach Eindeutigkeit eigentlich nicht erfüllbar ist, denn es kommt immer darauf an, was als das Eigene gesehen wird und was sich somit von ihm abgrenzt (vgl. Fuchs 2007: 22).

Anhand welcher Merkmale Unterscheidungen getroffen und darauf aufbauend die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden gezogen werden, ist, wie beispielsweise auch an den Kerndimensionen der Diversität erkannt werden kann, vielfältig. Mit dieser Heterogenität haben sich auch Michèle Lamont und Virág Molnár (2002) in ihrer Auseinandersetzung mit dem Konzept der Grenzziehung in den Sozialwissenschaften beschäftigt. Sie unterscheiden zwischen zwei Arten, der symbolischen und der sozialen Grenzziehung. „*Symbolic boundaries are conceptual distinctions made by social actors to categorize objects, people, practices, and even time and space.*“ (Lamont/ Molnár 2002: 168). Demnach werden durch die variabel gestaltbaren symbolischen Grenzen Menschen in Gruppen eingeordnet, wodurch ein Gefühl der Gleichheit und Gruppenzugehörigkeit auf der einen und ein Gefühl der Ausgrenzung auf der anderen Seite entsteht. Verfestigen sich die symbolischen Grenzziehungen jedoch, können sie zu sozialen Grenzen werden, die sich vor allem in ungleichem Zugang und ungleicher Verteilung von materiellen, sowie immateriellen Ressourcen und sozialen Chancen zeigen. Es handelt sich dabei um objektivierte Formen sozialer Differenzen (vgl. Lamont/ Molnár 2002: 168f). Diese beiden Typen der Grenzziehung sind vor allem für Bild 1 insofern relevant, als es zu einer Abgrenzung der beiden Gruppen aufgrund von angeblicher Unvereinbarkeit der Lebensweisen kommt. Hier rein von symbolischen Grenzen zu sprechen

ist wahrscheinlich zu wenig, da den Vögeln im Falle des Bleibens und einer im Laufe der Geschichte fehlenden Änderung der Einstellung der Menschen der Zugang zu Grundnahrungsmitteln verwehrt bleiben würde und somit eine ungleiche Verteilung gegeben wäre. In Bild 2 treten die beiden Arten der Grenzziehung nicht so stark hervor, da die gegebene Diversität nicht zu Abgrenzungen führt, sondern eher zur Beschreibung der dargestellten Gesellschaft.

Grenzziehungen finden Fuchs (2007) Ansicht nach deshalb statt, weil in der Gesellschaft der Wunsch nach Eindeutigkeit vorhanden ist. Um diese zu erreichen, darf auch die Rolle des Vorurteils nicht unterschätzt werden. *„Vorurteile erleichtern es den Einzelnen, sich in einer Welt zu orientieren, die sie als unübersichtlich erleben, denn Vorurteile verwandeln Ambivalenzen in Eindeutigkeiten.“* (Benz/ Widmann 2007: 39). Wie viele andere Bereiche auch, ist auch die Reaktion auf Diversität und somit auf das Fremde oft von Vorurteilen mitbestimmt. G. Allport zufolge, auf den sich Benz/ Widmann hier beziehen, ist das der Fall, weil die menschliche Aufnahmefähigkeit von Informationen begrenzt ist. Es kann nicht alles einer genauen Prüfung unterzogen werden, weshalb der Mensch bei der Urteilsbildung gerne auf Stereotype und Vorurteile, sprich auf starre, pauschale und weithin geteilte negative Einstellungen gegenüber Individuen oder Gruppen, zurückgreift (vgl. Benz/ Widmann 2007: 35f). In Anbetracht dessen ist es plausibel, dass vor allem soziale Distanz ein Nährboden für Vorurteile ist. Hat man keinen direkten Kontakt mit der Person oder Gruppe, über die man sich ein Vorurteil ausbildet, besteht nicht die Chance, dieses zu revidieren beziehungsweise sich eines Besseren belehren zu lassen. Der Kontakt hingegen hat das Potential, Vorurteile unter bestimmten Rahmenbedingungen abzuschwächen (vgl. Benz/ Widmann 2007: 44f). Dieser Aspekt des Vorurteils wird in den beiden analysierten Bildern sehr schön veranschaulicht. Während Bild 1 einen Abschnitt der Geschichte zeigt, in dem es noch zu keinem längerfristigen Kontakt zwischen den beiden Gruppen gekommen ist, die Menschen also nicht mit Sicherheit sagen können, dass die Vögel ihre Existenz gefährden würden, bestehen in Bild 2 sehr viele Berührungspunkte zwischen den Menschen und so auch zwischen den unterschiedlichen Ethnien, Altersgruppen, etc. Vorurteile spielen in der Darstellung der von Diversität geprägten Gesellschaft keine Rolle. In Bild 1 hingegen wird vorerst nicht die Chance geboten, durch den Kontakt zu einer Revidierung des Vorurteils zu kommen, beziehungsweise zumindest den Versuch des Zusammenlebens zu starten, um dann festzustellen, dass es sich um eine Tatsache und kein Vorteil handelt. Erst im Verlauf der Geschichte werden die Vögel von einer Frau in ihrem Haus aufgenommen und versorgt. Sie ist es also, die erkennt, dass auch die Vögel sich nicht von den Menschen unterscheiden und ihnen nicht skeptisch gegenüberzutreten ist, nur weil sie keine Einheimischen sind. Der Literatur zufolge ist es oftmals der Fall, dass Vorurteile so beständig sind, weil sie im Rahmen der Sozialisati-

on und im alltäglichen sozialen Umfeld erlernt werden. Kommt es dann nicht zum Kontakt und so zu einer möglichen Revidierung des Vorurteils, bleibt dieses unhinterfragt bestehen (vgl. Benz/ Widmann 2007: 43). Möglicherweise zieht es dann Folgen, wie etwa Abgrenzung, mit sich. Dies wiederum trägt zur Konstruktion des Fremden bei.

All diese Konzepte (Diversität, Grenzziehungen, Vorurteile) spielen auch in der einen oder anderen angesprochenen soziologischen Theorie zum Fremden eine Rolle, wie das nächste Unterkapitel zeigen wird.

9.3. Anknüpfung an die soziologischen Theorien zum Fremden

Ziel dieses Unterkapitels ist es, die im theoretischen Teil der Masterarbeit angeführten soziologischen Theorien zum Fremden mit den Analyseergebnissen in Verbindung zu bringen und so herauszuarbeiten, inwiefern diese theoretischen Konzepte zum Fremden in den Bildern wiedererkannt werden können. Es ist nicht möglich, alle Details der dargestellten Theorien in nur zwei analysierten Bildern wiederzufinden, dazu würde es eine breiter angelegte Bildanalyse brauchen, aber dennoch offenbaren sich einige Anknüpfungspunkte. Die zentralsten sollen im Folgenden dargestellt werden.

Aufgrund der Aktualität soll der Fokus vor allem auf die postklassischen Theorien gelegt werden, aber auch zu den Klassikern wie Simmel, Park und Schütz soll der Bogen gespannt werden. So geht etwa das Vogelkind aus Bild 1 in die Richtung des „marginal man“ nach Park (1928). Dieses ist es, das den Wunsch äußert, zu bleiben und nicht in den Süden zu fliegen, weil es ähnliche Dinge erleben möchte, wie sein menschlicher Freund. Während es also zu einer der Personen der anderen Gruppe schon eine enge Bindung aufgebaut hat, muss es dennoch erleben, dass diese insgesamt eine homogene Struktur aufweist und Eindringlinge nicht akzeptiert. Aber auch die Entscheidung der Vogelmutter kann vom Vogelkind nur schwer nachvollzogen werden, da es die Problematik aufgrund der Einbindung in die andere Gruppe nicht komplett verstehen kann.

Obwohl in Bild 2 das Fremde nicht eindeutig angesprochen wird, beziehungsweise dieses nicht aufgrund einer spezifischen Perspektive dargestellt und erklärt wird, ist in der Simmel'schen Theorie zum Fremden (1908) ein Aspekt enthalten, der auch auf die Darstellung einer von Diversität geprägten Gesellschaft anwendbar ist. Die zahlreichen Unterschiede, die im Bild vorhanden sind, können so gesehen werden, dass sie den Raum mit Qualitäten bereichern und neue in diesen einbringen. Umgelegt auf Bild 2 bedeutet das, dass durch die Vielfalt das Zusammenleben in einer kunterbunten Gesellschaft zustande kommt. Es muss nicht unbedingt das Fremde sein, das Neues in einen Raum hineinträgt, sondern es kann auch die Diversität sein.

In der Theorie A. Hahns (1994) sticht vor allem hervor, dass es ihm zufolge Fremdheit nur gibt, weil es zu einer Differenzierung zwischen „uns“ und den „Anderen“ kommt. Die Etikettierung als „fremd“ sieht er immer nur als Definition und nie als naturgegebene Differenz (vgl. Hahn 1994: 140f). Der Unterschied zwischen dem Eigenen und dem Fremden in Bild 1 ergibt sich nur, weil ein bestimmtes Merkmal herangezogen wird, an dem festgemacht wird, dass sich die beiden Gruppen zu sehr unterscheiden um zusammenzuleben. Die Vögel sind zu fremd um sich in der Welt der Menschen zu Recht zu finden, die Menschen sind fremd, weil sie die Vögel abweisen. So wird deutlich, dass die Konstruktionskriterien für das Eigene und das Fremde von Gruppe zu Gruppe unterschiedlich sind und es von der jeweiligen Gruppe festgelegte Kriterien sind, die zur Unterscheidung herangezogen werden (vgl. Hahn 1994: 140f). Auch wie das Fremde jeweils gesehen wird und welche Reaktionen es auslösen kann, wird in Bild 1 sehr schön dargestellt: Für das Vogelkind ist das Fremde eine Verlockung (Fascinatum), es möchte gerne dableiben, für die Menschen, aber auch für die Vogelmutter, ist das Fremde eine Bedrohung (Tremendum). In Bild 2 wird auf die Unterschiede weder positiv noch negativ reagiert, sondern sie werden relativ neutral dargestellt. Da sich aber das Bild durch einen positiven Grundton auszeichnet und ein Miteinander trotz Unterschieden dargestellt wird, wird die Vielfalt eher als Verlockung denn als Bedrohung präsentiert (vgl. dazu: Hahn 1994: 151f).

H. Stenger zufolge liegt das Fremde jenseits einer variablen Grenze des Eigenen, es liegt außerhalb. Demnach spielt auch er darauf an, dass es das Fremde ohne Differenzen nicht gibt (vgl. Stenger 1998: 22). Diese Differenzen sind anhand der abgebildeten Diversität erkennbar. In Bild 2 allerdings wird der Eindruck erweckt, dass zwar eine Unterscheidung anhand der Kerndimensionen der Diversität getroffen wird, es wird aber niemand als Außenseiter*in dargestellt. Alle leben in einem gemeinsamen Haus, das eben durch Diversität geprägt ist. Außerhalb und somit nach Stenger ein/ e Fremde*r ist aber niemand. In Bild 1 hingegen ist die Lage des Fremden im Außerhalb durch die Blasenbildung in der Planimetrie deutlicher zu erkennen.

Es wurde zuvor schon erwähnt, dass in Bild 1 die Differenzierung zwischen Eigenem und Fremdem nicht primär über ethnische Aspekte, etc. von statten geht, sondern dass es zu einer Abgrenzung der einheimischen Menschen von den zugewanderten Vögeln kommt. Diese Unterscheidung spielt auch in der Studie von Elias/ Scotson zur Etablierten-Außenseiter*innen Figuration (1993) eine Rolle. Die beiden Autoren haben herausgearbeitet, dass die Aufenthaltsdauer an einem Ort maßgeblich zur Etikettierung des Fremden beitragen kann, dass sie also die Basis der Grenzziehung darstellen kann (vgl. Elias/ Scotson 1993: 12ff). Dies ist auch in Bild 1 zu erkennen, indem die Menschen ihren Unmut über den Plan

der Vögel ausdrücken, im Winter nicht in den Süden zu fliegen, sondern sich in der Zone, die die Menschen als ihre ansehen, dauerhaft niederlassen wollen. Die Menschen nutzen ihren internen Zusammenhalt, um gegen die Neuankömmlinge vorzugehen und sie vorerst von ihrem Gebiet fernzuhalten. Komplett gelingt ihnen das allerdings nicht, da sich das Vogelkind und der Menschenjunge bereits angefreundet haben. Der Junge überschreitet demnach das Gebot, von dem Elias/ Scotson sprechen, den Kontakt mit den Neuankömmlingen komplett zu vermeiden (vgl. Elias/ Scotson 1993: 9). Er ist das Glied, über das die Vögel schlussendlich doch Zugang zu einem Teil der Menschengemeinde bekommen und Unterschlupf finden. Ein Grund dafür könnte auch sein, dass auch unter den Zugewanderten ein starker Zusammenhalt vorhanden ist, den Elias/ Scotson in Winston Parva nur bei den Etablierten erkennen konnten. Auch die Vögel haben eine gemeinsam geteilte Vergangenheit und somit ein starkes Wir-Gefühl (vgl. Elias/ Scotson 1993: 36f), was ihnen die Kraft und die Macht geben könnte, in weiterer Folge der Geschichte ebenfalls um die Erfüllung ihres Wunsches zu kämpfen und nicht vor der Stigmatisierung, die im analysierten Bild zu erkennen ist, zu resignieren.

Sowohl im theoretischen Exkurs zur Diversität und Grenzziehung als auch in den soziologischen Theorien wurde immer wieder darauf eingegangen, dass die Merkmale, anhand derer jemand als fremd eingestuft wird, vielfältig und heterogen sind. Diese Ansicht vertritt auch B. Waldenfels (1997). Das Fremde kann überall auftauchen, sowohl im Anderen als auch in uns selbst (vgl. Waldenfels 1997: 27). Dies wird in Bild 2 insofern visualisiert, als es keine eindeutige Festlegung des Fremden gibt. Es ist jedem/ jeder Leser*in selbst überlassen, ob und wenn ja welche Figuren mit welchen Merkmalen als fremd wahrgenommen werden. Da es keinen Text gibt, kann nicht erkannt werden, welche Sprache die Personen im Bild beispielsweise sprechen, ob es sprachliche Unterschiede gibt (sich einige Personen untereinander also nicht verständigen können), etc. Da die Einstufung dessen, was fremd ist, beim/ bei der Rezipienten*in liegt, spielt in der Bestimmung des Grades der Fremdheit (alltäglich, strukturell, radikal) der Figuren auch die Nationalität, das Alter, die Ethnie, etc. des/ der Leser*in eine Rolle. Er/ sie entscheidet mittels der ihm/ ihr zur Verfügung stehenden Ordnungen, was vertraut ist und zu welchen Elementen kein Zugang gefunden werden kann. Diejenigen Bildteile, Personen oder Handlungen, zu denen kein Zugriff geschaffen werden kann, werden diejenigen im Bild sein, die für den/ die jeweilige Rezipient*in das Fremde darstellen. In Bild 1 verhält sich dies etwas anders. Da das Fremde aus einer bestimmten Perspektive dargestellt wird, beziehungsweise erklärt wird, warum die beiden Gruppen die jeweils andere als fremd wahrnehmen, könnte theoretisch auch geklärt werden, welcher Grad der Fremdheit ihnen zugewiesen wird. Abgesehen von den leichten äußerlichen Unterschieden und vor allem der anderen Lebensweise, scheint es keine Differenzen zwischen den Gruppen zu

geben. Es ist aus dem Text (des gesamten Buches) nicht herauszulesen, dass sie beispielsweise verschiedene Sprachen sprechen würden. Dennoch scheint der Großteil der Menschen nicht zu verstehen, warum die Vögel plötzlich mit ihrem Ritual, jeden Winter in den Süden zu fliegen, brechen wollen. Sie können sich auf Dauer nicht mit der Lebensweise der Vögel identifizieren und wollen diese nicht in ihren Alltag eingliedern. Deshalb ist es im analysierten Bild vermutlich am ehesten passend, von struktureller Fremdheit zu sprechen. Das Verhalten der Vögel liegt außerhalb einer bekannten Ordnung der Menschen. Im Laufe der Geschichte, in der die Vögel bei einer bestimmten Person doch noch Unterschlupf finden, sich immer mehr anfreunden und ihr Wunsch des Bleibens erfüllt wird, wandelt sich der Grad der Fremdheit hin in Richtung alltäglicher Fremdheit – zumindest aus der Sicht einiger Mitglieder der Menschengemeinde.

Auch O. Schäffter (1991a) hat sich mit der Thematik auseinandergesetzt, dass Fremdheit anhand verschiedener Merkmale konstruiert werden kann und fünf Deutungsmuster entwickelt, wie das Fremde gesehen werden kann – das Fremde als das Auswärtige, Fremdartige, das noch Unbekannte, das letztlich Unerkennbare und das Unheimliche (vgl. Schäffter 1991a: 13f). Da es in Bild 1 zu einer Abgrenzung aufgrund von Unterschieden kommt, wird das Fremde dort als Auswärtiges oder Fremdartiges gesehen. Die Blasenbildung stellt die räumliche Trennungslinie dar und zusätzlich wird das Verhalten der Vögel von den Menschen im Vergleich zum eigenen als unpassend empfunden. Dies ist zwar weder anhand der bildlichen Darstellung noch direkt im Text zu erkennen, in diesem wird es aber angedeutet. Die Menschen sind zu diesem Zeitpunkt der Geschichte wenig über das Vorhaben der Vögel erfreut. Sie wollen ihre Vorräte nicht teilen und prangern auf implizite Weise an, dass die Vögel (zumindest anfangs) ohne menschliche Hilfe – so der Glaube der Menschen – nicht überlebensfähig wären. In ihren Augen sollen sich die Vögel also nicht an Orten zu Zeiten niederlassen, für die ihre Lebensweise nicht gemacht ist. Für Bild 2 trifft am ehesten die Darstellung des Fremden, beziehungsweise der Diversität, als das noch Unbekannte zu. Durch das Zusammenleben der verschiedenen Personen in einer Gemeinschaft ist die Möglichkeit des gegenseitigen Kennenlernens gegeben, vielleicht hat das Kennenlernen auch schon stattgefunden. Es kann sich mit den gegebenen Unterschieden vertraut gemacht werden. Fremdes als das letztlich Unerkennbare wird in den analysierten Bildern nicht dargestellt, beziehungsweise wird die Botschaft, dass Fremdes so wahrgenommen wird, nicht transportiert. Das Fremde als das Unheimliche ist zu einem kleinen Teil vertreten. Beide Bilder, aber besonders Bild 2, lassen bis zu einem gewissen Grad offen, wer das Bild betrachtet, beziehungsweise, im Fall von Bild 1, wessen Perspektive eingenommen wird und wie diese jeweilige Person oder Gruppe das Fremde definiert (vgl. dazu: Schäffter 1991a: 14).

Schäffter führt aber nicht nur diese Deutungsmuster an, sondern auch Ordnungsschemata, die Grundlage für vier unterschiedliche Modi des Fremderlebens sind: Fremdheit kann als Resonanzboden des Eigenen, als Gegenbild, als Ergänzung oder als Komplementarität erlebt werden (vgl. Schäffter 1991a: 15ff). In Bild 1 wird Fremdheit vor allem als Gegenbild vermittelt, da besonders die Menschen sehr darauf bedacht sind, die Sphäre des Eigenen zu schützen und sie zu diesem Zweck die Unvereinbarkeit mit der Lebensweise der Vögel betonen. Es ist außerdem der Fall, dass die beiden Gruppen von der jeweils anderen, der fremden, kein positives Bild haben, sondern ihr eher negative Attribute anheften (vgl. dazu: Schäffter 1991a: 19ff). Auch die Sichtweise von Fremdheit als Resonanzboden des Eigenen ist gegeben. Wie schon so oft erwähnt wurde, gibt es das Fremde ohne den Vergleich zum Eigenen oder zum Vertrauten nicht. Auch in Bild 1 wird diesbezüglich eine Kontrastierung getätigt (vgl. dazu: Schäffter 1991a: 16ff).

Bild 2 repräsentiert am ehesten das Erleben der Fremdheit als Komplementarität. Schäffter spricht bei diesem Punkt an, dass sich Eigenheit und Fremdheit gegenseitig relativieren und dies dazu führt, dass sich keine klar definierte Eigen- und Fremdwelt herausbilden kann. Während dies in Bild 1 aufgrund der Blasenbildung eindeutig der Fall ist, steht in Bild 2 das Zusammenleben trotz der Unterschiede im Zentrum. Diese haben keine Bedeutung, wenn sie nicht mit einer solchen aufgeladen werden und als Mittel zur Zuschreibung von Fremdheit verwendet werden (vgl. dazu: Schäffter 1991a: 25ff). Das Erleben der Fremdheit als Ergänzung stellt zu beiden Bildern einen Anknüpfungspunkt dar. Der Kontakt mit dem Fremden kann grundsätzlich zur Selbsterfahrung und zur Weiterentwicklung beitragen. Ist die Verarbeitungskapazität für Neues und Ungewohntes aber erschöpft, sinkt die Faszination dafür und es wird sodann als Bedrohung für die Integrität des Eigenen gesehen. Dieser Übergang ist offenbar in Bild 1 erreicht, da die Menschen nicht dazu bereit sind, sich mit den Neuankömmlingen zu beschäftigen oder sie aufzunehmen. Vielmehr versuchen sie, diese vorerst so weit wie möglich von der Sphäre des Eigenen fernzuhalten. In Bild 2 hingegen wird vermittelt, dass die Unterschiede nicht negativ gesehen werden müssen oder eine Gefahr darstellen, sondern schlicht und einfach existieren (vgl. dazu: Schäffter 1991a: 22ff).

9.4. Bezug der Ergebnisse zur Praxis

Um die Diskussion der Ergebnisse der Bildanalysen abzuschließen, soll noch eine Verbindung zu Befunden aus der Praxis gesponnen werden. Es konnte herausgearbeitet werden, dass Diversität in der Konstruktion des Fremden ein zentrales Mittel darstellt. In diesem Zusammenhang wurde auch gezeigt, dass die Bilder unterschiedliche Möglichkeiten visualisieren, wie mit der Vielfalt in der Gesellschaft umgegangen werden kann, beziehungsweise welche Folgen der Umgang damit für das Vorhandensein von Fremdheit hat. Je nachdem,

ob das Maß der Akzeptanz der Diversität hoch oder niedrig ist, kommt es zur Grenzziehung aufgrund von Diversität oder zum Zusammenleben trotz der Unterschiede.

Die Höhe der Akzeptanz der Diversität ist auch in der Studie „Radar gesellschaftlicher Zusammenhalt“ (2013) der Bertelsmann Stiftung Thema. Ziel dieser Untersuchung ist es, den gesellschaftlichen Zusammenhalt mittels Sekundärdatenanalyse über 24 Jahre (1989-2012, aufgeteilt auf vier Erhebungszeiträume⁸) in 34 Ländern zu beobachten und dessen Ausmaß in Form eines Index zu berichten (vgl. Bertelsmann Stiftung 2013: 18ff). Als gesellschaftlicher Zusammenhalt wird „[...] die Qualität des gemeinschaftlichen Miteinanders in einem territorial abgegrenzten Gemeinwesen.“ (Bertelsmann Stiftung 2013: 13) verstanden. Für die Autor*innen ist eine kohäsive Gesellschaft durch drei Bereiche gekennzeichnet, die sich wiederum jeweils in drei Dimensionen aufgliedern (Abbildung 26).

Abbildung 26: Dimensionen des gesellschaftlichen Zusammenhalts (Bertelsmann Stiftung 2013: 17, Hervorhebung = eigene Darstellung)

Bereich	Dimension	Leitsatz
 <p>1. soziale Beziehungen erzeugen Zusammenhalt durch ein Netz von horizontalen Beziehungen zwischen Personen und gesellschaftlichen Gruppen aller Art, das von Vertrauen geprägt ist und Diversität zulässt.</p>	1.1 soziale Netze	Die Menschen haben starke und belastbare soziale Netze.
	1.2 Vertrauen in die Mitmenschen	Die Menschen haben großes Vertrauen in ihre Mitmenschen.
	1.3 Akzeptanz von Diversität	Die Menschen akzeptieren Personen mit anderen Wertvorstellungen und Lebensweisen als gleichberechtigten Teil der Gesellschaft.
 <p>2. Verbundenheit erzeugt Zusammenhalt durch eine positive Identifikation der Menschen mit dem Gemeinwesen, großes Vertrauen in dessen Institutionen und dem Empfinden, dass die gesellschaftlichen Umstände gerecht sind.</p>	2.1 Identifikation	Die Menschen fühlen sich mit ihrem Gemeinwesen stark verbunden und identifizieren sich als Teil davon.
	2.2 Vertrauen in Institutionen	Die Menschen haben großes Vertrauen in gesellschaftliche und politische Institutionen.
	2.3 Gerechtigkeitsempfinden	Die Menschen sehen die Verteilung der Güter in der Gesellschaft als gerecht an und fühlen sich gerecht behandelt.
 <p>3. Gemeinwohlorientierung erzeugt Zusammenhalt durch Handlungen und Haltungen, die Schwache unterstützen, sich an sozialen Regeln orientieren und die gemeinschaftliche Organisation des Gemeinwesens ermöglichen.</p>	3.1 Solidarität und Hilfsbereitschaft	Die Menschen fühlen sich verantwortlich für ihre Mitmenschen und helfen ihnen.
	3.2 Anerkennung sozialer Regeln	Die Menschen halten sich an grundlegende soziale Regeln.
	3.3 gesellschaftliche Teilhabe	Die Menschen nehmen am gesellschaftlichen und politischen Leben teil und beteiligen sich an öffentlichen Debatten.

Abbildung 26: Dimensionen des gesellschaftlichen Zusammenhalts (Bertelsmann Stiftung 2013: 17, Hervorhebung = eigene Darstellung)

⁸ 1: 1889-1995, 2: 1996-2003, 3: 2004-2008, 4: 2009-2012 (vgl. Bertelsmann Stiftung 2013: 20)

Diese werden alle separat erhoben und ihre Werte schließlich zum Index des gesellschaftlichen Zusammenhalts zusammengefasst (vgl. Bertelsmann Stiftung 2013: 13f). Auch für Österreich und Deutschland⁹ wurden die Werte erhoben. Auf ihr Abschneiden bezüglich der Dimension „Akzeptanz von Diversität“ im internationalen Vergleich soll nun etwas genauer eingegangen werden, um anschließend herauszuarbeiten, inwiefern sich dieses in den Ergebnissen der Bildanalyse niederschlägt. Es wird im Folgenden also nicht auf den Gesamtindex Bezug genommen, sondern nur die Dimension „Akzeptanz von Diversität“ in den Blick genommen.

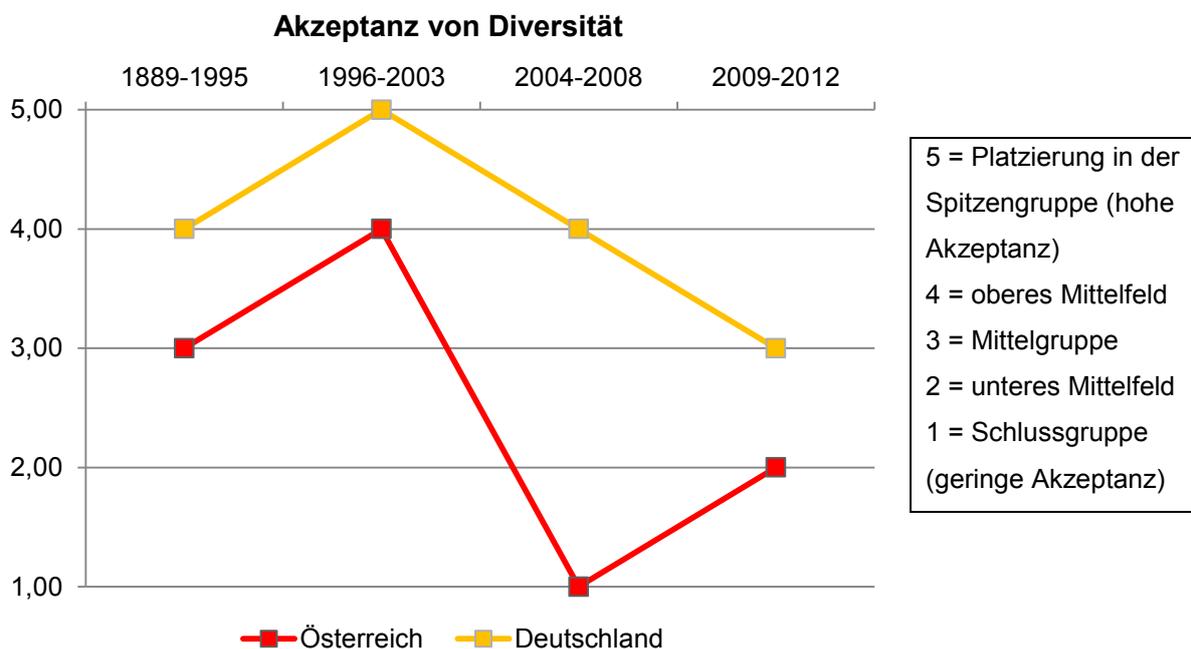


Abbildung 27: Vergleich der Entwicklung der Akzeptanz von Diversität in Österreich und Deutschland (Quelle: Bertelsmann Stiftung 2013: 39, eigene Darstellung)

Diese Grafik (Abbildung 27) lässt erkennen, dass die Akzeptanz von Diversität in Deutschland und Österreich in den letzten Jahren im unteren bis mittleren Mittelfeld liegt und keine Spitzenwerte erreicht. Während in Deutschland seit dem Jahr 2003 ein stetiger Rückgang verzeichnet werden kann (vgl. Bertelsmann Stiftung 2013b: 6), ist die Akzeptanz in Österreich nach einem Tief in den letzten Jahren wieder etwas angestiegen. Zwischenzeitlich konnten aber nur so geringe Werte gemessen werden, dass sich Österreich in der Schlussgruppe mit nur sehr geringer Akzeptanz wiederfinden musste (vgl. Bertelsmann Stiftung 2013a: 4). Österreich und Deutschland haben demzufolge gemeinsam, dass die Akzeptanz von Vielfalt nur mittelmäßig ist. Im internationalen Vergleich weisen vor allem die nordeuro-

⁹ In diesen Ländern wurden die beiden Bücher, aus denen die analysierten Bilder stammen, verlegt, beziehungsweise handelt es sich um österreichische und deutsche Autor*innen und Illustrator*innen

päischen Länder, sowie Australien und Neuseeland einen sehr hohen Wert in dieser Dimension auf, besonders schlecht schneiden etwa Malta, Israel oder Zypern ab (vgl. Bertelsmann Stiftung 2013: 39).

Dieses Wiederfinden Österreich und Deutschlands im Mittelfeld bietet Anknüpfungspunkte zu den Ergebnissen der in dieser Arbeit durchgeführten Bildanalyse. In Bild 1 wird ebenfalls ein nicht sehr hoher Grad an Akzeptanz von Diversität vermittelt, sie wird vielmehr als Grund der Abgrenzung und zur Zuschreibung des Attributes „fremd“ herangezogen. Die Menschen sind darauf erpicht, ihre Gruppe vor Eindringlingen zu schützen und so eine Einheit zu bewahren, eine Durchmischung und somit ein von Diversität geprägtes Zusammenleben wird ihrerseits zu gegebenem Zeitpunkt der Erzählung nicht gewünscht.

In Bild 2 hingegen scheint die Akzeptanz von Vielfalt sehr hoch zu sein und auch neutral mit ihr umgegangen zu werden. Dies widerspricht den Ergebnissen der Bertelsmann Stiftung für die beiden Länder Österreich und Deutschland. Erklärt werden könnte diese Differenz mit der Buchgattung, aus dem das Bild stammt. Es handelt sich dabei um ein Sachbilderbuch, das zum Ziel hat, Wissen zu vermitteln. Der Umgang mit Vielfalt im Buch könnte als Reaktion auf das schlechte Abschneiden bezüglich der Akzeptanz von Diversität gesehen werden. Das Buch soll den Standpunkt vermitteln, dass Unterschiede nicht negativ bewertet werden müssen oder eine Bedrohung mit sich bringen, sie müssen auch nicht zwangsweise positiv gesehen werden, sondern einfach akzeptiert werden. Diese Darstellung kann so interpretiert werden, dass durch diese Wissensvermittlung im Bilderbuch ein kleiner Teil dazu beigetragen werden soll, dass die Akzeptanz von Diversität in Österreich und Deutschland in den kommenden Jahren wieder ansteigt. Dies kann in weiterer Folge dazu führen, dass die negativen Reaktionen auf Unterschiede weniger oft den Nährboden für die Konstruktion des Fremden darstellen.

10. Fazit & Rückbezug auf den Bildkorpus

Mittels dieser soeben erfolgte Darstellung der Ergebnisse der Bildinterpretation, beziehungsweise ihrer Einordnung in den theoretischen und praktischen Kontext, wird nun versucht, die eingangs formulierte Forschungsfrage und ihre Unterfragen so weit wie möglich zu beantworten. Auf einige Aspekte wurde auch im vorhergehenden Kapitel bereits eingegangen.

Auf welche Art und Weise wird das Thema Fremdheit in Bilderbuchillustrationen visuell dargestellt?

- Welche Mittel und Symbole kommen zum Einsatz, um im Bild das Fremde zu konstruieren?
- Woran wird das Fremde (bzw. das Nicht-Fremde oder das Eigene) sichtbar?
- Inwiefern wird Verschiedenheit als positive oder negative Eigenschaft dargestellt?
- Inwieweit ist der Text des Buches zum Verständnis der bildlichen Darstellung notwendig?

Wie schon in der Literatur angedeutet wird, ist es schwer, eine eindeutige Definition dessen zu finden, was das Fremde ist. Diese Vielschichtigkeit und die starke Gebundenheit an gesellschaftliche Umstände bezüglich des Fremdheitsempfindens äußern sich auch in den analysierten Bildern. Wie im vorhergehenden Kapitel ersichtlich ist, konnte nicht nur ein Konzept herausgearbeitet werden, das bei der Konstruktion des Fremden eine Rolle spielt, sondern es kommen Teilelemente zum Tragen, die teils ineinandergreifen und einander bedingen. Die Diversität, die in beiden Bildern zur Konstruktion des Fremden beiträgt, wird visuell vor allem über Farben, Körperlichkeit, Handlungen, Unterschiede in der Lebensweise und die Anordnung der Bildelemente hergestellt. Das wohl ausschlaggebendste Mittel für die Darstellung, beziehungsweise das Vorhandensein von Fremdheit, stellt der Umgang mit Diversität dar. Je nachdem, ob Unterschiede positiv, negativ, ambivalent oder neutral gesehen werden, bildet sich im Bild ein anderer Grad an Zusammengehörigkeit aus. Diese stellt wiederum die Basis dafür dar, ob es zu einer Differenzierung zwischen Eigenem und Fremdem kommt oder nicht. Die Akzeptanz von Vielfalt in der Gesellschaft ist maßgebend für den Umgang mit dem Fremden, wie unter anderem auch Schöffter (1991a) mit seinen Modi des Fremderlebens zeigen konnte. Kommt es zur Unvereinbarkeit des Eigenen und des Fremden, dann wird die Grenzziehung in den analysierten Bildern vor allem über Flucht- und Feldlinien, Körperhaltung und -sprache visualisiert.

Bei all diesen Mechanismen zur Konstruktion des Fremden darf nicht vergessen werden, dass der historische Aspekt und die aktuellen gesellschaftlichen Gegebenheiten dabei eine bedeutende Rolle spielen (vgl. Geenen 2002: 22). Die Interpretation der Bilder könnte in 20 Jahren anders ausfallen, als sie es heute tut. In Bild 1 wird die Art und Weise, wie das Fremde dargestellt wird, mit dem Textelement begründet und ist daher schlüssig. In Bild 2 fehlt die konkrete Perspektive, was dazu führt, dass nicht eindeutig klar wird, ob und wenn ja, welche Bildelemente als Fremdes aufgefasst werden. Die Darstellung scheint daher für eine unbe-

grenzte Zeit anwendbar zu sein, da sie je nach Zeit und Ort des Betrachtens anders interpretiert werden kann. Bei Bild 1 ist die Linie deutlicher vorgegeben. Zum Verständnis der bildlichen Botschaft, beziehungsweise zur Klärung von Details, kann das Textelement demnach durchaus hilfreich sein. In Bild 1 schafft es den konkreten Kontext des Bildes, da, wie in der Analyse zu Bild 1 zu lesen ist, die aus der Bildinterpretation gewonnene Hypothese durch die Interpretation des Textes leicht modifiziert wurde. Der Vergleich der Botschaft des Bildes und der des Textes weist aber keine vollkommene Diskrepanz auf, sondern sie ergänzen sich gegenseitig. Dieses spezifische Bild-Text Verhältnis ist für Bilderbücher charakteristisch.

Von den im Rahmen der Ersteindrucksanalyse gebildeten 10 Gruppierungen, wurden für die Segmentanalyse die Prototypen aus den Familien „Ablehnung“ (Bild 1), sowie „Alltag und Normalität“ (Bild 2) analysiert. Da Bild 1 aufgrund der Gespaltenheit des Bildes nicht eindeutig eingeordnet werden konnte, ist es auch Teil der Gruppierung „Fürsorge & für jemanden da sein“. Dadurch, dass Bild 1 auch diesem Typus angehört, ist quasi auch ein Bild aus diesem in der Einzelbildanalyse vertreten.

Das Attribut Ablehnung ist in den Ergebnissen zu Bild 1 deutlich zu erkennen. Es äußert sich vor allem über die starke Grenzziehung zwischen den beiden Gruppen (Vögel und Menschen). Es sind darüber hinaus auch Aspekte zu erkennen, die Blei (1998) als typisch für die Darstellung des Eigenen und des Fremden über die Ablehnung des/ der Einzelnen durch die Gesellschaft herausgearbeitet hat. Es sind zwei Gruppen zu sehen, von denen eine mit verfremdenden Attributen ausgestattet wurde (Darstellung der Vögel als Menschen mit Vogelmerkmalen), während die andere diese nicht hat. Außerdem ist seitens der Menschen eine eindeutige körperliche Abwehrhaltung zu erkennen. Das Fremde aus der Sicht der Menschen wird im Verhältnis sehr groß dargestellt, was Blei zufolge eine gewisse Bedrohung symbolisieren soll. Betrachtet man aber die schwarze Figur im rechten unteren Eck, so hat auch sie eine gewisse Größe und kann aus Sicht der Vögel als Bedrohung durch die Menschen gedeutet werden (vgl. dazu Blei 1998: 156ff).

Die Zuordnung von Bild 2 zum Typus „Alltag und Normalität“ spiegelt sich in den Ergebnissen insofern wider, als das Vorhandensein von Diversität als nichts Befremdliches, sondern als etwas Alltägliches dargestellt wird. Es gelten für alle die gleichen Regeln und alle führen auf diesen basierend ihr Leben. Diese Gleichwertigkeit aller drückt sich auch über das von Blei identifizierte Merkmal der gleich großen Darstellung und der Betonung gemeinsamer Aktivitäten zur Konstruktion des Eigenen und Fremden über den Typus Akzeptanz des Andersseins aus (vgl. Blei 1998: 157). Dies zeigt, dass der erste, schnelle, intuitive Eindruck, der für die Typenbildung notwendig war, die analysierten Bilder in kein falsches Licht gestellt hat, sondern dass die Aspekte in der Darstellung des Fremden tatsächlich Thema sind.

Betrachtet man auch die anderen Bilder der Gruppierungen, deren Prototypen für die Segmentanalyse ausgewählt wurden, so ist zu vermuten, dass die für die Konstruktion des Fremden als zentral herausgearbeiteten Konzepte auch dort zum Tragen kommen, wenn auch unterschiedlich stark. Beim Typus „Ablehnung“ fallen die in den Bildern teils sehr starke Kontrastierung und die unüblichen Outfits auf. Oft stechen ein/ e Akteur*in oder eine Gruppe durch ihr Verhalten oder ihr Aussehen gegenüber einer anderen extrem hervor, deren Reaktion darauf wiederum durchwegs negativ ist (vgl. dazu auch Blei 1998: 156f). Dies lässt vermuten, dass die Akzeptanz von Diversität eher nicht gegeben ist und es eventuell, so wie beim Prototyp, auch zu Grenzziehungen zur Kennzeichnung des Fremden kommt. Ob dies tatsächlich der Fall ist, kann nur über eine Einzelbildinterpretation der Bilder herausgefunden werden.

Bezüglich der Bilder, die ebenfalls dem Typus „Alltag & Normalität“ zugeordnet wurden, lässt sich sagen, dass die vorhandenen Unterschiede im Bild keine große Bedeutung zu haben scheinen, beziehungsweise teilweise sogar untergehen. Dieser neutrale Umgang mit Vielfalt, der sich in der Analyse von Bild 2 gezeigt hat, scheint auch in den restlichen Bildern ein Trend zu sein. Es gibt einen extremen Hang zur Darstellung von verbindenden Aktivitäten und zu einer von Diversität geprägten Paar- oder Gruppenbildung (vgl. dazu auch Blei 1998: 157).

Die Ergebnisse auf jene Bilder zu beziehen, die einem Typus zugeordnet wurden, der für die Segmentanalyse nicht berücksichtigt wurde, erscheint etwas schwieriger. Da im Rahmen der Masterarbeit keine detaillierte Analyse dieser Prototypen stattgefunden hat, gibt es keine Erkenntnisse dazu, welche die zentralen Darstellungsmittel des Fremden sind. Es ist fraglich, ob die in der Analyse der beiden Bilder herausgearbeiteten Mittel auch hier Relevanz haben und wenn ja, in welcher Form. Es muss aber angenommen werden, dass sich durch eine weiterführende Analyse zusätzliche Konzepte als relevant für die Konstruktion des Fremden herausstellen würden. Anzumerken ist außerdem, dass Bilder aus einem Buch in unterschiedlichen Gruppierungen zu finden sind, weshalb angenommen werden kann, dass sich die Darstellungsweise des Fremden über die Bücher hinweg verändert, beziehungsweise sich Fremdheitsempfinden erst entwickelt oder unter Umständen auch verschwinden kann. Bei Bild 1 beispielsweise verhält es sich so, dass die anfängliche Trennung der Gruppen der Vögel und der Menschen durch das Anfreunden der Kinder eine erste Annäherung erfährt. Das Vogelkind ist es, das bei seiner Mutter den Wunsch äußert, den menschlichen Freund durch das Wegfliegen in den Süden im Winter nicht zu verlassen, sondern auch in dieser Zeit vieles mit ihm gemeinsam zu erleben. Die Vogelmutter ist misstrauisch, da in der Vergangenheit oftmals schlechte Erfahrungen mit den Menschen gemacht wurden, die Neuankömmlingen sehr skeptisch gegenüber stehen. Der Menschenjunge ist es schließlich, der den Weg zur Erfüllung des Wunsches des Vogelkindes ebnet, indem er die Gruppe der Vö-

gel zu einer Frau führt, die sich ihrer annimmt und ihnen ein Heim bietet. Das Fremdheitsempfinden war demnach zwischen den Kindern in dieser Geschichte nie vorhanden und es wird im Verlauf gezeigt, dass nicht alle Personen einer Gruppe gleich sind. Die Frau, die die Vögel aufnimmt, schließt sich der Abwehrhaltung nicht an, die von den übrigen Menschen anfangs eingenommen wird. Es werden im Laufe der Erzählung also Differenzen aufgehoben – unter anderem auch durch Zuneigung einer Einheimischen zu den Neuankömmlingen. Es wird Fürsorge dargestellt (siehe z.B. Typus 8, 1. Bild in der 2. Zeile), sowie mit der Zeit auch die verfremdenden Elemente der Vögel abgelegt (siehe z.B. Typus 2, 1. Bild in der 2. Zeile oder Typus 3, 1. Bild in der 1. Zeile) (vgl. dazu auch Blei 1998: 168).

Der Umgang mit Diversität scheint insofern in einem Großteil der Bilder des Bildkorpus, die mittels des Kriteriums der Gegenüberstellung mindestens zweier Gruppen (dem Eigenen und dem Fremden) ausgewählt wurden, ein Thema zu sein, als in den einzelnen Typen aller Annahme nach tendenziell eine eher positive, negative, ambivalente oder neutrale Haltung gegenüber Vielfalt gegeben ist. Dies ist im Folgenden anhand der kurzen verbalen Zusammenfassungen der Gedanken bei der Ersteindrucksanalyse und der darauf basierenden Typenbildung herauszulesen. Während in einigen Typen eine eindeutige Tendenz bezüglich der Einstellung gegenüber Diversität erkannt werden konnte, sind in anderen wiederum Bilder zusammengefasst, die sehr unterschiedliche Haltungen aufweisen.

Typus 1: Ablehnung

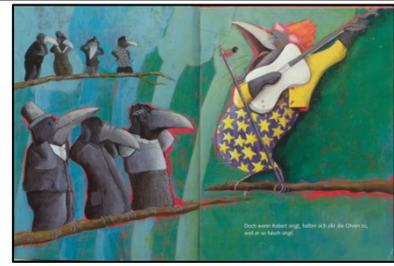
<p>Quelle: Roher (2012)</p>	<p>Quelle: Bansch (2007)</p>	<p>Quelle: Bansch (2007)</p>
<p>Quelle: Bansch (2007)</p>	<p>Quelle: Bansch (2007)</p>	<p>Quelle: Bansch (2008)</p>



Quelle: Bansch (2008)



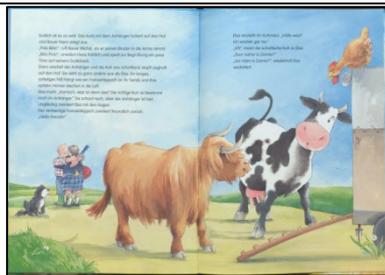
Quelle: Bansch (2015)



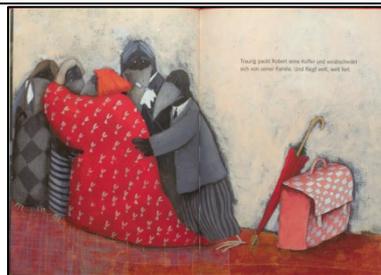
Quelle: Bansch (2007)

In dieser Gruppierung sind jene Bilder des Materialkorpus enthalten, in denen es zu einer missachtenden, ablehnenden Haltung einer Person oder Gruppe gegenüber eines anderen Individuums oder einer anderen Gruppe kommt. Auslöser dafür sind Aussehen oder Verhalten. Die Einstellung gegenüber Diversität scheint eher negativ zu sein. Den Prototyp stellt das Bild in der ersten Zeile ganz links dar. Es wurde im Rahmen der Einzelbildinterpretation einer genaueren Analyse unterzogen.

Typus 2: Abschied



Quelle: Ehlbeck/ Ackroyd (2010)



Quelle: Bansch (2007)



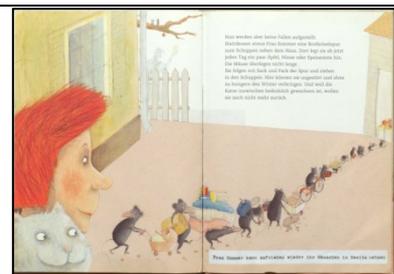
Quelle: Roher (2012)



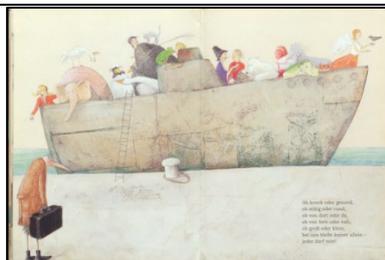
Quelle: Roher (2012)



Quelle: Bansch (2015)



Quelle: Bansch (2008)

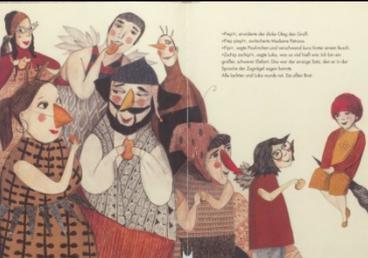
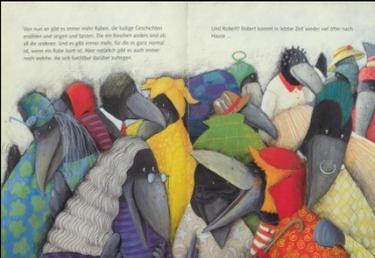
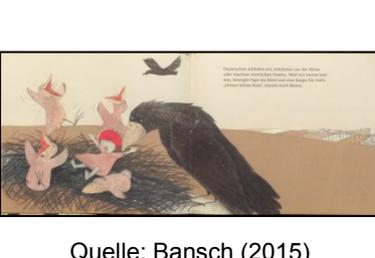
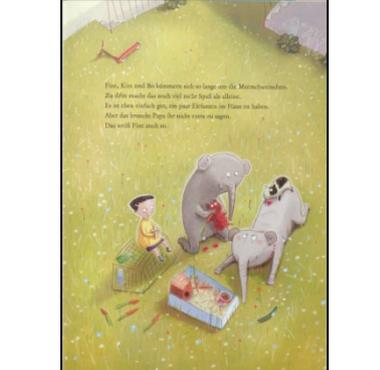
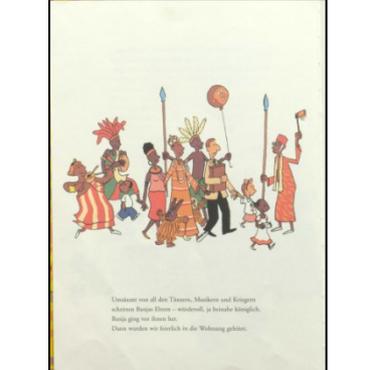


Quelle: Janisch/ Bansch (2010)

Diese Gruppierung umfasst all jene Bilder, die eine Abschiedsszene zeigen. Dies ist an gepackten Koffern, Umarmungen, Winken und der Bereitschaft zur Abreise zu erkennen. Für

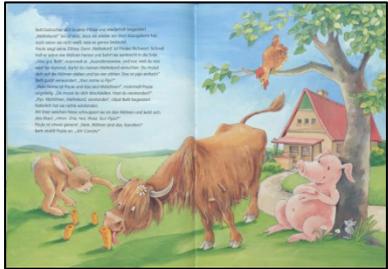
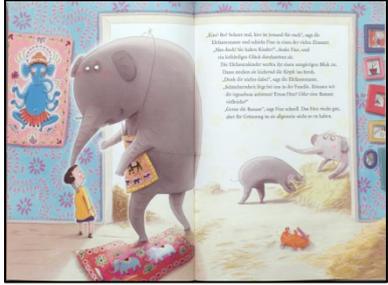
den Typus eine Tendenz bezüglich der Haltung gegenüber Diversität auszumachen, fällt schwer. Im Bild in der letzten Zeile beispielsweise scheint die Tatsache, dass es sich um unterschiedliche Tierarten handelt, keine Rolle zu spielen, während die Frau und die Katze im letzten Bild in Zeile zwei erfreut zu sein scheinen, dass die Mäuse weg gehen und die Diversität somit abnimmt.

Typus 3: Akzeptanz & alle zusammen glücklich

		
<p>Quelle: Roher (2012)</p>	<p>Quelle: Roher (2012)</p>	<p>Quelle: Bansch (2007)</p>
		
<p>Quelle: Ehlbeck/ Ackroyd, (2010)</p>	<p>Quelle: Bansch (2007)</p>	<p>Quelle: Bansch (2015)</p>
		
<p>Quelle: Schneider/ Henn (2015)</p>	<p>Quelle: Schami/ Könneke (2003)</p>	

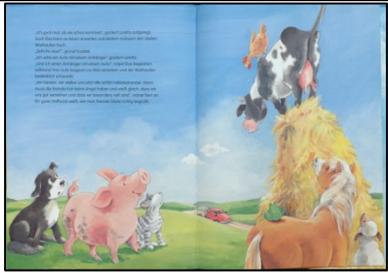
Dieser Gruppierung wurden Bilder zugeordnet, die ein Miteinander unterschiedlicher Individuen zeigen und dabei eine positive Stimmung verbreiten. Ungeachtet des Aussehens oder des Verhaltens scheinen alle zusammen Spaß zu haben und Diversität positiv oder neutral gesehen zu werden.

Typus 4: Alltag & Normalität

 <p>Quelle: Tuckermann/ Schulz (2014)</p>	 <p>Quelle: Ehlbeck/ Ackroyd, (2010)</p>	 <p>Quelle: Roher (2012)</p>
 <p>Quelle: Schami/ Könneke (2003)</p>	 <p>Quelle: Schneider/ Henn (2015)</p>	

Typus 4 vereint jene Bilder, in denen eine alltägliche Szene zu sehen ist. Die dargestellten Personen oder Tiere scheinen eine für sie im gegebenen Kontext nicht außergewöhnliche Handlung auszuführen. Den Unterschieden bezüglich Ethnizität, Art, etc. wird neutral gegenüber gestanden. Den Prototyp stellt das linke Bild in der ersten Zeile dar. Es wurde in dieser Arbeit einer Einzelbildinterpretation unterzogen.

Typus 5: Ankunft

 <p>Quelle: Ehlbeck/ Ackroyd, (2010)</p>	 <p>Quelle: Roher (2012)</p>	 <p>Quelle: Bansch (2008)</p>
---	---	--

In dieser Gruppierung wurden jene Bilder eingeordnet, in denen eine Ankunftsszene dargestellt ist. Erkannt werden konnte das anhand der erwartenden, gespannten Körperhaltung, dem Zugehen auf etwas oder auch durch die Dinge, die herangetragen werden. Der Umgang mit Diversität ist in diesem Typus sehr unterschiedlich. Im ersten Bild scheint beispielsweise Neugierde gegenüber den Neuankömmlingen vorzuherrschen, im letzten Skepsis.

Typus 7: Eine*r gegen viele

<p>Quelle: Bansch (2008)</p>	<p>Quelle: Bansch (2008)</p>	<p>Quelle: Bansch (2008)</p>
<p>Quelle: Schneider/ Henn (2015)</p>		

Typus 7 fasst Bilder zusammen, die zeigen, wie eine Person oder Gruppe gezielt gegen eine andere vorgeht. Es wird quasi jemand als Feind gesehen und daher vertrieben oder bekämpft. Diversität scheint negativ wahrgenommen zu werden.

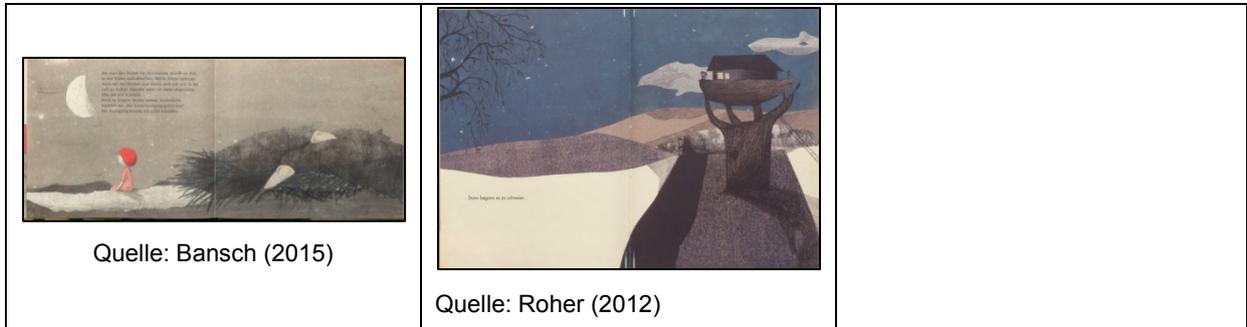
Typus 8: Fürsorge & für jemanden da sein

<p>Quelle: Ehlbeck/ Ackroyd, (2010)</p>	<p>Quelle: Bansch (2015)</p>	<p>Quelle: Bansch (2015)</p>
<p>Quelle: Roher (2012)</p>	<p>Quelle: Roher (2012)</p>	

Diese Gruppierung umfasst all jene Bilder, die eine fürsorgliche, liebevolle Beziehung von Individuen oder Gruppen zeigen. Es wird sich um jemanden gekümmert, jemand ist für jemanden anderen da oder es wird jemand verwöhnt. Vorhandene Unterschiede zwischen den

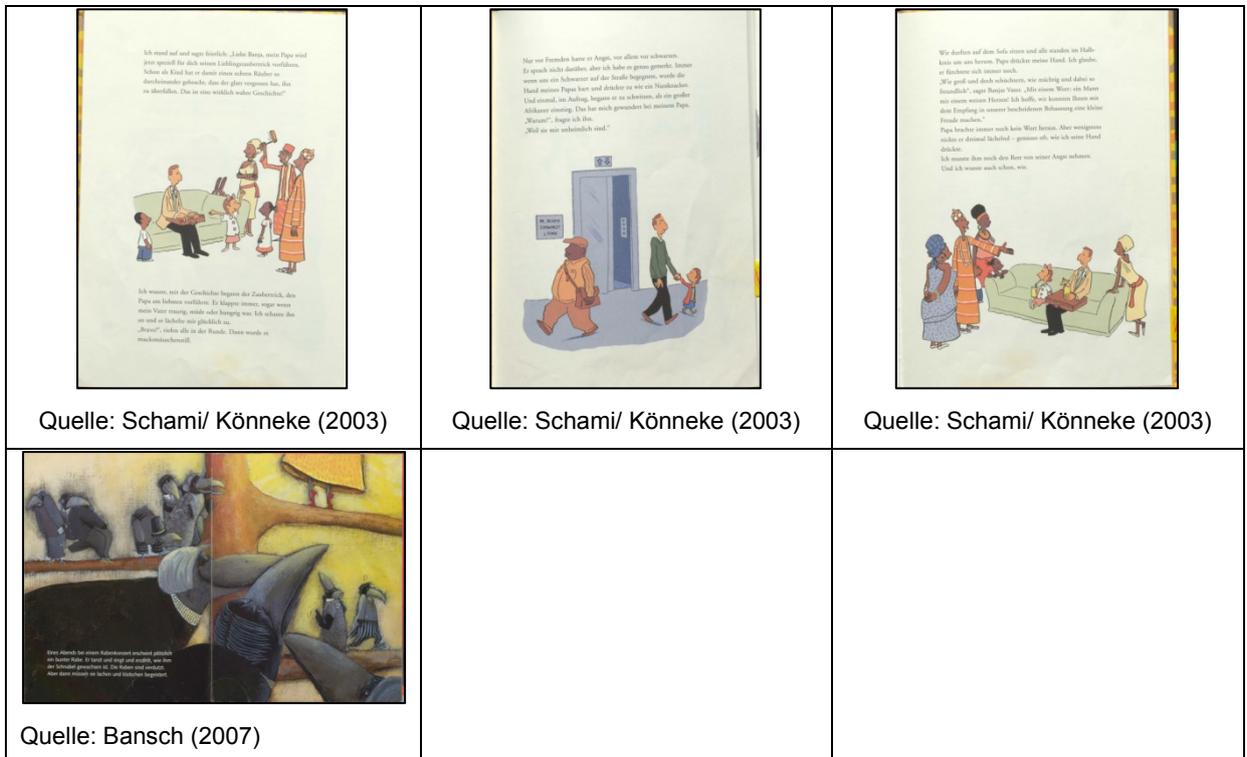
einzelnen Akteur*innen spielen keine Rolle. Das letzte Bild in der zweiten Zeile stellt einen Sonderfall dar, da nur die linke Bildhälfte in Typus 8 eingeordnet wurde.

Typus 9: Sehnsucht



In dieser Gruppierung sind Bilder zusammengefasst, die aufgrund des Blickes der Personen in die Ferne einen sehnsüchtigen Grundton verbreiten. Beim linken Bild eine Tendenz bezüglich der Haltung gegenüber Diversität auszumachen, fällt schwer, das rechte Bild ist auf der positiven oder neutralen Seite einzuordnen, da es im „Baumhaus“ zwei Figuren ursprünglich unterschiedlicher Gattung zeigt, die sich angefreundet haben.

Typus 10: Skepsis



Die 10. Gruppierung stellen Bilder dar, in denen zu erkennen ist, dass einem/ r der dargestellten Akteur*innen die gegebene Situation nicht ganz geheuer ist oder er/ sie sich nicht

wohl fühlt. Dies konnte vor allem aufgrund der Blicke herausgearbeitet werden. Diversität wird tendenziell negativ oder ambivalent gesehen.

Betrachtet man nun die Ergebnisse der segmentanalytischen Bildinterpretation, in der die Akzeptanz von Diversität in den analysierten Bildern als eines der zentralsten Elemente dafür herausgearbeitet wurde, ob und wenn ja, wie Fremdheit konstruiert wird, kann die Typenbildung, die im Prozess der Materialauswahl nach der Methode von S. Müller-Doohm durchgeführt wurde, adaptiert werden. Es ist so möglich, die latenten Bildinhalte, die durch die Segmentanalyse ergründet wurden, zu berücksichtigen und zu einer Typenbildung zu gelangen, die nicht mehr nur auf der manifesten Darstellungsebene der Bilder basiert. Anstatt der im ersten Durchlauf gebildeten zehn Typen, wären folgende vier denkbar:

- hohe Akzeptanz von Diversität und positiver Umgang mit ihr: folglich eine geringe Unterscheidung beziehungsweise Abgrenzung zwischen Eigenem und Fremdem
- geringe Akzeptanz von Diversität und negativer Umgang mit ihr: folglich eine starke Unterscheidung beziehungsweise Abgrenzung des Eigenen vom Fremden
- neutraler Umgang mit Diversität: folglich werden Unterschiede wahrgenommen, aber akzeptiert, beziehungsweise spielen sie keine Rolle
- ambivalenter Umgang mit Diversität: ob Unterschiede positiv, negativ oder neutral gesehen werden, kann nicht eindeutig erkannt werden, beziehungsweise erwecken sie gleichzeitig Faszination und Furcht in der jeweils anderen Gruppe oder im anderen Individuum

11. Ausblick & Reflexion der eigenen Arbeit

Ziel dieser Arbeit war es, sich mit der visuellen Darstellung des Themas Fremdheit in einem spezifischen Medium, dem Kinderbilderbuch, näher auseinanderzusetzen. Wie im Ergebnisteil zu lesen ist, konnten durch die Analyse einige zentrale Mittel, die in der Konstruktion des Fremden eine Rolle spielen, herausgearbeitet werden. Hervorzuheben ist vor allem der Umgang mit Diversität, der ausschlaggebend dafür ist, ob es zur Abgrenzung aufgrund von Unterschieden, sprich zur Trennung von Eigenem und Fremden, kommt, oder ob die Unterschiede neutral behandelt werden. Eine der Hauptschwierigkeiten in der Bildanalyse war es, nicht mit einer zu stark vorgefassten Meinung hineinzugehen. Wie in der Theorie gezeigt werden konnte, sind es oftmals die körperlichen Merkmale und Unterscheidungen, auf die in der Konstruktion des Fremden zuerst zurückgegriffen wird (vgl. dazu z.B. Stichweh 2010). Um in den Ergebnissen sozusagen keinen „bias“ zu bekommen, galt es, von den auf den ersten Blick erkennbaren Unterschieden etwas Abstand zu nehmen, um auch die latenten Differenzen und Mittel zur Konstruktion des Fremden herausarbeiten zu können. Sehr hilfreich war in diesem Fall das Arbeiten in Gruppen, da hierbei so viel mehr Sehweisen angesprochen wurden, als ich alleine hätte erarbeiten können. Da ich darüber hinaus die Bücher im Vorfeld kannte, fiel es mir schwer, die analysierten Bilder für die Interpretation aus ihrem Kontext in der Geschichte zu lösen. Hätte ich in diesem Fall ausschließlich alleine gearbeitet, wären weniger Sehweisen in Betracht gezogen worden als in der Zusammenarbeit mit Personen, die das Bild, beziehungsweise die Segmente davon, bei der Analyse das erste Mal sahen.

Da im Bilderbuchpool aus Zwecken der Eingrenzung des Forschungsfeldes nur Bücher berücksichtigt wurden, die sich mit den Themen Fremdheit, Migration, Vielfalt, etc. explizit auseinandersetzen, war zu erwarten, dass das Fremde auf eine gewisse Art und Weise in der visuellen Darstellung vorhanden ist. Spannend wäre nun, auch Bücher zu anderen Themen herzunehmen und zu untersuchen, inwiefern es zu einer Unterscheidung zwischen Eigenem und Fremdem kommt, wenn der inhaltliche und thematische Schwerpunkt eigentlich ein anderer ist. Aber auch die Bilder des Materialkorpus, die in der Masterarbeit keiner detaillierten Analyse unterzogen wurden, stellen ein Potential für eine weiterführende Forschung dar. Um die im Fazit angestellten Vermutungen zur Gültigkeit der Ergebnisse für den gesamten Bildkorpus zu überprüfen und gegebenenfalls zu bestätigen oder auch zu falsifizieren, wäre es interessant, die Segmentanalyse auf weitere Bilder des Korpus anzuwenden. So würde sich das Bild dessen, wie in modernen Bilderbuchillustrationen und dem dazugehörigen Text mit dem Thema Fremdheit umgegangen wird, weiter ausdifferenzieren und an allgemeiner Gültigkeit gewinnen.

Es wäre außerdem spannend, mit den Illustrator*innen Gespräche zu führen, um herauszufinden, wie sehr sich die Ergebnisse der Bildanalyse mit ihren Ideen, das Fremde darzustellen überschneiden. Es könnte dann zum Beispiel ergründet werden, ob die, die Bilder strukturierenden, teilweise nicht auf den ersten Blick sichtbaren Feldlinien beim Zeichnen tatsächlich bewusst eingesetzt wurden, oder ob sie sich eher zufällig ergeben haben. Es könnten in Gesprächen demnach Fragen wie „Welche Mittel haben die Illustrator*innen bewusst gewählt, um Unterscheide zwischen zwei oder mehr Gruppen zu erzeugen, und konnten diese auch in der Bildanalyse herausgearbeitet werden?“ beantwortet werden. Es wäre darüber hinaus auch interessant zu erfahren, ob die Autor*innen und Illustrator*innen, wenn sie ein Bilderbuch zum Thema Fremdheit verfassen, sich auch mit einigen zentralen, thematisch relevanten Theorien auseinandersetzen. Wie die Ergebnisdarstellung zeigt, konnten einige Anknüpfungspunkte zu den soziologischen Theorien zum Fremden gefunden werden – der Frage ob dieser Bezug seitens der Bilderbuchschaffenden absichtlich erfolgte, könnte nachgegangen werden.

Das Forschungsthema der Masterarbeit eignet sich schlussendlich auch dazu, es in einigen Jahren wieder aufzugreifen, um einen historischen Vergleich mit Bilderbüchern zu ziehen, die sich in Zukunft mit dem Thema Fremdheit auseinandersetzen werden.

12. Literaturverzeichnis

- Bardola, Nicola** (2009): Ein Bilderbuch lädt dazu ein, die Welt zu begreifen. Wie Bilderbücher aufs Leben vorbereiten. In: Bardola, Nicola/ Hauck, Stefan/ Jandrljic, Mladen/ Wengeler, Susanna (Hrsg): Mit Bilderbüchern wächst man besser. Stuttgart: Thienemann. S. 81-92.
- Bardola, Nicola/ Hauck, Stefan/ Jandrljic, Mladen/ Wengeler, Susanna** (Hrsg.) (2009): Mit Bilderbüchern wächst man besser. Stuttgart: Thienemann.
- Barthes, Roland** (2012): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. 14. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Baumgärtner, Alfred C./ Schmidt, Max** (Hrsg.) (1991): Text und Illustration im Kinder- und Jugendbuch. Schriftenreihe der deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. Band 11. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Beelmann, Andreas/ Jonas, Kai J.** (Hrsg.) (2009): Diskriminierung und Toleranz. Psychologische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Wiesbaden. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Benz, Wolfgang/ Widmann, Peter** (2007): Langlebige Feindschaften – Vom Nutzen der Vorurteilsforschung für den Umgang mit sozialer Vielfalt. In: Krell, Gertraude/ Riedmüller, Barbara/ Sieben, Barbara/ Vinz, Dagmar (Hrsg.): Diversity Studies. Grundlagen und disziplinäre Ansätze. Frankfurt/ New York: Campus Verlag. S. 35-48.
- Bertelsmann Stiftung** (2013): Radar gesellschaftlicher Zusammenhalt – messen was verbindet. Gesellschaftlicher Zusammenhalt im internationalen Vergleich. Gütersloh: Bertelsmann Stiftung. Verfügbar im Internet: URL: <https://www.bertelsmannstiftung.de/de/publikationen/publikation/did/gesellschaftlicher-zusammenhalt-im-internationalen-vergleich/> (02.05.2017).
- Bertelsmann Stiftung** (2013a): Radar gesellschaftlicher Zusammenhalt – messen was verbindet. Gesellschaftlicher Zusammenhalt im internationalen Vergleich. Länderbericht: Österreich. Verfügbar im Internet: URL: https://www.bertelsmannstiftung.de/fileadmin/files/Projekte/Gesellschaftlicher_Zusammenhalt/report-int/oesterreich_gesellschaftlicher_Zusammenhalt.pdf (02.05.2017).
- Bertelsmann Stiftung** (2013b): Radar gesellschaftlicher Zusammenhalt – messen was verbindet. Gesellschaftlicher Zusammenhalt im internationalen Vergleich. Zentrale Ergebnisse auf einen Blick. Verfügbar im Internet: URL: https://www.bertelsmannstiftung.de/fileadmin/files/Projekte/Gesellschaftlicher_Zusammenhalt/report-int/Zentrale_Ergebnisse_auf_einen_Blick.pdf (02.05.2017).
- Blei, Claudia** (1998): Zur bild- und sprachästhetischen Darstellung des Eigenen und Fremden im deutschsprachigen Bilderbuch. Dissertation. Technische Universität Dresden.

- Bluhm, Harald/ Fischer, Karsten/ Llanque, Marcus** (Hrsg.) (2011): Ideenpolitik. Geschichtliche Konstellationen und gegenwärtige Konflikte. Berlin: Akademie Verlag.
- Bode, Andreas** (2005): Tendenzen im Bilderbuch von 1950 bis zur Gegenwart. In: Franz, Kurt/ Lange, Günter (Hrsg.): Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur. Band 31. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren. S. 17-31.
- Bohn, Volker** (Hrsg.) (1990): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Boehm, Gottfried** (Hrsg.) (1994): Was ist ein Bild?. München: Fink.
- Boehm, Gottfried** (1994a): Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild?. München: Fink. S. 11-38.
- Bosch, Aida/ Mautz, Christoph** (2012): Für eine ästhesiologische Bildhermeneutik, oder: Die Eigenart des Visuellen. Zum Verhältnis von Text und Bild. In: Soeffner, Hans-Georg, im Auftrag der Deutschen Gesellschaft für Soziologie: Transnationale Vergesellschaftungen. Verhandlungen zum 35.DGS-Kongress in Frankfurt am Main. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. Bd. 2, Cd-Rom. Verfügbar im Internet: URL: http://www.soziologie.phil.uni-erlangen.de/system/files/fuer_eine_aesthesiologische_bildhermeneutik.pdf (02.05.2017).
- Breckner, Roswitha** (2009): Migrationserfahrung – Fremdheit – Biografie: Zum Umgang mit polarisierten Welten in Ost-West-Europa. 2. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Breckner, Roswitha** (2010): Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Breckner, Roswitha** (2012): Bildwahrnehmung - Bildinterpretation. Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Volume 37, Issue 2, S. 143-164.
- Duden online** (o.J.): Faszinosum. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Faszinosum> (02.05.2017)
- Duden online** (o.J.a): Mulatte/ Mulattin. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Mulatte> (02.05.2017)
- Duden online** (o.J.b): Zerrbild. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Zerrbild> (02.05.2017)
- Elias, Norbert/ Scotson, John L.** (1993): Etablierte und Außenseiter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fang, Zhihui** (1996): Illustrations, Text, and the Child Reader: What are Pictures in Children's Storybooks for?. In: Reading Horizons, Volume 37, Issue 2, S. 130-142. Verfüg-

bar im Internet: URL: http://scholarworks.wmich.edu/reading_horizons/vol37/iss2/3/ (02.05.2017).

- Franz, Kurt/ Lange, Günter** (Hrsg.) (2005): Bilderbuch und Illustration in der Kinder- und Jugendliteratur. Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur. Band 31. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren.
- Fuchs, Martin** (2007): Diversity und Differenz – Konzeptionelle Überlegungen. In: Krell, Gertraude/ Riedmüller, Barbara/ Sieben, Barbara/ Vinz, Dagmar (Hrsg.): Diversity Studies. Grundlagen und disziplinäre Ansätze. Frankfurt/ New York: Campus Verlag. S. 17-34.
- Geenen, Elke M.** (2002): Soziologie des Fremden: Ein gesellschaftstheoretischer Entwurf. Wiesbaden: Springer. Ursprünglich erschienen bei: Opladen: Leske & Budrich.
- Grünewald, Dietrich** (1991): Kongruenz von Wort und Bild. Rafik Shami und Peter Knorr: „Der Wunderkasten“. In: Thiele, Jens (Hrsg.): Neue Erzählformen im Bilderbuch: Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache. Oldenburg: Isensee. S. 17-49.
- Grünewald, Dietrich** (1991a): Denk-Provokationen: Zu Funktion und Wirkung von Illustrationen im Kinder- und Jugendbuch. In: Baumgärtner, Alfred C./ Schmidt, Max (Hrsg.): Text und Illustration im Kinder- und Jugendbuch. Schriftenreihe der deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur Volkach e.V. Band 11. Würzburg: Königshausen und Neumann. S. 49-59.
- Haas, Gerhard** (Hrsg.) (1974): Kinder- und Jugendliteratur: zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Hahn, Alois** (1994): Die soziale Konstruktion des Fremden. In: Sprondel, Walter M. (Hrsg.): Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Für Thomas Luckmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 140-166.
- Halbey, Hans Adolf** (1997): Bilderbuch: Literatur. Neun Kapitel über eine unterschätzte Literaturgattung. Weinheim: Beltz Athenäum Verlag.
- Hitzler, Ronald/ Honer, Anne** (Hrsg.) (1997): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske + Budrich.
- Hug, Theo/ Poscheschnik, Gerald** (Hrsg.) (2015): Empirisch Forschen. Die Planung und Umsetzung von Projekten im Studium. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK.
- Imdahl, Max** (1994): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild?. München: Fink. S. 300-324.
- Imdahl, Max** (1996): Giotto – Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. 3. Auflage. München: Fink.
- Klett Kinderbuch Verlag** (o.J.): Alle da!. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.klett-kinderbuch.de/index.php?id=396> (02.05.2017).
- Klett Kinderbuch Verlag** (o.J.a): Autoren und Illustratoren. Tuckermann, Anja. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.klett-kinderbuch.de/index.php?id=13> (02.05.2017).

- Klett Kinderbuch Verlag** (o.J.b): Autoren und Illustratoren. Schulz, Tine. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.klett-kinderbuch.de/index.php?id=13> (02.05.2017).
- Krell, Gertraude/ Riedmüller, Barbara/ Sieben, Barbara/ Vinz, Dagmar** (Hrsg.) (2007): Diversity Studies. Grundlagen und disziplinäre Ansätze. Frankfurt am Main/ New York: Campus Verlag.
- Künemann, Horst** (1974): Das Bilderbuch. In: Haas, Gerhard (Hrsg.): Kinder- und Jugendliteratur: zur Typologie und Funktion einer literarischen Gattung. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 98-125.
- Kulturabteilung (Magistratsabteilung 7)** (o.J.): Preisträgerinnen und Preisträger - Kinder- und Jugendbuchpreise der Stadt Wien. Verfügbar im Internet: URL: <https://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/ehrunge/preistraeger-kinderjugendbuch.html> (02.05.2017).
- Lamont, Michèle/ Molnár, Virág** (2002): The Study of Boundaries in the Social Sciences. In: Annual Review of Sociology. Volume 28: S. 167-195. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev.soc.28.110601.141107> (02.05.2017).
- Maier, Karl Ernst** (1965): Jugendschrifttum. Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung. Bad Heilbrunn/ Obb.: Klinkhardt.
- Maier, Karl Ernst** (1993): Jugendliteratur: Formen, Inhalte, pädagogische Bedeutung. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage. Bad Heilbrunn/ Obb.: Klinkhardt.
- Marquardt, Manfred** (2010): Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. 1. Auflage. Troisdorf: Bildungsverlag EINS.
- Mayring, Philipp** (2002): Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zu qualitativem Denken. 5., überarbeitete & neu ausgestattete Auflage. Weinheim. Beltz.
- Mitchell, William J.T.** (1990): Was ist ein Bild?. In: Bohn, Volker (Hrsg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 17-68.
- Müller-Doohm, Stefan** (1997): Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: Hitzler, Ronald/ Honer, Anne: Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung. Opladen: Leske + Budrich. S. 81-108.
- Münkler, Herfried/ Ladwig, Bernd** (Hrsg.) (1997): Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit. Berlin: Akademie Verlag.
- Münkler, Herfried/ Ladwig, Bernd** (1997a): Dimensionen der Fremdheit. In: Münkler, Herfried/ Ladwig, Bernd (Hrsg.): Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit. Berlin: Akademie Verlag. S. 11-44.
- Nikolajeva, Maria/ Scott, Carole** (2000): The Dynamics of Picturebook Communication. In: Children's Literature in Education, Volume 31, Issue 4, S. 225-239. Verfügbar im Internet: URL:

http://download.springer.com/static/pdf/443/art%253A10.1023%252FA%253A1026426902123.pdf?originUrl=http%3A%2F%2Flink.springer.com%2Farticle%2F10.1023%2FA%25253A10.1023%25252FA%25253A1026426902123.pdf%3ForiginUrl%3Dhttp%253A%252F%252Flink.springer.com%252Farticle%252F10.1023%252FA%253A1026426902123*~hmac=7943a50ab771b1a038adaf85e350b63bcabbec368ab625f780529ed3caadf1f (02.05.2017).

- Nikolajeva, Maria/ Scott, Carole** (2006): How picturebooks work. New York: Routledge.
- Oevermann, Ulrich** (2002): Klinische Soziologie auf der Basis der Methodologie der objektiven Hermeneutik – Manifest der objektiv hermeneutischen Sozialforschung E.V. Institut für hermeneutische Sozial- und Kulturforschung. Verfügbar im Internet: URL: http://www.ihsk.de/publikationen/Ulrich_Oevermann-Manifest_der_objektiv_hermeneutischen_Sozialforschung.pdf (02.05.2017).
- Park, Robert E.** (1928): Human Migration and the Marginal Man. In: American Journal of Sociology, Volume 33, Issue 6, S. 881-893. Verfügbar im Internet: URL: https://www.jstor.org/stable/pdf/2765982.pdf?_=1467541163534 (02.05.2017).
- Peltsch, Steffen** (Hrsg.) (1997): Auch Bilder erzählen Geschichten ...: Beziehungen zwischen Text und Bild im Kinder- und Jugendbuch. Beiträge Jugendliteratur und Medien. 8. Beiheft. Weinheim: Juventa-Verlag.
- Picus Verlag** (2017): Roher, Michael. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.picus.at/autor/michael-roher/> (02.05.2017).
- Picus Verlag** (2017a): Zugvögel. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.picus.at/produkt/zugvoegel/> (02.05.2017).
- Poscheschnik, Gerald** (2015): Qualitative Auswertungsmethoden. In: Hug, Theo/ Poscheschnik, Gerald (Hrsg.): Empirisch Forschen. Die Planung und Umsetzung von Projekten im Studium. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK. S. 152-164.
- Poscheschnik, Gerald** (o.J.): Objektive Hermeneutik. Ergänzung zu Abschnitt „V.1. Qualitative Auswertungsmethoden“. In: Hug, Theo/ Poscheschnik, Gerald (Hrsg.): Empirisch Forschen. Die Planung und Umsetzung von Projekten im Studium. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK. S. 3-6. Verfügbar im Internet: URL: http://star.huterundroth.at/fileadmin/template/star.huterundroth//hug_vertiefungstexte/Poscheschnik_02.pdf (02.05.2017).
- Raabe, Tobias/ Beelmann, Andreas** (2009): Entwicklungspsychologische Grundlagen. In: Beelmann, Andreas/ Jonas, Kai J. (Hrsg.): Diskriminierung und Toleranz. Psychologische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Wiesbaden. VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 113-136.

- Reuter, Julia** (2002): Ordnungen des Anderen: Zum Problem des Eigenen in der Soziologie des Fremden. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Reuter, Julia** (2002a): Wenn Fremde Fremden begegnen. Zur Darstellung von Indifferenz im modernen Alltag. In: Soziale Probleme, Volume 13, Issue 2, S. 109-127. Verfügbar im Internet: URL: http://www.ssoar.info/ssoar/bitstream/handle/document/24849/ssoar-sozprobleme-2002-2-reuter-wenn_fremde_fremden_begegnen.pdf?sequence=1 (02.05.2017).
- Reuter, Julia** (2011): Perspektiven in der Soziologie des Fremden. In: Swiss Journal of Sociology, Volume 37, Issue 1, S. 151-171. Verfügbar im Internet: URL: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=2bd69163-a216-42b0-a4d1-e6b84414a33c%40sessionmgr102&vid=0&hid=116> (02.05.2017).
- Roher, Michael** (2012): Zugvögel. Wien: Picus Verlag.
- Rudolph, Saskia** (2011): Bunte Fenster zur Welt: mit Bilderbüchern interkulturelles Lernen fördern. Hamburg: Diplomica-Verlag.
- Salzbrunn, Monika** (2014): Vielfalt/ Diversität. Themen der Soziologie - Soziologische Themen. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Schäffter, Ortfried** (Hrsg.) (1991): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Schäffter, Ortfried** (1991a): Modi des Fremderlebens. Deutungsmuster im Umgang mit Fremdheit. In: Schäffter, Ortfried (Hrsg.): Das Fremde. Erfahrungsmöglichkeiten zwischen Faszination und Bedrohung. Opladen: Westdeutscher Verlag. S. 11-42.
- Schmidt-Dumont, Geralde** (1997): Ästhetische Kommunikation am Beispiel von Bildgestaltung und Bildrezeption im Bilderbuch. In: Peltsch, Steffen (Hrsg.): Auch Bilder erzählen Geschichten ...: Beziehungen zwischen Text und Bild im Kinder- und Jugendbuch. Beiträge Jugendliteratur und Medien. 8. Beiheft. Weinheim: Juventa-Verlag. S. 73-97.
- Schütz, Alfred** (1972): Gesammelte Aufsätze II. Studien zur soziologischen Theorie. Herausgegeben von Arvid Brodersen. Übertragung aus dem Amerikanischen von Alexander von Baeyer. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Simmel, Georg** (1908): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot.
- Sprondel, Walter M.** (1994): Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion. Für Thomas Luckmann. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stenger, Horst** (1998): Soziale und kulturelle Fremdheit. Zur Differenzierung von Fremdheitserfahrungen am Beispiel ostdeutscher Wissenschaftler. In: Zeitschrift für Soziologie, Volume 27, Issue 1, S. 18-38. Verfügbar im Internet: URL: https://www.jstor.org/stable/23771911?seq=1#page_scan_tab_contents (02.05.2017).

- Stichweh, Rudolph** (2010): Der Fremde: Studien zu Soziologie und Sozialgeschichte. 1. Auflage. Berlin: Suhrkamp.
- Stichweh, Rudolf** (2011): Von der Soziologie des Fremden zur Soziologie der Indifferenz. Zur Zugehörigkeit des Fremden in Politik und Gesellschaft. In: Bluhm, Harald/ Fischer, Karsten/ Llanque, Marcus (Hrsg.): Ideenpolitik. Geschichtliche Konstellationen und gegenwärtige Konflikte. Berlin: Akademie Verlag. S. 421-432. Verfügbar im Internet: URL: [http://www.degruyter.com/dg/viewbooktoc.chapterlist.resultlinks.fullcontentlink:pdfeventlink/\\$002fbooks\\$002f9783050057620\\$002f9783050057620.421\\$002f9783050057620.421.pdf/9783050057620.421.pdf?t:ac=product/227536](http://www.degruyter.com/dg/viewbooktoc.chapterlist.resultlinks.fullcontentlink:pdfeventlink/$002fbooks$002f9783050057620$002f9783050057620.421$002f9783050057620.421.pdf/9783050057620.421.pdf?t:ac=product/227536) (02.05.2017).
- Stowasser, Joseph M./ Petschenig, Michael/ Skutsch, Franz** (2006): Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. München: Oldenbourg Schulbuchverlag GmbH.
- STUBE Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur** (o.J.a): Flucht als Thema der KJL. Michael Roher: Zugvögel. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.stube.at/buchtipps/flucht.htm> (02.05.2017).
- STUBE Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur** (o.J.b): Flucht als Thema der KJL. Anja Tuckermann und Tine Schulz: Alle da! Unser kunterbuntes Leben. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.stube.at/buchtipps/flucht.htm> (02.05.2017).
- Thiele, Jens** (Hrsg.) (1986): Bilderbücher entdecken: Untersuchungen, Materialien und Empfehlungen zum kritischen Gebrauch einer Buchgattung. 2. Auflage. Oldenburg: Isensee.
- Thiele, Jens** (1991a): Bilderbücher verstehen. Neue Überlegungen zu einem alten Anspruch. In: Thiele, Jens (Hrsg.): Neue Erzählformen im Bilderbuch: Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache. Oldenburg: Isensee. S. 7-16.
- Thiele, Jens** (Hrsg.) (1991b): Neue Erzählformen im Bilderbuch: Untersuchungen zu einer veränderten Bild-Text-Sprache. Oldenburg: Isensee.
- Thiele, Jens** (2000): Das Bilderbuch: Ästhetik - Theorie - Analyse - Didaktik - Rezeption. Oldenburg: Isensee.
- Treibel, Annette** (2006): Einführung in die soziologischen Theorien der Gegenwart. 7. Aktualisierte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Tuckermann, Anja/ Schulz, Tine** (2014): Alle da! Unser kunterbuntes Leben. Leipzig: Klett Kinderbuch.
- Umlauf, Konrad** (2005): Moderne Buchkunde. Bücher in Bibliotheken und im Buchhandel heute. 2., aktualisierte und neu gefasste Auflage. Bibliotheksarbeit 2. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Waldenfels, Bernhard** (1990): Der Stachel des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Waldenfels, Bernhard** (1997): Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Winkler, Anita** (2013): Sprache-Bild-Beziehungen in Bilderbüchern von Mira Lobe: eine text-linguistische Untersuchung. Innsbruck, Wien u.a.: Studien-Verlag.
- wko.at** (2015): Diversity Dimensionen. Verfügbar im Internet: URL: https://www.wko.at/Content.Node/Charta-der-Vielfalt/diversity/Dimensionen/Diversity_Dimensionen.html (02.05.2017).
- Yu, Xinyu** (2009): Levels of meaning and children: An exploratory study of picture books' illustrations. In: Library & Information Science Research, Volume 31, Issue 4, S. 240-246. Verfügbar im Internet: URL: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0740818809000966> (02.05.2017).

13. Quellenverzeichnis für den Bilderbuchpool & den Materialkorpus

Hier sind all jene 38 Bilderbücher angeführt, die von den Instituten, Bibliotheken und Verlagen zum Thema Fremdheit empfohlen wurden. Die farbliche Markierung zeigt, ob aus dem jeweiligen Buch Illustrationen in den Bildkorpus aufgenommen wurden (Berücksichtigung). Wenn dies nicht der Fall ist (keine Berücksichtigung), ist anhand der Farbe des Kästchens auch der Grund zu erkennen.

-  Addai, Patrick K./ Kabute, Kabu (2007): Kofi das afrikanische Kind. Leonding: Adinkra Verlag.
-  Bansch, Helga (2007): Ein schräger Vogel. Weinheim: Beltz Verlag.
-  Bansch, Helga (2008): Mäuseplage. Wien: Jungbrunnen Verlag.
-  Bansch, Helga (2015): Die Rabenrosa. Wien: Jungbrunnen Verlag.
-  Blazejovsky, Maria (2015, 1. Auflage 1997): Emma Pippifilippi. Wien: Jungbrunnen Verlag.
-  Bydlinski, Georg/ Rasmus, Jens (2004): Der Zapperdockel und der Wock. Wien: Dachs-Verlag.
-   Cave, Kathryn/ Ridell, Chris (1994): Irgendwie Anders. Hamburg: Oetinger Verlag. Titel der Originalausgabe: Something Else (1994). Übersetzt von Salah Naoura.
-  Deacon, Alexis (2005): Beegu besucht die Erde. Düsseldorf: Sauerländer Verlag. Titel der Originalausgabe: BEEGU (2003). Übersetzt von Uwe-Michael Gutzschhahn.
-  Deacon, Alexis (2013): Vogel und Krokodil. Ich bin so froh, dass du mein Bruder bist....Hildesheim: Gerstenberg Verlag. Titel der Originalausgabe: Croc and Bird (2012). Übersetzt von Uwe-Michael Gutzschhahn.
-  Ehlbeck, Regina M./ Ackroyd, Dorothea (2010): Hällo, ei äm Betti! Eine Fremde auf dem Hof. Esslingen: Thienemann-Esslinger.
-  Endres, Brigitte/ Tournalias, Joelle (2014): Hallo, ich bin auch noch da!. Stuttgart: Thienemann-Esslinger Verlag.
-  Goudzand Nahar, Henna / Verstegen, Jeska (2008): Der Biber von anderswo. Zürich: NordSüd-Verlag. Titel der Originalausgabe: De Stem van Bever (2007). Übersetzt von Katja Alves.

-  Greder, Armin (2002): Die Insel. Eine tägliche Geschichte. Aarau/ Frankfurt am Main: Sauerländer Verlag.
-  Harranth, Wolf/ Resch, Barbara (2012, 1. Auflage 1971): Ein Elefant mit rosaroten Ohren. Wien: Jungbrunnen Verlag.
-  Janisch, Heinz/ Bansch, Helga (2010): Und du darfst rein – Ein Einzahlreim. Wien: Jungbrunnen Verlag.
-  Janisch, Heinz/ Bansch, Helga (2011, 1. Auflage 2000): Zack Bumm!. Wien: Jungbrunnen Verlag.
-  Kaufmann, Angelika (1999): Das fremde Kind. Herausgegeben von Helga Pils. Weitra: Bibliothek der Provinz.
-  Kobald, Irena/ Blackwood, Freya (2015): Zuhause kann überall sein. München: Knesebeck. Titel der Originalausgabe: My two blankets (2014). Übersetzt von Tatjana Kröll.
-  Kraft, Ursula (2001): Freundschaft ist blau - oder?. Kassel: Buchecker Verlag.
-  Leathers, Philippa (2013): Schwarzhase. Stuttgart: Gabriel Verlag. Titel der Originalausgabe: The Black Rabbit (2013). Übersetzt von Salah Naoura.
-  Lobe, Mira/ Weigel, Susi (2014, 1. Auflage 1985): Die Geggis. Wien: Jungbrunnen Verlag.
-  Lobe, Mira/ Weigel, Susi (2015, 1. Auflage 1972): Das kleine Ich bin Ich. Wien: Jungbrunnen Verlag.
-  Maar, Paul/ Muggenthaler, Eva (2007): Paulas Reisen. Berlin: Tulipan Verlag.
-  McKee, David (2000): Elmar und das Känguru. Stuttgart: Thienemann-Esslinger Verlag. Titel der Originalausgabe: Elmar and the stranger (2000). Übersetzt von Stefan Wendel.
-  Pauli, Lorenz/ Schärer, Kathrin (2012): Nur wir alle. Zürich: Atlantis Verlag.
-  Roher, Michael (2012): Zugvögel. Wien: Picus Verlag.
-  Schami, Rafik/ Könneke, Ole (2003): Wie ich Papa die Angst vor Fremden nahm. München: Carl Hanser.
-  Schami, Rafik/ Cools, Els/ Streich, Oliver (2013, 1. Auflage 1995): Der Schnabelstehher. Zürich: NordSüd-Verlag.

-  Schneider, Stephanie/ Henn, Astrid (2015): Elefanten im Haus. Ravensburg. Ravensburger Buchverlag.
-  Schreiber-Wicke, Edith/ Holland, Carola (2007, 1. Auflage 1989): Als die Raben noch bunt waren. Stuttgart: Thienemann-Esslinger Verlag.
-  Sellier, Marie/ Fossier, Iris (2015): Fanfan ist kein Elefant. München: Knesebeck. Titel der Originalausgabe: Fanfan (2012): Übersetzt von Hanna Schmitz.
-  Sís, Peter (2001): Madlenka. München: Carl Hanser. Titel der Originalausgabe: Madlenka (2000). Übersetzt von Uwe-Michael Gutzschhahn.
-  Sobral, Catarina (2015): Aschimpa – das geheimnisvolle Wort. München: Knesebeck. Titel der Originalausgabe: achimpa (2012). Übersetzt von Barbara Mesquita.
-   Spier, Peter (2004, 1. Auflage 1981): Menschen. Stuttgart: Thienemann-Esslinger Verlag. Titel der Originalausgabe: People (1980).
-  Steinkellner, Elisabeth/ Roher, Michael (2012): Ein Rucksack voller Sand. Wien: Jungbrunnen Verlag.
-  Teichmann, Meike (2013): Passt das?. Weinheim/ Basel: Beltz.
-  Tuckermann, Anja/ Schulz, Tine (2014): Alle da! Unser kunterbuntes Leben. Leipzig: Klett Kinderbuchverlag.
-  Weninger, Brigitte/ Wintz-Litty, Julie (2008, 1. Auflage 1997): Lumina. Zürich: Nord-Süd-Verlag.

Legende:

-  keine Berücksichtigung: Kriterium „Originalsprache Deutsch“ nicht erfüllt
-  keine Berücksichtigung: Kriterium „Erscheinungsjahr 2000 oder später“ nicht erfüllt
-  keine Berücksichtigung: Buch thematisch wenig relevant/ keine Illustrationen, die gleichzeitig das Eigene und das Fremde zeigen
-  keine Berücksichtigung: kein Zugang zum Buch zur Zeit der Erstellung des Bilderbuch-pools und des Materialkorpus
-  Berücksichtigung: einige Illustrationen des Buches wurden in den Materialkorpus aufgenommen

14. Abbildungsverzeichnis¹⁰¹¹

Abbildung 1: Stammbaum der Familie der Bilder (Mitchell 1990: 19f, eigene Darstellung).....	11
Abbildung 2: Bild 1 – Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses	52
Abbildung 3: Bild 1 – Segmentbildung	54
Abbildung 4: Bild 1 – Segment 1	55
Abbildung 5: Bild 1 – Zusammenhang der Segmente 1 & 2	56
Abbildung 6: Bild 1 – Zusammenhang der Segmente 1-4	57
Abbildung 7: Bild 1 – Segment 5	58
Abbildung 8: Bild 1 – Zusammenhang der Segmente 1-6	59
Abbildung 9: Bild 1 – Zusammenhang der Segmente 1, 2 & 7	60
Abbildung 10: Bild 1 – Zusammenhang der Segmente 1-8	61
Abbildung 11: Bild 1 – Feldlinien	64
Abbildung 12: Bild 1 – Gesamtbild	66
Abbildung 13: Bild 2 – Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses	71
Abbildung 14: Bild 2 – Segmentbildung	73
Abbildung 15: Bild 2 – Segment 1	74
Abbildung 16: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 1-2	76
Abbildung 17: Bild 2 – Segment 3	78
Abbildung 18: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 1-4	80
Abbildung 19: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 1-6	82
Abbildung 20: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 7 & 8	84
Abbildung 21: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 1-9	85
Abbildung 22: Bild 2 – Zusammenhang der Segmente 1-10, Gesamtbild	88
Abbildung 23: Bild 2 – Feld- und Fluchtlinien	90
Abbildung 24: Bild 2 – Szenische Choreographie	93
Abbildung 25: Gegenüberstellung von Bild 1 (links; Quelle: Roher 2012) & Bild 2 (rechts; Quelle: Tuckermann/ Schulz 2014)	97
Abbildung 26: Dimensionen des gesellschaftlichen Zusammenhalts (Bertelsmann Stiftung 2013: 17, Hervorhebung = eigene Darstellung)	108
Abbildung 27: Vergleich der Entwicklung der Akzeptanz von Diversität in Österreich und Deutschland	109
Abbildung 28: Cover "Zugvögel" (Quelle: Picus Verlag 2017a)	136
Abbildung 29: Cover "Alle da! Unser kunterbuntes Leben" (Quelle: Klett Kinderbuch Verlag o.J.)	137
Abbildung 30: Layers of Diversity (Quelle: wko.at 2015)	138
Abbildung 31: Indikatoren zur Messung der Akzeptanz von Diversität (Quelle: Bertelsmann Stiftung 2013: 72, Hervorhebung = eigene Darstellung)	139
Abbildung 32: Entwicklungstrends in Österreich (Quelle: Bertelsmann Stiftung 2013a: 4, Hervorhebung = eigene Darstellung)	139
Abbildung 33: Entwicklungstrends in Deutschland (Quelle: Bertelsmann Stiftung 2013b: 7, Hervorhebung = eigene Darstellung)	140
Abbildung 34: Entwicklungstrends des Teilindex „soziale Beziehungen“ im internationalen Vergleich (Quelle: Bertelsmann Stiftung 2013: 39, Hervorhebung der Dimension „Akzeptanz von Diversität“ = eigene Darstellung).....	141

¹⁰ Quelle aller Abbildungen zu Bild 1: Roher (2012)

¹¹ Quelle aller Abbildungen zu Bild 2: Tuckermann/ Schulz (2014)

15. Anhang

15.1. Informationen zu „Zugvögel“ von Michael Roher (2012)

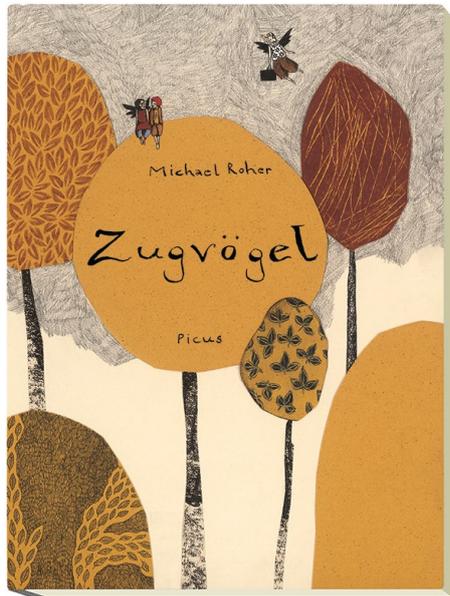


Abbildung 28: Cover "Zugvögel" (Quelle: Picus Verlag 2017a)

Der Autor & Illustrator:

Michael Roher, geboren 1980 in Niederösterreich, ist ein österreichischer Autor und Illustrator von Kinderbüchern. Er ist als Sozialpädagoge ausgebildet und beschäftigt sich als Spiel- und Zirkuspädagoge mit Kindern und Jugendlichen. Seine künstlerischen Fähigkeiten, hat er sich selbst beigebracht. Seine Bücher wurden mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Das Buch Zugvögel beispielsweise erhielt 2012 den Kinder- und Jugendbuchpreis der Stadt Wien. (vgl. Picus Verlag 2017, Kulturabteilung (Magistratsabteilung 7) o.J.).

Buchbeschreibung Verlag:

„Im Frühling sind sie angekommen, im Herbst müssen Lukas neue Freunde Oleg, Madame Petrova und Paulinchen weiterziehen, sie sind ja schließlich Zugvögel. Doch sie wollen bleiben, wollen den Winter sehen und in die Schule gehen. Aber wo sollen sie bloß hin? Wovon sollen sie leben? Zum Glück gibt es die gute Frau Lorenz, die ein großes Herz hat und ein großes Nest für alle, die nicht wissen, wohin. Bei ihr sind die drei Freunde gut aufgehoben. In wunderschönen, feinsinnigen und zugleich kräftigen Bildern erzählt das Ausnahmetalent Michael Roher seine neue Geschichte: vom Sesshaftwerden einer Familie unter erschwerten Bedingungen, ein Plädoyer für Toleranz und Liebe, eine Würdigung von Menschlichkeit und Hilfsbereitschaft.“ (Picus Verlag 2017a)

Buchbeschreibung STUBE:

„Mitte April landen die Zugvögel. Im Bild werden sie als Menschen mit Schnabelmasken gezeigt – gekleidet in bunte Stoffe mit fremden Mustern, die gleichermaßen ihre Andersartigkeit, aber auch Ähnlichkeit zu den „Einheimischen“ markieren. Der Sommer bringt Annäherung, im Herbst aber steht fest, dass die neue Heimat keine Heimat bleiben kann: „Wir sind Zugvögel. Es ist uns nicht erlaubt zu bleiben.“ Doch die tatkräftige Frau Lorenz beherbergt in ihrem, optisch deutlich an das Motiv der Arche angelehnten, Nest unterschiedliche Men-

schen, die nicht wissen wohin. In mitunter gemaltem Collagen-Stil und gedeckten herbstlichen Farben erzählt der österreichische Bilderbuchkünstler Michael Roher in Bild und Text sehr zurückgenommen vom Leben in der Emigration. Das verfremdende Moment der Zugvögel vermeidet zu vordergründige Botschaften, aber auch die leidige Unterscheidung in „falsche Wirtschaftsflüchtlinge“ und „echte politische Flüchtlinge“: Sie sind fremd, und sie haben wohl gute Gründe, um in die Fremde zu ziehen. Das poetische Bilderbuch verweist deutlich auf entsprechende gesellschaftspolitische Debatten und besticht durch seine zarten Illustrationen und den umso klareren Aufruf zur Menschlichkeit.“ (STUBE o.J.a).

15.2. Informationen zu „Alle da! Unser kunterbuntes Leben“ von Anja Tuckermann/ Tine Schulz (2014)

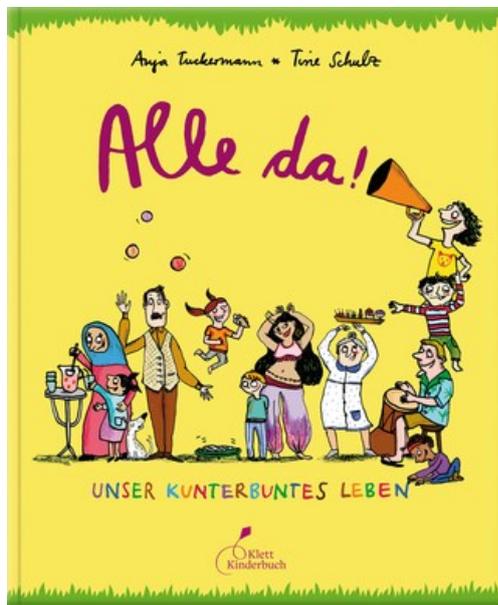


Abbildung 29: Cover "Alle da! Unser kunterbuntes Leben" (Quelle: Klett Kinderbuch Verlag o.J.)

Die Autorin & Illustratorin:

Anja Tuckermann, aus deren Feder der Text des Buches stammt, ist eine deutsche Autorin von Romanen, Erzählungen, Theaterstücken und Libretti. Geboren wurde sie 1961 in Selb, derzeit lebt sie in Berlin. Für ihr Werk erhielt sie mehrere Preise, darunter auch den deutschen Jugendliteraturpreis (vgl. Klett Kinderbuch Verlag o.J.a).

Tine Schulz (geboren 1981) ist für die Illustrationen des Buches verantwortlich ist. Sie studierte Kommunikationsdesign und Illustration und absolvierte eine Ausbildung zur Mediengestalterin. Derzeit arbeitet sie als freie Illustratorin und Grafikerin in Rostock (vgl. Klett Kinderbuch Verlag o.J.b).

Buchbeschreibung Verlag

„Samira ist in einem Boot und einem Lastwagen aus Afrika gekommen. Amad vermisst seine Fußballfreunde im Irak, aber weil dort Krieg war, musste er weg. Jetzt schießt er seine Tore mit neuen Freunden in Düsseldorf. Dilara ist in Berlin geboren, kann aber perfekt türkisch und feiert gerne das Zuckerfest. Ihre Familie kam vor Jahren aus Anatolien, weil es hier Arbeit gab. Wir kommen fast alle von woanders her, wenn man weit genug zurück denkt. Jetzt leben wir alle zusammen hier. Das kann spannend sein und auch manchmal schwierig. Auf jeden Fall wird das Leben bunter, wenn viele verschiedene Menschen von überallher zusammenkommen. Anja Tuckermann und Kristine Schulz zeigen in diesem quirligen Buch,

wie reich wir sind! Ein freundliches und offenes Buch über unser multikulturelles Miteinander.“ (Klett Kinderbuch Verlag o.J.)

Buchbeschreibung STUBE:

„Die farbintensive Gestaltung des Bilderbuchs aus dem Klett Kinderbuch Verlag folgt ganz dem Gestus der thematisierten Multikulturalität. Einen treffenden Vorgeschmack gibt das limonengelbe Cover, auf dem sich Groß und Klein in allen möglichen Posen und Possen beim gemeinsamen Feiern versammelt haben. Vielleicht ist es ein vietnamesisches Tet-Fest, das indische Holi-Fest oder doch Chanukka? Ein grünhaariger Junge verkündet durch ein Megaphon, sodass es auch die Entferntesten hören: „Alle da!“ Ach ja, und wer? Na wir, die wir alle von den ersten Menschen abstammen und heute wie damals, hier wie dort lachen, streiten, neugierig sind oder uns gruseln. Was uns unterscheiden kann sind unsere Schicksale, wie das Samiras und ihrer Familie, die wie aktuell zehntausend andere Syrien und alles, was ihre Heimat bedeutet hinter sich lassen müssen. Das hitzig diskutierte und komplexe Thema wird mit „Menschlichkeit“ beantwortet.“ (STUBE o.J.b).

15.3. Layers of Diversity

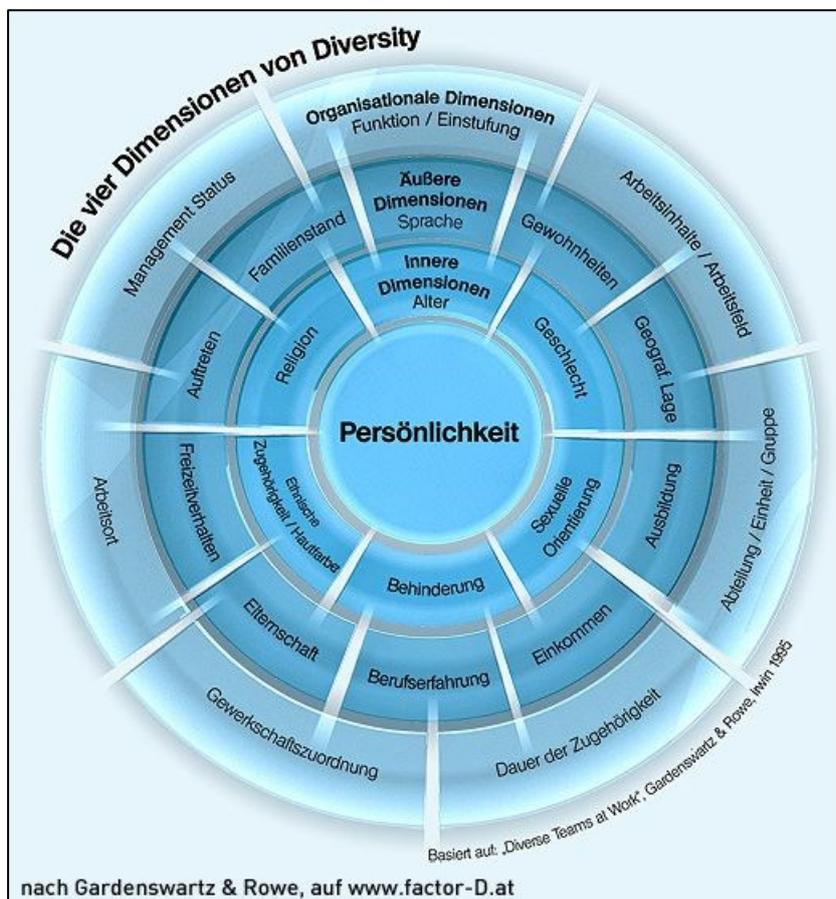


Abbildung 30: Layers of Diversity (Quelle: wko.at 2015)

15.4. Tabellen zur Akzeptanz von Diversität aus der Studie „Radar gesellschaftlicher Zusammenhalt“

Tabelle 5 Liste aller benutzten Indikatoren

Dimension	Indikatoren
1. soziale Beziehungen 	1.1 soziale Netze Wichtig im Leben: Freunde und Bekannte Wie oft... einsam gefühlt (-)? Wie oft ... treffen mit Freunden, Verwandten oder privat mit Arbeitskollegen? Unterstützung: Rat bei ernsten persönlichen oder familiären Problemen Freunde oder Verwandte, auf die Sie bei Schwierigkeiten jederzeit zählen können
	1.2 Vertrauen in die Mitmenschen Man kann den meisten Menschen vertrauen Die meisten Menschen versuchen, sich fair zu verhalten Die Menschen versuchen meistens, hilfsbereit zu sein
	1.3 Akzeptanz von Diversität Nicht gern als Nachbarn: Menschen anderer Hautfarbe (-) Nicht gern als Nachbarn: Ausländer/Gastarbeiter (-) Experten-Bewertung zu ethnischen Spannungen (-) In Ordnung: Homosexualität Schwule und Lesben sollten ihr Leben so führen dürfen, wie sie es wollen Das kulturelle Leben wird in [Land] im Allgemeinen durch Zuwanderer bereichert Die Kultur unseres Landes wird von Einwanderern unterwandert (-) Experten-Bewertung zu religiösen Spannungen (-) Stadt/Region guter Ort für ethnische Minderheiten Stadt/Region guter Ort für Schwule und Lesben

Abbildung 31: Indikatoren zur Messung der Akzeptanz von Diversität (Quelle: Bertelsmann Stiftung 2013: 72, Hervorhebung = eigene Darstellung)

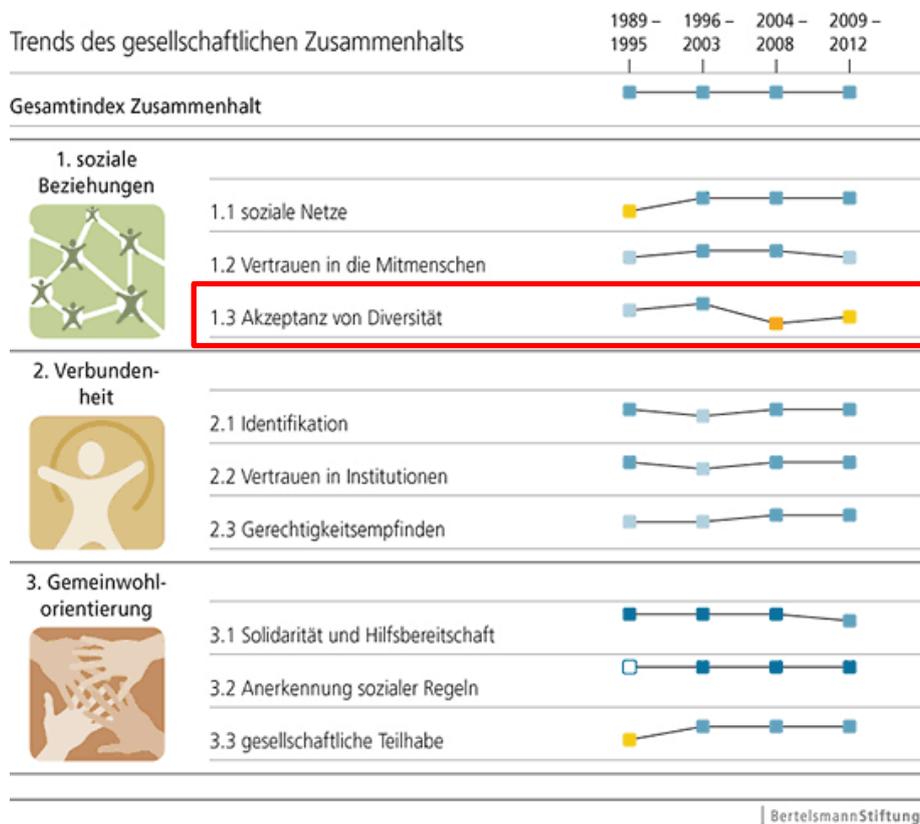


Abbildung 32: Entwicklungstrends in Österreich (Quelle: Bertelsmann Stiftung 2013a: 4, Hervorhebung = eigene Darstellung)

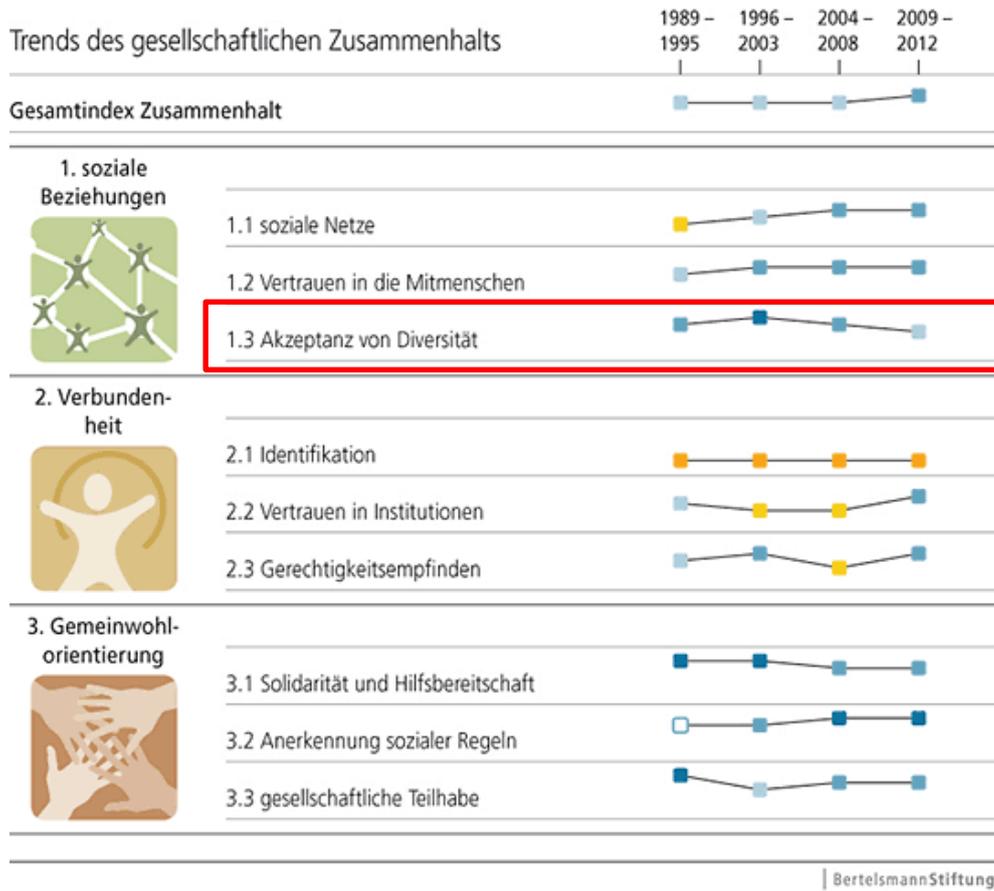


Abbildung 33: Entwicklungstrends in Deutschland (Quelle: Bertelsmann Stiftung 2013b: 7, Hervorhebung = eigene Darstellung)

Teilindex soziale Beziehungen (Erhebungszeitraum 2009 – 2012)

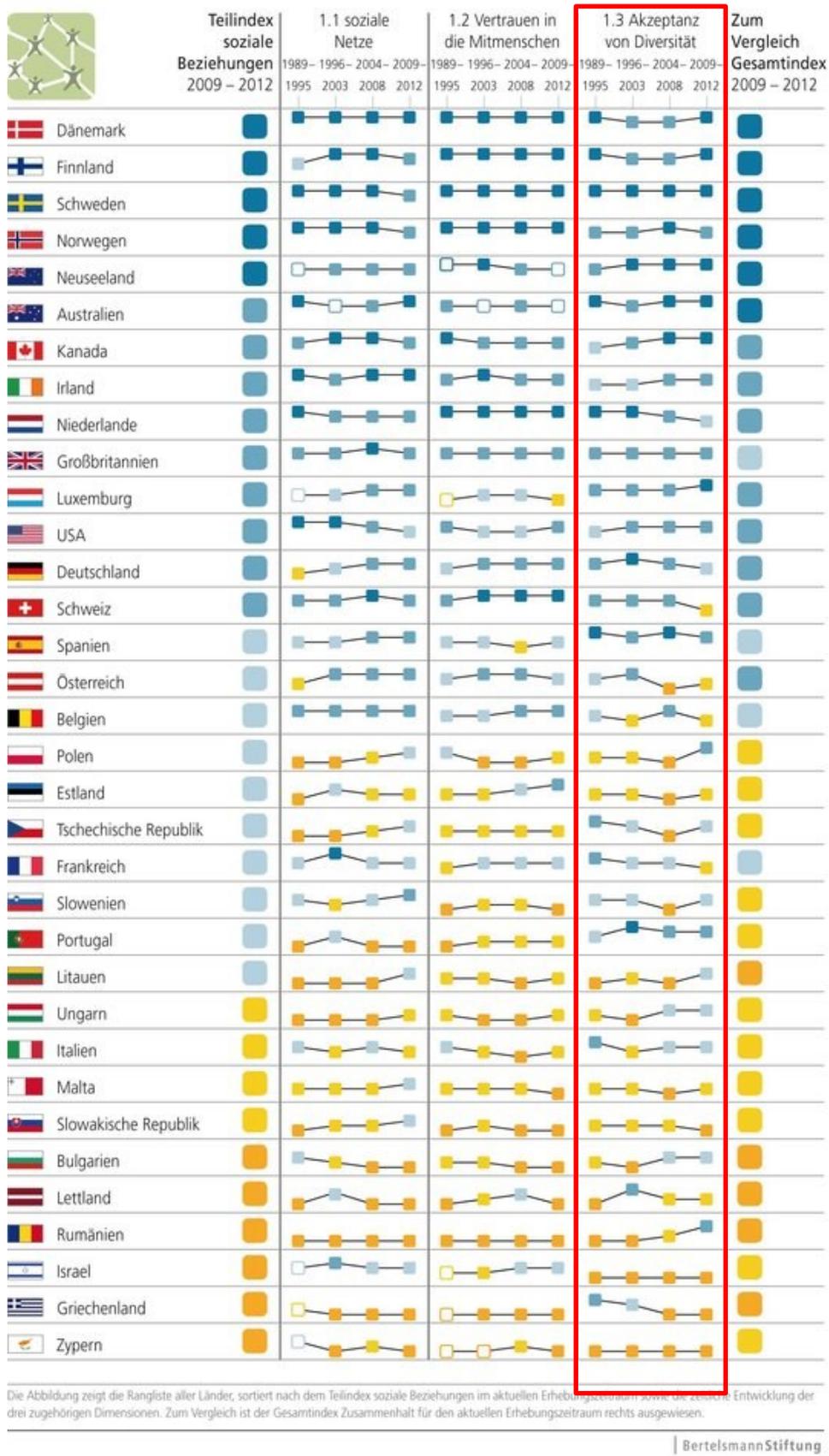


Abbildung 34: Entwicklungstrends des Teilindex „soziale Beziehungen“ im internationalen Vergleich (Quelle: Bertelsmann Stiftung 2013: 39, Hervorhebung der Dimension „Akzeptanz von Diversität“ = eigene Darstellung)

Legende (gültig für alle Darstellungen in diesem Unterkapitel):

Die Farbe der Punkte gibt die Position des Landes im Vergleich mit den anderen 33 Ländern an. Zusätzlich repräsentiert die relative Höhe der Punkte die Gruppenzugehörigkeit.



Dunkelblau steht für eine Platzierung in der Spitzengruppe.



Blau für das obere Mittelfeld.



Hellblau für die Mittelgruppe.



Gelb für das untere Mittelfeld.



Orange für die Schlussgruppe.



Bei Punkten mit weißer Füllung ist die Einstufung allerdings mit größeren statistischen Unsicherheiten behaftet.

(vgl. u.a.: Bertelsmann Stiftung 2013a: 4)

16. Abstracts

Deutsch:

Das Wort fremd oder Fremde*r begegnet uns sowohl im alltäglichen Leben als auch im wissenschaftlichen – etwa dem soziologischen – Diskurs immer wieder. Doch wer ist eigentlich fremd und wie kommt es dazu, dass eine bestimmte Person oder auch ein Objekt als fremd bezeichnet wird, wenn es sich dabei doch um keine objektive Eigenschaft handelt? Dies zu beantworten und den Mitteln zur Konstruktion des Fremden auf den Grund zu gehen ist das übergeordnete Ziel dieser Masterarbeit. Im Konkreten wird untersucht, auf welche Art und Weise das Thema Fremdheit in Bilderbuchillustrationen visuell dargestellt wird. Die Konzentration auf das Kinderbilderbuch als Materialquelle kann damit begründet werden, dass Bilderbücher oftmals zur Wissensvermittlung im Kindesalter eingesetzt werden, weshalb es von Interesse ist, welches Bild vom Fremden über dieses Medium an Kinder weitergegeben wird. Zu diesem Zweck wurde ein Korpus von Illustrationen aus mehreren Bilderbüchern zum Thema Fremdheit zusammengestellt, mittels Ersteindrucksanalyse nach S. Müller-Doohm eine Typenbildung vorgenommen und zwei kontrastierende Illustrationen daraus mit der Segmentanalyse nach R. Breckner interpretiert.

Auf Basis dieser Bildanalysen konnte gezeigt werden, dass vor allem der Umgang mit Diversität Folgen für das Vorhandensein von Fremdheit nach sich zieht. Je nachdem wie hoch das Maß der Akzeptanz von Diversität ist, kommt es zu einer Grenzziehung zwischen dem Bekannten oder dem Eigenen und dem Fremden, beziehungsweise zu einem Zusammenleben trotz der Unterschiede. Außerdem wird darauf eingegangen, welche bildlichen Mittel zum Einsatz kommen, um das Fremde gegenüber dem Nicht-Fremden darzustellen und inwiefern Aspekte aus soziologischen Theorien zum Fremden in den analysierten Bildern wiedererkannt werden können.

English:

The foreign or the Other is not only part of our daily lives, but is also subject to several academic disciplines, such as sociology. But who is the so-called Other and why are certain individuals, groups or objects identified as something foreign, even though the term as such cannot be objectively defined? The purpose of this Master's thesis is to not only discuss this question, but also the means and ways of how the foreign or the Other is construed. More precisely, it examines how the Other is represented visually in picture books for children. The focus on this medium as a source of material can be reasoned by the fact that picture books often times serve the purpose of being a body of knowledge for children. Therefore, it is of utmost interest in which ways the Other is presented for this particular age group.

To that end, a corpus of illustrations from a variety of picture books addressing otherness was assembled. On the basis of a technique designed by S. Müller-Doohm, called "Ersteindrucksanalyse", several topical clusters were created, from which two contrasting illustrations were picked and analyzed according to R. Breckner's visual segment analysis ("Segmentanalyse").

On the basis of these image analyses one can show that especially a society's approach to diversity has significant impact on the existence of otherness. Depending on whether the degree of acceptance of diversity is low or high, there is either a drawing of boundaries between the Known and the Unknown – the Own and the Other – or there exists a cohabitation despite all differences.

Furthermore, the pictorial representation of the Other will be compared to the depiction of the Own, while the two analyzed images will also be set into context of sociological theories of the Other.