

Studies in the Arts II - Künste, Design und Wissenschaft im Austausch

Gartmann, Thomas (Ed.); Urchueguía, Cristina (Ed.); Ambühl-Baur, Hannah (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version

Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:

transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gartmann, T., Urchueguía, C., & Ambühl-Baur, H. (Hrsg.). (2024). *Studies in the Arts II - Künste, Design und Wissenschaft im Austausch* (Image, 236). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839469545>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía,
Hannah Ambühl-Baur (Hg.)

STUDIES IN THE ARTS II

KÜNSTE, DESIGN UND WISSENSCHAFT
IM AUSTAUSCH



[transcript] Image

Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía, Hannah Ambühl-Baur (Hg.)
Studies in the Arts II – Künste, Design und Wissenschaft im Austausch

Thomas Gartmann (Dr. phil.), geb. 1961, leitet die Forschung an der Hochschule der Künste Bern sowie das Doktoratsprogramm *Studies in the Arts (SINTA)*. Seine Forschungsschwerpunkte sind Musik und Politik, Musik und Bild, Jazz, Improvisation, Organologie, Librettistik sowie Interpretationsforschung.

Cristina Urchueguía (Prof.), Professorin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, ist seit 2012 Zentralpräsidentin der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG), seit 2019 Generalsekretärin der International Musicological Society (IMS) und seit 2022 Präsidentin der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW).

Hannah Ambühl-Baur (MSc), geb. 1989, arbeitet für das Doktoratsprogramm *Studies in the Arts (SINTA)*. Sie war beim Schweizer Fernsehen sowie als Redaktionsleiterin bei den Akademien der Naturwissenschaften Schweiz tätig, forschte zu Film als Methode und produzierte einen Dokumentarfilm.

Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía, Hannah Ambühl-Baur (Hg.)

**Studies in the Arts II -
Künste, Design und Wissenschaft im Austausch**

[transcript]

SINTA – Studies in the Arts

Beiträge des gemeinsamen Doktoratsprogramms der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und der Hochschule der Künste Bern, Band II

Herausgegeben von Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía und Hannah Ambühl-Baur

Wir danken der Universität Bern, der Hochschule der Künste Bern und swissuniversities für die finanzielle Unterstützung des Programms und dieses Bandes.



swissuniversities

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

(Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

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

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Thomas Gartmann, Cristina Urchueguía, Hannah Ambühl-Baur (Hg.)**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: © Andrina Jörg, Paranatur Forschungslabor: Wolfsgewächse in Gletsch, 2020, Fotografie. www.andrinajoerg.ch

Lektorat & Redaktion: Daniel Allenbach, Hannah Ambühl-Baur, Tina Braun, Peter Färber, Thomas Gartmann, Linda Herzog, Thilo Hirsch, Andrina Jörg, Chad Jorgenson, Emilie Magnin, Jana Thierfelder, Cristina Urchueguía und Andrés Villa Torres

Korrektorat: Chad Jorgenson, CONTEXTA Lektorat, Anette Nagel, Sean O' Dubhghaill

Satz: Jan Gerbach, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-6954-1

PDF-ISBN 978-3-8394-6954-5

<https://doi.org/10.14361/9783839469545>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Studies in the Arts – Forschung in den Künsten und im Design?

Thomas Gartmann und Hannah Ambühl-Baur 7

Visuelle Auslegeordnung und Rhetorische Designanalyse nach dem Berner Modell

Zwei neue Methoden der angewandten Grafikdesignforschung –
ein Praxisbericht

Arne Scheuermann 15

Methodenvielfalt in der Designforschung

Minou Afzali 37

Expanded Cultural Probes in der Designforschung

Eine qualitative Methode zur Bedürfniserhebung
von Pädiatriepatient*innen

Marika Anja Simon 53

Visuelle Narrative zum Lebensende

Eine Analyse der Bildwelten von Palliative-Care-Institutionen

Tina Braun 81

Towards a Definition of the Concept of “Non-Formally Trained Graphic Designers”

Mark Okyere 107

Between Affect and Concept

Nostalgia in Modern and Contemporary Art and Architecture
from the Middle East and North Africa

Laura Hindelang and Nadia Radwan 121

Im Südosten der heutigen Türkei – Hinschauen und Wegblicken

Zu Gertrude Bells fotografischer Praxis

Linda Herzog 139

Und der Geier schaut zu

Geschichten von Jagd, Sterben und Tod im ›Afrika‹-Diorama Nr. 9
im Naturhistorischen Museum Bern

Priska Gisler und Luzia Hürzeler 163

Paranatur Forschungslaboratorium

Eine künstlerisch-ethnografische Exploration
zu Vorstellungen von ›Naturen‹

Andrina Jörg 187

Manifesto: Artistic Articulations of Engagement

Peter J. Schneemann 209

Der Preis von Dingen unschätzbaren Wertes

Soziologische Streifzüge durch einen Markt singulärer Güter

Franz Schultheis 221

Der Spielmann als Pfau

Musikikonographie nach Panofskys Dreistufen-Modell
am Beispiel einer mittelalterlichen Buchmalerei

Thilo Hirsch 235

Stonesound

A Collaborative Experiment in Stone Sounding in Moulay Bouchta

Gilles Aubry 255

Permanent in Auflösung begriffen

Liminalität als Analyseperspektive auf interdisziplinäre Kunstpraktiken

Leo Dick 271

A Romanticized Narrative

and the Overlooked Birth of Electronic Beats

Robert Michler 289

Autor*innen und Herausgeber*innen 309

Studies in the Arts - Forschung in den Künsten und im Design?

Thomas Gartmann und Hannah Ambühl-Baur

Von den mittelalterlichen Streichinstrumenten Rabab und Rebec sind nur wenige Exemplare überliefert, dafür gibt es zahlreiche Bildquellen und musiktheoretische Traktate, die sich mit ihnen beschäftigen. Außerdem finden sich in Nordafrika bis heute gespielte Instrumente, die offenkundig eine Verwandtschaft dazu aufweisen. Untersucht man nun die gesicherten Objekte morphologisch wie akustisch, bezieht dazu Bild- und Textquellen ein und extrapoliert mit der nötigen Vorsicht die Beschaffenheit heutiger musikethnologischer Instrumente, so lassen sich aus all diesen Informationen und Erkenntnissen hypothetische Prototypen nachbauen. Solche Formen experimenteller Archäologie verkörpert ein aktuelles Berner Forschungsprojekt.

Ein anderes Projekt verfolgt einen umgekehrten Weg, geht von zivilisatorischen Alltagsgegenständen aus, verpflanzt sie in naturähnliche Kontexte und schafft so mit künstlerischen Mitteln ein künstliches *tableau vivant*. Diese Installationen und ihre fotografischen Abbildungen sind künstlerische Arbeiten, die auch für sich selbst stehen können und in musealen und Galerie-Kontexten gezeigt werden. Gleichzeitig dienen sie als Objekte einer interaktiven Kunstvermittlung, wo bei verschiedenen Aktionen die Reaktionen zufälliger Passant*innen und Ausstellungsbesucher*innen beobachtet, erfragt, diskutiert, systematisiert und eingeordnet werden. Die ironische Brechung der Artefakte, etwa industriell gefertigte Putzutensilien, die auf den ersten und auch zweiten Blick als blaue Blume erscheinen, bietet einerseits Anlass für eine wissenschaftliche Verortung der Kunstwerke in kunsttheoretische, umweltpolitische sowie Assemblage-Diskurse. Andererseits ermöglichen die Artefakte wiederum die Erschaffung weiterführender künstlerischer Komponenten: Die Publikumsreaktionen werden analysiert, kategorisiert, sequenziert und neu zusammengefügt in einer Weise, die sich literarisch-kreativ gebärdet. Bei dieser experimentellen Anordnung dieses Forschungslabors bedingen und durchdringen sich die wissenschaftlichen und künstlerischen Teile gegenseitig, was sich auch in der eigens erfundenen Bezeichnung widerspiegelt: *Paranatur Forschungslaboratorium*.

Beide Projekte stecken den Rahmen dieses Sammelbandes ab und stehen zugleich für den Horizont, unter dem sich eine neue Generation von Forschung in den Künsten bewegt, die zugleich die noch junge Disziplin der Designforschung umfasst. Es handelt sich zudem um eine Forschung, die ausgesprochen interdisziplinär vorgeht.

Anders als herkömmliche künstlerische Forschung ist diese Forschung *in* und *mit* den Künsten sowie Designmethoden oft stark gesellschaftspolitisch engagiert und verbindet Grundlagenforschung mit ausgeprägt anwendungsorientierten Perspektiven. Ermöglicht und gefördert wird dies durch ein Berner Doktoratsprogramm, das bewusst auf diese hybride Ausrichtung aufbaut und ein mehrfaches Kompetenzprofil seiner Mitglieder voraussetzt oder ausbildet.

Doktoratsprogramm SINTA

Seit nunmehr 13 Jahren besteht das Kooperationsprogramm Studies in the Arts SINTA (vormals Graduate School of the Arts), das gemeinsam von der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern und der Hochschule der Künste Bern HKB geführt wird.¹ Es ist das erste und bis heute einzige Schweizerische Doktoratsprogramm, das interdisziplinär Künstler*innen und Gestalter*innen sowie Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaftler*innen offensteht und sie mit der notwendigen Methodenvielfalt begleitet.

Neben den kunstaffinen Promotionsfächern Musik-, Theater- und Tanzwissenschaft und Kunstgeschichte sind auch Archäologie, Sozialanthropologie, Digital Humanities, Germanistik und Romanistik vertreten. Ebenso vielseitig ist die disziplinäre Herkunft der Künstler*innen und Gestalter*innen, die in der SINTA promovieren: Musik (und hier sind sowohl Komposition und Interpretation wie Jazz, Pop und Improvisation vertreten), Theater, Tanz, Bildende Kunst, Fotografie, Video, Design, Literatur und Konservierung. Dabei sind die Karriereprofile sehr unterschiedlich: von der frischgebackenen Masterabsolventin über den Assistenten bis zur langjährigen Dozentin, wobei einige in der HKB verankert sind. Andere kommen von weiteren Schweizer und ausländischen Kunst- und Musikhochschulen; aber auch der Weg von der Universität her in dieses hybride Programm wird öfters bewusst gewählt.

Student*innen der Kunsthochschulen kommen mit bestimmten Fragen und Themen und wollen sich wissenschaftlich weiterqualifizieren, Absolvent*innen von Universitäten suchen die Nähe zur Kunstpraxis; Doppelbegabungen sind häufig. Die einen bringen dabei mehr künstlerisch-gestalterische Erfahrung mit, die anderen mehr methodisches Wissen und Schreibroutine. Studienauflagen machen etwaige Defizite wett und bieten eine Vertiefung in die wissenschaftliche Arbeit.

1 www.sinta.unibe.ch (letzter Zugriff: 21.01.2023).

Das SINTA-Programm richtet sich so sowohl an forschende Künstler*innen als auch an Wissenschaftler*innen, die sich für die künstlerische Praxis interessieren. Neben geistes- und sozialwissenschaftlichen Methoden spielen so stets auch künstlerische und gestalterische Forschungsmethoden eine Rolle: In den Dissertationsprojekten kommen Prototyping und Entwurfsmethoden, Reenactment und Embodiment, Performance Studies und historisch informierte Aufführungspraxis zum Tragen. Die SINTA gibt sowohl der Wissenschaft wie auch der Kunst frische Impulse und eröffnet neue Perspektiven und Forschungsfelder.

Das doppelte Kompetenzprofil ergibt sich durch Ausbildung, Interesse und praktische Erfahrung. Somit qualifizieren sich die Absolvent*innen für universitär-akademische Arbeitsfelder, als Postdoc in der Tanzwissenschaft oder als Verantwortliche eines Forschungsfeldes an der Kunsthochschule; andere finden eine Arbeit bei Institutionen wie der Paul Sacher Stiftung oder dem Zürcher Museum für Gestaltung. Ein Monitoring der Absolvent*innen zeigt eine überaus erfreuliche Beschäftigungssituation.

Anerkennung genießt die SINTA in Bern bei der Universität und Kunsthochschule dank der langjährigen Zusammenarbeit. Musste man früher sorgfältig erläutern, was Forschung in den Künsten und im Design überhaupt bedeuten könnte, und diese vor argwöhnischen Einwänden verteidigen, so ist sie heute eine Selbstverständlichkeit geworden: Das Programm hat sich inzwischen konsolidiert und ist 2019 als viertes Doktorand*innenprogramm *Studies in the Arts (SINTA)* in die Graduate School of the Arts and Humanities integriert worden. Die Mitgliederzahl hat sich auf knapp 40 eingependelt, die Studiendauer auf fünf Jahre. Die ersten 28 Doktorand*innen (Stand Januar 2023) haben erfolgreich abgeschlossen.² Auch der *Schweizerische Nationalfonds* beweist durch die Förderung von rund zwei Dritteln der Projekte tatkräftig, dass sich die SINTA als wichtige Stakeholderin innerhalb der Forschungslandschaft etabliert hat. Förderung erhält das Programm auf Antrag des Hochschul-Dachverbandes *swissuniversities* auch vom *Staatssekretariat für Bildung, Forschung und Innovation*.

Den Hybrid einer künstlerisch/gestalterisch-wissenschaftlichen Forschung verkörpert die SINTA als Berner Modell, nicht aber als Berner Schule: Man huldigt keiner Ideologie, die vorschreibt, was zu verstehen sei unter Forschung in den Künsten. Gesucht wird vielmehr die Vielfalt von Methoden und die individuelle Lösung von wissenschaftlich-künstlerischen Fragestellungen. Salopp formuliert: Unter Forschung in den Künsten wird das verstanden, was in diesem Rahmen betrieben wird. Die einzelnen Dissertationen beschäftigen sich zwar intensiv mit der theoretischen Rahmung ihrer Arbeit, nicht aber mit Meta-Diskussionen um das Wesen künstlerischer Forschung selbst.

2 SINTA »Abgeschlossene Dissertationen« auf: https://www.sinta.unibe.ch/forschung/abgeschlossene_dissertationen/index_ger.html (letzter Zugriff: 21.02.2023).

Um den Doktorierenden zu ermöglichen, noch mehr Vortragserfahrung zu sammeln, wurde 2016 der SINTA-Forschungstag eingerichtet: Auf dieser Bühne präsentieren die Doktorierenden erste Thesen und Fragen oder auch schon Teilergebnisse ihrer Dissertation und stellen diese zur Diskussion. Die Moderation wird von Peers übernommen, denn auch dies ist eine Fertigkeit, die sie für ihre Zukunft brauchen. Später haben die Doktorierenden Gelegenheit, ihre Beiträge zu Aufsätzen auszubauen, die ebenfalls von ihren Kolleg*innen mitredigiert werden, um dadurch Erfahrung und Praxis im wissenschaftlichen Publizieren zu erwerben.

Die zwei ersten Sammelbände erschienen im Selbstverlag unter Herausgeberschaft der beiden Trägerinstitutionen.³ Seit 2021 erscheint die Reihe beim transcript Verlag.⁴ Auch dieser Band mit Beiträgen aus den Jahren 2020 und 2021 versteht sich pragmatisch: nicht als programmatisches Manifest, sondern als Lesebuch. Historisch-theoretische Rahmungen wurden im letzten Band versucht, mit den Beiträgen von Thomas Gartmann und Michaela Schäuble⁵ resp. von Cristina Urchueguía⁶.

*

Der vorliegende Band ist ein Panorama dessen, was in Bern in diesem Bereich stattfindet, mit anschaulichen Beispielen, einerseits vonseiten der Doktorierenden, andererseits von Dozierenden. Unter anderem sind Beiträge von zwei ehemaligen Doktorand*innen vertreten, die in einer neuen Rolle auftreten: als Leitende ihrer eigenen Projekte, in denen sie selbst Doktorand*innen betreuen.

Der Band gliedert sich in zwei Großkapitel, die einzelne inhaltliche Cluster des Doktoratsprogramms beleuchten:

Design ist in sich bereits ein Querschnittsfeld. Dissertationen an der SINTA können hierzu in Kunstgeschichte, Sozialanthropologie, Archäologie, Digital Humanities oder Germanistik verankert sein. Anschlussfähig zeigt sich Designforschung zudem auch für Anwendungen in Gesundheit und in der Architektur.

3 Beate Hochholdinger-Reiterer/Thomas Gartmann (Hg.): *Beiträge der Graduate School of the Arts I* (2017), Bern: HKB 2017, auf: <https://boris.unibe.ch/106069/> (letzter Zugriff: 09.09.2019); Thomas Gartmann/Michaela Schäuble (Hg.): *Beiträge der Graduate School of the Arts II* (2018), Bern: Universität 2018, auf: <https://boris.unibe.ch/120740/> (letzter Zugriff: 09.09.2019).

4 Thomas Gartmann/Michaela Schäuble (Hg.): *Studies in the Arts – Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design*, Bielefeld: transcript 2021.

5 Thomas Gartmann/Michaela Schäuble: »Studies in the Arts? Überlegungen zu einem künstlerisch-wissenschaftlichen Doktoratsprogramm«, in: Thomas Gartmann/Michaela Schäuble (Hg.): *Studies in the Arts – Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design*, Bielefeld: transcript 2021, S. 7–14; auf [10.24451/arbor.14618](https://doi.org/10.24451/arbor.14618) (letzter Zugriff: 23.09.2021).

6 Cristina Urchueguía: »(K)eine Einführung in die künstlerische Forschung durch eine Musikwissenschaftlerin«, in: Thomas Gartmann/Michaela Schäuble (Hg.): *Studies in the Arts – Neue Perspektiven auf Forschung über, in und durch Kunst und Design*, Bielefeld: transcript 2021, S. 15–30.

Kunst und Wissenschaft im Dialog zeigt verschiedene Facetten der Forschung in den Künsten, sei es, dass theoretische Konzepte und Begriffe neu geformt, sei es, dass eigentliche Kunst-Welten geschaffen werden, sei es, dass es zu einem erhellenden Dialog zwischen verschiedenen Disziplinen kommt. Immer wieder werden einzelne Beiträge auch mittels durchaus beabsichtigter Querbeziehungen miteinander verknüpft.

Vom Berner Modell zum Gesundheits-Design

Arne Scheuermann präsentiert zwei an der Hochschule der Künste Bern (weiter) entwickelte Methoden der Designforschung, die insbesondere auch die kollaborative Praxis betonen: die für große Materialkorpora geeignete visuelle Auslegung sowie die in vier Schritten aufgebaute rhetorische Designanalyse nach dem *Berner Modell*. Im engeren oder weiteren Sinn beziehen sich darauf auch die weiteren Design-Beiträge.

Die Designerin und Sozialanthropologin Minou Afzali spricht sich für Methodenvielfalt aus. Insbesondere zeigt sie, wie wichtig es ist, das erfahrungsbasierte Kontextwissen in der Designforschung einzubeziehen, wie sie es etwa in ihrer Dissertation zu kulturspezifischen Alters- und Pflegeeinrichtungen vorgeführt hatte. Außerdem stellt sie den von ihr in Bern mitaufgebauten Forschungsbereich *Health Care Communication Design* vor, der sich mit der Wirkung gestalterischer Aspekte im Gesundheitswesen befasst. Wie dieses neue Forschungsfeld zu weiteren Arbeiten animiert hat, illustrieren die beiden folgenden Beiträge:

Wenn Kinder das Spital gestalten würden, sähe es vermutlich weniger befremdlich, steril und trist aus – so die Einschätzung der Grafikdesignerin Marika Anja Simon. In ihrer Forschung geht sie den Spitalgestaltungen in Pädiatrie-Abteilungen auf den Grund und setzt sogenannte *Cultural Probes* ein. Diese umfassen Werkzeuge wie Kamera, Tonaufzeichnungsgeräte, Notizbücher, Land- oder Postkarten, mittels derer die Teilnehmenden ihre Umgebung erkunden und bewerten können – eine qualitative Methode, die seit 1999 in der Designforschung eingesetzt wird. Simon erläutert die klassische Vorgehensweise einer solchen Forschung und geht noch einen Schritt weiter: Mit *expanded Cultural Probes* zeigt sie, wie diese und die Digitalisierung neue Zugänge schaffen und wie Kinder zu »Co-Forschenden« gemacht werden können.

Mit Palliative-Care-Institutionen befasst sich die Designerin und visuelle Kommunikatorin Tina Braun. Palliative-Care-Einrichtungen sind Orte, an denen sich Menschen auf ihr nahestehendes Lebensende vorbereiten, wichtige Entscheidungen zu ihrer verbleibenden Zeit treffen und im Dialog mitbestimmen, wie sie die letzte Phase ihres Lebens gestalten möchten. Tina Braun untersucht dabei

insbesondere, mit welchen visuellen *Narrativen* Palliativ-Care-Institutionen das Thema Sterben und Lebensende in ihren Bildwelten vermitteln.

Als Gegenbeispiel zum westlichen Bild des professionellen Designers steht der Versuch einer näheren Beschreibung von Nicht-Designer*innen bzw. nicht professionell ausgebildeten Designer*innen, den der Sozialanthropologe und Grafikdesigner Mark Okyere anhand informeller Ausbildungswege in seiner Heimat Ghana unternimmt. Er stützt sich dabei auf zahlreiche Interviews und eine Delphi-Studie, dazu trägt er verschiedene Definitionen aus Wissenschaft und Praxis zusammen und versucht eine Synthese.

Kunst und Wissenschaft im Dialog

Kunst und Wissenschaft im Dialog zeigt sich vorab in Projekten, die kulturwissenschaftlich ausgerichtet oder in der Sozialanthropologie angesiedelt sind: Theoretische Begriffe werden einer kritischen Lesart unterzogen und gerade auch durch den Einbezug künstlerischer Praxis neu gefasst.

Der Begriff *Nostalgie* ist längst präsent in Kunst- und Architekturpraxis und deren Diskursen, doch bislang noch nicht in Bezug auf kulturelle Produktionen der Region des Nahen Ostens und Nordafrikas (MENA). Diese Lücke regt die Kunsthistorikerinnen Nadia Radwan und Laura Hindelang an, über die Beziehung von Nostalgie zu etablierten Themen wie Kolonialismus, Nationalismus und Orientalismus sowie zu jüngsten Bewegungen wie den Golf-Futurismus nachzudenken. Die Autorinnen nutzen Nostalgie als theoretischen Ansatz und konzeptionelles Analyseinstrument, um die Konstruktion von Erzählungen, Emotionen und Bedeutungen in Kunst, Architektur und kulturellem Erbe der MENA-Staaten zu diskutieren.

Die Fotografien der britischen Orientreisenden, Archäologin und Diplomatin Gertrude Bell (1868–1926) stehen bei Linda Herzog, Fotografin und Kunsthistorikerin, im Fokus. Auch hier geht es um den Mittelmeerraum, um Architektur – und auch etwas um Nostalgie. Das Fotoarchiv von Gertrude Bell umfasst 7000 Fotografien, zum größten Teil Abbildungen von Ruinen und historischen Baudenkmalern des Osmanischen Reichs. Anhand von vier Fallbeispielen analysiert Herzog die Darstellungsmuster, kulturellen Bildrepertoires und Stereotypen des Orients, die sich in Bells fotografischer Praxis spiegeln. Zudem bietet Herzog alternative Interpretationen und visuelle Kommentare an, indem sie eine Auswahl der Baudenkmalen in der heutigen Südtürkei selber fotografiert.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Fremden findet sich auch in den Afrika-Dioramen des Naturhistorischen Museums Bern. Diese Schaukästen zeigen Szenen mit Wildtieren, die mitten aus dem Leben der Tiere geschnitten zu sein scheinen: Tiere im Rudel, auf Nahrungssuche, sich um ein Wasserloch scharend oder ausruhend. Kaum je zu sehen in diesen ›Lebensbildern‹ sind Themen

wie das Jagen und Gejagt-Werden, das Töten und Getötet-Werden. In ihrem Beitrag diskutieren Priska Gisler und Luzia Hürzeler die Aspekte des Jagens, der musealen Inszenierung und damit auch die postkolonialen Fragen, woher und wie diese Tiere überhaupt ins Museum gekommen sind.

Ebenfalls künstlich geschaffen, aber erst auf den zweiten Blick als solche erkennbar sind Bilder zu einem weiteren Projekt: Die Künstlerin, Kunstvermittlerin und Sozialanthropologin Andrina Jörg dringt mit ihrem *Paranatur Forschungslaboratorium* mitten in die aktuellen Umwelt- und Konsumdebatten und die immer noch vorherrschende Trennung von Natur und Kultur ein. Sie verpflanzt Alltagsobjekte aus Kunststoff an Orte, wo üblicherweise Natur erwartet wird. Was auf den ersten Blick als neuartige Pflanze erscheint, provoziert bei den Betrachtenden ein Nachdenken über Zusammenhänge von Umwelt/Mitwelt und Konsum. Jörg analysiert und diskutiert dieses Nachdenken anhand der Diskurse zu Gefügen und Rhizomen und zeigt auf, wie alternative Ordnungsmuster jenseits der Dichotomie Natur/Kultur aussehen könnten.

Das künstlerische Manifest steht im Zentrum des kunsthistorischen Beitrags von Peter Schneemann. Dieses Format der historischen Avantgarde erlebt heute ein Revival, nicht zuletzt im Blick auf die Herausforderungen des Klimawandels, den es hier verbal und visuell als ethischer Imperativ zu adressieren gilt.

Dieses gesellschaftspolitische Engagement zeigt sich ebenso im folgenden Beitrag, wenn auch eher hintergründig: Dem Preis von Dingen unschätzbaren Werts bzw. singulärer Güter widmet sich der Soziologe Franz Schultheis, wenn er die Preisfindung von Kunstwerken untersucht: Welche Regeln gelten auf dem Kunstmarkt und wie und von wem wird festgesetzt, was ein Kunstwerk kosten soll und darf?

Den Bogen von der bildenden Kunst zur Musik schlägt der Musiker, Musikwissenschaftler und Instrumentenbauer Thilo Hirsch. Anhand von Erwin Panofskys Dreistufenmodell zur ikonographischen Analyse untersucht er eine mittelalterliche Buchmalerei im Hinblick auf deren Aussagekraft für den Nachbau historischer Musikinstrumente. Durch eine breite Kontextualisierung unterzieht er die Methode selbst wie auch verschiedene Interpretationen einer kritischen Analyse.

Auch beim Videokünstler, Musiker und Ethnologen Gilles Aubry geht es um eine Verbindung der Künste – Musik und Skulptur, sei es aus Stein, Holz oder Polyester – und eine kritische Reflexion von Methoden wie der »ästhetischen Theorie-Praxis«, des Narrativs neuer Klänge oder des domestizierten Hörens. In einem Co-Kreativprozess zusammen mit dem marokkanischen Künstler Abdeljalil Saouli experimentiert er so in Moulay Bouchta mit dem Klang von Steinen und stellt dies in den Kontext ethnografischer Forschung und des aktuellen *Global Turn* in den Sound Studies.

Nicht nur die Verbindung der Künste, sondern auch deren Differenz behandelt der Komponist, Dramaturg und Musikwissenschaftler Leo Dick in seinem Beitrag zur *Liminalität*, wenn er dieses »Dazwischen« als Analyseperspektive auf

interdisziplinäre Kunstformen anwendet, wie beispielsweise auf das neue Musiktheater. Darüber hinaus will er das Potenzial dieses Begriffs aber noch weiter ausschöpfen, beispielsweise als Kreationstool, und ihn von seiner »domestizierenden Reduktion etwa auf Kunst, Unterhaltung, Lifestyle und Coaching ein Stück weit [...] befreien und ihn wieder stärker als transgressiven Brückenschlag zwischen ästhetischer und lebensweltlicher Erfahrung« fruchtbar machen.

Die Neufassung eines Narratives, wie auch den Dialog zwischen Mensch und Maschine, bei der Letzterer durch kleinste Unregelmäßigkeiten humane Züge verliehen werden, thematisiert der letzte Beitrag. Wie haben *Drum Machines* der 1960er und 1970er Jahre die erfolgreiche Popmusik geprägt? Obwohl den *Drum Machines* bisher kein signifikanter Einfluss zugesprochen wird, geht der Schlagzeuger, Produzent und Musikwissenschaftler Robert Michler davon aus, dass sie doch entscheidende Weichen gestellt haben, um technologiegesteuerte Rhythmen zu schaffen. Anhand von Fallbeispielen mit verschiedenen *Drum Machines* und ausgewählter Songproduktionen veranschaulicht er, wie technikbasierte Rhythmik in der Popmusik Einzug gehalten hat. Die Ergebnisse diskutiert er in der breiteren Erzählung von technologiebasiertem Groove und der aus heutiger Sicht romantisierenden Darstellung der *Drum Machines*.

Dank

Dank gebührt der Universität Bern und der HKB, die schon früh den Mut zum Experiment SINTA hatten und das Programm seither finanzieren, stützen und mit ihrem Vertrauen stets neu motivieren; allen Autor*innen, die unverdrossen an ihren Beiträgen feilten, den Redaktor*innen Daniel Allenbach, Tina Braun, Peter Färber, Linda Herzog, Thilo Hirsch, Andrina Jörg, Chad Jorgenson, Nicola Leuchter, Emilie Magnin, Jana Thierfelder und Andrés Villa Torres, die sie dabei begleiteten; den unbekanntem Gutachter*innen, die zur Qualitätssteigerung Wesentliches beitrugen, swissuniversities für die finanzielle Unterstützung dieses Bandes sowie dem Verlag, der auf unsere Anfrage sogleich positiv und mit großem Engagement reagierte.

Bern, im Herbst 2023

Visuelle Auslegeordnung und Rhetorische Designanalyse nach dem Berner Modell

Zwei neue Methoden der angewandten Grafikdesignforschung – ein Praxisbericht

Arne Scheuermann

Praktiken der Grafikdesignforschung

In der zeitgenössischen Grafikdesignforschung lassen sich im Großen und Ganzen vier Praktiken ausmachen. Erstens beschäftigen sich Grafikdesign-Studierende im Rahmen ihrer Abschluss- oder Semesterarbeiten mit Fragestellungen des Grafikdesigns, die mit einer schriftlichen Recherche und Reflexion einhergehen – oft »Theoriearbeit« genannt. Hierzu werden in der Regel bestehende Grafiklösungen recherchiert und analysiert sowie begleitende kunst- oder kulturwissenschaftliche Studien konsultiert. Der Umfang und die Dichte dieser Arbeiten variieren – manche reihen lediglich leicht verfügbares Internetwissen aneinander, andere widmen sich mit großer analytischer Tiefe gestalterischem Neuland. Geteilte disziplinäre Qualitätskriterien, die diese Arbeiten beispielsweise auch über Hochschul- oder gar Ländergrenzen hinweg vergleichbar machen würden, fehlen jedoch; auch ist es schwierig, die in der Regel unpublizierten Arbeiten zu finden und zu rezipieren. Sobald Studierende ihre Arbeit im Rahmen von Dissertationsprojekten (wie in Bern an der SINTA) weiterführen, stehen sie daher den folgenden Praktiken gegenüber, die disziplinär bereits gefestigter sind.

Im Rahmen der akademischen Grafikdesignforschung hält man zweitens in den Design- und Kunstwissenschaften derzeit üblicherweise an den eher von der Frage nach Inhalt und Bedeutung getriebenen hermeneutischen Analyseformen fest. In qualitativen Inhaltsanalysen wird der Inhalt (oft sogar verkürzt: nur der Bildinhalt) eines Artefakts (beispielsweise einer Anzeige oder eines Plakats) reflektiert und seinen Paratexten (beispielsweise Kritiken, Selbstaussagen von Gestalter*innen) oder weiteren Artefakten gegenübergestellt. Die medienspezifische Auseinandersetzung mit den besonderen Gegebenheiten des Grafikdesigns – dem Zusammenspiel von Form und Farbe, Bild und Typografie – tritt hierbei oft

in den Hintergrund, indem Form, Farbe und Typografie vernachlässigt werden. Zumindest die jüngere Grafikdesigngeschichte fragt drittens zunehmend nach Kontexten und Prozessen der Produktion. Sie verlässt damit die alten Pfade einer früher eher konservativ an Designer*innenpersönlichkeiten orientierten Geschichtsschreibung und öffnet sich den Fragen rund um die Entstehungskontexte sowie die Verwendung von Grafikdesign. Im eigentlichen Sinne empirisch werden die Wirkweise und Funktion von Grafikdesign viertens vor allem in nicht-akademischen Kontexten befohrt, etwa in der Werbewirtschaft, oder allenfalls in anwendungsorientierten Auftragsforschungsprojekten, beispielsweise an Fachhochschulen (auch hier verbleiben die Ergebnisse oft bei den Auftraggeber*innen).

Recherchen von Studierenden, Bildforschung, kulturhistorische Kontextualisierung und praxisgeleitete Wirkungsforschung – es zeigt sich, dass alle diese Vorgehensweisen um eine Leerstelle kreisen: Es gibt derzeit kaum professionell informierte, die Eigenheiten des Mediums Grafikdesign berücksichtigende, empirische akademische Forschung.¹

Der methodische Rahmen dieser vier Forschungspraktiken (und seine Lücke) wird in der zeitgenössischen Theorie der Designforschung nur unzureichend reflektiert: Es gibt zwar eine Reihe von Handbüchern designtriebener Forschungsmethoden, aber speziell zur Grafikdesignforschung ist die Auswahl an methodischer Fachliteratur überschaubar.² Dadurch entstehen Probleme in der täglichen Forschungsarbeit: Nicht selten fehlt die richtige Methode, um eine spezifische Fragestellung im Grafikdesign zu bearbeiten, denn oft reicht der disziplinäre Blick der Kunstwissenschaft allein nicht aus, wenn es um Gebrauchsgrafik und ihre Kontexte geht. Nicht selten forschet man am eigentlichen Phänomen vor-

1 Frühe Beispiele der empirischen Forschung (beispielsweise im Umfeld der Gestalttheorie oder im Umfeld der Semiotik in den 1970er und 1980er Jahren) zeigen interessante Ansätze, Elemente des Grafikdesigns medienpezifisch zu befohren; die wenigsten wurden methodisch weitergeführt; vgl. etwa das Literaturverzeichnis bei Hartmut Espe (Hg.): *Visuelle Kommunikation: Empirische Analyse*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms 1986. Die zeitgenössische Rezeptions- und Wirkungsforschung hingegen untersucht in der Regel (Bewegt)Bilder, nicht Grafikdesign; vgl. Thomas Petersen/Clemens Schwender (Hg.): *Die Entschlüsselung der Bilder: Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation: Ein Handbuch*, Köln: Herbert von Halem 2011, insb. S. 264–422.

2 Vgl. etwa die allgemeineren Sammlungen Brenda Laurel (Hg.): *Design Research: Methods and Perspectives*, Cambridge (MA)/London: MIT 2003; Bella Martin/Bruce Hanington: *Designmethoden*, München: Stiebner 2013; Uta Brandes/Michael Erhoff/Nadine Schemmann: *Designtheorie und Designforschung*, Paderborn: Wilhelm Fink 2009; Jesper Simonsen/Connie Svabo/Sara Malou Strandvad/Kristine Samson/Morten Hertzum/Ole Erik Hansen (Hg.): *Situated Design Methods*, Cambridge (MA)/London: MIT 2014 sowie die spezifisch Methoden der Grafikdesignforschung adressierenden Ian Noble/Russell Bestley: *Visuelle Forschung. Eine Einführung in die wissenschaftliche Methodologie des Grafik-Design*, München: Stiebner 2005; Marion G. Müller: *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden*, Konstanz: UVK 2003; Audrey Bennett (Hg.): *Design Studies: Theory and Research in Graphic Design*, New York (NY): Princeton Architectural Press 2006.

bei, wenn etwa die visuelle Rhetorik von Werbeanzeigen untersucht wird, indem man ihre Slogans und Fotografien untersucht, ohne das Layout und die Typografie zu beachten,³ oder wenn man Poster analysiert, als handle es sich um Tafelbilder, wie in kunstgeschichtlichen Vorträgen oft gesehen.

Ein Mangel an adäquaten Methoden ist für eine junge Disziplin typisch. Wie an anderer Stelle dargelegt, bedient sich deshalb die Designforschung nicht nur Methoden unterschiedlicher etablierter wissenschaftlicher Disziplinen (wie der Sozial- und Kunstwissenschaft) sowie der Designpraxis, sondern schafft auch neue Methoden.⁴ In vielen Bereichen der Designforschung sind in den vergangenen Jahren daher Neu- und Weiterentwicklungen bestehender Methoden auf den Plan getreten, um Lücken zu füllen. Ein prominentes Beispiel ist die Weiterentwicklung der sogenannten Cultural Probes in der Nachfolge von Gaver, Dunne und Pacenti, die erlauben, in der Designforschung qualitative Erhebungen sozialer Zusammenhänge durch visuelle Ergebnisse zu flankieren, also beispielsweise Aussagen über den eigenen Alltag mit Fotografien und kommentierten Stadtkarten zu illustrieren.⁵

Für die Grafikdesignforschung möchte der vorliegende Beitrag zwei solche Neuschöpfungen bzw. Weiterentwicklungen vorstellen, die das Fehlen einer spezifisch auf das Grafikdesign zugeschnittenen Analysemethode adressieren.

Getrennte Text- und Bildanalyse versus Grafikdesignanalyse

Die Kunst- und Kulturwissenschaft verfügt über eine Reihe traditionsreicher Methoden der visuellen Analyse, wie etwa die formale Analyse, die Ikonographie, die Ikonologie, die qualitative Inhaltsanalyse, die Kontextanalyse und das Visual Framing. Hierbei wird ein starker Fokus auf das Bild gelegt. Das Kunstwerk im Zentrum der Betrachtung wird als visuelles Artefakt verstanden, das mittels unterschiedlicher Perspektiven befragt und bewertet werden kann. Je nach zugrundeliegender Bildtheorie kann dann das Visuelle als Ausdruck von gesellschaftlichen Formen, als Selbstäußerung der Produzent*innen, als Veranschau-

3 Wie u. a. bei Isabelle Lehn: *Rhetorik der Werbung*, Köln: Herbert von Halem 2011; Bildmaterial downloadbar unter: <http://qr.halem-verlag.de/rhetorik/lehm-rhetorik-beispiele.pdf>; (letzter Zugriff: 09.08.2022).

4 Vgl. Arne Scheuermann: »Theories and Methods in Design Research: Why We Should Discuss Concrete Projects«, in: Gesche Joost/Katharina Bredies/Michelle Christensen/Florian Conradi/Andreas Unteidig (Hg.): *Design as Research: Positions, Arguments, Perspectives*, Basel: Birkhäuser 2016, S. 137–142.

5 Nach der Initialstudie 1999 – vgl. Bill Gaver/Tony Dunne/Elena Pacenti: »Design: Cultural Probes«, in: *Interactions* 6 (1999) 1, S. 21–29 – legte Breitenberger 2012 ein designspezifisches Handbuch vor: Petra Breitenberger: *Probes in Design Research: Frameworks and Guidelines for Designing, Applying and Evaluating Probes*, Saarbrücken: AV Akademikerverlag 2012.

lichung einer Idee oder als reines Sinnes- und Wahrnehmungserlebnis gedeutet werden. Dabei steht die Bedeutungsdimension im Zentrum.⁶ Die Wirkungs- und Produktionsdimensionen von Bildern hingegen fehlen oftmals.⁷ Des Weiteren droht in diesen Perspektiven all das am Grafikdesign unberücksichtigt zu bleiben, was nicht im herkömmlichen Sinne Bild ist – also Typografie, Form und Layout, Diagramm, Farbfläche usw. Man übersieht auf diese Weise etliche hochinteressante Forschungsfragen: ob das Flugblatt aus dem 19. Jahrhundert eben mit Bedacht einen Text rund um die Zeichnung führt und nicht nur seine propagandistische Karikatur wirksam ist, ob die Werbeanzeige aus den 1950er Jahren nicht nur aus Bildidee und Slogan, sondern auch aus Markenbotschaften und Farb-Form-Kombinationen besteht, wie nicht nur zeitgenössische Plakate, sondern auch eine kund*innenfreundlichere Typografie von Formularen zur Erhöhung des Steuereinkommens beitragen können,⁸ wie Informationsbroschüren einen Einfluss auf die Gesundheit von Patient*innen haben können, wie humoristische Memes (Online-Bild-Text-Kombinationen in sozialen Medien) zur Verwahrlosung politischer Diskurse beitragen. Ein bloßer Blick auf das Bild ist in all diesen Bereichen unzureichend. Erst der Blick auf das ganze Grafikdesign legt die Wirkweisen und Potenziale der untersuchten Artefakte offen.

Die visuelle Auslegeordnung und die Rhetorische Designanalyse nach dem Berner Modell sind aus dem Bedürfnis heraus entstanden, solche Dimensionen besser zu erfassen, die in bisherigen Methoden der reinen Bildanalyse fehlen oder nur unständig durch Kombinationen verschiedener Teilmethoden zu beforschen sind.

6 So fasst Müller 2003 den Forschungskontext treffend zusammen, wenn sie formuliert: »Bildanalyse ist im Wesentlichen Bedeutungszuweisung.« Marion G. Müller: *Grundlagen der visuellen Kommunikation: Theorieansätze und Methoden*, Konstanz: UVK 2003, S. 42; in der überarbeiteten zweiten Auflage von 2015 präzisiert sie: »Bildanalyse ist im Wesentlichen Bedeutungszuweisung durch den Forscher.« Marion G. Müller/Stephanie Geise: *Grundlagen der Visuellen Kommunikation: Theorieansätze und Analysemethoden*, Konstanz/München: UVK 2015, S. 58.

7 Die Medienwirkungsforschung liefert empirische Grundlagen zur Befragung faktischer Wirkung – hier fehlt jedoch oft der Fachdiskurs des Grafikdesigns, etwa wenn bei illustrativen Zeichnungen von zu untersuchenden »Bildsignalen« gesprochen wird; vgl. Thomas Petersen: »Der Test von Bildsignalen in Repräsentativumfragen: Vorschlag für ein Forschungsprogramm«, in: Thomas Knieper/Marion G. Müller (Hg.): *Kommunikation Visuell: Das Bild als Forschungsgegenstand: Grundlagen und Perspektiven*, Köln: Herbert von Halen 2001, S. 159–175. Der Produktionsbedingung von Bildern wird in der Bildwissenschaft etwa in der *Compositional Interpretation* Aufmerksamkeit geschenkt; hier steht jedoch oft die technische Bedingtheit im Vordergrund. Zu einer kritischen Einordnung vgl. Gilian Rose: *Visual Methodologies*, London: Sage 2012, S. 51–80.

8 Dieser Frage ließe sich im Rahmen der Implementierung von Designmaßnahmen im australischen Steuersystem nachgehen; vgl. Stefanie de Russo: »Design and Taxes: A Case Study on Design Thinking in the Australian Taxation Office«, in: *Proceedings of Interplay iasdr 2015*, auf: www.academia.edu/24919294/Design_and_Taxes_a_case_study_on_design_thinking_in_the_Australian_Taxation_Office (letzter Zugriff: 09.08.2022).

Dazu scheinen mir zwei Vorbemerkungen wichtig. Erstens: Eine Methode wird nicht am grünen Tisch entwickelt. Sie entsteht über einen längeren Zeitraum, über Versuch und Scheitern, Diskussion und Anpassung. Die im folgenden vorgestellten Methoden haben daher viele Mütter und Väter, Hebammen und Geschwister.⁹ Sie sind während der letzten 15 Jahre in etlichen angewandten und grundlagenforschenden Projekten am Berner Institute of Design Research der HKB¹⁰ entstanden, wurden in verschiedenen Lehrprojekten erprobt und verfeinert, an die unterschiedlichsten Fragestellungen angepasst und auch verschiedentlich bereits in Publikationen vorgestellt.¹¹ Und ebenso variantenreich wie ihre Vergangenheit sollte auch ihre Zukunft sein: Bereits in wenigen Jahren werden neue Erfahrungen mit den beiden Methoden zu neuen Spielregeln, Auswertungsformaten und Einsatzorten geführt haben. Und diese Evolution ist auch gut so. Denn zweitens: Eine Methode wird nicht am grünen Tisch erlernt. Methodenwissen ist Erfahrungswissen. Methoden wollen erprobt, verworfen, verfeinert und verbessert werden. Und so versteht sich dieser Beitrag vor allem auch als eine Aufforderung, die beiden im Folgenden vorgestellten Methoden in der eigenen Forschung selbst anzuwenden, zu modifizieren und weiterzuentwickeln.

1. Visuelle Auslegeordnung

Der anschauliche Begriff der Auslegeordnung stammt ursprünglich aus dem Militär: Hier meint er das Auslegen, Zählen und Einsammeln von Ausrüstungsgegenständen auf dem Kasernenhof. Heutzutage ist diese Bedeutung jedoch vergessen gegangen; im übertragenen Sinne wird der Begriff im Schweizerdeutschen ganz allgemein für die Bestimmung eines Status quo verwendet: Man macht eine Auslegeordnung, wenn man innehalten und die Ausgangslage eines Problems oder die Vielfalt seiner Lösungen auffalten und betrachten möchte. Eine visuelle Aus-

9 Ich möchte an dieser Stelle stellvertretend allen Kolleginnen und Kollegen danken, die in den vergangenen Jahren gemeinsam mit mir, im Alleingang oder in wechselnden Kollaborationen ohne mich an diesen Methoden und ihrer Reflexion mitgearbeitet haben: Minou Afzali, Artur Beifuss, Nicolo Bernasconi, Tina Braun, Judith Bühling, Heiner Butz, Murielle Drack, Michael Flückiger, Eliane Gerber, Arno Görgen, Barbara Hahn, Ulrich Heinen, Sophie Heins, Christian Jaquet, Gesche Joost, Hélène Jordi Marguet, Beatrice Kaufmann, Fabienne Kilchör, Harald Klingemann, Simon Küffer, Robert Lzicar, Maria Mahdessian, Julia Meer, Fabienne Meyer, Jachen Nett, Andréas Netthoewel, Daniela Rota, Jimmy Schmid, Annina Schneller, Pierre Smolarski, Christoph Stähli, Francesca Vidal, Christine Zimmermann, Matthias Zumbrunnen sowie den Studierenden an der HKB und den Teilnehmenden an Workshops an der FH Potsdam und an anderen Orten.

10 IDR, bis 2019 »HKB Forschungsschwerpunkt Kommunikationsdesign«.

11 Vgl. Fußnote 15.

legeordnung ist analog hierzu zu verstehen: Bilder werden auf einer ebenen Fläche ausgelegt, um sich einen Überblick zu verschaffen, um ein Themenfeld oder ein Korpus von Bildern auf einen Blick wahrzunehmen. Dieses Vorgehen ist in der Grafikdesignpraxis seit jeher gang und gäbe.



Abbildung 1: Den Überblick gewinnen: Auslegeordnung von Murielle Drack und Beatrice Kaufmann mit Retouren von Cultural Probes auf dem Boden eines Seminarraum. Forschungsprojekt »Kinderarmut«;¹² Foto: Arne Scheuermann, 2014

12 Die Abbildungen in diesem Text sollen die Prozesse der Methoden illustrieren – zu den Ergebnissen der Forschungsprojekte sind die jeweiligen Publikationen zu konsultieren. Mehr Informationen zu den Projekten (Methoden und Ergebnisse, Mitarbeitende und Forschungspartner*innen, Publikationen und weiteres mehr) sind auf unserer Website www.hkb-idr.ch unter dem jeweiligen Projekttitle zu finden.



Abbildung 2: Mit dem Material visuell arbeiten: inhaltliche Gruppierung von Fotografien, die im selben Projekt zur Photo Elicitation genutzt wurden. Forschungsprojekt »Kinderarmut«; Foto: Beatrice Kaufmann, 2014

Die visuelle Auslegeordnung als Methode der Grafikdesignforschung nimmt an diesem Aspekt ihren Anfang: Sie nutzt die analytischen Möglichkeiten der Gesamtschau auf einem Tisch (oder noch besser: auf der Fläche von zwei oder vier großen Tischen) und fügt ihr einzelne Regeln hinzu, die erlauben, das Material gezielt zu befragen. Damit sind bereits erste Eckpunkte der Methode benannt: Die visuelle Auslegeordnung bedient sich stets eines Konvoluts von Artefakten, sie befragt Bilder oder Grafikdesign in Relation zueinander und nicht nur das einzelne Bild oder die einzelne Broschüre. Außerdem ist diese Methode in ihrer ursprünglichen Form besonders dazu geeignet, am Anfang eines Analyseprozesses zu stehen, also dort, wo man sich vom Korpus ein Gesamtbild machen will und das Material kennenlernen, mit ihm vertraut werden, erste Hypothesen bilden möchte. Auch im Unterricht hat sich die Methode dementsprechend insbesondere dort bewährt, wo es um ein erstes Kennenlernen eines Bild- oder Grafikdesignkorpus geht. Die gemeinsame Auslegung führt zu einem spielerischen Hantieren mit dem Material und hilft, Berührungspunkte mit Artefakten, beispielsweise im Theorieunterricht, abzubauen.

Damit ist ein weiteres Element der Methode benannt: Die visuelle Auslegeordnung wird nicht im Alleingang durchgeführt, sondern profitiert von der Multiperspektivität der Gruppe. Ausgelegt wird mindestens zu zweit bis hin zur Klas-

sengröße, wobei der Umfang der Tischfläche die Menge der Teilnehmenden nach oben hin begrenzt.

Während der Auslegungen darf jederzeit kommentiert und erläutert werden. Erst wenn alle Beteiligten mehr oder weniger einverstanden sind, wird eine Auslegeordnung beendet und gemeinsam betrachtet, beschrieben und analysiert. Die verantwortliche Person, die das Vorgehen begleitet und anleitet, stellt hierbei in der Regel die anfänglich leitende Forschungsfrage und etappiert das Vorgehen.

In der Praxis kommen vier einzelne Vorgehensweisen zum Einsatz:

- a) Materialgruppen anlegen: Das Material wird auf dem Tisch in Gruppen ausgelegt, die sich inhaltlich und/oder formal ähneln: Ähnliche Elemente kommen nah beieinander zu liegen, einander unähnliche Elemente weit voneinander weg. Die Nachbarschaft von Gruppen kann dabei genutzt werden, um engere oder weiter entfernte Verwandtschaften aufzuzeigen. Auf diese Weise werden beispielsweise wandernde Bildmotive (im Sinne Aby Warburgs)¹³, Topoi und Gestaltungsklischees sichtbar. Bei großen Mengen kann man auch Artefakte, die sich stark ähneln, überlappend legen und so Haufen bilden.



Abbildung 3: Die Motivgruppe »Kinder« aus einem Korpus von Werbeanzeigen, die für Finanzdienstleistungen werben: Innerhalb der kleinen Bildgruppe sind noch einmal drei Untergruppen auszumachen. Die Codes am Rand der Ausdrücke verweisen auf Forschungsthesen und andere inhaltliche Zuordnungen. Forschungsprojekt »Geldschein«; Foto: Simon Küffer, 2018

13 Vgl. etwa Haus der Kulturen der Welt, Berlin und The Warburg Institute; Roberto Ohrt und Axel Heil: *Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin: Hatje Cantz 2020.

- b) Die x- und y-Achsen einbeziehen: Das Material wird auf einer x-y-Matrix ausgelegt, wobei die x-Achse inhaltliche und die y-Achse formale Kriterien erfasst (oder umgekehrt). An den Enden der Achsen stehen jeweils differente Begriffe (»kalte Farben – warme Farben«, »erregt – beruhigt«, »Serif – Sans Serif« etc.) oder die Achse selbst hat einen Verlauf (Publikationsdatum, Auflagenhöhe, Größe etc.). Auf diese Weise findet jedes Artefakt seinen eigenen Ort auf der Fläche. Bei diesem Vorgehen werden gestalterische Entwicklungen sowie die Korrelation von gestalterischen und inhaltlichen Fragestellungen sichtbar. Bei Bedarf oder zur Veranschaulichung weiterer Dimensionen kann man diese x-y-Matrix auch durch eine dritte z-Achse erweitern (über, auf und unter dem Tisch).



Abbildung 4: Farbigkeit vs. Textsorte: Visuelle Auslegeordnung mit Buchtiteln aus dem Themenfeld »Feminismus«. Workshop an der FH Potsdam 2019 im Kurs »Sichtbarkeit von feministischem Denken und Handeln« von Franziska Morlok und Julia Meer; Foto: Arne Scheuermann

- c) Fülle und Varianten nutzen: Die Verfahren werden wiederholt und mit unterschiedlichen Kriterien durchgeführt, sodass dasselbe Material immer wieder in wechselnden Kombinationen aufliegt und beschrieben werden kann. So werden neue Erkenntnisse gewonnen. Es empfiehlt sich, die jeweiligen Auslegeordnungen hierfür während der Erarbeitung sowie in ihrem Endstadium aus der Vogelperspektive zu fotografieren und das Endergebnis stichwortartig zu protokollieren.



Abbildungen 5–7: Farbigkeit und Bildtypen im Zeitverlauf: Visuelle Auslegeordnung mit feministischen Zeitschriftentiteln. Workshop FH Potsdam, 2019; Fotos: Arne Scheuermann

- d) Bilder auf den Kopf stellen: Bei der Analyse und Bewertung formaler Kriterien hat es sich bewährt, die Auslegeordnung stets auch von der anderen Seite des Tisches aus – gewissermaßen auf den Kopf gestellt – zu betrachten. Auf diese Weise werden formale Gemeinsamkeiten sichtbar, die bei der einfachen Betrachtung verloren gehen, weil wir dazu neigen, den Inhalt und die Bedeutung von Grafikdesign (insbesondere von Bildern) stärker wahrzunehmen als seine formalen Eigenschaften.

In der Reflexion der Methode fällt auf, dass sich ihre Stärke aus drei Eigenschaften speist: dem Aspekt des Spielerischen, der Körperlichkeit der Methode und der Gleichzeitigkeit von Form und Inhalt. Spielerisch ist die Methode, weil sie als Gruppenmethode auch unverhoffte, unerwartete Bezüge erlaubt. Es ist ausdrücklich erlaubt, Kriterien aufzustellen, die auf den ersten Blick subjektiv, unwissenschaftlich oder gar »unsinnig« wirken, und ihre Auswirkungen auf die Auslegeordnung auszuprobieren: »gefällt mir – gefällt mir nicht«, »wirkt barock – wirkt sachlich«, »kennen meine Großeltern garantiert – kennen meine Großeltern sicherlich nicht« usw. Das Scheitern (»Diese Auslegeordnung sagt uns nichts Neues.«) gehört zum Verfahren, der schnelle Wechsel zwischen verschiedenen Ansichten beflügelt die Fantasie der Beteiligten und schärft die Forschungsfragen. Auf diese Weise werden oft unerwartete Muster oder Bezüge zwischen Form und Inhalt sichtbar, die auf den ersten Blick kontraintuitiv sind oder bestehendes Wissen infrage stellen.

Körperlich ist die Methode, weil sie vom gemeinsamen Umherschauen und Versetzen der Artefakte an einem Tisch lebt. Man darf sich ins Wort fallen, Widerspruch anmelden (»Nein, dieses Bild gehört doch hier hinten hin!«) und Bilder wiederholt verschieben. Erst beugt man sich über die Artefakte, dann wiederum stellt man sich auf einen Stuhl, um alles aus der Entfernung zu betrachten. Auf diese Weise sind die unterschiedlichen (forschenden) Perspektiven der Beteiligten in eine körperliche Bewegung eingebunden, die sich im Zusammenspiel von Raum und Entfernung, Detailsicht und Übersicht, aktivem Handeln und passivem Zuschauen, In-die-Hand-Nehmen und Sprechen ereignet. Meine Erfahrungen mit bildschirmgestützten Online-Auslegeordnungen deuten darauf hin, wie wichtig



Abbildung 8: Abwechselnd am Material arbeiten und zuschauen – hier in einer spielerischen Adaption der Methode nicht mit Bildern, sondern mit Texten aus dem Seminar, MA Design HKB 2017; Foto: Arne Scheuermann

dieser körperliche, analoge Aspekt ist: Das gemeinsame Anordnen von Bildern beispielsweise auf einem digitalen Miro-Board lässt zentrale diskursive Elemente der Methode vermissen und sollte daher lediglich als Not- oder Schwundstufe dieses Verfahrens gesehen werden. Die Methode lebt von der körperlichen Bewegung am Tisch, die auch gedankliche Beweglichkeit anregt.

Das Neben- und Ineinander formaler, visueller und inhaltlicher Ebenen schließlich führt zu einer holistischen Hermeneutik, also einer umfassenden Betrachtungsweise, die die verschiedenen Wirkebenen des Grafikdesigns gemeinsam in den Blick nimmt. Die Gesamtschau trennt die Dimensionen der Gestaltung und ihrer Inhalte auf zwei (oder mehr) Achsen auf und seziert gerade dadurch ihre Bezüge. Im Gegensatz zu rein quantitativ-formalen oder rein qualitativ-inhaltlichen Analysemethoden werden gerade die gegenseitigen Abhängigkeiten und Korrelationen von Form und Inhalt sichtbar, die zu einer medienspezifischen Analyse des Materials führen.

Eine visuelle Auslegeordnung wird nach einer vorher festgelegten Zeit beendet. Nun beginnt die Nachbereitung – je nach Format in der Gruppe oder in der persönlichen Vertiefung: Weiterführende Analysen gehen formalen oder inhaltlichen Aspekten noch einmal im Kontext anderer Korpusse nach, einzelne Vermutungen werden durch einen historischen Befund verifiziert oder falsifiziert, der Gang ins Archiv erlaubt die gezielte Suche nach weiteren Beispielen zur Stärkung

einer These und so weiter. Wie jede qualitative Forschungsmethode befindet sich die visuelle Auslegeordnung stets in Gemeinschaft: Auch in der Grafikdesignforschung ist die Forschungsfrage erst durch die Triangulation – die Anwendung verschiedener Methoden – zu beantworten. So kann man die visuelle Auslegeordnung beispielsweise je nach Forschungsfrage durch quantitative Verfahren der Inhaltsanalyse und Befragungen von Nutzer*innen ergänzen oder – durch die gezielte Anfertigung und Evaluation neuer Prototypen (Research through Design) – die gefundenen Thesen in Gestaltung umsetzen. Die visuelle Auslegeordnung führt hierbei zu Folgefragen und ersten Ergebnissen, die dann durch andere Methoden weiterbearbeitet werden können. Gleichzeitig lassen sich Hypothesen, die durch andere Analyseverfahren gewonnen wurden, in visuellen Auslegeordnungen kritisch befragen.

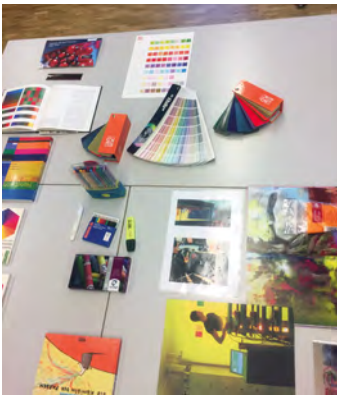


Abbildung 9: Medienspezifische Beobachtungen ermöglichen: Gruppierung phänomenologischer Aspekte von Artefakten, die den Umgang mit Farbe ermöglichen oder thematisieren. Ausschnitt; BA Theater, HKB 2018; Foto: Arne Scheuermann

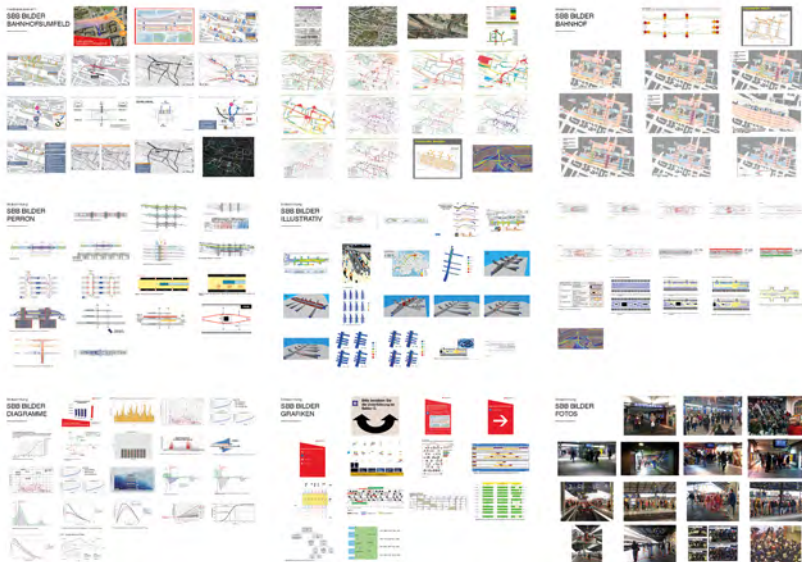


Abbildung 10: Präsentation der Ergebnisse für den/die Forschungspartner*innen: Die Erkenntnisse einer visuellen Auslegeordnung (hier über existierende Visualisierungen von Passagierströmen im Arbeitsumfeld der SBB) werden für die Kund*innen strukturiert und visuell zur Diskussion aufbereitet. Forschungsprojekt »PedVis«, Abbildung: Jimmy Schmid und Team, 2013

2. Rhetorische Designanalyse nach dem Berner Modell

Ein wichtiger Ausgangspunkt der Rhetorischen Designanalyse ist in der theoretischen Konzeption der rhetorischen Wirkungsintentionalität zu finden, in der – grob gesagt – dem Inhalt einer Rede weniger Gewicht beigemessen wird als ihrer Wirkung. Die Rhetorik als klassische Wissenschaft interessiert sich von Anfang an für diese Wirkmechanismen – und somit die Überzeugungsmechanismen – eines Mediums. Damit stellt sie einen theoretischen Apparat zur Verfügung, der es erlaubt, auch Design als rhetorisches Medium zu untersuchen.¹⁴

14 Vgl. zur Vertiefung dieser Argumentation Arne Scheuermann: *Zur Theorie des Filmemachens: Flugzeugabstürze, Affekttechniken, Film als rhetorisches Design*, München: edition Text + kritik 2009, S. 11–40 sowie ders.: »Medienrhetorik, Wirkungsintentionalität, Affekttechniken. Zur Konzeption von »Design als Rhetorik« als notwendige Ergänzung der Kunstgeschichte«, in: Gert Ueding/ Gregor Kalivoda (Hg.): *Wege moderner Rhetorikforschung: Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung*, Berlin/Boston: de Gruyter 2014, S. 807–820.

Wenn man nun diesen Ansatz in ein methodisches Vorgehen übersetzen möchte, wird deutlich, dass dabei die Produktionsperspektive eine besondere Rolle einnimmt: Es ist das Wissen um die Produktion von Design, das die Analyse seiner Wirkung informiert. Grafikdesigner*innen lernen ja auch durch die Anschauung erfolgreichen Grafikdesigns das Handwerk ihrer Praxis. Analyse und Produktion sind in diesem Lernprozess durch eine Art Feedback-Kreislauf aufeinander bezogen. Die Rhetorische Designanalyse nutzt dieses Erkenntnis, indem sie die Fragerichtung umkehrt und aus der Analyseperspektive danach fragt, aus welcher Produktionshaltung heraus das Artefakt sinnvoll entstanden sein könnte: »Welche Wirkung wollte die gestaltende Person erreichen, wenn wir davon ausgehen, dass sie maximal erfahren ist und die Mittel ihres Mediums planvoll einzusetzen weiß?« Hierbei geht es nicht darum, die Arbeitsweise oder die Beweggründe einer tatsächlichen, empirischen Person herauszufinden, sondern vielmehr, aus dem Artefakt seine *wahrscheinliche* Wirkungsweise abzulesen. Mit diesem Wissen können die unterschiedlichen Wirkungen eines Artefakts dann kritisch zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Die Akteur*innen einer rhetorischen Designanalyse sind erfahrene Gestalter*innen im Team. Dadurch wird gewährleistet, dass es sich bei den getroffenen Hypothesen um informierte, durch Erfahrung begründete Annahmen handelt, die diskursiv und kritisch erarbeitet werden.

Die Rhetorische Designanalyse nach dem Berner Modell folgt prototypisch vier Schritten.¹⁵

1. Am Beginn steht die Beschreibung der formalen und funktionalen Eigenschaften des zu untersuchenden Artefakts. Dieser Schritt kann sich vom ersten Schritt einer vorikonographischen Analyse durch zwei Eigenschaften unterscheiden: Zum einen wird durch die Multiperspektivität des Gruppenansatzes eine größere Vielfalt an Beobachtungen gewährleistet. Zum anderen wird die Beschreibung durch das Verwenden der Fachbegriffe aus dem Grafikdesign genauer und enger an die Produktion und damit an den Entstehungskontext des Artefakts gebunden, als dies mit kunstwissenschaftlichem Vokabular möglich ist.

15 Vgl. auch die beiden Vorstellungen der Methode in Annina Schneller: »Design Rhetoric: Studying the Effects of Designed Objects«, in: *Nature and Culture* 10 (2015) 3, S. 333–356 und Arne Scheuermann: »Die rhetorische Designanalyse und Buchanans ›Design-Argument‹ – am Beispiel des *Lego Star Wars At-At Walker 4483*«, in: Wolfgang Neuber/Peter L. Oesterreich/Gert Ueding/Francesca Vidal (Hg.): *Rhetorik: Ein internationales Jahrbuch. Band 36: Rhetorik im digitalen Zeitalter*, Berlin/Boston: de Gruyter 2017, S. 109–127.



Abbildung 11: Die individuelle Anordnung des Materials: Die Grafikdesignerin und Dozentin Anna Albisetti analysiert Artefakte aus Schweizer Profi- und Laiengrafik im Forschungsprojekt »Amateurgestaltung« von Annina Schneller; ihre versprachlichten Überlegungen zu den Wirkungsdimensionen des Materials werden (nach der Methode des Lauten Denkens) aufgenommen und für die anschließende vergleichende Analyse transkribiert. Foto: Annina Schneller, 2014¹⁶

2. In einem zweiten Schritt werden die Eigenschaften des Artefakts mit vermuteten Wirkzielen in Zusammenhang gebracht.¹⁷ Auf der Grundlage eigener Praxiserfahrung werden produktionsästhetische Annahmen getroffen und in der Gruppe diskutiert. »Was soll diese Farbe bewirken?« – »Soll diese Typografie den Eindruck von Seriosität erzeugen?« Wenn ein Briefing zum Artefakt oder Dokumente der Gestalter*innen zur Gestaltung des Artefakts vorliegen, können diese konsultativ hinzugezogen werden. Grundsätzlich jedoch geht die rhetorische Designanalyse davon aus, dass der oder die tatsächliche Gestalter*in des Artefakts nicht unbedingt bewusst Kenntnisse über Wirkziele, Medien oder Techniken haben muss – Gestaltung kann auch impulsiv, intuitiv

¹⁶ Vgl. die Publikation der Ergebnisse dieser und der beiden folgenden Auslegeordnungen in Annina Schneller: *Perfekt unperfekt: Elaboration und Imperfektion in der Rhetorik des Designs*, Berlin/Boston: de Gruyter 2021.

¹⁷ Schneller unterteilt diesen Schritt in drei Einzelschritte und kommt so zu einem Vorgehen in sechs Arbeitsschritten, vgl. Annina Schneller: »Design Rhetoric: Studying the Effects of Designed Objects«.

tiv, unreflektiert oder im Kollektiv erfolgen. Auf diese Weise kann man mit dieser Analysemethode auch Amateurdesign sowie Medien, die von mehreren Gestalter*innen verantwortet werden – etwa Filme –, untersuchen. Gleichzeitig markiert dieser Schritt auch eine wichtige Beschränkung der Methode: Mithilfe der Rhetorischen Designanalyse lassen sich vor allem Artefakte aus der eigenen Kultur, aus dem Hier und Jetzt analysieren. Der Blick in die Geschichte und die Analyse von Artefakten anderer Kulturen funktionieren nicht oder nur in Teilen, da der Erfahrungsbezug über die verwendeten Gestaltungsmittel fehlt. Lediglich die dieser Analyse zugrunde liegende Haltung – der Nachvollzug der Produktion zum Verständnis der Wirkung – kann auch auf historische Analysen übertragen werden, dann jedoch unter Zuhilfenahme von zeitgenössischen Anweisungsästhetiken, Selbstzeugnissen und anderen Dokumenten, die die historische Situation beleuchten.



Abbildung 12: Im selben Projekt ordnet der Grafikdesigner und Dozent Roli Fischbacher das Material entlang derselben Fragestellungen und Kriterien an. Das Ergebnis kann nun mit der Auslegeordnung der anderen Expert*innen verglichen werden. Foto: Annina Schneller, 2014



Abbildung 13: Übertragung der identifizierten Wirkziele in ein Mindmap zur weiteren Bearbeitung der Forschungsfragen durch die Forscherin. Darstellung und Foto: Annina Schneller, 2014

3. Im dritten Schritt wird nun nach jenen Wirkungen des Artefakts gesucht, die der Mehrheit der festgestellten Wirkungen gegenüberstehen. Es wird also gezielt danach gefahndet, an welchen Stellen sich das Artefakt widerspricht: Wo ist das Grafikdesign einer Anzeige, die seriös wirken möchte, unseriös? Wo ist das um Lesbarkeit bemühte Formular schwer leserlich? Oft sind es nur Details. Sie helfen jedoch dabei, die Gesamtwirkung des Artefakts umfassend zu verstehen. Zentral in diesem Arbeitsschritt ist das Konzept des Zielkonflikts. Zielkonflikte sind die natürlichen Begleiter jeden Grafikdesigns, da Grafikdesign stets verschiedene Adressat*innen ansprechen muss (oder doch zumindest wenigstens zwei: die Kund*innen und die definierten Zielgruppen, wobei sich auch diese in ihren Ansprüchen und kulturellen Kontexten unterscheiden können). In einigen Arbeitsbereichen des Grafikdesigns ist das Konzept des Zielkonflikts überhaupt zentral zum Verständnis des Briefings, etwa bei Orientierungssystemen in Krankenhäusern, die in der Regel so viele Nutzungsgruppen haben, dass sie gar nicht ohne sichtbare Zielkonflikte realisiert werden können. Das Aufdecken von Zielkonflikten führt damit zur genaueren Betrachtung der unterschiedlichen im Artefakt realisierten Wirkweisen und so zu einer Betrachtung des Grafikdesigns im Kontext seiner Entstehung und Nutzung.
4. Der vierte Arbeitsschritt hängt vom Kontext des Projekts ab. In einem Auftragsforschungsprojekt können die Ergebnisse die Kund*innen in Form eines Rebriefings aufgearbeitet werden: »Um diese und jene Wirkung zu stärken,

sollten diese und jene Änderungen vorgenommen werden.« In grundlagenorientierten Forschungsprojekten lassen sich aus den beobachteten Zielkonflikten neue Beschreibungen für Wirkmechanismen von Design generieren, wie beispielsweise zur Steuerung von Nostalgie in Lego-Bausätzen.¹⁸ In einem Projekt, in dem wir das Grafikdesign des Magazins *Dabiq* der Terrororganisation IS untersucht haben, führte die Identifikation der Zielkonflikte wiederum zu Empfehlungen für das Grafikdesign von Antiterrormaßnahmen.¹⁹

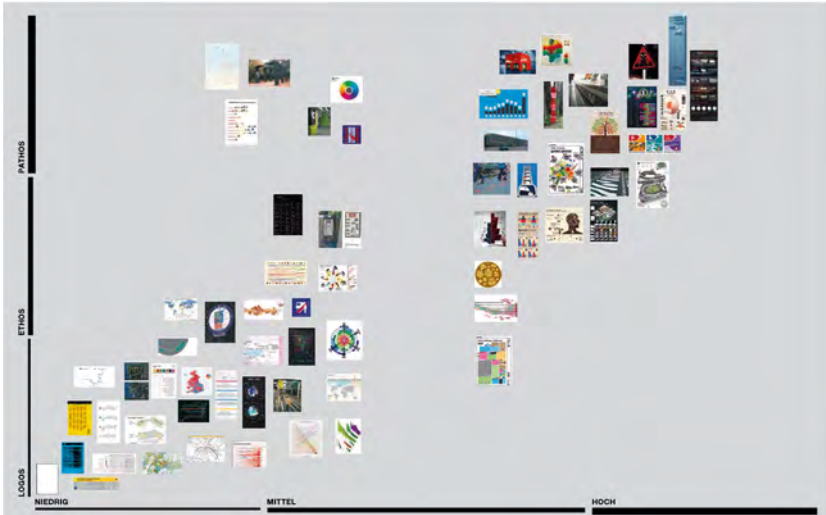


Abbildung 14: Visuelles Argument für den Zusammenhang von Wirkungsdimension und Stilhöhe in der visuellen Rhetorik von Informationsdesign. Aus dem Schlussbericht des Forschungsprojekts »Visuelle Rhetorik 2«; Matrix: Annina Schneller, 2012²⁰

18 Vgl. Scheuermann: »Die rhetorische Designanalyse und Buchanans ›Design-Argument‹ – am Beispiel des *Lego Star Wars At-At Walker 4483*«.

19 Vgl. Arne Scheuermann/Artur Beifuss: *The Visual Rhetoric of the Islamic State: An Editorial Design Case Study of the IS Magazine Dabiq* (= HKB Research Paper No. 16), Bern: Hochschule der Künste Bern 2017.

20 Annina Schneller/Arne Scheuermann (Hg.): *Visuelle Rhetorik 2: Regeln, Spielräume und rhetorischer Nullpunkt im Informationsdesign am Beispiel des öffentlichen Verkehrs* (= HKB Research Paper No. 5), Bern: Hochschule der Künste Bern 2012, S. 92f.



Abbildung 15: Die interdisziplinäre Arbeit am Material: In der Projektgruppe VIRAL analysieren ein Designtheoretiker, ein Journalist, ein Kriminologe, eine Kommunikationsdesignerin, ein Medizinhistoriker und eine weitere Kommunikationsdesignerin (nicht im Bild) gemeinsam rechtsradikale Memes, die in Deutschland zur Anzeige gebracht wurden. Forschungsprojektreihe »Counterterrorism Communication Design«; Foto: Eliane Gerber, 2020²¹

Dieses Vorgehen hat sich in der Praxis bewährt und kommt in unserer Forschungsgruppe in den unterschiedlichsten Projektkontexten zur Anwendung. Gleichwohl kann das oben modellhaft beschriebene Vorgehen in der Praxis aufwendig und damit im Umfeld drittmittelfinanzierter Forschung teuer sein: Es müssen verschiedene Expert*innen gewonnen werden, die zudem idealerweise nach und nach Erfahrungen mit dieser Methode sammeln; die Analyseschritte sind zeitintensiv, die unterschiedlichen Ergebnisse und Haltungen müssen diskursiv ausgehandelt werden. All das erfordert Zeit und Ressourcen. Es haben sich daher in der Praxis unserer Forschungsgruppe Varianten entwickelt, die einzelne Aspekte der Methode aufgreifen, ohne sie ganz buchstabengetreu dem vorgestellten Modell durchzuführen. Zu diesen Spielformen der Methode gehört die anfängliche und tentative Analyse von Grafikdesign durch eine*n einzelne*n Designforscher*in zum Zwecke einer ersten Befundung oder Bestandsaufnahme eines Korpus. Hier fehlt zwar der diskursive Aspekt der Gruppe, aber oft lassen sich auch im subjektiven Nachvollzug der Mittel interessante Zielkonflikte aufzeigen. Eine weitere Spielform ist der Nachvollzug der Nutzung von Artefakten

21 Vgl. die Publikation der Ergebnisse dieser Auslegeordnung in Arne Scheuermann/Jachen Nett/Maria Mahdessian/Eliane Gerber: »Applying rhetorical design analysis on hate-speech memes«, in: TANGRAM 43 (2019), S. 111–117, auf: www.ekr.admin.ch/d824.html (letzter Zugriff: 09.08.2022).

(im Sinne Buchanans²²): Hier kommt dem Nutzungsszenario der Artefakte eine besondere Bedeutung zu, indem man versucht, durch die Anwendung und Verwendung der Artefakte auf ihre Wirkziele zu schließen. Gut kann man die Beobachtungen zu Wirkzielen und ihren Zielkonflikten auch im Unterricht nutzen, um den Blick auf Grafikdesign zu schärfen und das Paradigma der ›Guten Form‹ mit nutzungs- und wirkungsorientierten Konzepten zu hinterfragen. All diese Spielformen der Methode fußen auf einem rhetorischen Verständnis von Design und können auf weitere Bereiche des Designs ausgeweitet werden. Gleichwohl empfehlen wir aus unserer Erfahrung, die Methode als Gruppenmethode für Expert*innen anzuwenden.

Die Kombination der beiden Methoden

Wie bereits erwähnt, bedient sich die Designforschung in der Regel der Triangulation unterschiedlicher Methoden, um einer Forschungsfrage nachzugehen. Auch die beiden hier vorgestellten Methoden lassen sich kombinieren. Dabei kann die Rhetorische Designanalyse als Metaparadigma der Auslegeordnung dienen und die Auslegeordnung als Technik der Rhetorischen Designanalyse angewendet werden. So können beispielsweise die auf der x- und y-Achse angeordneten Kriterien rhetorischen Wirkzielen entsprechen. In diesem Fall dient die Auslegeordnung der Exploration eines Feldes möglicher Wirkziele verschiedener Artefakte. Es wird danach gesucht, welche Wirkungen verschiedene Artefakte gemeinsam haben. Oder aber die in einer Auslegeordnung gefundenen Bezüge werden in einem zweiten Schritt unter dem Aspekt der Wirkung und ihrer Zielkonflikte in einer Rhetorischen Designanalyse befragt. Dann werden die beobachteten Zusammenhänge von Form und Inhalt in einer Gruppe von Medien noch einmal gezielt daraufhin untersucht, welche Mittel welche Wirkung erzeugen und wie widerspruchsfrei sich diese Wirkungen jeweils entfalten.

Epistemologisch kann man festhalten, dass die visuelle Auslegeordnung hierbei den Überblick, den Vergleich und das Muster, die Rhetorische Designanalyse nach dem Berner Modell dagegen den Blick aufs Detail, das Spezifische eines Artefakts und seine Abweichungen fokussiert. In diesem komplementären Verständnis sind beide dazu geeignet, die spezifischen Eigenschaften von Grafikdesign genau und sorgfältig in den Blick zu nehmen. Das Zusammenspiel der beiden Methoden führt dabei zu medienspezifischen, empirisch gelagerten, genauen und vergleichenden Analysen von Grafikdesign.

22 Vgl. Richard Buchanan: »Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice«, in: *Design Issues* 2 (1985) 1, S. 4–23.



Abbildung 16: Überprüfung von Hypothesen zur visuellen Rhetorik (hier von Covern der Wochenmagazine DER SPIEGEL und Beobachter) in einer visuellen Auslegeordnung von Simon Küffler und Arne Scheuermann. Forschungsprojekt »Geldschein«; Foto: Arne Scheuermann, 2018

Orte des Austauschs

Die neue Praxis der Designforschung ist eine kollaborative. Mehr und mehr lässt sich beobachten, dass klassische Publikationsformate wie das wissenschaftliche Paper oder Vorträge an Konferenzen durch fallbezogene Workshops, kollektive Publikationsformate und die Diskussion in der Gruppe ergänzt werden. Das gemeinsame Erkunden und Erfinden von Methoden scheint mir hierbei die richtige Antwort auf das eingangs erwähnte Desiderat zu sein: Da die etablierten Disziplinen der noch jungen Disziplin Designforschung keine ausreichenden Methoden der Designanalyse zur Verfügung stellen, müssen wir aktiv und im kritischen Gespräch miteinander an diesen neuen Methoden arbeiten. Die beiden vorgestellten Methoden verstehen sich als Puzzlebausteine, die zu diesem größeren Bild beitragen wollen. Gleichzeitig will dieser Praxisbericht dazu anregen, die vorgestellten Methoden selbst anzuwenden, zu verfeinern, zu verwerfen. Wir freuen uns, wenn Sie Kontakt mit uns aufnehmen, uns Feedback zu Ihren eigenen Erfahrungen mit diesen Methoden geben und damit die kritische Reflexion unserer Methoden aufnehmen und bereichern.

Methodenvielfalt in der Designforschung

Minou Afzali

Der Designtheoretiker Alain Findeli stellte 2008 im Rahmen einer Konferenz des Design Research Network in Berlin die Frage, ob Designforschende die Welt anders beobachten, beschreiben und interpretieren, als dies beispielsweise Ethnograf*innen, Demograf*innen, Ökonom*innen oder auch Forschende anderer Disziplinen tun.¹ Diese Frage ist im Kontext eines künstlerisch-wissenschaftlichen Graduiertenprogramms wie der SINTA besonders interessant, denn hier kommen promovierende Designforschende mit Diskursen und Methoden anderer Wissenschaftsdisziplinen in Berührung. Umso mehr werden sie sich ihrer designspezifischen Herangehensweisen und Methoden bewusst und müssen sich der Frage stellen, inwiefern eine Annäherung der unterschiedlichen Disziplinen einen Mehrwert für ihre Forschungsarbeit darstellt und zum Erkenntnisgewinn beiträgt.

Am Beispiel meiner eigenen Forschungstätigkeit an der Schnittstelle zwischen Design und Gesundheit zeigt der folgende Beitrag auf, wie die Kombination von Designforschungs- mit ethnografischen Methoden dazu beitragen kann, Fragen zur Gestaltung sowie zu deren Wirkung und Rezeption zu beantworten. Ich beziehe mich dabei auf Erfahrungen, die ich im Rahmen meiner Doktorarbeit im Kontext kulturspezifischer Alters- und Pflegeeinrichtungen in der Deutschschweiz machen konnte.² Darüber hinaus beruhen meine Beobachtungen und Folgerungen auf meiner Tätigkeit als Designforscherin, die an der Schnittstelle zwischen Design und Gesundheit arbeitet und als Mitglied der interdisziplinären Arbeitsgruppe Health Care Communication Design HCCD der Berner Fachhochschule.³ Im ersten Teil des Beitrags erfolgt eine kurze Einführung in den

1 Alain Findeli: »Searching for Design Research Questions: Some Conceptual Clarifications«, in: Rosan Chow/Wolfgang Jonas/Gesche Joost (Hg.): *Questions, Hypotheses & Conjectures: Discussions on Projects by Early Stage and Senior Design Researchers*, New York/Bloomington: iUniverse 2010, S. 286–303.

2 Die Doktorarbeit erfolgte im Rahmen des Graduiertenprogramms SINTA, vgl. Minou Afzali: *Zur Rolle des Designs in kulturspezifischen Alters- und Pflegeeinrichtungen*, Thesis, Bern: Universität Bern 2018. <https://boristheses.unibe.ch/2188/> (letzter Zugriff: 07.07.2021).

3 Gegründet wurde die Arbeitsgruppe HCCD im Jahr 2007; sie umfasst Forschende aus den Bereichen Design, Architektur, Pflege, Wirtschaft und Medizininformatik, die gemeinsam komplexe Fragestellungen im Gesundheitswesen untersuchen, vgl. Hochschule der Künste Bern

Forschungsbereich Health Care Design, der sich mit der Wirkung gestalterischer Aspekte im Gesundheitswesen befasst. Daran anschließend zeigt das Beispiel meines Dissertationsprojekts an der Schnittstelle von Design und Gesundheit, wie das Ineinandergreifen verschiedener Methoden erfolgen kann und welcher Erkenntnisgewinn daraus resultiert. Der letzte Teil des Beitrags thematisiert die Methodentriangulation im Bereich der angewandten Forschung und zeigt auf, wie diese dazu dienen kann, verschiedene Akteur*innen in den Designprozess miteinzubeziehen.

Forschung an der Schnittstelle von Design und Gesundheit

Als ausgebildete Produktdesignerin fokussiere ich in meiner Arbeit vor allem auf die Gestaltung von Artefakten und Räumen im Kontext von Gesundheitseinrichtungen. Fragen danach, welche Wirkung Design auf Kommunikations- und Arbeitsabläufe, auf zwischenmenschliche Interaktionen, auf das Wohlbefinden von Versorgungsnutzenden wie Mitarbeitenden und schließlich auch auf Genesungsprozesse entfalten kann, spielen dabei eine übergeordnete Rolle. Dass Design all diese Faktoren fördern oder behindern kann, davon zeugen zahlreiche Studien aus dem Bereich Evidence-Based Healthcare Design.⁴ Als wegweisend für diesen Forschungszweig gilt eine Studie des US-amerikanischen Architekturprofessors Roger Ulrich aus dem Jahr 1984.⁵ Anhand zweier Gruppen von Patient*innen eines Krankenhauses in Pennsylvania untersuchte Ulrich über einen Zeitraum von insgesamt neun Jahren, inwiefern der Aufenthalt in einem Zimmer mit Fensterblick auf eine natürliche Umgebung einen Einfluss auf den Genesungsprozess der Patient*innen haben könnte. Den Studienteilnehmenden war gemein, dass sie aufgrund einer Gallenblasenoperation im Krankenhaus behandelt wurden. Während die Patient*innen der einen Gruppe ihren Krankenhausaufenthalt in einem Zimmer mit Ausblick auf Laubbäume verbrachten, sah die andere Gruppe auf die Backsteinmauer eines benachbarten Gebäudes. Die Ergebnisse der Studie waren eindeutig: Mitglieder der ersten Gruppe hatten einen kür-

HKB: »Health Care Communication Design« (o. J.), www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsbereiche/health-care-communication-design/ (letzter Zugriff: 07.07.2021).

- 4 Für einen Überblick über entsprechende Studien vgl. Farouq Halawa et al.: »Advancing Evidence-Based Healthcare Facility Design: A Systematic Literature Review«, in: *Health Care Management Science* 23 (2020) 3, S. 453–480; Roger S. Ulrich et al.: »A Review of the Research Literature on Evidence-Based Healthcare Design«, in: *Health Environments Research & Design (HERD)* 1 (2008) 3, S. 61–125.
- 5 Roger S. Ulrich: »View Through a Window May Influence Recovery from Surgery«, in: *Science* 224 (1984) 4647, S. 420–421.

zeren Krankenhausaufenthalt, benötigten weniger Schmerzmittel und wiesen weniger postoperative Komplikationen auf als die Gruppe mit Blick auf die Mauer.

In den darauffolgenden Jahrzehnten gewann die Wirkung gestalterischer Aspekte im Gesundheitswesen zunehmend an Beachtung, und so folgten auf Ulrichs Untersuchung zahlreiche quantitative wie qualitative Studien. Diese fokussieren beispielsweise darauf, welchen Einfluss der Grundriss eines Krankenzimmers auf die Häufigkeit von Stürzen der Patient*innen hat⁶ oder inwiefern sich die Gestaltung des räumlichen Umfelds auf das Wohlbefinden von Heimbewohnenden auswirkt.⁷

Einbezug von erfahrungsbasiertem Kontextwissen

Evidence-Based Healthcare Design befasst sich jedoch nicht nur mit der Wirkung der gebauten Umgebung auf Versorgungsnutzende und Mitarbeitende von Gesundheitseinrichtungen. Im Fokus stehen auch andere gestalterische Bereiche wie beispielsweise das Design von Kommunikationsmitteln, Medizinalgeräten oder digitalen Gesundheitstechnologien. Die Gestaltung von Arbeits-, Behandlungs- und Kommunikationsprozessen ist Gegenstand des Bereichs Service Design.⁸ Studien in diesem Bereich fokussieren im Gesundheitskontext beispielsweise auf die Erfahrungen, die Patient*innen und deren Angehörige während des Behandlungsprozesses machen. Dies geschieht mit dem Ziel, gerechtere Versorgungsangebote für alle Nutzenden zu gestalten. Bate und Robert schreiben dem Erfahrungswissen von Versorgungsnutzenden eine besondere Rolle innerhalb des Designprozesses zu:

»We suggest that designing services, environments, interactions and processes for the human experience – literally targeting experience – poses a formidable, but highly worthwhile, challenge for healthcare improvement professionals. This is not just about being more patient-centred or promoting greater patient participation. It

6 Debajyoti Pati et al: »Physical Design Factors Contributing to Patient Falls«, in: *Journal of Patient Safety* 17 (2021) 3, S. e135–e142.

7 Elizabeth Burton/Sheehan Bart: »Care-Home Environments and Well-Being: Identifying the Design Features that most Affect Older Residents«, in: *Journal of Architectural and Planning Research* 27 (2010) 3, S. 237–256.

8 Vgl. hierzu Sidney Anderson/Linda Nasr/Steven W. Rayburn: »Transformative Service Research and Service Design: Synergistic Effects in Healthcare«, in: *The Service Industries Journal* 38 (2018) 1–2, S. 99–113; Karine Freire/Daniela Sangiorgi: »Service Design & Healthcare Innovation: From Consumption to Co-Production and Co-Creation«, in: Simon Clatworthy/Janne-Valtteri Nisula/Stefan Holmlid (Hg.): *Proceedings of the 2nd Service Design and Service Innovation Conference, Serv-Des.2010*, Linköping: Linköping University Electronic Press 2012, S. 39–49.

goes much further than this, placing the experience goals of patients and users at the centre of the design process and on the same footing as process and clinical goals.«⁹

Um mehr über die Wirkung von Gestaltung in Gesundheitskontexten zu erfahren, sind jedoch nicht nur die Erfahrungen der Versorgungsnutzenden wichtig. Ebenso zentral sind die Perspektiven des Gesundheitspersonals: Gesundheitseinrichtungen sind nicht nur Orte, an denen Menschen behandelt und versorgt werden, sondern auch Orte, an denen Menschen tagtäglich – teils unter herausfordernden Bedingungen – ihrer Arbeit nachgehen. Um zu ermitteln, inwiefern Kommunikationsmittel, Produkte, räumliche Umgebungen und deren Ausstattung die Arbeits-, Behandlungs- und Kommunikationsprozesse im Gesundheitswesen unterstützen können, gilt es zunächst herauszufinden, welche Bedürfnisse, Verhaltensweisen und Schwierigkeiten die unterschiedlichen Akteur*innen im jeweils spezifischen Behandlungs- und weiteren Arbeitskontext haben. Versorgungsnutzende wie Mitarbeitende können dabei als Expert*innen ihrer eigenen Krankheits- bzw. Arbeitserfahrungen in Forschungs- und Designprozesse miteinbezogen werden.¹⁰ Dies gibt Aufschluss darüber, welche Rolle Design in den entsprechenden Kontexten spielt, und kann Ausgangspunkt für neue gestalterische Lösungen sein, die darauf zielen, die Sicherheit, Zufriedenheit und das Wohlbefinden von Versorgungsnutzenden wie Mitarbeitenden zu fördern.

In Designprozessen werden die unterschiedlichen Perspektiven der Nutzer*innen jedoch vielfach nur unzureichend berücksichtigt. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass die Gestaltung des räumlichen Umfelds in neu gebauten oder sanierten Gesundheitseinrichtungen oftmals nachträglich von den Nutzenden ihren Bedürfnissen entsprechend angepasst wird. In diesen Fällen sind es Pflegefachpersonen, Ärzt*innen oder Mitarbeitende des Hausdienstes, die selbst aktiv werden und die Dekoration von Stationsfluren und Zimmern vornehmen oder auf den Gängen nachträglich selbstgedruckte Beschriftungen anbringen, um die Orientierung im Gebäude zu erleichtern. Diese laienhafte Gestaltung ist das Resultat der Erfahrungen, die diese Personengruppen mit ihrer gebauten Umgebung machen. All diese gestalterischen Maßnahmen geschehen aus einem (mehr oder weniger bewussten) Grund und sollen eine bestimmte Wirkung erzielen. In den meisten Fällen sollen sie zur Optimierung des räumlichen Umfelds

9 Paul Bate/Glenn Robert: »Experience-Based Design: From Redesigning the System Around the Patient to Co-Designing Services with the Patient«, in: *Quality and Safety in Health Care* 15 (2006) 5, S. 307–310, hier S. 308.

10 Der Beitrag von Marika Simon in diesem Band (S. 53–79) zeigt beispielsweise, wie Patient*innen einer pädiatrischen Klinik mithilfe partizipativer Methoden in den Forschungsprozess mit einbezogen werden, um dabei mehr über die Gestaltung des räumlichen Stationsumfelds zu erfahren.

dienen. Doch gelingt dies auch? Um diese Frage beantworten zu können, müssen unterschiedliche Erhebungsmethoden zum Einsatz kommen, die einerseits Aufschluss über die Gestaltung des jeweiligen Kontexts geben und andererseits die dahinterliegenden Absichten sowie die Wirkung der gestalterischen Maßnahmen offenlegen. Das folgende Beispiel zeigt auf, wie hierzu Methoden der Designforschung mit ethnografischen Methoden kombiniert und entsprechende Ergebnisse erzielt werden können.

Hintergrund, Intention und Wirkung gestalterischer Maßnahmen

Im Rahmen meiner Doktorarbeit¹¹ untersuchte ich, welche Rolle Design in Alters- und Pflegeeinrichtungen spielt, deren Angebot sich gezielt an ältere Migrant*innen richtet. Bewohnende der sogenannten ›mediterranen‹ Alterseinrichtungen kamen als Arbeitsmigrant*innen meist in den 1950er- bis 70er Jahren aus Italien, Spanien oder Portugal in die Schweiz. Im Laufe der vergangenen Jahrzehnte sind viele dieser Menschen in ihre Herkunftsländer zurückgekehrt, während andere in der Schweiz geblieben sind. Mit fortschreitendem Alter ist auch diese Bevölkerungsgruppe zunehmend auf Pflege angewiesen, und so entstanden in verschiedenen Deutschschweizer Städten Alterseinrichtungen, die sich mit ihrem kulturspezifischen Betreuungsangebot an genau diese Personen richten. Nebst Pflegepersonal, das in der Regel eine der Erstsprachen der Bewohnenden spricht, wird dem kulturellen Hintergrund der betreuten Personen mit weiteren Maßnahmen Rechnung getragen: So verspricht der Speiseplan meist ›mediterrane‹ Kost und wird auf Italienisch kommuniziert oder das musikalische Aktivierungsprogramm nimmt mit italienischen und spanischen Schlagern des letzten Jahrhunderts Bezug auf die Herkunft der betreuten Personen. Die Erfahrungen, die in diesen kulturspezifischen Alterseinrichtungen gesammelt werden, sind vor allem im Hinblick auf künftige Betreuungsmodelle interessant, die der zunehmenden Diversität der Bewohner*innen gerecht werden und eine erhöhte Sensibilität für deren Bedürfnisse haben müssen.¹² Forschungsliteratur im Bereich der transkul-

11 Afzali: *Zur Rolle des Designs in kulturspezifischen Alters- und Pflegeeinrichtungen*. Die Dissertation entstand im Rahmen der Graduate School of the Arts (heute: SINTA) und wurde durch den Schweizerischen Nationalfonds SNF gefördert (2013–2016, SNF 100016_146391: »CommuniCare: Kommunikationsdesign in kulturspezifischen Alters- und Pflegeeinrichtungen«). Der vorliegende Bandbeitrag beruht auf Ergebnissen, die in dieser Studie publiziert wurden.

12 Vgl. hierzu Meggi Khan-Zvorničanin: *Kultursensible Altenhilfe? Neue Perspektiven auf Programmatik und Praxis gesundheitlicher Versorgung im Alter*, Bielefeld: transcript 2016; Hildegard Hungerbühler/Corinna Bisegger: »Und so sind wir geblieben ...«. *Ältere Migrantinnen und Migranten in der Schweiz*, Bern: Eidgenössische Kommission für Migrationsfragen EKM/Nationales Forum Alter und Migration 2012.

turrellen Pflege empfiehlt beispielsweise, dass in Heimen, in denen Personen mit Migrationserfahrung betreut werden, unter anderem auch die Gestaltung des räumlichen Umfelds der Herkunft der Bewohnenden Rechnung tragen soll.¹³ Darauf, wie dies konkret geschehen soll und wie entsprechende gestalterische Maßnahmen aussehen könnten, wird jedoch nur wenig eingegangen. Vor diesem Hintergrund fokussierte ich unter anderem auf die Gestaltung der Räumlichkeiten in ›mediterranen‹ Betreuungseinrichtungen.¹⁴ Für die qualitative Untersuchung waren folgende Forschungsfragen leitend:

- Wie ist das räumliche Umfeld der ›mediterranen‹ Alterseinrichtungen gestaltet?
- Mit welcher Intention werden die Räume von den verantwortlichen Personen ausgestattet?
- Welche Wirkung hat die Gestaltung des räumlichen Umfelds auf die Bewohnenden?

Zur Beantwortung dieser Fragen sammelte ich Daten in verschiedenen Heimen mit ›mediterranem‹ Betreuungsangebot. Ich führte Designanalysen des räumlichen Umfelds durch, betrieb teilnehmende Beobachtungen in verschiedenen Wohngruppen und führte Interviews mit Bewohnenden und dem Pflegepersonal. Unter anderem auch im Altersheim Buchmatt,¹⁵ das eine kulturspezifische Wohngruppe sowie mehrere Regelwohngruppen anbietet, in denen Personen sowohl mit als auch ohne Migrationserfahrung betreut werden.¹⁶ Eine dieser Regelwohngruppen befand sich zum Zeitpunkt der Untersuchung auf dem gleichen Stockwerk wie die ›mediterrane‹ Wohngruppe und diente als Vergleichswohngruppe.

Bei der Datenerhebung konzentrierte ich mich unter anderem auf die gemeinschaftlich genutzten Bereiche der beiden Wohngruppen. Für die Innenraumgestaltung dieser Bereiche war im Wesentlichen das Pflegepersonal verantwortlich. Es suchte die Möbel, Bilder und Artefakte aus und bestückte damit die gemein-

13 Ursula Koch-Straube: »MigrantInnen in der Altenpflege«, in: Dagmar Domenig (Hg.): *Transkulturelle Kompetenz: Lehrbuch für Pflege-, Gesundheits- und Sozialberufe*, Bern: Huber 2007, S. 411–423, hier S. 421.

14 Nebst dem räumlichen Umfeld galt mein Interesse auch den Serviceangeboten, die in diesen Betreuungseinrichtungen dem kulturellen Hintergrund der Bewohnenden Rechnung tragen sollen, wie beispielsweise dem Aktivierungsprogramm. Mehr dazu s. ebd. und Minou Afzali: »Wohnzufriedenheit dank kultursensiblen Umfeld: Die ›mediterranen‹ Abteilungen als Vorbild?«, in: *Age Report IV – Wohnen in den späten Lebensjahren: Grundlagen und regionale Unterschiede*, Zürich/Genf: Seismo 2019, S. 249–256.

15 Die Namen der Einrichtung sowie der befragten Personen wurden aus Datenschutzgründen anonymisiert bzw. geändert.

16 Dieses Betreuungsmodell gilt für die meisten Alters- und Pflegeeinrichtungen mit ›mediterranem‹ Betreuungsangebot.

schaftlich genutzten Bereiche der kulturspezifischen sowie der Vergleichswohngruppe. Inwiefern unterschied sich die Gestaltung der gemeinschaftlich genutzten Bereiche der beiden Wohngruppen? Welche Intentionen lagen dieser Gestaltung zugrunde und welche Wirkung hatte diese auf die Nutzer*innen? Die Antworten auf diese Fragen werden im Folgenden aufgeführt.

Designanalyse des räumlichen Umfelds

Während meiner Aufenthalte im Altersheim Buchmatt fotografierte ich die Inneneinrichtung der gemeinschaftlich genutzten Bereiche der ›mediterranen‹ wie der Vergleichswohngruppe. Um zu analysieren, inwiefern sich die Gestaltung der beiden Bereiche voneinander unterscheidet, stellte ich sämtliche Artefakte auf den Aufnahmen visuell frei und bildete von dem Material ausgehend induktiv zunächst drei unterschiedliche Funktionskategorien, denen ich die Artefakte zuordnete: Möbel, Objekte sowie Bilder. Innerhalb dieser Kategorien wurden die entsprechenden Artefakte wiederum neuen Unterkategorien zugeordnet, die eine spezifischere Betrachtung der einzelnen Gruppen erlaubte:

Möbel: Aufbewahrungsmöbel, Sitzmöbel, Tische/Ablagen, Leuchten, Spiegel

Objekte: Figuren, Kissen, Geschirr/Keramik, (teilweise künstliche) Pflanzen/Mineralien, Unterhaltung

Bilder: Kunst/Kunsthandwerk, Poster/Fotodrucke

Diese Ordnung machte rasch deutlich, dass sich in den gemeinschaftlich genutzten Bereichen der ›mediterranen‹ Wohngruppe generell viel mehr Artefakte befanden als in der Vergleichswohngruppe. Die Inneneinrichtung der kulturspezifischen Wohngruppe wies insbesondere mehr Aufbewahrungs- und Sitzmöbel sowie figürliche Objekte, Geschirr/Keramik und (teilweise künstliche) Pflanzen auf. Artefakte der letzten beiden Kategorien fehlten in den gemeinschaftlich genutzten Bereichen der Vergleichswohngruppe gar gänzlich. Auch die Gestaltung der Möbel in den Räumlichkeiten der beiden Wohngruppen unterschied sich: Während das Mobiliar der ›mediterranen‹ Wohngruppe vorwiegend aus mittel- bis dunkelbraunem Holz gefertigt war, massiv wirkte und historisierende Formensprachen aufwies, wirkten die wenigen Sitzgelegenheiten und Möbel der benachbarten Regelwohngruppe vergleichsweise leichter (Abbildung 1).

In einem weiteren Schritt erstellte ich einen Grundriss der beiden gemeinschaftlich genutzten Wohngruppenbereiche mit der Anordnung des jeweiligen Mobiliars (Abbildung 2). Beide Wohngruppen verfügten über einen offenen Grundriss und unterschieden sich in ihrer Größe nur wenig. Während auf der ›mediterranen‹ Wohngruppe eine eingezogene Trennwand den weitläufigen Raum in zwei

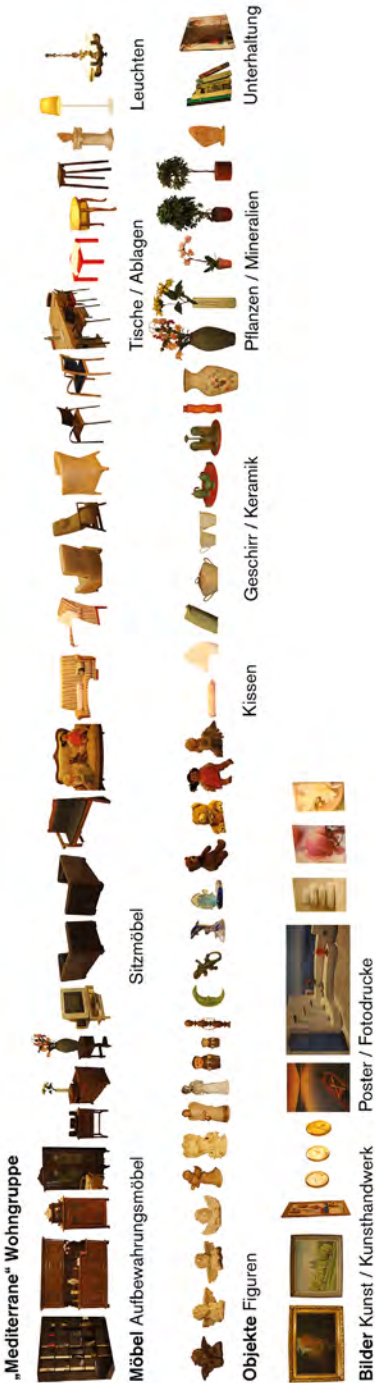


Abbildung 1: Visuelle Analyse der Artefakte in den gemeinschaftlich genutzten Bereichen, Darstellung: Minou Afzali, aus: Afzali: Zur Rolle des Designs in kulturspezifischen Alters- und Pflegeeinrichtungen, S. 90

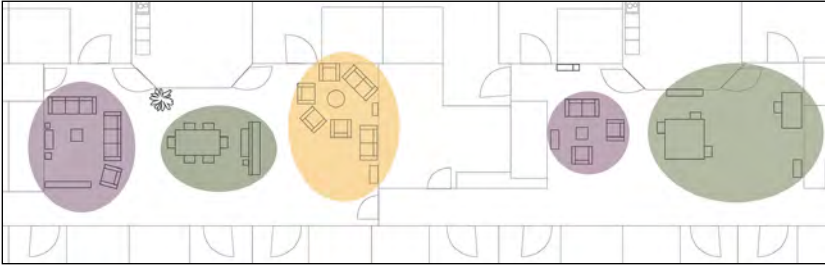


Abbildung 2: Grundrissdarstellung der gemeinschaftlich genutzten Bereiche der beiden Wohngruppen. In den markierten Bereichen befinden sich die jeweiligen Aufenthaltszonen der »mediterranen« Wohngruppe (links) sowie der Vergleichswohngruppe (rechts). Darstellung: Minou Afzali, aus: Afzali: Zur Rolle des Designs in kulturspezifischen Alters- und Pflegeeinrichtungen, S. 94

Bereiche unterteilt, fehlte diese innenarchitektonische Maßnahme auf der Vergleichswohngruppe. Somit konnte hier der gesamte Raum überblickt werden und wirkte dadurch insgesamt weitläufiger als der gemeinschaftlich genutzte Bereich der kulturspezifischen Wohngruppe. Worin sich die Gestaltung der beiden Bereiche ebenfalls unterschied, war die Anordnung des Mobiliars. Die Bewohnenden der »mediterranen« Wohngruppe konnten bei einem Aufenthalt im gemeinschaftlich genutzten Bereich zwischen drei Zonen auswählen, die mit Sitzgelegenheiten bestückt waren: Der Fernsehbereich der Wohngruppe wurde von zwei übers Eck angeordneten, großen, schwarzen Sofas sowie einem schweren Sessel begrenzt, die um einen kleinen Couchtisch herum angeordnet waren. Der Essbereich, bestehend aus einem großen Holztisch, sechs Stühlen sowie einem mit Geschirr und Nippes befüllten Vitrinenschrank, befand sich in unmittelbarer Nähe der raumtrennenden Wand. Schließlich verfügte der gemeinschaftlich genutzte Bereich in einer der Raumecken über eine weitere Sitzgruppe, bestehend aus zwei kleinen Biedermeiersofas, mehreren Sesseln, einem Couchtisch sowie einer dunklen Holzkommode, auf der drei Putten platziert waren. Alle drei Bereiche luden durch die Anordnung der jeweiligen Sitzgelegenheiten zum Verweilen ein und boten den Nutzer*innen einerseits einen guten Überblick über den Raum und andererseits Sichtschutz und Privatsphäre. Die Anordnung der Sitzgruppen ermöglichte Blickkontakt zwischen den Nutzenden und unterstützte somit den sozialen Austausch und die Kommunikation. Darüber hinaus wirkten diese Bereiche dank ihrer liebevollen und detailbewussten Ausstattung sehr wohnlich, ja heimelig.

Den Bewohnenden der Vergleichswohngruppe boten sich hingegen nur zwei Zonen für einen Aufenthalt in den gemeinschaftlich genutzten Bereichen an: Eine helle, dreiteilige Polstersitzgruppe, bestehend aus einem Sofa für Zwei sowie zwei Sesseln, die um einen kleinen Couchtisch herum angeordnet waren, bildete den Fernsehbereich. In der Mitte des Raumes stand ein quadratischer Tisch, der als

Essbereich genutzt wurde. Beide Bereiche boten den Nutzer*innen weder Sichtschutz noch Privatsphäre, da sie von allen Seiten einsehbar waren und somit keinen Nischencharakter aufwiesen. Nebst diesen beiden Sitzzonen befand sich an einer der Raumwände außerdem ein rechteckiger Holztisch mit einem zusätzlichen Sitzplatz, der gegen die Wand gerichtet war. Setzte man sich auf diesen Stuhl, so bot sich einem bloß die ernüchternde Aussicht auf die karge Wand.

Ein Vergleich der Innenausstattung der gemeinschaftlich genutzten Bereiche der beiden Wohngruppen zeigte, dass sich den Bewohnenden der »mediterranen« Wohngruppe ein wohnlich wie auch einladend wirkendes und kommunikationsförderndes Umfeld bot, hingegen mussten sich ihre Nachbar*innen mit kargen und wenig stimulierenden Räumlichkeiten begnügen, die zudem die Kommunikation zwischen den älteren Menschen nicht unterstützten. Es erstaunte somit wenig, dass die Nutzung der beiden Bereiche tatsächlich unterschiedlich ausfiel und sich die Bewohnenden der kulturspezifischen Wohngruppe viel häufiger in den gemeinschaftlich genutzten Bereichen aufhielten als ihre Nachbar*innen. Die Designanalyse der beiden Wohnbereiche sowie die teilnehmenden Beobachtungen im Feld bestätigten somit, was die Forschungsliteratur im Bereich Evidence-Based Healthcare Design nahelegt: Soziopetal, also die Kommunikation und den sozialen Austausch fördernd, wirken Räume, wenn sich die Nutzenden in wohnlich gestalteten Bereichen aufhalten können, die Begegnungen ermöglichen und gleichzeitig Rückzug und Geborgenheit bieten. Fehlt den Räumen eine entsprechende Gestaltung, wirken sie soziofugal, also kommunikationshemmend, und werden entsprechend wenig genutzt.¹⁷ Diese Ergebnisse führten zur nächsten Frage: Worauf ließ sich die unterschiedliche Gestaltung der beiden Wohnbereiche zurückführen? Um diese Frage zu beantworten, musste ich mehr über die der Gestaltung zugrunde liegenden Intentionen erfahren. Hierfür befragte ich im Rahmen von Einzel- und Fokusgruppeninterviews Pflegefachpersonen, die für die Gestaltung beider gemeinschaftlich genutzten Bereiche verantwortlich waren. Die befragten Personen stammten zum Teil selbst aus den Herkunftsländern der älteren Menschen, die sie betreuten, oder waren Nachkommen ehemaliger Arbeitsmigrant*innen aus Italien und Spanien. Sie alle waren sowohl auf der »mediterranen« als auch auf der Vergleichswohngruppe tätig.

17 Vgl. Ebru Ayas/Jorgen Eklund/Shigekazu Ishihara: »Effective Design of Waiting Areas in Primary Healthcare«, in: *The TQM Journal* 20 (2008) 4, S. 389–408; Jiska Cohen-Mansfield/Perla Werner: »The Effects of an Enhanced Environment on Nursing Home Residents who Pace«, in: *The Gerontologist* 38 (1998) 2, S. 199–208; Steve Baldwin: »Effects of Furniture Rearrangement on the Atmosphere of Wards in a Maximum-Security Hospital«, in: *Hospital and Community Psychiatry* 36 (1995) 5, S. 525–528; Mele Koneya: »Location and Interaction in Row-and-Column Seating Arrangements«, in: *Environment and Behavior* 8 (1976) 2, S. 265–282; Robert Sommer/Hugo Ross: »Social Interaction On a Geriatrics Ward«, in: *International Journal of Social Psychiatry* 4 (1958) 2, S. 128–133.

Ethnografische Datenerhebung zur Gestaltung des räumlichen Umfelds

In den Gesprächen mit Mitarbeitenden verschiedener ›mediterraner‹ Alterseinrichtungen fiel eines besonders auf: Meine Gesprächspartner*innen hoben immer wieder die ›gesellige‹ und ›familiäre‹ Atmosphäre auf den kulturspezifischen Wohngruppen hervor, die sich angeblich von der Atmosphäre auf den Regelwohngruppen und somit auch der Vergleichswohngruppe unterschied. Die auf manch einer Informationsbroschüre auch als ›Italianità‹ beschriebene Stimmung wurde meist auf die Herkunft der Bewohnenden zurückgeführt. Die Bewohnenden der ›mediterranen‹ Wohngruppen suchten demnach die Gesellschaft ihrer Mitbewohnenden häufiger und interagierten auch intensiver mit deren Angehörigen, als dies auf anderen Wohngruppen der Fall war. Meine Aufenthalte auf den beiden Wohngruppen des Altersheims Buchmatt bestätigten dieses Bild. Ich beobachtete, wie die Bewohnenden der ›mediterranen‹ Wohngruppe die gemeinschaftlich genutzten Bereiche, die ihnen zur Verfügung standen, mehr als ihre Nachbar*innen auf der Vergleichswohngruppe nutzten. Nach den Mahlzeiten blieben sie noch eine Weile am gemeinsamen Esstisch sitzen oder begaben sich in die Sitzgruppe vor den Fernseher, während sich auf der benachbarten Wohngruppe der gemeinschaftlich genutzte Bereich leerte.

Ungeachtet dessen, ob die Biografie der Bewohnenden tatsächlich einen Einfluss auf ihre Interaktionsgewohnheiten hatte: Wie die Designanalyse der Räumlichkeiten gezeigt hatte, trug auch die Gestaltung der gemeinschaftlich genutzten Bereiche der beiden Wohngruppen wesentlich dazu bei, wie sie von den älteren Menschen genutzt wurden. Auf die unterschiedliche Gestaltung der beiden Wohngruppenbereiche angesprochen, hoben die befragten Pflegefachpersonen hervor, dass die Gestaltung der kulturspezifischen Wohngruppe dem kulturellen Hintergrund der betreuten Personen Rechnung tragen sollte. Bei der Auswahl des entsprechenden Mobiliars hätten die Pflegenden darauf geachtet, dass es sich um »typisch mediterrane«¹⁸ Möbel mit »venezianischem Stil«¹⁹ handelte. Dieser besondere Stil zeigte sich ihren Aussagen zufolge insbesondere bei der Sitzgruppe im hinteren Bereich des Raumes:

»[...] auch die Polstergruppe, die wir beim Radio hinten haben, das sind auch so typisch italienische Möbel, ... wenn man früher geschaut hat, also bei Großmüttern und so, das war schon sehr typisch.«²⁰

18 Fokusgruppeninterview mit Pflegepersonal der ›mediterranen‹ Wohngruppe am 21. November 2013. In: Afzali: Zur Rolle des Designs in kulturspezifischen Alters- und Pflegeeinrichtungen, S. 75.

19 Ebd.

20 Ebd.

Diese und ähnliche Aussagen machten deutlich, dass die Möbel unter anderem auch deshalb ausgesucht wurden, weil mit ihnen besondere Orte, vertraute Räume und vergangene Zeiten in Verbindung gebracht wurden. Die massiven und schweren Holzmöbel, die sich in der Wohnung der eigenen Großmutter in Italien befanden, dienten in diesem Fall als Inspirationsquelle für die Inneneinrichtung der ›mediterranen‹ Wohngruppe. Hier sollten sie dazu beitragen, den italienisch- und spanischstämmigen Bewohnenden ein vertrautes Umfeld zu ermöglichen. Davon zeugten auch die zahlreichen Putten und sonstigen Objekte, die auf Möbeln und Ablageflächen platziert waren und zu einem wohnlichen Umfeld beitragen sollten. Dies erklärte jedoch nicht, weshalb die Vergleichswohngruppe so karg eingerichtet und im Gegensatz zur kulturspezifischen Wohngruppe mit viel weniger Möbeln und Artefakten bestückt war. Ein Dialog zwischen zwei Pflegefachpersonen während eines Fokusgruppeninterviews ließ einen möglichen Grund hierfür erahnen. Befragt zu den Unterschieden, die sie hinsichtlich der Gestaltung der privaten Räume der älteren Heimbewohnenden beider Wohngruppen machten, antworteten die beiden Pflegenden Sofia und Susanne:

Sofia: »Und was natürlich der Unterschied ist, dass zum Beispiel ein Spanier oder Italiener hat [die] Tendenz, das Zimmer zu füllen ... Der Schweizer hat das nicht. [...] Es ist nicht so erdrückend ... [*lacht*].«

Susanne: »Vielleicht ein bisschen heller eingerichtet ...«

Sofia: »Heller? ... einfach anders ...«²¹

Diese Aussagen legen die Vermutung nahe, dass sich die Pflegenden, die teilweise einen biografischen Bezug zu den Herkunftsländern der Bewohnenden hatten, bei der Gestaltung der gemeinschaftlich genutzten Bereiche (möglicherweise unbewusst) von diesen Beobachtungen haben leiten lassen. Während sie der Ausstattung der gemeinschaftlich genutzten Bereiche der ›mediterranen‹ Wohngruppe offensichtlich viel Beachtung beigemessen hatten, ließ der gemeinschaftlich genutzte Bereich der Vergleichswohngruppe eine solch detailbewusste Gestaltung vermissen. Die reiche Ausstattung auf der einen Seite stand der kargen Inneneinrichtung auf der anderen Seite gegenüber – mit dem Ergebnis, dass die Räume sehr unterschiedlich genutzt wurden. Für die unterschiedliche Gestaltung der beiden Wohngruppen können verschiedene Gründe infrage kommen: Zum einen stellen kulturspezifische Angebote nach wie vor eine Besonderheit innerhalb der schweizerischen Versorgungslandschaft dar und die betreffenden Heime kommunizieren dieses Angebot entsprechend wirksam nach außen. Ein Betreuungsangebot, das dem kulturellen

21 Ebd. S. 93.

Hintergrund der Bewohnenden besonders Rechnung trägt, wird auf diese Weise auch materiell in den Räumlichkeiten sichtbar und grenzt sich visuell von den übrigen Regelwohngruppen im Heim ab. Zum anderen bildete die bewusste Gestaltung der ›mediterranen‹ Wohngruppe auch für die Pflegefachpersonen eine Möglichkeit, sich ihren Arbeitsplatz anzueignen. Durch die Ausstattung der Räumlichkeiten schufen sie ein angenehmes Arbeitsumfeld, das ihren Vorstellungen entsprach, und trugen somit zu ihrem eigenen Wohlbefinden am Arbeitsplatz bei. Die ›familiäre‹ Stimmung auf der ›mediterranen‹ Wohngruppe zeigte sich eben auch in der wohnlichen Atmosphäre, zu der sie selbst wesentlich beigetragen hatten. Wohlgermerkt, von einer solchen Atmosphäre hätten sämtliche Bewohnende, ungeachtet ihres ethnisch-kulturellen Hintergrunds, profitiert – auch diejenigen der Vergleichswohngruppe.

Methodentriangulation in der angewandten Forschung

Das beschriebene Beispiel zeigt, wie die Triangulation unterschiedlicher Methoden – in diesem Fall Methoden der Designforschung und ethnografische Methoden – zu Ergebnissen führt, die Aussagen über die Beschaffenheit, Intention und Wirkung von Gestaltung zulassen. Während dieses Vorgehen im vorliegenden Fall vor allem zur Analyse der räumlichen Situation der beteiligten Alterseinrichtungen diente, kann es in einem anderen Fall die Grundlage für gestalterische Interventionen sein, die in einem weiteren Schritt zur Optimierung bestehender räumlicher Situationen führen. Hierzu können evidenzbasierte Erkenntnisse aus dem Bereich Healthcare Design hinzugezogen werden, in dem es mittlerweile eine Vielzahl von Studien gibt. Zu bestimmten Aspekten der Gestaltung im Gesundheitsbereich gibt es hingegen nach wie vor keine Empirie, die jedoch zur Beantwortung der teils sehr komplexen Fragestellungen im Gesundheitskontext notwendig wäre. In unserer Arbeit im Rahmen der interdisziplinären Arbeitsgruppe Health Care Communication Design HCCD machen wir diese Erfahrung immer wieder. Ob es darum geht, ein Krankenhaus im Planungsprozess altersgerechter Zimmer zu beraten oder ein Formular zu gestalten, welches das Gespräch zwischen Gesundheitsfachpersonen und fremdsprachigen Patient*innen visuell unterstützt:²² Bestehendes, evidenzbasiertes Wissen reicht oftmals nicht aus, da jede Situation im Gesundheitskontext spezifisch betrachtet und untersucht werden muss. Zu unterschiedlich sind die Arbeits-, Kommunikati-

22 Beatrice Kaufmann/Marika Anja Simon/Tannys Helfer: »It Somehow Worked in the End«: Managing Demanding Communication Situations Between Nurses and Migrant Families in the Paediatric Hospital Setting Through the Use of Communication Aids«, in: Kirsty Christer/Claire Craig/Paul Chamberlain (Hg.): *Proceedings of the 6th International Conference on Design4Health*, Amsterdam 2020, Sheffield: Sheffield Hallam University 2020, Bd. 2, S. 47–56.

ons- und Behandlungsabläufe in den verschiedenen Kontexten, zu divers die Versorgungsnutzenden, deren Erkrankungen, Vorwissen und Bedürfnisse. Aus diesem Grund ist nebst dem Einbezug aktueller Forschungsliteratur die Datenerhebung mittels unterschiedlicher Methoden unabdingbar. Bewährt haben sich hierfür designspezifische Methoden wie beispielsweise *Raumbegehungen*, bei denen das räumliche Umfeld in Gesundheitseinrichtungen fotografisch dokumentiert und anschließend unter Einbezug evidenzbasierten Wissens in einem interdisziplinären Team analysiert wird. Das Team der Arbeitsgruppe HCCD besteht aus Expert*innen der Bereiche Design, Architektur, Pflege, Wirtschaft und Medizininformatik und ermöglicht dank seiner vielseitigen Ausrichtung unterschiedliche Perspektiven auf den jeweiligen Untersuchungskontext. Um mehr über die Bedürfnisse unterschiedlicher Akteur*innen in einem konkreten Gesundheitskontext zu erfahren, greifen wir nebst designspezifischen auch auf sozialwissenschaftliche Methoden wie beispielsweise Fokusgruppen- und Einzelinterviews zurück. Möchten wir Einblick in den Alltag von Pflegefachpersonen erhalten, begleiten wir sie und beobachten dabei Arbeits- und Behandlungsprozesse (z. B. durch *Shadowing*²³), um mögliche Schwierigkeiten bei diesen Abläufen identifizieren zu können. Schließlich binden wir unterschiedliche Akteur*innen in den Designprozess mit ein, um bestehende Situationen zu erfassen, zu verstehen und um in einem weiteren Schritt zu gestalterischen Lösungen zu gelangen, die den verschiedenen Ansprüchen gerecht werden. Im Rahmen von Gesprächen oder Workshops können so Versorgungsnutzende, Angehörige, Pflegefachpersonen, Ärzt*innen, Seelsorgende, Mitarbeitende des Hausdienstes oder des Facility Managements ihre Erfahrungen mit einbringen und gemeinsam diskutieren, welche Maßnahmen dazu beitragen könnten, bestehende Situationen zu verbessern. Dieses Vorgehen wählten wir beispielsweise in einem aktuellen Projekt, bei dem wir mit einer geriatrischen Klinik kollaborieren. Ziel ist die Optimierung der Innenraumgestaltung, damit sich Versorgungsnutzende, die vielfach an Demenz erkrankt sind, deren Angehörige sowie Mitarbeitende besser im Gebäude orientieren können. In der ersten Projektphase besichtigte unser Forschungsteam²⁴ verschiedene Stationen der Klinik gemeinsam mit Mitarbeitenden der entsprechenden Einrichtung, die uns Auskunft über das räumliche Umfeld und dessen Nutzung gaben. Dabei dokumentierten wir die Räumlichkeiten fotografisch und

23 *Shadowing* beschreibt eine Beobachtungsmethode, bei der Forschende eine oder mehrere Personen in ihrem Alltag oder in einem bestimmten Kontext (z. B. Arbeitskontext) begleiten und beobachten, ohne dabei zu intervenieren. Dieses Vorgehen ermöglicht Einblicke in Verhaltensweisen, Prozesse und Interaktionen der Beteiligten.

24 Folgende Forschende des Institute of Design Research der Hochschule der Künste Bern HKB waren an diesem Projekt beteiligt: Prof. Dr. Minou Afzali (Projektleitung), Prof. Jimmy Schmid (Stv. Projektleitung), Nicolo Bernasconi, Rahel Inauen, Jean Odermatt sowie Ramona Tschuppert.

analysierten sie anschließend anhand aktueller Studien, die sich mit der Wirkung des räumlichen Umfelds auf kognitiv beeinträchtigte Personen befassen. Zudem führten wir Interviews mit medizinischem Personal zweier Stationen durch, die uns Auskunft über die Krankheitsbilder der Patient*innengruppen gaben, die auf ihren Stationen behandelt werden. Schließlich moderierten wir einen Workshop, an dem sich Mitarbeitende unterschiedlicher Abteilungen und Bereiche der Klinik beteiligten. Ziel dieses interdisziplinären Workshops war die Identifikation von Problemfeldern im Bereich des räumlichen Umfelds, die aus Sicht des Klinikpersonals optimierungswürdig waren. Basierend auf den Ergebnissen der Raumbegehungen, der Interviews sowie des Workshops identifizierten wir abschließend konkrete Handlungsfelder und sprachen hierfür Empfehlungen zur Optimierung der Innenraumgestaltung aus.

In der zweiten Projektphase entwickelten wir gemeinsam mit externen Praxispartner*innen anhand dieser Gestaltungsempfehlungen ein umfassendes Gestaltungskonzept, welches derzeit umgesetzt wird. Die Kombination aus einem Signaletik, Farb- sowie einem Bildkonzept soll die Orientierung im Gebäude verbessern und darüber hinaus zum Wohlbefinden der unterschiedlichen Nutzer*innengruppen beitragen. Ob die Umgestaltung der Räumlichkeiten ihre Wirkung tatsächlich erzielt, wird in einem letzten Schritt überprüft. Hierzu werden wir drei Monate nach Abschluss der Renovierungsarbeiten (voraussichtlich im August 2023) das medizinische Klinikpersonal im Rahmen von Fokusgruppeninterviews erneut zu seiner Einschätzung der Innenraumgestaltung befragen. Schon jetzt deuten erste informelle Rückmeldungen der Mitarbeitenden darauf hin, dass das neue Gestaltungskonzept sehr positiv aufgenommen wird, weil es zu einer freundlicheren Atmosphäre auf den Stationen beiträgt.

Das vorgängig genannte Projekt ist nur eines von vielen Beispielen, die belegen, dass eine Vielfalt an Methoden und Perspektiven notwendig ist, um den oftmals komplexen Sachverhalten und Anforderungen im Gesundheitswesen gerecht zu werden. Neben evidenzbasiertem Wissen benötigt es hierzu je nach Problem- und Fragestellung die Expertise von Fachpersonen aus Bereichen wie Pflege, Medizin, Hygiene, Facility Management, Hotellerie und Verwaltung, um nur einige zu nennen.

Kommen wir abschließend zurück zur eingangs dieses Beitrags gestellten Frage des Designtheoretikers Alain Findeli: Beobachten, beschreiben und interpretieren Designforschende die Welt anders als Forschende anderer Disziplinen? Diese Frage lässt sich sicher bejahen: Designforschende richten ihren Fokus auf die Gestaltung unserer Umwelt, auf die Interaktionen und Wirkungen, die diese Gestaltung in Form von Artefakten, Räumen oder Prozessen ermöglicht, verhindert oder gar erzwingt. Um mehr über die Anforderungen, Grenzen und Möglichkeiten von Design zu erfahren, ist der Einbezug unterschiedlicher Expertisen und Methoden jedoch zwingend. Denn nur durch den Austausch mit anderen Diszi-

plinen können Designforschende umfassendes Wissen zu gestaltungsrelevanten Fragen gewinnen. Interdisziplinäre Kollaborationen ermöglichen es Designer*innen, über die Grenzen der eigenen Disziplin zu blicken und von diesem Ausblick durch Kooperation, Interaktion und Adaption zu profitieren.

Expanded Cultural Probes in der Designforschung

Eine qualitative Methode zur Bedürfniserhebung von Pädiatriepatient*innen

Marika Anja Simon

»Conversely, elders also represent a life free from the need to work, and thus the possibility of exploring life as homo ludens¹, humanity defined by its playful qualities.«²

Genau diesen Aspekt des spielerischen Menschen greife ich für die Methode aus der Designforschung auf und mache sie mir und den Teilnehmenden in einer erweiterten Version als »Expanded Cultural Probe« zunutze. Denn ohne Spaß und Kreativität ist diese Methode aus der Designforschung zum Scheitern bestimmt. Mit spielerischen Aufgaben werden hier nicht nur Forschungsfragen beantwortet, sondern sie ermöglichen auch eine kleine Entdeckungsreise ins »Selbst« für alle Teilnehmenden. Die Methode ermutigt zur Selbstreflexion ebenso wie zur Beurteilung der eigenen Ist-Situation und bringt neue Anreize und Verbesserungen für die Zukunft. Ich habe mit dieser Methode mit Kindern und Jugendlichen im Spital geforscht, um ihre Bedürfnisse an die Station der Zukunft zu erfassen. Da für die Cultural Probes ebenso viele Werkzeuge wie auch kreative Aufgabenstellungen verwendet werden können, ist diese Methode für eine Forschungsarbeit im Spital mit Kindern und Jugendlichen hervorragend geeignet. Meine Erfahrung zeigt, dass Kinder und Jugendliche im Spital die Ablenkung und zu erledigende Aufgaben schätzen, da sie in ihrer Bewegung und ihrem Freiraum eingeschränkt sind. In diesem Artikel möchte ich erklären, wofür sich die Methode eignet, worauf geachtet werden muss und wie die Methode erweitert werden kann.

1 Homo ludens, maskulin [der] als Typus gesehener spielender und dadurch schöpferischer Mensch, auf: https://www.duden.de/rechtschreibung/Homo_ludens (letzter Zugriff: 20.06.2022).

2 Bill Gaver/Tony Dunne/Elena Pacenti: »Cultural Probes«, in: *interactions (New York)* (1999) 6(1) S. 25.

Erstes Aufkommen der Cultural Probes

Im Jahr 1999 wurde die erste Publikation zur Methode Cultural Probes – nachfolgend CP genannt – von drei Designer*innen veröffentlicht. Gaver et al. (1999) definieren ihre Methode wie folgt: »The cultural probes – these packages of maps, postcards, and other materials – were designed to provoke inspirational responses from elderly people in diverse communities.«³ Hemmings et al. (2002) beschreiben die CP so: »[Cultural Probes are] designed to elicit inspiring responses from people in domestic environments. Probes objects are viewed primarily as a way of capturing a sense of emotional forces that shape people's home lives.«⁴ Wie diese ersten Definitionen der aus dem Design stammenden Methode zeigen, sind die CP vor allem entwickelt worden, um Menschen spielerisch zu provozieren und Einblicke in deren private Lebensräume und intime Bereiche des Alltags zu erlangen.⁵ Nach Hemmings et al. (2002) dient die Methode der qualitativen Datenerhebung und bietet die Gelegenheit, an Orten zu forschen, zu denen Forscher*innen keinen oder nur eingeschränkten Zutritt haben oder deren Anwesenheit (Bias) das Ergebnis beeinflussen könnte. Durch die Abwesenheit des Forscherteams soll es für die Teilnehmer*innen leichter und angenehmer sein, auf die häufig sehr persönlichen und das Private betreffenden Fragen einzugehen. Die Methode eignet sich vor allem für Bereiche, die sonst ethnografisch nur schwer oder gar nicht zu beobachten wären. Am schwierigsten erreichbar sind Zielgruppen zwischen 20 und 65 Jahren. Menschen, die regulär arbeiten, geben oft an, zu wenig Zeit für die Cultural Probes zu haben.⁶ Deshalb bieten sich Kinder und Jugendliche und Senior*innen besonders an. Hemmings et al. (2002) haben dies als besonderen Vorteil gesehen: »Cultural probes have been adapted in the Digital Care project as a way of uncovering information from a group that is notoriously difficult to research.«⁷

3 Ebd., S. 22.

4 Terry Hemmings et al.: »Probing the Probes«, in: Thomas Binder/Judith Gregory/Ina Wagner (Hg.): *PDC 2002 Proceedings of the Participatory Design Conference*. Malmö: Computer Professionals for Social Responsibility 2002, S. 43.

5 Joseph Wherton et al.: »Designing assisted living technologies in the wild: preliminary experiences with cultural probe methodology«, in: *BMC Med Res Methodol* (2012) 12/188.

6 Ozge Merzali Celikoglu/Sebnem Timur Ogut/Klaus Krippendorff: »How Do User Stories Inspire Design? A Study of Cultural Probes«, in: *DesignIssues* (2017) 33/2, S. 89–90.

7 Hemmings et al. 2002: »Probing the Probes«, S. 46.



Abbildung 1: Das erste Paket
von Gaver et al. 1999



Abbildung 2: Im Vergleich Cultural Probes von
Hemmings et al. 2002

Die Zielgruppe der ersten Studien mit CP waren Senior*innen in einem Seniorenheim. Ziel war es, Anregungen für zukünftige Pflege- und Altenheime zu sammeln, um das Leben dort qualitativ hochwertiger zu gestalten, jedoch auch, um die Cultural Probes als Methode zu testen. In den Päckchen – welche für drei verschiedene Einrichtungen bestimmt waren – befanden sich Postkarten, welche vorne bedruckt und hinten mit einer Frage versehen waren. Darunter waren Fragen wie: »Was für eine Rolle spielt Kunst in Deinem Leben?« oder »Was magst Du nicht an dieser Einrichtung?«. Postkarten sind nach Gaver et al. (1999) ein hervorragendes Medium, um kurze Statements zu Themen abzufragen, da sie allgemein als informelle und freundliche Art der Kommunikation angesehen werden.⁸ Um etwas über Orte und deren Nutzung herauszufinden, waren Landkarten und Grundrisse Teil der CP. Fragestellungen wie: »An welchem Ort bist Du gerne allein?« oder »Welche Orte würdest Du gerne bereisen?« wurden mit dem Kartenmaterial und durch das Aufkleben von Stickern abgefragt. Jedes Paket enthielt eine Einwegkamera, mit der die Senior*innen gebeten wurden, ihr Zimmer im Altenheim zu dokumentieren. Die letzten zwei Werkzeuge in dem Bündel waren ein kleines Buch in Form eines Fotoalbums und ein Medientagebuch. In dem Fotoalbum sollten Fotos aus der Vergangenheit oder aus der Gegenwart der Senior*innen eingeklebt werden, um ihre persönliche Geschichte zu erzählen.⁹ Bei dem Tagebuch sollten die Teilnehmer*innen festhalten, wann sie was mit wem im TV geschaut oder im Radio gehört haben. Auch Anrufe sollten mit Angaben zur Dauer und Beziehung zur anderen Person notiert werden. Diese Aufgaben mussten täglich über den Zeitraum einer Woche ausgeführt werden. Mit den letz-

8 Gaver/Dunne/Pacenti 1999: »Cultural Probes«, S. 23.

9 Ebd.

ten beiden Werkzeugen sollte die Methode und die Art der Aufgabenstellung als grafisches Element auf die Tauglichkeit getestet werden, es ging also nicht in erster Linie um die Daten der Bewohner*innen.¹⁰

Die ersten Studien mit Cultural Probes zeigen, dass sich die Methode vor allem dazu eignet, die Sichtweisen der Teilnehmer*innen besser zu verstehen und ihre Bedürfnisse zu erheben. Außerdem dient die Methode zur Inspiration der involvierten Planer*innen in einem Projekt, um die Lebensqualität der Menschen – sei es in Stadtvierteln, in Altenheimen, Spitälern, Wohnüberbauungen und vielen mehr – zu verbessern und attraktiver zu machen. Die unterschiedlichen Materialien, die in den CP verwendet werden, wie zum Beispiel Einwegkameras, Fotoalben, Tonaufzeichnungsgeräte, Tagebücher, Land- oder Postkarten, Zeichenstifte oder Sticker, schaffen die Basis, um Forschungsfragen so gut und ehrlich wie möglich beantworten zu können.¹¹



Abbildung 3: Einwegkamera mit neuer Verkleidung von Gaver et al. 1999



Abbildung 4: Im Vergleich die Einwegkamera von Hemmings et al. 2002

¹⁰ Ebd., S. 24.

¹¹ Michael Erlhoff/Uta Brandes/Nadine Schemmann: *Designtheorie und Designforschung*, Paderborn: UTB 2009, S. 129–191.

Cultural Probes als designte Methode

Zukünftige Designer*innen suchen meist nicht mehr nach neuen Produkten, die sie verkaufen können, sondern vermehrt nach Lösungen für Probleme – in der Forschung meist »wicked problems«¹² genannt. Designforscher*innen profitieren von ihrer Erfahrung und können diese in der Methode Cultural Probes umsetzen. Gaver et al. (1999) sprechen auch von »Design as Research« und davon, dass diese Art der Forschung – wie sie auch bei den Cultural Probes angewandt wird – spekulativer und provokativer Natur ist. Mittlerweile wird im Designumfeld oft Forschung *durch* Design (»Research through Design«¹³) betrieben – dadurch wird die aktive Rolle des Gestaltens ins Zentrum gestellt. Bei den CP können die Teilnehmenden mit vielen kreativen Hilfsmitteln selbst kreativ sein und mit und durch Design Verbesserungen für ihre Zukunft anbringen und im besten Fall umsetzen. Ziel ist es, mit Design ungewöhnliche Lösungen zu gestalten sowie Möglichkeiten und Chancen für neue Formen von Gesellschaftlichkeit und Kultur zu schaffen.¹⁴ »Throughout the project, we have viewed aesthetic and conceptual pleasure as a right rather than a luxury.«¹⁵ Dabei betonen Gaver et al. auch, dass die CP eine Methode der Designforschung ist, da die Pakete ästhetisch ansprechend sein müssen, um die Teilnehmer*innen erreichen und motivieren zu können. Grafikdesigner*innen lernen innerhalb des Studiums, welche Typografie, Schriftgröße, Kontraste, Farben und Materialien für welche Zielgruppe die richtigen sind. Auch die Aufteilung und Formulierung spielt eine entscheidende Rolle bei den Cultural Probes. Dies bekräftigen auch Hemmings et al. (2002), indem sie zum Ausdruck bringen, dass zum Erstellen der CP Fähigkeiten wie aktuelles Designverständnis und Arbeitserfahrung benötigt werden.¹⁶

12 Auch verzwicktes Problem genannt, haben ihren Ursprung in den 1960er Jahren. Die Designtheoretiker Horst Rittel und Melvin Webber verweisen als erstes darauf. Dabei geht es darum, dass solche Probleme nicht nur mit einer Methode gelöst werden können und nie eine eindeutige Lösung ergeben, sondern immer eine Lösung von vielen. Meistens ist ein »wicked problem« ein Symptom eines anderen Problems, weshalb es schwierig ist, die Lösung zu planen. Horst W. J. Rittel/Melvin M. Webber: »Dilemmas in a General Theory of Planning«, in: *Policy Sciences* 4, No. 2 (1973), S. 155–169.

13 Forschung durch Design (Research through Design, RtD) ist ein wissenschaftlicher Forschungsansatz, der sich die einzigartigen Erkenntnisse aus der Designpraxis zunutze macht, um ein besseres Verständnis komplexer und zukunftsorientierter Fragen im Designbereich zu ermöglichen. Der Ansatz stammt von Christopher John Frayling aus dem Jahr 1993. Godin Danny/Mithra Zahedi: »Aspects of Research through Design: A Literature Review«, in: *Design's Big Debates – DRS International Conference 2014, 16–19 June, Umeå, Schweden*. <https://dl.designresearchsociety.org/drs-conference-papers/drs2014/researchpapers/85/>.

14 Gaver/Dunne/Pacenti 1999: »Cultural Probes«, S. 25.

15 Ebd., S. 25.

16 Hemmings et al. 2002: »Probing the Probes«, S. 44.

Prozess zur Methode Cultural Probes

Um den genauen Prozess und die damit verbundenen Aufgaben der Methode etwas näher zu erläutern, orientiere ich mich an dem Prozess nach Hemmings et al. (2002), welche diesen wie folgt beschreiben:

1. *Planung*
2. Rekrutieren von Teammitgliedern
3. Proband*innen suchen
4. *Zusammenstellen der CP*
5. Die CP vor Ort verteilen
6. Die CP zurückerlangen und sortieren
7. *Analysieren der CP*
8. Spekulatives Design, »speculative design«¹⁷

In diesem Artikel gehe ich auf drei der acht Punkte ein, nämlich *Planung*, *Zusammenstellen der CP* und das *Analysieren*. Im Prozess sind es meiner Erfahrung nach diejenigen, die über den Erfolg der Methode für die Forschung entscheiden. Bei der Planung, dem Zusammenstellen und dem Analysieren konnte ich viel Erfahrung für das Doktorat sammeln im Rahmen der Masterarbeit und Vorstudie, die ich innerhalb des Masters Design Research in Bern durchgeführt habe. Während dieser Forschungsarbeit habe ich Kinder und Jugendliche auf einer pädiatrischen Station zum Spitalumfeld mittels dieser Methode befragt. Die Haupte Erkenntnisse und Learnings werden in den nachfolgenden Absätzen zusammengefasst, bevor ich dann gezielt auf die Planung, das Zusammenstellen der CP und das Analysieren im Rahmen der Doktorarbeit eingehe.

Die Vorstudie zur Förderung von signaletischen Maßnahmen im Kinderspital

In diesem Abschnitt gehe ich auf meine Erfahrungen aus dem Forschungsprojekt »Wie können sowohl Wohlbefinden als auch Bewegung von Pädiatriepatient*innen – im Alter von neun bis zwölf und dreizehn bis sechzehn Jahren – im Spital gezielt durch signaletische Maßnahmen gefördert werden?« ein, die ich während des Masters Design Research in Bern gewinnen konnte.¹⁸ Dabei konzentriere ich mich auf

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Marika Simon: *Entwicklung eines Charakters für das Environmental Communication Design im Spital durch Participatory Action Research (PAR) mit PädiatriepatientInnen ab sechs Jahren in einer Akutstation*. Universität Bern, 2019. Unveröffentlichte Masterarbeit.

die Frage, wie CP auf einer Akutstation mit Kindern und Jugendlichen organisatorisch erfolgreich durchgeführt werden können. Ziel war es, mit den CP innerhalb von sechs Monaten Erkenntnisse zum visuellen Umfeld auf der Station zu sammeln und eine Vorstudie für das nahende Doktorat durchzuführen. Die Forschung erfolgte in Kooperation mit einem Universitätskinderspital in der Schweiz auf einer pädiatrischen Station mit 15 Betten. Dort sind Patient*innen von zwei bis 16 Jahren mit Betreuungsschwerpunkten in Kardiologie, Neurologie, Nephrologie, Diabetes, Stoffwechselerkrankungen und psychosomatischen Erkrankungen beherbergt. Nachfolgend erkläre ich die acht Aufgaben meiner Cultural Probes, erläutere die Besonderheiten bei der Anwendung von CP auf einer Akutstation, definiere Lösungsansätze zur Vermeidung von Misserfolg durch Abwesenheit der Forscherin und komme dann zu den Ergebnissen mit einem Einblick in die Auswertung.



Abbildung 5: Cultural-Probes-Päckchen für die Kinder und Jugendlichen im Spital

Die Aufgabenstellungen der Vorstudie in der Übersicht

Für die Forschung auf der Akutstation habe ich durch eine Literaturrecherche und in Absprache mit meinen zwei Betreuer*innen acht Aufgaben definiert, welche ich zuvor an drei achtjährigen Teilnehmer*innen aus dem Bekanntenkreis getestet habe. In der Tabelle 1 zeige ich diese acht Aufgaben aus der Studie des Masters, welche in drei Schwierigkeitsgrade aufgeteilt wurden: einfach (2, 4, 7), normal (1, 3, 5) und komplex (6, 8). Dies diente zum Austesten, welche Art von Aufgabenstellungen in den CP im Spitalumfeld mit kranken und verletzten Kindern und Jugendlichen zumutbar ist.



Lebte Kinder, Jugendliche und Eltern

Mein Name ist Marika Anja Simon und ich bin 29 Jahre alt. Im Moment studiere ich an der Hochschule der Künste in Berlin und mache dort meine Master in Design Research (Designforschung).

Zusammen mit dem Institut und vier Eltern mit der Station 1 sind die Kinder krank, möchte ich in einer Vorstudie zur Untersuchungsphase herausfinden, was hier im Institut für mich besser laufen könnte, wie gut für mich hier tun würde kinder und wie Eltern wie wird für mich hier sein.

Diese Idee die Idee Kinder und Jugendliche, eine eher Chance zur Meinung mit einbringen und im besten Fall etwas an der Station 1 und auch etwas Wissen zu gewinnen. Die Idee ist als Gestaltung dabei helfen, etwas zu Klärung zu bewirken und Empfindungen für andere Später entsprechen.

Die Ergebnisse der Studie werden in meinem Blog und meiner geschriebenen Masterarbeit aufzuheben. Ich benötige für die Auswertung nur eine Geschlechte und Alter. Alles weitere bleibt geheim und wird nicht veröffentlicht.

Am besten ist es wenn die Idee Eltern, einen Kinder vielfältig keine Faktoren die Aufgaben hilfreich ist, so aber nicht bei der Lösung befindet. Gerne helfe ich auch weiter. Die Studie wird täglich von 11 - 19 Uhr an der Studie beim Workshop.

Ich helfe auch ein bisschen von dem Spindling selbst zu leisten. Es werden insgesamt 4 kleine Aufgaben zu einer Seite, die etwa 4 - 5 Tage versch zu machen kommen. Am Schluss werden ein kleines Durchschick auf euch.

Hierdurch Dank an alle Teilnehmer und Helfer.
Eure Marika

Cultural Probes Vorstudie im M. A. Design Research (Forschung) Institutpaed. Kinderklinik, Bern.

Persönliche Informationen (bitte ankreuzen und ausfüllen):
 Mädchen Junge Alter: _____

Aufgabe 1: Rezeptionsort

Wo gut kommt da dich im Institut auf der Station 1 Sit mit Welche Orte gefallen dir besonders gut, welche nicht so gut und wo wärest du die Angel? Kennst du manche Orte vielleicht noch gut nicht?

- Bitte markieren die Orte und Räume mit dem Stickers direkt auf dem Plakat
- Dieses Ort mag ich
- Dieses Ort mag ich nicht so
- Von diesem Ort habe ich Angst/Unruhe Ort mag ich nicht
- Dieses Ort kann ich nicht, was ist das?

Danach packe diese Zettel zusammen mit der Postkarte wieder in den Umschlag und gebe ihn deiner Krankenschwester oder mir persönlich (nach dem Abendessen an der Station) vor dem Workshop.

Danach packe wieder alles zusammen in den Umschlag und gebe ihn deiner Krankenschwester oder mir persönlich (nach dem Abendessen an der Station) vor dem Workshop.

Verglebe hier auch nach dem Zettel mit in den Umschlag in geben, da du dein Alter und Geschlecht sehr wichtig für die Studie ist.

Danke, dass du mir bei meiner Forschung hilfst.
Nach 7 Aufträgen, dann wirst du mit einer kleinen Überraschung belohnt. :)

Cultural Probes Vorstudie im M. A. Design Research (Forschung) Institutpaed. Kinderklinik, Bern.

Persönliche Informationen (bitte ankreuzen und ausfüllen):
 Mädchen Junge Alter: _____

Aufgabe 2: Themenwahl

In dieser Aufgabe kennst du etwas, welche Themen dich auf der Station ankommen. Also welche Gestaltung, die gerne im Film, in Games und in der Raum sehen würde. Kennst hier mit ein Thema auf der Postkarte an.

Wann du ein selbstbestimmtes Thema wärest, dann trage es einfach auf der Karte bei. (Abbildung 6)

Danach packe diesen Zettel zusammen mit der Postkarte wieder in den Umschlag und gebe ihn deiner Krankenschwester oder mir persönlich (nach dem Abendessen an der Station) vor dem Workshop.

Danke, dass du mir bei meiner Forschung hilfst.
Nach 6 Aufträgen, dann wirst du mit einer kleinen Überraschung belohnt. :)

Cultural Probes Vorstudie im M. A. Design Research (Forschung) Institutpaed. Kinderklinik, Bern.

Persönliche Informationen (bitte ankreuzen und ausfüllen):
 Mädchen Junge Alter: _____

Aufgabe 3: Themenwahl

In Aufgabe 2 schickst du mir die anderen Teilnehmer die Daten Themen ankreuzen. Bei der Auswertung der Themen ist die Daten Thema ein Phänomen der Gestaltung.

Diese Aufgabe ist es nun, zwei Charaktere Figuren zu einem Themenwahl zu zeichnen. Und zwei eine Malerfiguren und eine Bewegung. Die obigen Figuren die du gerne habenst oder wieder in den Umschlag geben.

Danach packe diese Zettel zusammen mit den zwei Zeichnungen wieder in den Umschlag und gebe ihn deiner Krankenschwester oder mir persönlich (nach dem Abendessen an der Station) vor dem Workshop.

Danke, dass du mir bei meiner Forschung hilfst.
Nach 5 Aufträgen, dann wirst du mit einer kleinen Überraschung belohnt. :)

Cultural Probes Vorstudie im M. A. Design Research (Forschung) Institutpaed. Kinderklinik, Bern.

Persönliche Informationen (bitte ankreuzen und ausfüllen):
 Mädchen Junge Alter: _____

Aufgabe 4: Ferret

In dem Umschlag findet die 12 verschiedenen Farbkarten. In der Aufgabe geht es darum, Ferret in die Spiel zu bringen.

Welche deine Lieblingsfarbe und behalte diese Karte. Der Rest der Karten geht an mich zurück.

Packe diese Zettel zusammen mit den 9 übrigen Farbkarten wieder in den Umschlag und gebe ihn deiner Krankenschwester oder mir persönlich (nach dem Abendessen an der Station) vor dem Workshop.

Danke, dass du mir bei meiner Forschung hilfst.
Nach 4 Aufträgen, dann wirst du mit einer kleinen Überraschung belohnt. :)

Cultural Probes Vorstudie im M. A. Design Research (Forschung) Institutpaed. Kinderklinik, Bern.

Persönliche Informationen (bitte ankreuzen und ausfüllen):
 Mädchen Junge Alter: _____

Aufgabe 5: Wahrnehmung/Spiel

Sieh dir vor, da immer bei der Gestaltung die Themenwahl annehmen. Welche Karten/Räume gefallen dir am besten und welche (bedenke nicht) Die Gestaltung kann auch auf andere Themenwahl übertragen werden, wie Verkehr, Lern-, Eltern, Müssen, usw.

- Nun kommt es zur Abstimmung. Gehe zu jedem Meist deine Stimme ab, indem du die Kreuzechen per Zettel machst.
- Spüre - Das kann nicht
- Ger - Ein sehr klein, aber nicht so gut wie die beste Karte
- Cher - Nur eine Karte, nicht wirklich gut aber nicht wirklich schlecht
- Schlecht - Gefühl mit überhaupt nicht/Praktik ich nicht schön

Packe diese Zettel zusammen mit dem Wahlzettel wieder in den Umschlag und gebe ihn deiner Krankenschwester oder mir persönlich (nach dem Abendessen an der Station) vor dem Workshop.

Danke, dass du mir bei meiner Forschung hilfst.
Nach 3 Aufträgen, dann wirst du mit einer kleinen Überraschung belohnt. :)

Cultural Probes Vorstudie im M. A. Design Research (Forschung) Institutpaed. Kinderklinik, Bern.

Persönliche Informationen (bitte ankreuzen und ausfüllen):
 Mädchen Junge Alter: _____

Aufgabe 6: Rezeptionsort/Themenwahl

Bei dieser Aufgabe sollst du die einzelnen Räume und Bereiche beschriften. Super wäre es, wenn du den Räumen oder Orten einen Namen geben würdest, wie es dir eine Malerei kann können helfen. Doch wenn du nicht weißt, wie ist okay.

Trage die Namen in das große Feld handschriftlich ein. Wichtig ist es, dass alle 11 großen Felder ausgefüllt sind. Wenn du etwas nicht beschriften können und dich nicht sicher stellst, dann mach es in das Feld oben rechts...

Beispiel:

Danach packe diese Zettel zusammen mit den zwei Plakaten wieder in den Umschlag und gebe ihn deiner Krankenschwester oder mir persönlich (nach dem Abendessen an der Station) vor dem Workshop.

Danke, dass du mir bei meiner Forschung hilfst.
Nach 2 Aufträgen, dann wirst du mit einer kleinen Überraschung belohnt. :)

Cultural Probes Vorstudie im M. A. Design Research (Forschung) Institutpaed. Kinderklinik, Bern.

Persönliche Informationen (bitte ankreuzen und ausfüllen):
 Mädchen Junge Alter: _____

Aufgabe 7: Rezeptionsort/Verkehr

Bei dieser Aufgabe sollst du die Frage auf der Postkarte beantworten. Hier geht es um dein Wahl. Trage ein, was dir im 'Spiel' dabei helfen würde schneller gehen zu werden oder dich weniger zu fühlen. (Doch es nicht in lang, je sparsamer deine Antworten, desto gefälliger.)

Im Anschluss stellst du die Postkarte mit diesem Zettel zusammen wieder in den Umschlag und gebe ihn deiner Krankenschwester oder mir persönlich (nach dem Abendessen an der Station) vor dem Workshop.

Danke, dass du mir bei meiner Forschung hilfst.
Endgültig! Die auch eine Aufgabe, dann wirst du mit einer kleinen Überraschung belohnt. :)

Cultural Probes Vorstudie im M. A. Design Research (Forschung) Institutpaed. Kinderklinik, Bern.

Persönliche Informationen (bitte ankreuzen und ausfüllen):
 Mädchen Junge Alter: _____

Aufgabe 8: Rezeptionsort

In den vorherigen Aufgaben hast du bereits mit mir zusammen Recherche durch Farben, Themen und Namen besorgen.

Diese Aufgabe hier ist die letzte und schwierigste. Hier sollst du Farben zu den Räumen und Orten zeichnen. Klicke in jedes Feld einen Farbkarte oder schreibe eine Farbe darunter, die besser passt. Schreibe an, was den Raum oder den Ort mit dieser Farbe besser machen könnte. Außerdem gibt es noch einen Teil zum Ankreuzen. Dann kann du farblich, wo du dich häufig aufhalten oder wo du nicht sein.

Im Anschluss stellst du diesen Zettel in den Umschlag und gebe ihn deiner Krankenschwester überreichen.

Vollständig füll die auch nach etwas, was ich unbedingt in den Aufgaben hier machen/sagen sollte! Diese erhebt es hier hier hier und helfe mir damit weiter:



Danke, dass du mir bei meiner Forschung geholfen hast. Da hier gibt's! **Designforschung** dankt dir für dein Engagement und freut sich über dein Feedback bei der Studie anzunehmen. :)

Abbildung 6: Übersicht aller Aufgabenstellungen für die Cultural Probes im beforschten Universitätskinderhospital

Tabelle 1: Übersicht der acht Aufgaben für die Case Study

Aufgabe	Fragestellung	Ausführung	Materialien
1	Welche Räume auf der Station sind toll, furchteinflößend, unbekannt und so lala bei Kindern und Jugendlichen?	Ampel-Sticker auf Orte der Panoramafotos kleben	Panorama-Foto der Station und runde Sticker in Rot, Gelb, Grün und Grau
2	Welche visuelle Themenwelt würden sich die Kinder und Jugendlichen wünschen?	Ankreuzen oder ggf. ausfüllen/ergänzen	Postkarte und Stift
3	Wie würde für die Kinder ein männlicher und ein weiblicher Charakter aus genau dieser bevorzugten Themenwelt aussehen?	Malen/Zeichnen	Zeichenblatt und Stifte
4	Welche drei Farben - von einer Vorauswahl von zwölf Farben - favorisieren Kinder während ihres Aufenthalts im Spital?	Drei Favoriten behalten, den Rest wieder in den Umschlag zurück	12 verschiedenfarbige Kärtchen
5	Welche Stilrichtung - am Beispiel eines Kaktus - bevorzugen die Kinder und Jugendlichen für die Themenwelt?	Ankreuzen und persönliche Einordnung der 24 grafischen Stilrichtungen im Vier-Stufen-System (Spitze, Gut, Okay, Schlecht)	Vier DIN-A4-Bogen mit je sechs Kakteen und Stift
6	Welche Namen sollten die verschiedenen Zimmer, Büros und Örtlichkeiten laut der Kinder und Jugendlichen haben (Naming)?	Ausfüllen der leeren blauen Kästchen mit dem geeigneten Namen	Panoramafotos und ein Stift
7	Was fehlt den Kindern und Jugendlichen im Spital am meisten?	Ergänzen auf einer Postkarte	Postkarte und ein Stift
8	Was für Farben passen zu den einzelnen Örtlichkeiten? Was könnte an den Räumen und Orten aktiv verbessert werden? Wie häufig sind die Kinder und Jugendlichen dort?	Ankreuzen, Farbsticker aufkleben, kurze Stichworte schreiben	DIN-A5-Karten mit Fotos der Räume/Orte, 12 Farbsticker, Sprechblase zum Ausfüllen, alternatives Farbfeld und Stifte

Ausgangslage der Vorstudie mit Cultural Probes auf der Akutstation

Zur Einführung in die Cultural Probes hatte ich die Stationsleiterin vor Ort getroffen, um ihr das Forschungsprojekt und Vorgehen zu erklären. Ebenso wurde das Pflegepersonal eingewiesen, wie und an wen sie die gebündelten Pakete aushändigen sollten. Wegen der Schichtarbeit waren nicht alle Pflegenden bei der Erklärung anwesend und ich war darauf angewiesen, dass diese das nichtwissende Pflegepersonal später informierten. Ab dem Startschuss war ich alle zwei Tage auf der beforschten Station, um mich über den Stand der CP zu informieren. Vor Ort war mir aufgefallen, dass sich sehr wenige Kinder und Jugendliche mit den CP beschäftigten. Außerdem bemerkte ich, dass einige Personen des Pflegeteams mich noch nicht kannten oder gar nicht wussten, warum ich hier war. Da ich diese Schwierigkeiten innerhalb der internen Absprache des Pflegepersonals identifizierte, konnte ich gezielte Veränderungsmaßnahmen treffen, wie ich im nachfolgenden Absatz schildere.

Lösungsansatz zur Behebung der Informationslücken und Anregung zur Teilnahme

Zuerst habe ich mich entschlossen, regelmäßig vor Ort zu sein, um das unter Zeitdruck arbeitende Pflegepersonal nicht zusätzlich zu belasten. Ich habe begonnen, die CP persönlich zu übergeben, was mir ermöglichte, mich und mein Projekt vorzustellen. Hierfür war ich fast jeden Morgen bei der Stationsleitung und habe erfragt, welche Patient*innen die nächsten drei bis vier Tage gesundheitlich und sprachlich für die CP in Frage kommen würden. In den Aufgabenstellungen der CP habe ich nachträglich einen Vermerk für die Teilnehmer*innen hinterlassen mit dem Hinweis, dass ich mich jeden Abend (montags bis freitags) nach dem Spital-Abendessen vorne in der Sitzecke befinde, falls Fragen aufgenommen oder Aufgaben zur Abgabe bereit sind. Die Rückgabe der CP fand somit meistens morgens oder abends persönlich statt. Dieses System hat die nötige Veränderung bewirkt: Alle fünf Teilnehmer*innen haben die CP abgeschlossen und dabei alle Aufgaben gelöst. Für die Forschungsarbeit ist die Präsenz des Forschers/der Forscherin positiv, da zusätzliche Eindrücke durch das Beobachten des Verhaltens der Patient*innen erlangt werden können. Auch die Abläufe auf der Station wurden so sehr greifbar, was wiederum für die Analyse eine Rolle spielte. Hier konnten dann die verschiedenen Antworten der Teilnehmer*innen direkt auf Abläufe oder Vorgehen auf der Station zurückgeführt werden und Aussagen überprüft werden. Ein Beispiel ist der Werkraum, welcher als sehr positiv von allen empfunden wurde und in welchem sich die Patient*innen nach eigenen Angaben gerne aufhalten. Meine Beobachtungen belegten dies, da ich sie dort oft antraf.

Zudem tun sich Möglichkeiten auf, spontane Gespräche mit den Teilnehmer*innen zu führen, um direkt auf Antworten von ihnen aus den CP tiefer einzugehen. Der Nachteil dieses Vorgehens ist der hohe Zeitaufwand seitens der Forschenden und das Gefühl, manchmal im Weg zu sein.

Empfehlung für das Verteilen und das Einsammeln von CP auf einer Akutstation

Es haben alle fünf Patient*innen in den sechs Monaten mitgemacht, die für die Studie geeignet waren und deren Gesundheitszustand es zuließ. Das Feedback zu den Aufgaben und zur Methode war durchweg positiv.¹⁹ Um also CP auf einer Akutstation erfolgreich durchführen zu können, bedarf es entweder genügend Zeit und Flexibilität der Forschenden oder aber eines sehr exakten Vorgehens bei der Organisation mit dem Pfl egeteam. Je nach Anzahl des Personals und nach Stresspegel funktioniert die Übergabe und das Einsammeln besser oder schlechter. Weiter nehme ich als Erfahrung aus der Vorstudie mit, das Material zu bündeln. Da das Austeilen und Einsammeln im Spitalumfeld herausfordernd ist, bieten sich Einzelteile nicht an. Deshalb habe ich für die Folgestudie innerhalb des PhD ein gebundenes Aufgabenheft erstellt. Mit diesen Erkenntnissen komme ich nun auf die einzelnen Schritte der Durchführung von CP zu sprechen.

Die einzelnen Schritte im Detail: Planung

Nachfolgend gehe ich vertieft auf drei der einzelnen Prozessschritte nach Hemmings et al. (2002) ein: Planung, *Zusammenstellen der CP* und das *Analysieren der CP*.²⁰

Bei der Planung fällt vor allem das gründliche Besprechen, das Schulen des Personals vor Ort und die tägliche Kommunikation und die Zeit ins Gewicht. Ebenso ist eine Abstimmung mit externen Partner*innen und Dienstleistenden aufwendig: Beispielsweise müssen Drucksachen wie Tagebücher oder Landkarten mit der Druckerei geplant sein, um rechtzeitig alle Exemplare bereitzuhaben. Das Verpacken der CP verlangt eine Checkliste und Geduld, da alle Pakete vollständig sein müssen, um letztlich alle Forschungsfragen beantworten zu können. Dazu zählen im Besonderen auch die Begleitschreiben (Einverständniserklärung,

19 Ein kleiner Nachteil war hier, dass die Aufgabenstellungen nur in Deutsch vorhanden waren. Somit konnten einige französisch- oder englischsprachige Teilnehmer*innen nicht teilnehmen. Hilfreich können mehrsprachige Cultural Probes sein, um in kürzerer Zeit eine bestimmte Anzahl an Resultaten bereitzuhaben und niemanden auszuschließen.

20 Hemmings et al. 2002: »Probing the Probes«, S. 44.

Datenschutz usw.), die Arbeitsanweisungen und die konkreten Aufgabenstellungen. Eine Studie mit CP in einer Schulklasse kann sehr ausführlich und dennoch schnell ausgeführt werden, da die Verteilung, das Einsammeln und Erklären im Unterricht stattfindet und die zeitliche Abfolge dadurch strikt geregelt und genau planbar wird. In einem Spital kommt es vor, dass Patient*innen an einem oder mehreren Tagen nicht erholt genug sind, um die Erlaubnis des Pflegefachpersonals zur Teilnahme zu erhalten, was wiederum das Zeitmanagement und die Planung nach hinten wirft. Zum Planungsprozess gehört das Berücksichtigen möglicher Sprachbarrieren. In der Regel wird aus zeitökonomischen Gründen auf Übersetzungen verzichtet, da jede zusätzliche Sprache Übersetzungsarbeit, unter Umständen eine extra Druckdatei und Korrespondenzen mit Übersetzer*innen und dem beteiligten Personal bedeutet.²¹ Mehr zu möglichen Einflüssen auf die Planung sowie ein beispielhafter Zeitplan werden unter dem Punkt »Case Study Design« behandelt.

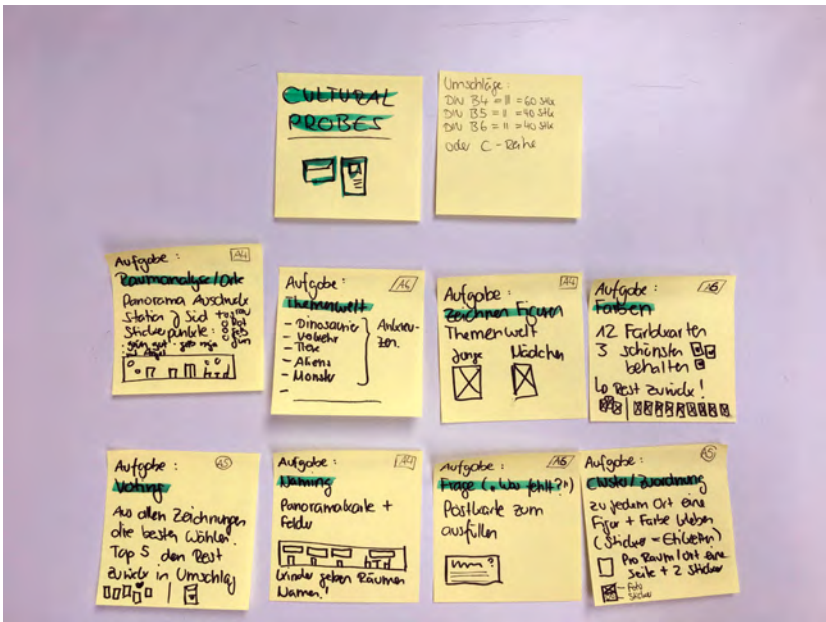


Abbildung 7: Erste Überlegungen zur Planung und Umschlagsformate

21 Beatrice Kaufmann et al.: »Communication challenges between nurses and migrant paediatric patients«, in: *Journal of Research in Nursing* (2020), S. 257–258.

Zusammenstellen der Cultural Probes

Bei der *Zusammenstellung der CP* sind Faktoren wie verfügbare Zeit und Budget sowie Alter und Gesundheitszustand der Teilnehmer*innen zentral (Abbildung 8). Diese bestimmen wiederum die Art der Werkzeuge, die Aufgabenstellungen und Anleitungen.



Abbildung 8: Übersicht möglicher Einflussfaktoren auf die Zusammenstellung der Cultural Probes

Das Alter der Teilnehmer*innen beeinflusst den ganzen Aufbau der CP. Je jünger die Zielgruppe, desto intuitiver und spielerischer sollten diese aufgebaut werden. Je weniger Text von den Teilnehmer*innen verlangt wird, desto besser. Ebenso sollten die Aufgabenstellungen in einer einfachen und kurzen Sprache verfasst sein. Gleiches gilt für Senior*innen, die in Pflegeheimen oder Altersheimen wohnen. Grundsätzlich soll jede Aufgabenstellung mehrfach reflektiert und wenn möglich durch Kolleg*innen geprüft werden: Sind die Aufgaben spannend? Muss es Textform sein oder ist eine spielerische Frage angemessener? Ist die formulierte Aufgabe zielführend für die Forschungsfrage? Ist sie intuitiv verständlich? Passt das Thema zur Zielgruppe? Ist der Zeitaufwand zum Ausfüllen (Zeit gegenüber Nutzen) realistisch?

Die Art und Weise der Fragen ist abhängig vom Gesundheitszustand der Teilnehmer*innen: Sind diese müde, krank oder geschwächt, bietet es sich an, einfache Aufgaben zu stellen, die nicht anstrengend sind. Dazu gehören Aufgaben mit Stickern, Elemente zum Ankreuzen, Dinge zum Aussortieren und Behalten usw. Aufgaben mit viel Bewegung sollten vermieden werden. Dabei ist zu bedenken, dass viele Teilnehmer*innen ihr Zimmer vielleicht nicht verlassen können oder auf fremde Hilfe angewiesen sind.

Nebst zielgruppenadäquaten Fragestellungen ist die Auswahl der beigelegten Werkzeuge ebenso entscheidend für die erfolgreiche Umsetzung des Forschungsprojektes. Dazu gehört beispielsweise der Einsatz altersgerechter und zeitgemäßer Medien. Kinder und Jugendliche wissen oft nicht mehr, wie eine Einwegkamera bedient oder wie ein Tagebuch geschrieben werden sollte.²² Dafür wissen sie, wie auf Instagram eine Story erstellt, auf Snapchat kommuniziert und auf Pinterest gepinnt wird – Kanäle, die wiederum den meisten Senior*innen fremd sind. Kinder und Jugendliche gestalten schneller ein Moodboard²³ via Pinterest als analog. Senior*innen erstellen hingegen eher ein narratives Fotoalbum, beschriften analoge Fotos oder schreiben kurze Tagebücher. Bei ungewohnten Werkzeugen sollten die Erklärungen ausführlich und bildlich sein – am besten in Form einer Schritt-für-Schritt-Anleitung.

Motivierend zum Mitmachen ist zu guter Letzt eine ansprechende Verpackung des Materials. Wie in den ersten CP von Gaver et al. bereits gezeigt (Abbildung 1), geschieht dies oft mit Plastiktüten. Dies hat den Vorteil, dass alle Werkzeuge und Aufgaben gleich von außen sichtbar sind. Da es aber aus umweltfreundlicher Sicht nicht sinnvoll erscheint, könnte hier auf Kartons, Papiertüten, Butterpapier oder altes Zeitungspapier zurückgegriffen werden. Wichtig ist, dass die Materialien nicht offen und gebündelt sind, da die Gefahr besteht, dass einzelne Aufgaben und Werkzeuge auf dem Weg verloren gehen können und die Arbeit umsonst war. In Settings wie Spitälern dürfen keine Materialien wiederverwendet werden bzw. müssten dann erst alle Materialien gründlich desinfiziert werden, um wieder benutzt zu werden. In Schulen und weniger sensiblen Bereichen ist ein Recycling der Stifte und anderen Werkzeugen jedoch denkbar. Die Auswertung und Interpretation von CP ist vielschichtig und erfordert eine gute Datenablage. Mehr dazu erkläre ich im nächsten Abschnitt.

22 Aus einem Interview mit Kommunikationsdesignerin und Designforscherin Murielle Drack habe ich einen Hinweis zu der Einwegkamera bekommen: Viele Kinder beherrschen die analoge Fotografie nicht (mehr). Deshalb ist es entweder notwendig, diese Kamera bei einem Workshop mit Kindern und Jugendlichen zu erklären oder eine gute Schritt-für-Schritt-Anleitung zu entwickeln.

23 Als Moodboard wird ein wichtiges Präsentations- und Arbeitsmittel bezeichnet, das in Design- und Kommunikationsberufen zum Einsatz kommt. Es ist eine Art Collage aus Bildern, Fotos, Materialien beliebiger Arten, die eine konkrete Richtung der Lösung/des Designs präsentieren oder bei der visuellen Erklärung von Kontexten behilflich sind.



Abbildung 9: Die Vorbereitungen der Cultural Probes sind oft sehr aufwendig



Abbildung 10: Lagerung und Sortierung der einzelnen Aufgabenstellungen

Analysieren der CP

Wie die spielerischen Aufgaben der Cultural Probes betrachtet und evaluiert werden können, soll in diesem Abschnitt erklärt werden. Das Analysieren ist herausfordernd, da eine Vielzahl an qualitativen Daten gesammelt wird. Hierzu arbeite ich mit dem iterativen Designprozess nach Breitenberger (Abbildung 11), welcher eine andauernde Analyse und Reflexion im gesamten Ablauf vorsieht.²⁴

Ihr Prozess wird in drei Bereiche unterteilt:

- Analyse und Reflexion von Design (Gestaltung der CP, Testing, Finalisieren usw.)
- Application (Auslieferung und Einsammeln der CP)
- Evaluation (Auswertung und Analyse).²⁵

²⁴ Petra Breitenberger: Probes in Design Research: Frameworks and Guidelines for Designing, Applying and Evaluating Probes, Saarbrücken: AV Akademikerverlag 2012, S. 81.

²⁵ Ebd.

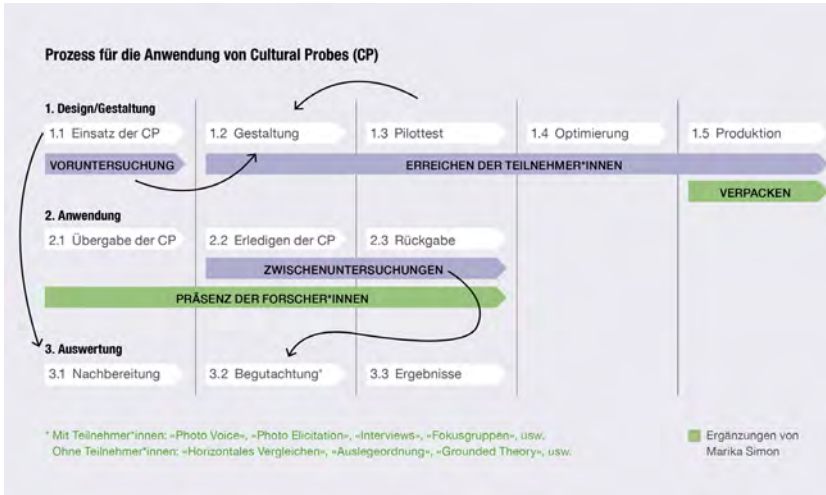


Abbildung 11: Prozess nach Breitenberger (2012), ergänzt durch Marika Simon

Vor jeder Art der Analyse der CP ist es ratsam, auf der Rückseite klein das Pseudonym der/des Teilnehmenden zu vermerken. So bleiben die Daten im Prozess der Analyse stets zuordenbar.

Auslegeordnung

Am einfachsten ist es, eine Analyse mit einer Auslegeordnung zu beginnen. Bei dieser wird das ganze Material nach Aufgaben sortiert und gebündelt, um eine Tendenz zu erkennen. Diese Bündel können in einem weiteren Schritt schriftlich zusammengefasst und ausformuliert werden. Dabei wird sichtbar, ob es zum Beispiel Unterscheidungen der Antworten nach Alter, Geschlecht, Interessen und Kultur gibt. Mit dieser Analysemethode können in kurzer Zeit offensichtliche Tendenzen herausgearbeitet werden.

Horizontales Vergleichen

Eine weitere Möglichkeit besteht in einem horizontalen Vergleich, bei welchem alle Ergebnisse in einer Exceltabelle oder vergleichbarem Tool horizontal dargestellt werden. Auf der linken Seite werden die Aufgabenstellungen Zeile für Zeile erfasst und in den nachfolgenden Spalten die Antworten der Teilnehmenden. Dabei bieten sich vor allem die Excel-Funktionen Sortieren, Filtern und Formeln an, um Antworten zu finden und zu vergleichen.

Nachträgliche Interviews

Die fertigen Cultural Probes können in einem Interview mit den Teilnehmer*innen vertieft werden, um Rückfragen oder versteckte Details in deren ausgefüllten CP zu erörtern.²⁶ Interviews sind hilfreich bei Fragestellungen, die im Nachhinein mit den vorliegenden Antworten noch Fragen aufwerfen. So ging es mir zum Beispiel bei Aufgabe vier der Cultural Probes in meiner Masterarbeit (s. Tabelle 1). Dort war auf einer eher in Rottönen gehaltenen Station die Aufgabe formuliert: Definiere Farben für zukünftige Akzente auf der Station. Dabei kamen als Ergebnis vor allem Blautöne heraus. Hier wäre es sinnvoll gewesen, die Teilnehmenden zu fragen, ob sie die Auswahl getroffen haben, da sie sich an den vorhandenen Rottönen sattgesehen haben oder weil es wirklich ihre Lieblingsfarbe ist oder weil sie der Meinung sind, dass kühle Töne im Spital ästhetisch wären oder weil es ihnen zu warm ist und sie deshalb gerne eine visuelle Erfrischung durch diese Farbtöne hätten.

Photo Elicitation

Eine weitere Methode zum Auswerten der Postkarten, Fotos, Zeichnungen und anderen visuellen Antworten aus den CP ist die »Photo Elicitation«. Die qualitative Methode hat ihren Ursprung in der Sozialanthropologie und wurde in den 1950er Jahren durch John Collier bekannt.²⁷ Mittels Fotos, Videos oder Ergebnissen aus den CP sollen die Teilnehmenden zum narrativen Erzählen angeleitet werden. Die Teilnehmer*innen übernehmen dabei die Expert*innenrolle mit dem Ziel, durch die visuellen Mittel ihre Sichtweisen und Gefühle leichter ausdrücken zu können.²⁸

»Lautes Denken«

Ein Dialog der eigenen Gedanken, das sogenannte »Laute Denken«, im Beisein von nicht involvierten Designer*innen und Forscher*innen kann zusätzlich nützlich sein. Hierbei sieht sich der verantwortliche Designforscher bzw. die Designforscherin die ausgefüllten CP an und spricht die Gedanken dann im Beisein von anderen visuellen Gestalter*innen laut aus. Zum Beispiel, dass alle präferierten

²⁶ Ebd., S. 84.

²⁷ Whitney Tchoula/Heith Copes: »Photo Elicitation Interviews«, in: J. C. Barnes/David Forde (Hg.): *The Encyclopedia of Research Methods in Criminology and Criminal Justice*, Hoboken: Wiley 2021, S. 412.

²⁸ Douglas Harper: »Talking about pictures: A case for photo elicitation«, in: *Visual Studies* (2002) 17, S. 13–26.

Farben für das Patientenzimmer Blautöne sind, die Umgebung vor Ort derzeit aber vor allem in Orange gehalten ist. So können verschiedene Schlussfolgerungen gemeinsam gezogen werden, wie sich zum Beispiel das aktuelle Umfeld (Rot-töne) mit den gewünschten Akzenten in Blautönen gegenüberstehen.

Unabhängig davon, für wie viele und welche Analysemethoden sich die Forschenden entscheiden, um die Antworten der Cultural Probes für andere sichtbar zu machen, sollten die Ergebnisse in einem verständlichen und empirischen Dokument enden. Welche Formen dafür empfohlen werden, habe ich im folgenden Abschnitt beschrieben.

Ergebnispräsentation

Meiner Meinung nach ist das Ergebnis der CP zu präsentieren einer der schönsten Aspekte an dieser Methode – denn die Antworten kommen individuell, kreativ und anschaulich daher und können Veränderungen anstoßen. Für die Ordnung der Daten orientiere ich mich an Breitenberger, welche folgende Resultate durch CP für möglich hält:

- Zusammenfassung: ein geschriebenes oder visuelles kurzes Statement von den Hauptpunkten
- Konzept: ein geschriebener Bericht über konzipierte Ideen und Pläne
- Empathie: Identifikation und Verständnis für die Teilnehmer*innen
- Veränderung: Variation von etwas in etwas anderes.²⁹

Nachfolgend zeige ich den Ist-Zustand und den »Könnte«-Zustand mit einer bildlichen Zusammenfassung und Text. Beim Gegenüberstellen der beiden Situationen wird der Veränderungsbedarf sichtbar, um das Wohlbefinden der Menschen zu steigern. Ein Beispiel, wie dies in einer Folie (Präsentation) oder einem Handout aussehen kann, zeige ich hier anhand der Ergebnispräsentation am Inselspital vor der Klinikleitung.

²⁹ Petra Breitenberger: Probes in Design Research: Frameworks and Guidelines for Designing, Applying and Evaluating Probes, Saarbrücken: AV Akademikerverlag 2012, S. 48.



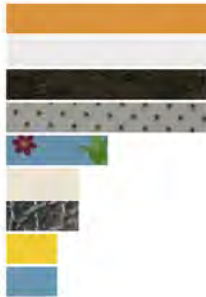
Abbildung 12: Beispiel des Handouts für die Präsentation der Ergebnisse im Inselspital, © Freepik.com/rawpixel.com

VORSTUDIE SCHLUSSFOLGERUNGEN THEMA: FARBEN

Farbauswahl aus den Cultural Probes



Farben auf Station J Süd im Inselspital



Immer zurückgegeben in den Probes



Aus der Lektüre:

- Mädchen mögen warme Farben (Orange/Rot) und Jungen kalte Farben (Blau/Türkis)¹
- Rot ausschliessen²

¹ Malkin, Jain (1992): Hospital interior-architecture creating healing environments for special patient populations, New York Vgl. Seite 164
² Ebd. Vgl. Seite 55

Abbildung 13: Beispiel für eine Folie in der Präsentation, welche auf die Ist- und Soll-Situation eingeht

Reflexion CP und Erweiterung – Expanded Cultural Probes (ECP)

Alle drei Phasen der CP – Planung, Zusammenstellung und Analyse – sind wichtig für eine erfolgreiche Durchführung der Methode und Beeinflussung von deren Erfolg. Bei der Durchführung meiner ersten Cultural Probes sind mir jedoch auch Lücken aufgefallen, welche ich mit den Expanded Cultural Probes innerhalb des Doktorats versuche zu schließen.

Am meisten fehlt mir die Interaktion und der Dialog mit den Teilnehmenden, die in einer klassischen CP verloren gehen, wenn ich als Forscherin nur die Pakete aushändige und einsammle. Deshalb habe ich die Expanded Cultural Probes als Erweiterungsversuch um folgende fehlende Punkte ergänzt: Digitalität, bilateraler Austausch, Interaktion und sicheres Login auf einer bereitgestellten Plattform. Zwar haben dies bereits einige Forscher*innen gleich getan, wie Hulko et al. (2004) mit den »Mobile Probes«³⁰, Krueger et al. (2020) mit den »Experience Probes«³¹ oder Gennari et al. (2017) mit den »Gamified Probes«, um nur einige zu nennen, jedoch nie mit einer Chance zum direkten Dialog. Zudem wird innerhalb der ECP den Kindern und Jugendlichen im Spital erklärt, wie sie selbst im Sinne des Participatory Action Research (PAR)³² in Aktion treten können. Der PAR kommt aus der Sozial- und Kulturanthropologie und wurde von Kurt Lewin entwickelt. Der Forschungsansatz konzentriert sich auf die Gruppendynamik und die Annahme, dass Menschen, wenn sie ihre Lebensumstände untersuchen, sich selbst so organisieren werden, dass sie ihr Umfeld verbessern.³³ Die ECP sollen die Kinder und Jugendlichen in die Rolle als Co-Forscher*innen versetzen und diese zum Teil des Teams machen.

Während meines Doktorats soll in zwei Spitälern der Schweiz die Methode *Expanded Cultural Probes* durchgeführt werden, um den neuen Ansatz zu testen. Für den PhD erweitere ich die analogen Aufgaben um eine digitale Plattform mit interaktivem Nutzen durch ein bereitgestelltes Login. Ich erwarte eine rege und dynamische Teilnahme. Auch wenn Rodriguez et al. (2020) keinen Unterschied zwischen digitalen und physischen CP bei Kindern feststellen konnten, denke ich, wird es für die Kommunikation einen positiven Effekt bei Pädiatriepatient*innen haben.³⁴ Dies einerseits, da Kinder und Jugendliche im Spital wenig Freiraum haben und aus Erfahrung dankbar sind, wenn sie sich ablenken können, und bereits kleine Kinder sich mit Smartphones im Spital beschäftigen. Weitere Erwartungen an die *Expanded Cultural Probes* liegen darin, Kinder und Jugendliche besser ansprechen zu können, indem zeitgemäße und interaktive Kommunikationsmedien eingesetzt werden. Durch den digitalen Zugang bekommen die CP eine neue Ebene. Fotos von Gegenständen, zum Beispiel das hässlichste Möbelstück im Spital, können so in Zukunft sofort online angezeigt und kommentiert wer-

30 Sami Hulko et al.: »Mobile Probes«, in: *ACM Press* (2004), S. 43–51.

31 Anne Elisabeth Krueger et al.: »Guided User Research Methods for Experience Design – A New Approach to Focus Groups and Cultural Probes«, in: *Multimodal Technologies and Interactions* (2020) 4/43, S. 43.

32 Alice McIntyre: »Participatory Action Research«, in: *SAGE Publications Inc. Qualitative Research Methods* (2008) 52/1, S. 4.

33 Ebd.

34 Inmaculada Rodríguez et al.: »Evaluating the effect of gamification on the deployment of digital cultural probes for children«, in: *International Journal of Human-Computer Studies* (2020) 137, S. 10.

den. Zudem kann ich digitale Abstimmungen durchführen, um die Kinder und Jugendlichen zur aktiven Teilhabe zu motivieren. Da dies ein Pilotprojekt der neu definierten Methode ist, werde ich erst zu einem späteren Zeitpunkt Ergebnisse dokumentieren können.

Anwendungsbeispiel *Expanded Cultural Probes*

Drei Utensilien zur Datenerhebung











Abbildung 14: Alle Gegenstände für die *Expanded Cultural Probes*

Meine ECP bestehen aus einem Buch mit dem Titel »Feldnotizen Co-Forscher*in« zum Ausfüllen, der öffentlichen Online-Plattform »www.spital-lab.ch« mit Erklärvideos und Interaktionsmöglichkeiten und dem Rucksack mit Stiften und Materialien. Dabei beinhaltet das Buch vier Kapitel: »Co-Forscher*in«, »Sichtbares«, »Verborgenes« und »Action!«. Im letzten Kapitel »Action!« der Feldnotizen geht es um die Wichtigkeit der Mitbestimmung: Warum finden es die Kinder und Jugendlichen wichtig, dass sie mitbestimmen können, wie das Spital gestaltet ist? Und in welcher Form würden sie ihre Ideen der Klinikleitung präsentieren? Ein Ziel ist es, durch die Co-Forscher*innen zu erfahren, wie und womit (Medien) sie andere Menschen von ihren Ideen für das Spital der Zukunft überzeugen würden. Durch die aktive Teilnahme an der Forschung sollen die Co-Forscher*innen motiviert werden, Mut zu haben, um die eigenen Bedürfnisse an das Spitalumfeld zu äußern. Dies kann vielen Kindern und Jugendlichen einerseits durch den digitalen Zugang leichter fallen und andererseits durch die Feldnotizen, die sie selbstständig ausfüllen können.

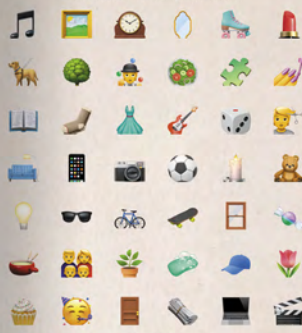
SICHTBARES

DETAILS IN DEINEM SPITAL-UMFELD

Welche Wandfarbe in welchem Raum?
Male die Kleckse mit den Farben aus. Wenn es eine Farbe gibt, die du nicht unter den Buntstiften finden kannst, schreibe sie in die Liste.

<p>Patientenzimmer</p> 	<p>Ärzt*innenbüro</p> 
<p>Sitzzecke</p> 	<p>Flur</p> 
<p>Werkraum</p> 	<p>Küche</p> 
<p>Stationszimmer</p> 	<p>Behandlungszimmer</p> 

Was ist noch wichtig neben den Farben?
Kreise alles ein, was für die Station der Zukunft wichtig wäre und mit demen du dich wohler fühlen würdest.



Sonstiges: _____

SPITAL-LAB – SPITAL CO-DESIGNER*IN FELDNOTIZEN S. 27 VON 54

DU ZU HAUSE UND IM SPITAL

HELFE MIR ZU VERSTEHEN, WAS DER ORT SPITAL FÜR DICH BEDEUTET

Diesen Namen würde ich dem Kinderspital geben:

Das Spital in 3 Worten:






1. _____

2. _____

3. _____


Mein liebstes Möbelstück im Kinderspital:

Das Kinderspital ...
Kreise ein.


				
... mag ich sehr	... mag ich	... maja	... mag ich nicht	mag ich gar nicht

Begründung:


Für mich müsste ein Kittel/T-Shirt so aussehen:
Mal es so an, wie du es schön findest



Ärzt*innen




Pflege*innen



Dein Kittel im Spital

Mein Zimmer im Spital ist:
Fülle das Diagramm aus



SPITAL-LAB – SPITAL CO-DESIGNER*IN FELDNOTIZEN S. 35 VON 54

Abbildung 15: Beispielseiten aus den Feldnotizen

Die Pädiatriepatient*innen werden im gesamten Buch angeleitet und angeregt, sich selbst und das Spitalumfeld auf unterschiedlichste Weise zu erkunden und zu dokumentieren: ob es um Gerüche im Spital geht, wie sie diese empfinden und welche sie empfehlen würden oder welche Farbe und Muster die Kittel haben sollten. Durch verschiedene Fragestellungen werden sie Forscher*innen über ihr Umfeld.

Spannend für mich als Forscherin sind auch die zwei visuell sehr unterschiedlichen Standorte Luzern und Bern. Die Kinder und Jugendlichen können über die Plattform aus zwei verschiedenen Kinderspitälern über das Umfeld vor Ort diskutieren und erhaschen gleichzeitig einen Eindruck des jeweils anderen Spitals. Das eine Spital ist farblich eher in warmen Farbtönen gehalten, während das andere eher in kalten Farben gehalten ist.



Abbildung 16: Grober Entwurf der Plattform

Von der erweiterten Methode *Expanded Cultural Probes* erhoffe ich mir eine schnellere Datenanalyse durch die Digitalisierung im Bereich der täglichen Umfrage, den Galerien mit Fotos aus dem Spital und der Interaktion mittels Kommentaren.

Forschungsergebnisse sinnvoll einsetzen

Die Resultate der CP können in vielseitiger Weise eingesetzt werden. Einige Antworten der Teilnehmenden sind nur spekulativ und dienen als Inspiration für eventuelle Designlösungen, zum Beispiel Fragen zum allgemeinen Umfeld wie: »Was ist deiner Meinung nach am wichtigsten bei der Gestaltung der Räume im Spital?«. Hier kommen Antworten wie: »Kunst«, »Dekoration«, »Pflanzen« etc. Daraus lässt sich ableiten, worauf es ankommt, aber nicht, um welche Art von Kunst, Dekoration oder Pflanzen es sich handelt und ob das überhaupt wichtig ist. Diese Ergebnisse sollten dann weiter mit der Zielgruppe diskutiert oder in kleinen Projekten spezifiziert werden. Die meisten Ergebnisse können zu Empfehlungen und Impulsen für die zukünftige Raumgestaltung von Kinderspitälern führen. Diese dienen bevorzugt den Architekt*innen, Innenarchitekt*innen, Lichtplaner*innen, Künstler*innen und Farbberater*innen. Zusätzlich haben viele Ideen und Hinweise der Teilnehmer*innen Platz bei der Klinikleitung und operativen Mitarbeitenden des Kinderspitals. Dazu zählen Antworten, die zum Beispiel in die Themenbereiche »Freizeitaktivitäten«, »Essen und Trinken« und »Medikamenteneinnahmen« eingeordnet werden können. Im Großen und Ganzen ist der Einsatz der Resultate stark abhängig von den Frage- und Aufgabenstellungen.

Allgemeine Schlussfolgerungen

Abschließend halte ich meine Erfahrungen mit den CP aus der Masterthesis sowie den *Expanded CP* aus dem aktuellen Doktorat fest. Die Erstellung der CP benötigte viel an Brainstorming und strategischen Überlegungen sowie Zeit für deren Gestaltung. In Abbildung 17 zeige ich den benötigten Aufwand pro Arbeitsschritt für meine Masterthesis.

Zum Aspekt der Zeit kommt der Preisfaktor. Da ich ein gutes Netzwerk habe, konnte ich einige der Ausdrücke kostenlos erstellen. Wenn die CP in einem größeren Maßstab gemacht werden – wie im PhD –, dann können die Kosten erheblich steigen. Insgesamt habe ich bis heute während des Doktorats für die *Expanded Cultural Probes* rund 5000 Schweizer Franken für 250 Rucksäcke mit Inhalten investiert. Zum Vergleich habe ich mit Puffer für den Master mit 20 geplanten Teilnehmer*innen gesamthaft circa 230 Schweizer Franken bezahlt.

Stundenübersicht für die Methode «Cultural Probes» während des MA Design

Phase	Bezeichnung des Arbeitsschritts	Zeit in (h)
Vorbereitung	Fragestellungen und Gliederung	12
	Grösse/Form/Anzahl Aufgaben	02
	Gestaltung/Erstellung	20
	Druckdatei erstellen und bestellen	01
	Ausdrucke Eigenregie	02
	Panoramabanner erstellen, schneiden/kleben	08
	Stifte/Geschenke kaufen/verpacken	04
Durchführung	Alle Päckchen beschriften	01
	Anwesenheit Spital, während der Cultural Probes	30
Analyse	Analyse und Strukturierung	16
	Ergebnisse aufbereiten und dokumentieren	04
	Schreiben und Veröffentlichen	20
Absolute Stunden bei unter zehn Teilnehmer*innen bei acht Aufgabenstellungen		110

Abbildung 17: Übersicht der benötigten 110 Stunden binnen des Master of Arts für die Methode Cultural Probes

Tabelle 2: Übersicht der Kosten für die Expanded Cultural Probes inkl. Nachbestellung

Bezeichnung	Menge	Preis in EUR	Preis in CHF
Urkunden	250	74,16	
Feldnotizen Co-Forscher*in	200	1103,43	
Einverständniserklärung 6 Seiten	200	111,03	
Rucksäcke Spital-Lab	250	955,45	
Postkarten Spital 1	250	49,09	
Postkarten Spital 2	250	49,09	
Visitenkarten Forscherin M. Simon	500	22,07	
Buntstifte	98		333,20
Spitzer	98		49,00
Kugelschreiber	100	29,98	
Bleistifte	108	26,46	
Radiergummis Smilies	120	24,95	
Buntstifte Nachbestellung	40		66,00

Spitzer Nachbestellung	40		13,60
Kugelschreiber Nachbestellung	40	21,52	
Bleistifte Nachbestellung	48	21,96	
Radiergummi Smilies Nachbestellung	24	4,99	
Kleine Geschenke für Teilnahme	300		451,66
Tintenpatronen HP	1	75,32	
Testdruck 3 x Büchlein	3	99,03	
Porto Testing Erstentwurf	2		7,20
Porto Testing DE Kinder Erstentwurf	2	4,00	
Versandumschläge B4	10	2,00	
Versandtasche dick	1		1,00
Raratheme für WordPress Plattform Spital-Lab	1		89,28
Etiketten zum Selbstbedrucken	250	22,20	
Postkarten Elternumfrage	750		40,93
Halbtax à 165 CHF / Jahr	2		330,00
Fahrtspesen	24		1.550,40
Preis gesamt, exkl. Spesen, Parking		2.494,18	2.548,13
Wechselkurs (1.01)		2.594,93	
GESAMT			4.978,06

Als Grafikerin finde ich die CP eine fruchtbare Methode, um Einblicke in die persönlichen Sichtweisen der Teilnehmer*innen zu bekommen, indem die Akteur*innen selbst kreativ werden können und sollen. Die Ergebnisse sind oft visuell und können direkt bei der erstrebten Veränderung einen adäquaten Platz finden. Eine häufige Anwesenheit der Forschenden ist von Vorteil und hilft bei dem reibungslosen Ablauf. Die Anwesenheit ist auch für die Eltern wichtig, um allfällige Fragen beantworten zu können und das Personal vor Ort zeitlich zu entlasten. Dies unterstützt meiner Meinung nach auch das Abgeben der CP, welche bei mir außer einer komplett ausgefüllt wurden – anders, als Rodríguez et al. (2020) der Meinung sind, dass die CP generell oft nicht fertig ausgefüllt werden.³⁵ Ich denke,

³⁵ Ebd., S. 1.

dies hat viel mit der Anwesenheit des Forscherteams zu tun und lässt sich somit weitestgehend vermeiden.

Durch die Methode *Expanded Cultural Probes* sind Echtzeitergebnisse vorhanden, welche direkt am aktuellen Tag von mir kommentiert oder hinterfragt werden können. Warum ist dieser Stuhl der unbequemste im ganzen Spital? Die Co-Forscher*innen können somit mit mir in Kontakt treten und umgekehrt. Auch der Blog, den ich nebenher auf der Plattform führe, um meine Erkenntnisse dort mit den Pädiatriepatient*innen zu teilen, könnte für die Co-Forscher*innen interessant sein, und im Idealfall werden sie diesen auch lesen und kommentieren. Damit versuche ich die Forschung so aktuell und transparent wie möglich zu halten. Durch das gebündelte Buch und die Utensilien im Rucksack ist die Übergabe und Rückgabe problemloser, da keine einzelnen Materialien verloren gehen können. Im Großen und Ganzen erwarte ich eine rege Teilnahme, da Kinder und Jugendliche an ihr Smartphone gewöhnt sind und Spaß an der Nutzung haben. Die spielerische Methode wird auch als Zeitvertreib im Spital gerne genutzt. Partizipation und die Möglichkeit, mitreden zu dürfen, ist für viele Kinder und Jugendliche ebenso ein Bedürfnis wie für Erwachsene. Es ist ein Experiment mit offenem Ausgang – ich bin gespannt, wie sich die *Expanded CP* mit der Erweiterung in die digitale Welt im Forschungsalltag und in der Anwendung bewähren.

Visuelle Narrative zum Lebensende

Eine Analyse der Bildwelten von Palliative-Care-Institutionen

Tina Braun

Palliative-Care-Einrichtungen sind Orte, an denen sich Menschen auf ihr nahestehendes Lebensende vorbereiten, wichtige Entscheidungen zu ihrer verbleibenden Zeit treffen und im Dialog mit An- und Zugehörigen, Pflegenden und Ärzt*innen bestimmen, wie sie die letzte Phase ihres Lebens gestalten möchten. Von ›Palliative Care‹ spricht man, wenn Patient*innen die Diagnose erhalten, unheilbar krank zu sein, und sich damit ihre Lebensperspektive völlig verändert. Laut der Institution palliative.ch verfolgen sowohl die kurative Medizin als auch die Palliativmedizin »ein gemeinsames Ziel in dieser Lebensphase: die Linderung von Schmerzen und anderen belastenden Beschwerden sowie die psychologische und spirituelle Begleitung der Patienten. Idealerweise geschieht dies unter Einbezug der Angehörigen.«¹ Der Begriff ›Palliative Care‹ leitet sich vom lateinischen ›pallium‹ ab, was einem mantelähnlichen Umhang entspricht. Das englische Wort ›care‹ bedeutet ›Pflege‹, umfasst aber mehr als das: »Ich kümmere mich um dich« bedeutet auch »Ich sorge mich um dich« und »Du bist mir wichtig«.²

In meiner Forschung untersuche ich visuelle Kommunikation³ im Bereich der Palliativversorgung in einem anwendungsorientierten Kontext. Dabei konzentriere ich mich auf professionell und nicht-professionell gestaltete institutionelle

1 palliative.ch: »Was ist Palliative Care?« (2023), auf: <https://www.palliative.ch/de/was-ist-palliative-care> (letzter Zugriff: 07.02.2023).

2 Ebd.

3 Annina Schneller definiert die Begriffe ›Visuelle Kommunikation‹, ›Grafikdesign‹ oder ›Kommunikationsdesign‹ nicht als ein Medium im klassischen Sinn, sondern bezeichnet diese als unterschiedliche Tätigkeiten der grafischen Formgebung. Für Schneller ist ›Visuelle Kommunikation‹ als Produkt stets auch Medium im Sinne eines vermittelnden materiellen Gegenstands zwischen den Gestalter*innen bzw. den Auftraggeber*innen und den Betrachter*innen oder Nutzer*innen, meist auch ganz konkret als Kommunikationsmittel. Visuelle Kommunikation arbeitet dabei mit unterschiedlichen Medien und kann als Produkt das eine oder andere Medium sein: z. B. ein Werbeplakat, Magazin, eine Informationsbroschüre, Visitenkarten, Wegweiser, Anzeigetafel, Webdesign etc. Vgl. Schneller, Annina: »Grafikdesign: Visuelle Überzeugungsarbeit zwischen digitaler Perfektion

Kommunikationsanwendungen, die der internen und externen Kommunikation dienen: Broschüren, Webseiten sowie Dokumente, die für Aufnahmegespräche oder ähnliche Informationsprozesse verwendet werden. Im Mittelpunkt meiner Untersuchung steht dabei die Frage, welche institutionellen Selbstrepräsentationen sich in den Kommunikationsmitteln von Palliative-Care-Institutionen materialisieren und auf welchen (Vor)Annahmen sie beruhen.

Bislang kaum erforscht in diesem Themenbereich sind Bilder von Palliative-Care-Einrichtungen, die im Kontext von visueller Kommunikation (wie z. B. Webseiten oder Broschüren) von Spitälern und Palliative-Care-Institutionen auftreten und die für das Angebot dieser Einrichtungen werben. Mit diesem Essay möchte ich aufzeigen, mit welchen visuellen *Narrativen*⁴ Palliative-Care-Einrichtungen das Thema Sterben und Lebensende in diesen Bildwelten vermitteln. Eine theoretische Einbettung dieser Narrative soll des Weiteren erläutern, mit welchen übergeordneten Themen des Lebensendes die Verwendung dieser Bildwelten verknüpft sind.

Als Einführung in das Forschungsfeld erkläre ich folgend die Hintergründe der Verwendung der Bilder sowie mein Bildverständnis. Anschließend erläutere ich mein methodisches Vorgehen – der Analyse der Bildwelten mit der *Visual Grounded Theory*⁵ – meiner Forschung. Danach werde ich wichtige Erkenntnisse aus meiner Datenanalyse zusammenfassen und theoretisch einbetten. Im Anschluss dazu werden diesen Analysen Interviews gegenübergestellt, die den Ein-

und dem Charme des Handgemachten«, in: Arne Scheuermann/Francesca Vidal (Hg.): *Handbuch Medienrhetorik*, Berlin, Boston: Walter de Gruyter 2017, S. 331–357.

- 4 Heike Gudat definiert den Begriff *Narrativ* in ihrem Essay »Erzählen am Lebensende im Kontext von Palliative Care« als ein kommunikatives Ereignis, in dem jemand aus der persönlichen Sicht und Erinnerung eine Geschichte erzählt. Diese werden mit persönlichen oder kulturellen Informationen der Erzähler*innen geschmückt, vgl. Heike Gudat: »Erzählen am Lebensende im Kontext von Palliative Care«, in: Simon Peng-Keller/Andreas Mauz (Hg.): *Sterbenarrative. Hermeneutische Erkundungen des Erzählens am und vom Lebensende*, Berlin: Walter de Gruyter 2018, S. 283–308. In der Literaturwissenschaft wurde der Begriff *Narrativ* entwickelt, um wiederkehrende sinnstiftende Erzählmuster zu erkennen und ihre gesellschaftliche Funktion zu entschlüsseln. Artikulieren sich etablierte Praktiken in sprachlicher Form, so lassen sie sich mit dem Konzept des *Narrativs* fassen. Im Zuge des linguistic turn wurde das Konzept in den 1970/80er Jahren auch auf nicht-fiktionale Texte übertragen (Lyotard 1982; White 1986). In der Folgezeit setzte sich der Begriff in politischen, historischen und anderen Diskursen durch. Narrative transportieren erzählerische Voreinstellungen. Narratologie und rhetorische Analysen erlauben es, sprachliche Äußerungen von Sterbenden, Gesundheitsfachpersonen und Angehörigen auf wiederkehrende Muster hin zu untersuchen.
- 5 Vgl. Elke Grittmann: »Grounded Theory und qualitative Bildanalyse«, in: Christian Pentzold/Andreas Bischof/Nele Heise (Hg.): *Praxis Grounded Theory*, Wiesbaden: Springer Verlag 2018, S. 191–210; Douglas Harper: *Visual Sociology*, New York/London: Routledge 2012; Sarah Pink: *Doing Visual Ethnography*. London u.a.: SAGE 2013; Francis Müller: *Designethnografie: Methodologie und Praxisbeispiele*, Wiesbaden: Springer Verlag 2018.

satz der in den Kommunikationsmaterialien verwendeten Bildwelten reflektieren. Im Fazit dieses Essays gebe ich einen Ausblick auf mein weiteres methodisches Vorgehen. Dieses soll aufzeigen, wie die Erkenntnisse meiner Analysen in dem nächsten Forschungsschritt – der Entwicklung von neuen Bildwelten zum Thema Palliative Care mit der Methode *Research through Design* – angewendet werden.

Bilder im Kontext von visueller Kommunikation

Martin Scholz betrachtet Bilder⁶ im Kontext von visueller Kommunikation als Teil einer größeren Gestaltungsaufgabe.⁷ In diesem Bezugsrahmen dienen Bilder als Mittel zur Vermittlung von Inhalten und nicht als Instrument zur Erkenntnisgewinnung. Das Ziel des Einsatzes dieser Bilder ist für ihn vor allem eine fehlerfreie Kommunikation zwischen Auftraggeber*innen und Betrachter*innen. Gestaltete Bilder sind dabei »einzigartige [...] visuelle Äußerungen des Gestalters, der einen vom Auftraggeber definierten Inhalt dem Betrachter visuell vermitteln soll. Insofern sind diese Bilder notwendigerweise immer konkret (für einen Anlass), immer bestimmt (durch einen inhaltlich vorgegebenen Zweck) und immer überprüfbar (im Rahmen der visuellen Kommunikation).«⁸ Ein geglücktes Bild überträgt für Scholz einen intellektuellen oder emotionalen Inhalt in eine zweidimensionale Form und ermöglicht eine betrachtungssubjektive und dem Thema zuträgliche Empfindung.⁹ Die Bewertung eines Bildes erfolgt anhand der Fähigkeit, einen Inhalt in eine visuelle Form zu übertragen und dabei eine subjektive Empfindung bei der Betrachter*in zu erzeugen.¹⁰ Mit dieser Definition von Martin Scholz

6 Im Rahmen dieser Untersuchung beziehe ich mich auf Martin Scholz und sehe das Bild ebenfalls im Sinne der Definition von Klaus Sachs-Hombach als »zeichenartige, materielle, artifizielle, relativ dauerhafte und visuelle Veranschaulichung eines (realen oder virtuellen) Sachverhaltes«. Vgl. Martin Scholz: »Kommunikationsdesign«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 337. Zu dieser Definition möchte ich das Bildverständnis von William John Thomas Mitchell ergänzen, der in der englischen Übersetzung des Begriffes »Bild« zwischen »pictures« und »images« unterscheidet. Unter »pictures« versteht er dabei materielle Objekte, die man auch zerbrechen oder verbrennen könnte. Unter »images« versteht er »etwas, das in einem *picture* erscheint und dessen Zerstörung überlebt« – im Gedächtnis, im Narrativ, in Kopien und als Spur in andere Medien. Nach dieser Definition von Mitchell sehe ich Bilder in Bezug auf meine Analysen als »images«. Vgl. William John Thomas Mitchell: »Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2009, S. 322.

7 Vgl. Martin Scholz: »Kommunikationsdesign«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2005, S. 337.

8 Ebd., S. 340.

9 Ebd.

10 Ebd.

betrachte ich Bilder, die im Kontext der Palliative-Care-Broschüren verwendet werden, als von den Auftraggeber*innen dieser Kommunikationsmaterialien bewusst gewählte Informationsträger, mit denen sie das Angebot ihrer Einrichtung vermitteln möchten.

Bildverständnis

Als Grundlage für die Analyse der Palliative-Care-Bildwelten betrachte ich diese Bilder darüber hinaus als Artefakte, die »ein Vehikel zum Verständnis der sozialen Welt« bieten.¹¹ Manfred Lueger und Ulrike Froschauer definieren diese Artefakte als Objekte, die durch menschliche Eingriffe erzeugt, gehandhabt, modifiziert oder verwandelt wurden und in der materiellen Welt als zwei- oder dreidimensionale Gegenstände verankert sind. Der Fokus meiner Untersuchungen liegt dabei auf fotografischen Darstellungen, die als Bildwelt für Palliative-Care-Institutionen verwendet werden.¹² Fotografien bieten eine hervorragende Möglichkeit, Einblicke in Kultur und Geschichte einer Gesellschaft zu erhalten. Fotografische und andere Formen der visuellen Repräsentation bieten, bildtheoretisch gesprochen, eine »doppelte Sichtweise«¹³. Gemäß Lambert Wiesing bilden Malereien oder Fotografien nicht bloß Gegenstände oder Personen ab, sondern sie exemplifizieren durch Gestaltung und Komposition eine kulturell geformte Sichtweise.¹⁴ In diesem Artikel nutze ich diese Chance, die institutionelle Sicht- und Wahrnehmungsweisen von Palliative Care anhand von Bildmaterial von Palliative-Care-Kommunikationsmaterialien zu untersuchen.

Materialsammlung

Meine Analyse stützt sich auf einen Korpus von über 150 Bildern, die ich aus einem Datenkorpus von über 200 Kommunikationsmaterialien¹⁵ von Palliative-Care-Einrichtungen (Spitäler, Vereine, Hospize mit Palliative-Care-Einrichtungen) aus

11 Manfred Lueger/Froschauer, Ulrike: *Artefaktanalysen. Grundlagen und Verfahren*, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 47.

12 Ebd., S. 11.

13 Lambert Wiesing: »Zur Rhetorik des Bildes«, in: Joachim Knape (Hg.), *Bildrhetorik*, Baden-Baden: Verlag Valentin Körner 2007, S. 40.

14 Ebd.

15 Die Kategorien können wie folgt beschrieben werden:

1. Informationen für Patient*innen
2. Informationen für Angehörige

dem deutschsprachigen Raum zusammengestellt habe (Stand Mai 2023). Um den Fokus auf dem Bildmaterial zu halten, sammelte ich in einem ersten Schritt alle Bilder aus den vorhandenen Kommunikationsmaterialien und stellte diese aus dem Kontext ihrer Anwendung frei. Dadurch lag der Fokus auf den Bildern; andere Elemente wie Texte, Farben oder weitere Gestaltungselemente wurden eliminiert. Als letzten Schritt in diesem Vorgehen sortierte ich das Bildmaterial in unterschiedlichen Auslegeordnungen, um die Themen, die auf den Bildern dargestellt werden, zu kategorisieren und zu verbalisieren.

Methodisches Vorgehen

Die Analyse des Bildmaterials erfolgte in Anlehnung an methodische Verfahren der *Visual Grounded Theory*¹⁶. Nach Elke Grittmann bietet die von Glaser und Strauss (1967) entwickelte Grounded Theory »als eine der grundlegenden qualitativen Methoden spezifische methodologische Prinzipien, Erhebungs- und Auswertungsverfahren, um auf der Grundlage unterschiedlicher Daten und komplexer Phänomene gegenstandsbezogene Theorien entwickeln zu können«¹⁷. Mit der offenen Kodiermethode können soziale Kontexte, Interaktionen, Handlungen, Narrative und kulturelle Vorstellungen, die durch Medien wie Körper, Sprache und aber auch Artefakte wie Bilder vermittelt werden, untersucht werden.¹⁸ Das Ziel der Analyse mit der Methode *Visual Grounded Theory* war es, die unterschiedlichen Themen, die in den verwendeten Bildern der Kommunikationsmaterialien sichtbar wurden, zu klassifizieren und daraus übergeordnete Kategorien zu bilden. Aus diesen Kategorien wurden dann visuelle Narrative – die sich in dem Bildmaterial darstellten – hergeleitet. Die Methode *Visual Grounded Theory* ist für dieses Verfahren besonders geeignet, da sie ein Vorgehen ist, das eine intensive Auseinandersetzung mit dem Datenmaterial erfordert und ein sehr interpretatives und hermeneutisches Verfahren ist.¹⁹ Dabei geht es gemäß Francis Müller um den Versuch, »die Daten aufzusprengen, sie zu zerstören und darin eine neue Kosmologie zu suchen, die auf den ersten Blick nicht sichtbar ist. Das ist

3. Informationen über Beratungsdienste

4. Anmeldeformulare, Visualisierungen der Abläufe

5. Spezifisches Schulungsmaterial im Bereich der Palliativmedizin.

16 Elke Grittmann: »Grounded Theory und qualitative Bildanalyse«, in: Christian Pentzold/Andreas Bischof/Nele Heise (Hg.): *Praxis Grounded Theory*, Wiesbaden: Springer Verlag 2018, S. 191–210.

17 Ebd., S. 196.

18 Ebd.

19 Vgl. Francis Müller: *Designethnografie: Methodologie und Praxisbeispiele*, Wiesbaden: Springer Verlag 2018, S. 143.

ein exploratives, abduktives Verfahren.«²⁰ Ziel dieser Methode ist es gemäß Müller auch, die sichtbaren Phänomene auf den Daten nicht vorschnell nach gängigem Alltagswissen zu bestimmen, sondern neue Sinnzusammenhänge zu suchen und zu entdecken.²¹

Ergebnisse der Auslegeordnungen mit der Visual Grounded Theory

Die gesammelten Bilder zeigen unterschiedliche Herangehensweisen, wie das Thema Sterben und Lebensende dargestellt werden kann. Die verwendeten Bilder variieren von Naturbildern, Blumenbildern bis hin zu allgemeinen Einblicken in Palliativstationen, in denen Alltagssituationen dargestellt werden, wie z. B. Gespräche zwischen Ärzt*innen, dem Pflegepersonal und Patient*innen. Die dargestellten Beziehungen zwischen Patient*innen, Angehörigen und dem Pflegepersonal werden dabei oftmals auf eine sehr inszenierte Art und Weise visualisiert, wobei beim Thema Empathie wiederholt das Bild vom Händehalten dargestellt wird (vgl. Abbildung 1).



Abbildung 1a: Beispiel für die Darstellung von Beziehungen zwischen Patient*innen und Pflegenden, Quelle: Broschüre des Emmaus Hospiz- und Palliativnetzwerks



Abbildung 1b: Beispiel für die Darstellung von Beziehungen zwischen Patient*innen und Pflegenden, Quelle: Infobroschüre des Stadtspitals Waid und Triemli, Zentrum für Palliative Care, »Porträt und Leistungen im Überblick«

20 Ebd.

21 Ebd., S. 144.

Beim Thema Verlust, Trauer und Abschied finden Naturdarstellungen ihre Verwendung. Auffallend bei der Zusammenstellung der Bildthemen war die Heterogenität der Bilder, die das Thema Sterben und Lebensende entweder auf eine abstrakte Art und Weise visualisieren (Naturbilder), der Fokus der Bilder nah an den Menschen rückt oder versucht wird, diese Themen auf eine Metaebene zu bringen (Treppen, Stege ins Wasser, jemand beleuchtet das Universum, vgl. Abbildung 2).



Abbildung 2a: Beispiel für Beleuchten des Universums, Quelle: Broschüre des Zürcher Lighthouse, Kompetenzzentrum Palliative Pflege und Medizin



Abbildung 2b: Beispiel Stege am Strand, Quelle: Broschüre des Zürcher Lighthouse, Kompetenzzentrum Palliative Pflege und Medizin

Die visuellen Themen, die nach mehreren Sichtungen des Bildmaterials zusammengefasst werden konnten, umfassten Abbildungen wie:

- Pflanzen, Bäume, Seen und Flüsse
- Pusteblumen
- Blüten und Schmetterlinge
- Stege, die in einen See oder ins Meer führen
- Leuchttürme
- gestapelte Steine
- Darstellungen von Mitarbeiter*innen im Feld, Pflegenden, Ärzt*innen sowie Sterbende und deren Angehörige

- Abbildungen vom Händehalten
- Sonnenuntergänge
- Himmeldarstellungen, mit oder ohne Wolken
- Treppen, die aufwärts gehen
- Wegweiser
- Koffer

Nach der Zusammenstellung und der Formulierung der einzelnen Themen, die in dem Bildmaterial sichtbar wurden, konnte ich nach unterschiedlichen Auslegungsordnungen drei übergeordnete Kategorien von Narrativen zusammenfassen:

Kategorie 1: Naturbezogene Narrative

Kategorie 2: Reisebezogene Narrative

Kategorie 3: Menschenbezogene Narrative

Die Narrative in diesen Kategorien – anhand von der Bildererzählung selbst – können folgendermaßen zusammengefasst und interpretiert werden:

Kategorie 1: Naturbezogene Narrative (vgl. Abbildungen 3 und 4):

- »Wir sind ein Teil der Kreisläufe der Natur.«
- »Unser Leben ist fragil.«
- »Ein Teil von Dir wird weiterleben.«

Kategorie 2: Reisebezogene Narrative (vgl. Abbildungen 5a–5d):

- »Der lange Weg ins Ungewisse«
- »Wir wissen nicht, was als Nächstes kommt.«
- »Die Sonne geht unter, das Leben geht zu Ende.«
- »Unsere letzte Reise«

Kategorie 3: Menschenbezogene Narrative (vgl. Abbildungen 6a und 6b):

- »Wir sind für Dich da.«
- »Ich bin für Dich da.«
- »Wir sind aufgestellt.«

Visuelle Narrative am Lebensende – theoretische Einbettung

In der folgenden theoretischen Einbettung gehe ich nun auf die im vorherigen Abschnitt zusammengefassten Kategorien ein. Anhand dieser werde ich aufzeigen, auf welche Art und Weise diese Bilder narrative Aspekte sowie institutionell als auch kulturell geformte Sichtweisen des Lebensendes visualisieren und wie man die Verwendung und die konzeptionelle Herleitung dieser Bildwelten erklären kann.

Kategorie 1: Die Darstellung von naturbezogenen Narrativen (s. Abbildungen 3a–3c)

»When I think of family, I think of nature.«
Vortragender einer Palliative-Care-Konferenz in
Melbourne, 2022



Abbildung 3a: Beispiel für naturbezogene Narrative, Quelle: Informationsbroschüre für Angehörige des Agaplesion-Elisabethenstifts, »Palliative Betreuung am Lebensende«



Abbildung 3b: Beispiel für naturbezogene Narrative, Quelle: Broschüre von Diaconis Bern, »Wenn ein geliebter Mensch stirbt«, Information für Angehörige



Abbildung 3c: Beispiel für naturbezogene Narrative, Quelle: Informationsbroschüre für Angehörige des Agaplesion-Elisabethenstifts, »Palliative Betreuung am Lebensende«

Die Verwendung von Naturbildern und der sich daraus herleitenden Narrative wie »Wir sind Kreisläufe der Natur«, »Unser Leben ist fragil« und »ein Teil von Dir wird weiterleben« lässt sich in ihrer grundlegenden Idee mit der Hypothese der

*Biophilie*²² erklären. Die Biophilie ist ein tief verwurzelttes Bedürfnis des Menschen, sich mit der Natur zu verbinden. Laut der Studie *Biophilic Design Patterns*²³ lässt sich mit dieser erklären,

»[...] warum knisternde Feuer und rauschende Wellen uns in ihren Bann ziehen und warum ein Blick in die Natur unsere Kreativität fördern kann, warum Schatten und Höhe Faszination und Angst auslösen und warum Gartenarbeit und ein Spaziergang durch einen Park eine erholsame Heilwirkung haben.«²⁴

Die biophile Orientierung gemäß Erich Fromm stellt in ihrem Wesen die Liebe zum Lebendigen (im Gegenzug zur nekrophilen Orientierung) dar.²⁵ Diese Liebe manifestiert »sich in den körperlichen Prozessen eines Menschen, in seinen Gefühlen, seinen Gedanken und seinen Gesten«²⁶. Diese Tendenz lässt sich laut Fromm auch bei anderen Substanzen und Lebewesen beobachten, die gleichzeitig sowohl bei Tieren und Menschen ihren Lebenstrieb erklären lässt:

»Wir beobachten diese Tendenz zu leben bei jeglicher belebten Substanz um uns; beim Gras, das sich durch Steine hindurch seinen Weg zum Licht und Leben sucht; beim Tier, das bis zum letzten kämpft, um dem Tod zu entrinnen; beim Menschen, der fast alles tut, um sich am Leben zu erhalten.«²⁷

Diese Ausrichtung, das Leben zu erhalten und sich gegen den Tod zu wehren, ist laut Erich Fromm die elementarste Form der biophilen Orientierung. Ein anderer Aspekt des Lebenstriebes ist die Tendenz zur Integration und Vereinigung – laut Fromm sich mit andersartigen Wesen zu vereinigen – die sich nicht nur auf Zellen bezieht, sondern auch auf das Fühlen und Denken. So fühlt sich laut Fromm jemand, die/der das Leben liebt, von allen Lebens- und Wachstumsprozessen angezogen. Diese Menschen möchten lieber staunen und Neues erleben, als im Bekannten und Bestehenden Sicherheit zu suchen: »Das Abenteuer zu leben ist ihm

22 Vgl. Erich Fromm: *Die Seele des Menschen: ihre Fähigkeit zum Guten und zum Bösen*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1979; Edward O. Wilson: *Biophilia. The diversity of Life. Naturalist*, New York: Penguin Randon House Inc. 1984.

23 Catherine Ryan et al. (2014). »Biophilic design patterns: Emerging nature-based parameters for health and well-being in the built environment« in: *ArchNet iJAR International Journal of Architectural Research* 8 (2014) 2, S. 62–76.

24 Ebd., S. 62. Übersetzung der Autorin.

25 Erich Fromm: *Die Seele des Menschen: ihre Fähigkeit zum Guten und zum Bösen*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1979.

26 Ebd., S. 41.

27 Ebd., S. 42.



Abbildung 4a: Beispiel für beruhigende Naturbilder, Quelle: Ratgeber für An- und Zugehörige des Universitätsspitals Zürich und Stadtspital Waid und Triemli, »Und plötzlich ist alles anders. Wenn ein geliebter Mensch stirbt.«

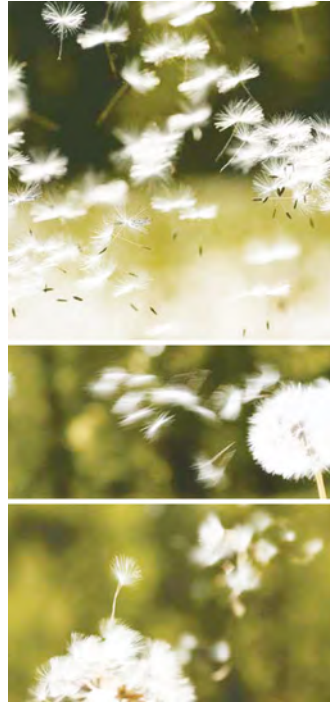


Abbildung 4b: Beispiel für beruhigende Naturbilder, Quelle: Ratgeber für An- und Zugehörige des USZ Zürich und Stadtspital Waid und Triemli, »Und plötzlich ist alles anders. Wenn ein geliebter Mensch stirbt.«

mehr wert als Sicherheit.²⁸ Die Verwendung von Naturbildern und der darin inwohnenden Idee der Biophilie – das Leben zu lieben und sich bis zum Schluss als Teil von diesem zu sehen – scheint bei näherer Betrachtung eher eine von den Institutionen gestiftete Bildwelt zu sein, als dass diese von den Erzählungen oder Erfahrungen von Sterbenden kommen. Betrachtet man hierzu Narrationen, die in der Sterbeliteratur vorkommen, so sind die zentralen Themenbereiche der Autor*innen vor allem Ungewissheit, Angst vor Sterben und Tod, Einsamkeit, spirituelle Fragen, Lebensrückschauen, der kranke Körper und die Beziehung zu

28 Ebd., S. 43.

Gesundheitsinstitutionen.²⁹ Diese Erzählungen sind somit konträr zu den lebensbejahenden und hoffnungsstiftenden Bildwelten der Palliative-Care-Einrichtungen, die diese Naturbilder verwenden. Eine Pflegeexpertin, die ich zu der Konzeption einer Kommunikationsbroschüre befragte, kommentierte bei der Durchsicht von verschiedenen Kommunikationsmaterialien, für sie habe das Thema Palliative Care vor allem mit Warten zu tun, mit Abschied, aber auch damit, die Ambivalenz des Lebensendes aufzugreifen. »Sterben kann schöne Momente haben, Sterben kann aber auch nicht schön sein.« Die Abbildung von Naturbildern in der von ihr konzipierten Kommunikationsbroschüre erklärte sie damit, dass die Bilder auch eine gewisse Ruhe auf die Betrachter*innen vermitteln sollten.

Ihre Annahme, dass die Verwendung von Naturbildern eine beruhigende Wirkung auf die Betrachter*innen auslösen könnte, lässt sich mit der Studie *Stress Recovery During Exposure to Natural and Urban Environments*. *Journal of Environmental Psychology* von Roger Ulrichs und Robert Simons erklären. In dieser Studie sahen sich 120 Proband*innen zunächst einen stressigen Film an und wurden dann mittels Farb-/Tonvideobändern verschiedenen natürlichen und städtischen Umgebungen ausgesetzt.³⁰ Die Ergebnisse der physiologischen und verbalen Messungen der Forschenden deuten übereinstimmend darauf hin, dass sich die Proband*innen schneller und vollständiger erholten, wenn sie einer natürlichen Umgebung ausgesetzt waren und nicht mit städtischen Einflüssen konfrontiert wurden.³¹ Die Ergebnisse der Forschenden stimmten mit ihren Vorhersagen der psycho-evolutionären Theorie überein, wonach erholsame Einflüsse der Natur zu einem positiv gestimmten emotionalen Zustand führen und positive Veränderungen des physiologischen Aktivitätsniveaus mit sich bringen.³² Die Intention, diese beruhigende Wirkung auf die Betrachter*innen der Kommunikationsanwendungen von Palliative-Care-Einrichtungen zu übertragen, lässt sich bei Herausgeber*innen dieser Anwendungen vermuten.

Kategorie 2: Reisebezogene Narrative – Visualisierung von Entscheidungsfindung und Ungewissheit am Lebensende (s. Abbildungen 5a–5d)

Die Darstellung von reisebezogenen visuellen Narrativen wie »Der lange Weg ins Ungewisse«, »Wir wissen nicht, was als Nächstes kommt«, »Die Sonne geht unter, das Leben geht zu Ende« und »Unsere letzte Reise« werden durch Bilder wie Weg-

29 Vgl. Corina Caduff: »Veröffentliche Sterbeerfahrung«, in: Corina Caduff et al. (Hg.): *Kontext Sterben. Institutionen – Strukturen – Beteiligte*, Zürich: Scheidegger&Spiess 2022, S. 32–48.

30 Roger Ulrich et al. (1991): »Stress Recovery During Exposure to Natural and Urban Environments«, in: *Journal of Environmental Psychology* 11 (1991), S. 201–230.

31 Ebd., S. 201.

32 Ebd.

weiser, gestapelte Steine, Stege ins Meer oder in einen See oder Fußspuren im Sand visualisiert. Sie beziehen sich auf die Ungewissheit, mit der Betroffene am Lebensende konfrontiert werden: nicht zu wissen, was als Nächstes kommt. Bil-



Abbildung 5a: Beispiel für reisebezogene Narrative, Quelle: Informationsbroschüre für Angehörige des Agaplesion-Elisabethenstifts, »Palliative Betreuung am Lebensende«



Abbildung 5b: Beispiel für reisebezogene Narrative, Quelle: Informationsbroschüre des Inselspitals, Universitätsspital Bern, »Der Weg zu Ihrer Patientenverfügung«



Abbildung 5c: Beispiel für reisebezogene Narrative, Quelle: Informationsbroschüre des interdisziplinären Bereichs für Palliativmedizin der Universitätsmedizin Rostock, »Palliative Care Kurs für Pflegendende«



Abbildung 5d: Beispiel für reisebezogene Narrative, Quelle: Broschüre des Hospiz Aargau, »Wegleitung Todesfall«

der wie ein Mann, der mit einer Taschenlampe ins Universum leuchtet, Stege ins Meer oder in einen See, Fußspuren im Sand (vgl. Abbildung 7) sind dabei visuelle Übersetzungen eines Themas, das auf Palliative-Care-Stationen sehr präsent ist:

»Man stirbt nur einmal, das bedeutet für uns, dass viele Menschen nicht viel Erfahrung mit Sterbeprozessen haben. Sterben ist so abstrakt und hängt so sehr davon ab, welche Art von Krankheit man hat. Sobald man also in dieser Lage ist, wissen sowohl Patient*innen und ihre Angehörigen nicht, was als Nächstes passiert. Wir müssen also jeden Tag unsere Arbeit erklären, weil wir mit so vielen Fragen konfrontiert werden.«

Auszug eines Interviews mit einer Stationsleiterin

Diese Bildwelten sprechen ein Thema im Stationsalltag an, welchem die Pflegenden vor allem mit aufklärenden Gesprächen begegnen, um Patient*innen und ihren An- und Zugehörigen die Angst vor dem Kommenden zu nehmen. Das Thema *Ungewissheit am Lebensende* selbst hat die Menschheit in der Kulturgeschichte schon immer beschäftigt: »Die Furcht vor dem Ende des Lebens und die Ungewissheit darüber, was nach dem Tod kommen würde, haben die Menschen von jeher beunruhigt, bedrückt oder sogar gequält.«³³ Sichtbar wird diese Angst laut dem Philosophen Héctor Wittwer vor allem in zahlreichen Jenseitsvorstellungen, die sich in Mythen und Religionen finden und die je nach Kultur unterschiedliche Reaktionen auf die grundlegende Angst der Menschen auf den Tod darstellen.³⁴ In diesen Vorstellungen steckt für Wittwer aber auch der Versuch, den Tod oder das eigene Sterben als etwas Sinnvolles zu begreifen.³⁵

Im Mittelpunkt der philosophischen Thanatologie (»Lehre vom Tode«)³⁶ stehen dabei für Héctor Wittwer vier Fragen, die aufeinander aufbauen und mit denen sich auch die Visualisierungen der Ungewissheit und Suche nach Orientierung in Sterbeprozessen erklären lassen:

1. »Was ist der Tod?«
2. »Ist der Tod ein Gut oder ein Übel oder keines von beiden?«
3. »Ist es vernünftig, den eigenen Tod zu fürchten?«
4. »Wie soll ich mich vernünftigerweise zu meinem eigenen bevorstehenden Tod verhalten?«³⁷

33 Héctor Wittwer: »Einführung«, in: Héctor Wittwer (Hg.): *Der Tod – Philosophische Texte von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart: Reclam 2014, S. 7.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 8.

Die erste Frage »Was ist der Tod?« ist hierfür für Wittwer der Ausgangspunkt aller Versuche, den Begriff des Todes zumindest näher zu erläutern und für die Definition eine Schnittmenge zu bilden.³⁸ Das heißt, gerade wenn wir die Palliative-Care-Bildwelten als visuelle Darstellungen *des Lebensendes* betrachten, ist es wichtig, wie man *den Begriff des Todes*, dessen Ereignis auf das Lebensende folgt, dafür definiert.

Wittwer setzt für die Definition des Todes einen Bedeutungskern voraus, der unabhängig von Betrachtungen je nach Kultur, Religion oder zeitlicher Einordnung des Begriffes ist:³⁹

»Tod« bedeutet mindestens das Ende des körperlichen Lebens. Darüber sind sich die meisten Kulturen und Religionen einig, mögen sie nun an die Seelenwanderung, die Unterwelt als das Reich der Verstorbenen oder die Auferstehung der Toten glauben, mit den Naturalisten einig, denen zufolge der Tod das endgültige und vollständige Ende des Lebens ist.«⁴⁰

Die Folgerung aus diesem Verständnis, dass der Tod das Ende des körperlichen Lebens ist, und wie man diese Definition weiterführt und denkt, hängt nach Wittwer von der Beantwortung folgender Fragen ab: »(a) Endet die Existenz des Menschen mit dem Tod gänzlich oder nur teilweise? (b) Ist der Tod das endgültige, d. h. unumkehrbare oder nur das vorläufige Ende des Lebens?«⁴¹

Gerade diese Frage, ob das Leben des Menschen mit dem Tod gänzlich oder nur teilweise endet, war und ist gemäß Wittwer jedoch philosophisch umstritten.⁴² So ergeben sich je nach religiöser oder kultureller Sichtweise unterschiedliche Fortführungen der Definitionen des Todes, indem man den Tod als partielles oder vollständiges Ende der menschlichen Existenz sieht.⁴³ Zum Beispiel betrachtet das ursprüngliche Christentum den Tod als vollständiges, aber nur vorläufiges Ende des menschlichen Lebens (mit dem Tod endet das Leben vorläufig bis zur Auferstehung, d. h. das körperliche wie auch seelische Leben des Menschen).⁴⁴ Dagegen sehen Naturalist*innen den Tod als unumkehrbares und vollständiges Ende des Lebens.⁴⁵ Die eigene Sichtweise und der eigene Glaube, was nach dem menschlichen Leben passiert, bedingt auch die Vorstellung, wie wir das Lebensende betrachten: als Kontinuum *einer Reise*, bei der unsere Seele weiterlebt, oder auch als

38 Ebd.

39 Ebd., S. 8–9.

40 Ebd., S. 9.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 10.

44 Ebd.

45 Ebd.

Ende jeglicher Existenz. So lassen sich Bilder, bei denen ein Mensch ins Universum leuchtet, als offene Interpretation deuten, die alle Möglichkeiten zulässt, während man die Fußspuren im Sand und die Visualisierung der Reisenarrative so auslegen kann, dass man den Tod nur als vorläufiges Ende der menschlichen Existenz – bei der je nach Definition die Seele weiterlebt – wahrnimmt. Egal welche Vorstellung man teilt, so steckt in allen Interpretationen eine Sinnsuche und Fortführung der eigenen Lebensgeschichte, die mit dem körperlichen Leben endet.

Kategorie 3: Menschenbezogene Narrative (s. Abbildungen 6a und 6b)



Abbildung 6a: Beispiel für menschenbezogene Narrative, Quelle: Broschüre des Emmaus Hospiz- und Palliativnetzwerks



Abbildung 6b: Beispiel für menschenbezogene Narrative, Quelle: Infobroschüre des Stadtsitals Waid und Triemli, Zentrum für Palliative Care, »Porträt und Leistungen im Überblick«

Bei der letzten Kategorie der Narrative werden vorwiegend Darstellungen von Händehalten, Pflegepersonal im Feld sowie Pflegenden und Angehörigen, die sich um Patient*innen kümmern, verwendet. Visuelle Narrative wie ›Wir sind für Dich da‹, ›Ich bin für Dich da‹ und ›Wir sind aufgestellt‹ sind u. a. die am meisten vorkommenden Bilder innerhalb des Datenkorpus. Hier wird ein Bild vom Lebensende gezeichnet, in dem die Betroffenen in ein Umfeld eingebettet sind, in welchem für sie gesorgt wird und in welchem sie nicht allein sterben. Dass diese Bildwelt dabei nicht nur die Betroffenen selbst betrifft, sondern auch ihre Angehörigen ansprechen soll, lässt sich mit den Begriffen des »guten« und »schlechten Sterbens« gemäß dem Soziologen Werner Schneider theoretisch erklären.⁴⁶

⁴⁶ Vgl. Werner Schneider: »Sterbewelten: Ethnographische (und dispositivanalytische) Forschung zum Lebensende«, in: Martin W. Schnell/Werner Schneider/Harald Joachim Kolbe (Hg.): *Sterbewelten. Eine Ethnografie (Palliative Care und Forschung)*, Wiesbaden: Springer 2014, S. 51–138.

Laut Schneider kennzeichnet sich der soziale Prozess des Sterbens, welcher der eigentlichen Sterbephase eines Menschen in der Regel lange vorausgeht, durch einen umfassenden Ausgliederungsprozess aus einer Gemeinschaft.⁴⁷ In einem Sterbeprozess wird deutlich, dass ein Mitglied einer Gemeinschaft diese unwiederbringlich verlassen wird. Die weiterlebenden Mitglieder müssen den Übergang in eine neue Alltagswirklichkeit ohne diese Person bewältigen, die daran nicht mehr beteiligt sein wird. Gemäß Schneider bedingt ein »gelungenes« und »gutes« Sterben, dass der Glaube der Mitglieder dieser Gemeinschaft an die Sinnhaftigkeit ihres Weiterlebens in ihren alltäglichen gesellschaftlichen Bezügen aufrechterhalten und gestärkt wird.⁴⁸ Das »schlechte« Sterben ist demgegenüber ein Sterben in Unsicherheit, also jenes Sterben, nach dem den beteiligten und anteilnehmenden Lebenden ein sinnhaftes Weiterleben nach dem Tod der verstorbenen Person fehlt.⁴⁹ Schneider fügt an diese Überlegungen an, dass Palliative-Care-Erfahrene oftmals berichten, dass die Angst der Sterbenden weniger in ihrem eigenen Sterben liegt, sondern in der Sorge, wie die Angehörigen den Alltag ohne sie bewältigen werden. Dieser Aspekt wird in den Kommunikationsmaterialien dadurch deutlich, dass die Angehörigen auch ein Teil dieser Bildwelt werden, und sei es nur durch die Darstellung einer Hand.

In der im Anschluss an diese theoretische Einbettung folgenden Reflexion der Bildwelten werde ich zeigen, wie die Verwendung solcher Bilder auch missinterpretiert werden kann.

Reflexionen der Bildwelten durch Interviews und Workshops

Die im vorherigen Abschnitt aufgezeigte Analyse gibt einen Einblick darin, wie die vorgefundenen Bildwelten hergeleitet werden können und welche Aspekte oder Themen des Lebensendes diese bewusst oder unbewusst vermitteln. Durch die Befragung der Kommunikationsanwendungen mittels Expert*inneninterviews (Palliative-Care-Expert*innen, Designer*innen, Kommunikationsbeauftragte, Workshopteilnehmer*innen⁵⁰) fand ich jedoch einige Bruchstellen in diesen Bildwelten, die deutlich machten, dass die gewünschten Kommunikationsziele dieser Anwendungen missverstanden werden können. Mit den Reflexionen dieser Bildwelten möchte ich aufzeigen, mit welchen Themen sich unterschiedliche Stake-

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Die Reflexion und Sichtweise von Sterbenden auf diese Bildwelten konnte bisher noch nicht in die Studie aufgenommen werden. Für meine weiteren geplanten Feldaufenthalte suche ich jedoch nach Möglichkeiten, auch deren Wahrnehmung dieser Bildwelten zu befragen.

holder im Bereich Palliative Care beschäftigen, wo sich ihrer Meinung nach die Problemstellen befinden und welche Aspekte des Lebensendes und Palliative Care besser kommuniziert werden müssen. Die Interviewexzerpte sollen auch zeigen, welche Themen nicht vermittelbar sind und an welchen Stellen die Bildwelten überhaupt nicht funktionieren.

Bei vielen Palliative-Care-Expert*innen zeigten sich die Problemstellen anhand von Kommunikationshürden, die sie vor Ort auf der Station erleben und bei denen die Vermittlung des Angebots von Palliative Care vor allem eine wichtige Rolle spielt. Wie problematisch dieser Informationstransfer für Patient*innen mit Migrationshintergrund werden kann, zeigt die Aussage eines Pflegeexperten:

»Die meisten Menschen mit Migrationshintergrund wissen nicht, dass sie auf eine Palliativstation kommen. Sowohl sie als auch ihre Angehörigen denken, dass sie eine Therapie bekommen und dann wieder nach Hause gehen können. Die Sprachbarriere ist ein großes Hindernis für den Zugang zu wichtigen Informationen und zu dem, was die Palliativversorgung für die Patient*innen tun kann.«

Palliative-Care-Pfleger einer Palliativstation

Für diese Situationen bedarf es oftmals Dolmetscher*innen für die Eintrittsgespräche, da sonst nicht verstanden wird, was das Ziel der Einrichtung ist. Laut dem Experteninterview mit dem Pfleger ist die sprachliche Barriere ein Hindernis zu dem Zugang zu wichtigen Informationen und was Palliative Care für Patient*innen leisten kann. Diese Sprachbarriere lässt sich zwar nicht über die Bildwelten lösen, wird von dieser aber auch nicht unterstützt. Gerade die Abbildung von Händehalten und allgemeinen Darstellungen von Pflegeabläufen unterstützen nicht das Hauptthema von Palliative Care, dass es auf diesen Stationen um die *Ausgestaltung des Lebensendes* geht.

Dass die Verwendung von bestimmten Bildern auch Missverständnisse auslösen kann, zeigte ein Interview mit einer Designexpertin, die die Kommunikationsanwendungen auf ihre rhetorischen Wirkziele untersuchte:

»Also der Ansatz mit dem Sternenhimmel und der Taschenlampe, der ist wunderschön, aber der ist was ganz anderes als das Meerbild, das wirklich nach Suizid ausschaut und da will ich nicht einsteigen. Ich will da nicht einsteigen und mir vorstellen, dass der Mensch, um den es geht, jetzt ins Wasser geht. Das finde ich absolut kontraproduktiv. [...] interessant, wie man Steg und Wasser anders aufnehmen kann.«

Designexpertin bei der Befragung von Palliative-Care-Kommunikationsmaterial

Viele Bilder, die den Menschen einsam und verlassen in unterschiedlichen Naturabbildungen darstellten, zeigten dabei, wie schnell das Thema Mensch in der Natur (Fußspuren im Sand, eine Rollstuhlfahrerin am Steg) missinterpretiert werden kann

und das Thema Palliative Care als selbstgewählten Weg in den Tod zeigt. An dieser Stelle wird durch die Darstellung von Menschen, wenn diese allein dargestellt werden, die beruhigende Wirkung von Naturbildern aufgelöst und in beunruhigende Gedanken umgewandelt. Es stellt sich die Frage: Was wird dieser Mensch als Nächstes tun?

Auch die stereotype Darstellung von Arbeitsabläufen von Pflegenden und Betroffenen spielt eine wichtige Rolle bei der Wahrnehmung und Vorstellung, wie das Sterben selbst stattfindet und wie diese Abläufe in der Realität aussehen:

»Wie können wir die Unordnung (das emotionale Chaos) eines Sterbeprozesses einfangen? Sterben ist harte Arbeit, da führt kein Weg dran vorbei. Diese Bilder richten viel Schaden an, weil Pflegende denken, sie würden ihre Arbeit falsch machen.«

*Workshopteilnehmer*in bei einer Palliative-Care-Konferenz beim Betrachten von Palliative-Care-Stockbildern*

Die Aussage zeigt, dass die Rezeption dieser Bilder nicht nur zentral für die Betroffenen und An- und Zugehörigen ist, sondern natürlich auch für die Pflegenden selbst und wie sie ihre eigene Arbeit antizipieren. So finden auch Pflegende nicht immer die saubere und ruhige Umgebung auf Palliative-Care-Stationen vor, wie es in den Kommunikationsbroschüren dargestellt wird. Auch sind sie – im Gegensatz zu der Darstellung der Bildwelten – oftmals mit Patient*innen und Angehörigen konfrontiert, die ihr Lebensende oder das ihres An- oder Zugehörigen nicht akzeptieren können. Dass solche Situationen nicht in den Kommunikationsmaterialien dargestellt werden, ist nachvollziehbar, beschönigt aber die Vorstellungen aller Stakeholder*innen auf einer Palliative-Care-Station, wie das Lebensende auszusehen hat.



Abbildung 7: Beispiel für Steg ins Wasser, Quelle: Broschüre des Zürcher Lighthouse, Kompetenzzentrum Palliative Pflege und Medizin

Diskussion und Ausblick

Die Analysen zeigen, wie unterschiedlich die Themen Lebensende und Sterben in den Bildwelten von Palliative-Care-Einrichtungen dargestellt werden. Die Bildwelten repräsentieren dabei unterschiedliche Aspekte des Lebensendes, mit

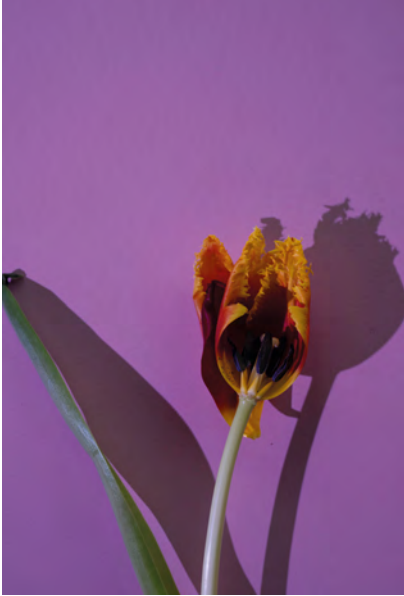
denen Sterbende in dieser Lebensphase konfrontiert werden. In diesen werden Menschen als Teil von den Kreisläufen der Natur wahrgenommen, begegnen aber auch der Ungewissheit am Lebensende. Zudem steht in diesen Bildwelten ein sowohl von der Gesellschaft als auch von den Palliative-Care-Institutionen projizierter Wunsch im Raum, dass Sterbende in dieser Lebensphase immer noch als Teil der Gesellschaft wahrgenommen werden und nicht allein sterben sollten. Die Reflexionen dieser Bildwelten aus unterschiedlichen Perspektiven legen aber auch die Schwierigkeiten seitens der Einrichtungen dar, wichtige Themen des Lebensendes auf eine angemessene Art zu visualisieren. Die Interviews erläuterten, wo Kommunikations- und Zielkonflikte dieser Bildwelten liegen und wie Aspekte von Palliative Care missinterpretiert werden können. Hierfür braucht es neue Lösungen, die dem Diskurs über das Lebensende und dem Sterben neue Perspektiven geben und die Bedürfnisse von Sterbenden sowie deren An- und Zugehörigen auf eine respektvolle Art und Weise integrieren.

An diesem Punkt tritt ein weiteres methodisches Vorhaben meiner Forschung ein, indem ich die visuellen Narrative neu interpretiere und versuche, den institutionellen Blickwinkel auf das Lebensende in neue Bildsprachen⁵¹ zu übersetzen. Dies geschieht mit der Methode *Research through Design*⁵².

Seit 2021 entwickle ich im Rahmen meiner Dissertation (»Sterbesettings – eine interdisziplinäre Perspektive«, SNF 2020–2023) neue Bildwelten zum Thema Palliative Care (vgl. Abbildungen 8–17). Diese Bildwelten entstanden in Zusammenarbeit mit den Fotograf*innen Désirée Good, Sara Spirig und Mina Monsef. Das Ziel dieser neu entstandenen Bilder ist es, für die bestehenden Themen der Palliative-Care-Bildwelten visuelle Übersetzungen zu finden, sodass aus dem bisher sehr heterogenen Bildmaterial, das Palliative-Care-Institutionen für ihre Kommunikationsmaterialien verwenden, einheitlichere Erzählungen entstehen.

51 *Bildsprache* ist ein Begriff aus der Fotografie. Unter *Bildsprache* versteht man den Ausdruck eines Bildes im Kontext einer einheitlichen, konsequenten Sprache von Bilderserien, denen ein einzelnes Bild zugeordnet werden kann. Dies sind meistens Bilder im Sinne der konzeptionellen Fotografie, die anhand von durchgängigen Codes und Bezugsrahmen gestaltet sind. Um von einer fotografischen Bildsprache zu sprechen, bedarf es Serien von mehr als einem Bild. Eine einzelne Fotografie kann zwar zu einer Bildsprache gehören, nie aber eine eigene Bildsprache sein.

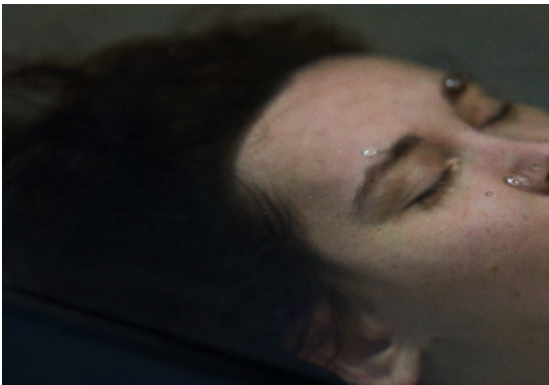
52 Die Methode »Research through Design« (RtD, übersetzt »Forschung durch Design«) ist ein Forschungsansatz, der Designpraktiken und methodologien mit traditionellen Forschungsmethoden verbindet. Der Schwerpunkt liegt auf der Schaffung von greifbaren Artefakten, Prototypen oder Designinterventionen als Mittel zur Gewinnung von Wissen und Erkenntnissen. Vgl. Alain Findeli et al.: »Research Through Design and Transdisciplinarity: A Tentative Contribution to the Methodology of Design Research«, in: Swiss Design Network (Hg.): *Focused – Current Design Research Projects and Methods*, 2008, S. 67–91, hier S. 71.



*Abbildung 8a: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Blumen, Fotografie: Désirée Good*



*Abbildung 8b: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Blumen, Fotografie: Désirée Good*



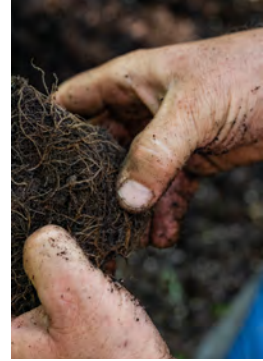
*Abbildung 9a: Neugestaltete Bildwelten: Thema
Schmerzen, Fotografie: Sara Spirig*



*Abbildung 9b:
Neugestaltete Bildwelten:
Thema Schmerzen,
Fotografie: Sara Spirig*



*Abbildung 10a: Neugestaltete Bildwelten: Thema Natur,
Fotografie: Désirée Good*



*Abbildung 10b:
Neugestaltete Bildwelten:
Thema Natur, Fotografie:
Désirée Good*



*Abbildung 11: Neugestaltete Bildwelten: Thema Orientierungslosigkeit,
Fotografie: Désirée Good*



Abbildung 12b: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Lebensreise, Fotografie: Désirée Good



Abbildung 12a: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Lebensreise, Fotografie: Désirée Good



Abbildung 13a: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Endlichkeit, Fotografie: Mina Monsef

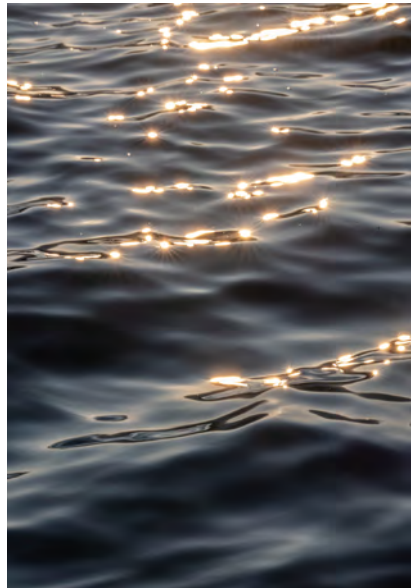


Abbildung 13b: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Endlichkeit, Fotografie: Désirée Good



*Abbildung 14a: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Fürsorge, Fotografie: Sara Spirig*
*Abbildung 14a: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Fürsorge, Fotografie: Sara Spirig*



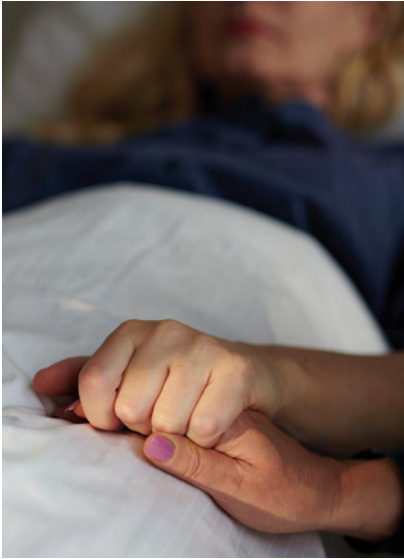
*Abbildung 14b: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Fürsorge, Fotografie: Sara Spirig*



*Abbildung 15a: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Einsamkeit, Fotografie: Désirée Good*



*Abbildung 15b: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Einsamkeit, Fotografie: Sara Spirig*



*Abbildung 16a: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Stationsalltag, Fotografie: Mina
Monsef*



*Abbildung 16b: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Stationsalltag, Fotografie: Mina
Monsef*



*Abbildung 17a: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Verletzlichkeit und Fragilität,
Fotografie: Sara Spirig*



*Abbildung 17b: Neugestaltete Bildwelten:
Thema Verletzlichkeit und Fragilität,
Fotografie: Sara Spirig*

Die Ziele dieser neugestalteten Bildwelten sind unter anderem:

- Persönlichere Erzählungen zu entwerfen, die es erlauben, dass Betrachter*innen sich mit den Bildern identifizieren können und diese als Teil ihres eigenen (Lebens)Alltags interpretieren.
- Darstellungen zu finden, die weniger Angst vor den Themen Tod und Lebensende schüren und die es allen Stakeholder*innen erlauben, eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema zu führen.
- Neue mögliche Bild-Interpretationen für die Lücken und Blind Spots der Themen Sterben und Lebensende zu finden, die sich aus den vorhergehend erläuterten Analysen ergaben (z. B. Schmerzen, Angst vor dem einsamen Sterben).
- Eine Bildwelt zu entwickeln, die den identitätslosen und generischen Darstellungen von Stockfotografien zum Lebensende, die in unterschiedlichen Bildagenturen auffindbar sind, entgegenwirkt.



Abbildung 18:
Coverdarstellung des
Prototyps »Du auch«,
Gestaltung: Tina Braun

Für die weitere Befragung dieser Bildwelten mit Palliative-Care-Expert*innen interessiert mich insbesondere, wie diese rezipiert werden, wenn die übergeordneten Themen in abstrakteren Bildern übersetzt werden oder das Setting von Gesundheitsinstitutionen weniger explizit ersichtlich ist. Die Bilder verstehen sich als erste mögliche Prototypen und werden nach weiteren Befragungen und Reflexionen von Stakeholdern im Bereich Palliative Care weiterentwickelt und ergänzt.

Der Einsatz dieser Bilder findet darüber hinaus auch in neugestalteten Kommunikationsmaterialien wie Magazinen (s. Abbildung 18), Broschüren und Websites Anwendung, deren Wirkung ich ebenfalls anhand von Interviews in meinem Forschungsfeld befrage. Dies ist ein iterativer Designprozess, der sich immer auf die Realität und die darin liegenden Potenziale der Veränderung bezieht. Wie Francis Müller ausdrückt, bedeutet das für den Designprozess im Forschungsfeld einer Palliative-Care-Station, diese Lebenswelt kennenzulernen und zu verstehen, sie zu verinnerlichen und in der Gestaltungspraxis zu reproduzieren.⁵³ Nur dadurch können Lösungen entwickelt werden, die in einem sensiblen Forschungsfeld einen Mehrwert für alle Beteiligten darstellen.

53 Francis Müller: *Designethnografie: Methodologie und Praxisbeispiele*, Wiesbaden: Springer Verlag 2018, S. 29.

Towards a Definition of the Concept of “Non-Formally Trained Graphic Designers”

Mark Okyere

Design is omnipresent throughout society¹ and it is believed that everyone possesses the ability to design,² even if not everyone can become a competent or professional design practitioner.³ At the same time, the concept of “non-designers” has been widely used since the 1980s, with design professionals, scholars, and other stakeholders employing a range of terms to refer thereto. For instance, it has been invoked in a wide variety of local contexts, such as regional conferences, in-house meetings, and local public meetings by both designers and those who are interested in becoming designers. Examples found in gray literature come from governmental departments and agencies, non-profit economic and trade organizations, academic and research institutes, libraries, museums and archives, businesses and corporations, and freelancers (i.e., bloggers, consultants, and web 2.0 enthusiasts). However, the concept of “non-designers” currently has no broadly accepted operational definition, despite the term’s pervasiveness. In the present study, I seek to identify the reasons for this lack of consensus and examine what might be done as a first step towards reaching an agreement about the term’s definition.

The line between designers and non-designers has become blurred as a result of the advent of computers and other technological devices. Companies like Adobe and Corel, among others, have developed image-editing and design software

-
- 1 John McWade: *Before & After: Things Every Designer Should Know* [Video file], published 27/02/2013, <http://www.lynda.com/Design-Page-Layout-tutorials/Before-After-Things-Every-Designer-Should-Know/110285-2.html> (retrieved 01/05/2016); Liesbeth Stam/Wouter Eggink: “Why Designers and Philosophers Should Meet in School,” in: Erik Bohemia/Arthur Eger/Wouter Eggink/Ahmed Kovacevic/Brian Parkinson/Wessel Wits (eds.): *Design Education and Human Technology Relations*, Westbury: Design Society 2014, pp. 226–231.
 - 2 Nigel Cross: “Designerly Ways of Knowing,” in: id.: *Designerly Ways of Knowing*, London: Springer 2006, pp. 1–13.
 - 3 Ezio Manzini: “Design in a Changing, Connected World,” in: *Strategic Design Research Journal* 7 (2014) 2, pp. 95–99.

that can be used by individuals who lack a formal education in design.⁴ McWade notes that design software's contemporary dissemination can potentially make anyone into a designer.⁵ McWade's assertion is particularly relevant for the period 2013–2021, which saw the rise of “open design,” in which designers operate from a small room that they find comfortable, whether it be their home, a studio, or some combination of both.⁶

The concept of “non-designers” (and related terms) found in previous studies bears a striking resemblance to what I call “non-formally trained graphic designers” (NFTGDs). However, while these earlier studies refer to “non-designers” in order to make a point within the context of their arguments, they fail to provide a working definition for the term. Zeegen, for instance, reports that “in the UK, only 41% of all designers hold a degree level qualification and as many as 350,000 people working in design consultancies are actually non-designers.”⁷ While he does not provide the reader with further details about what constitutes a non-designer, we can infer from the context that this expression refers to the 350,000 design-consultancy employees who lack a degree-level qualification. His readers presumably know what a non-designer is and, thus, do not require a definition of the concept. It is also possible that he refrained from providing a definition because he did not intend to transpose the concept of a non-designer outside of this context's parameters. Similarly imprecise uses of the term can be found in the works of scholars⁸ and certain industry practitioners.⁹ While there have been sporadic attempts to formulate some sort of definition, it can be said that, generally speaking, little effort has been invested in arriving at an in-depth definition of the term itself.

I have attempted to define the term “non-experts or non-professionals in the field of graphic design” in a previous study;¹⁰ I found that about 82% of the design workforce in Asafo in Kumasi, Ghana (a town noted for its printing and design

4 Ellen Lupton/Jennifer Cole Phillips: *Graphic Design: The New Basics*, Princeton: Princeton Architectural Press 1995.

5 McWade: *Before & After*.

6 Bas van Abel/Lucas Evers/Roel Klaassen/Peter Troxler: *Open Design Now: Why Design Cannot Remain Exclusive*, Amsterdam: BIS 2011.

7 Lawrence Zeegen: “What Use is Design Education?” in: *Iridescent* 1 (2011) 2, pp. 48–51, here p. 48.

8 Bryan Lawson: *How Designers Think*, London: Taylor & Francis 1980; Paul Atkinson: “Design for Non-Designers,” in: *The Design Journal*, 20 (2017) 3, pp. 303–305.

9 Robin Williams: *The Non-Designers Design Book*, London: Pearson Education 2008; John McWade: “Hiring a Designer? Eight things to Look for” (2010), under: <http://www.mcwade.com/DesignTalk/2010/07/hiring-a-designer-eight-things-to-look-for/> (accessed 05/05/2019); Ana Henke: *Essential Graphics/Design Concepts for Non-Designers* [Webinar presentation, 2013], online on: <https://pubs.nmsu.edu/guidelines/documents/nondesigners.pdf> (accessed 25/02/2023).

10 Mark Okyere: “The Graphic Design Workforce in Ghana: A Case Study of Asafo, Kumasi,” in: *Communication Design* 5 (2017) 1-2, pp. 183–202.

services) is composed of so-called NFTGDs, defined as individuals who have entered the graphic-design profession through informal apprenticeships. It became clear that many of these designers entered the field in this way as a result of their families' financial situation, after they completed their schooling, through various interviews and discussions with informants in Ghana's printing industry. These individuals immediately took up an apprenticeship in the printing industry under a master, rather than pursuing further formal education, in order to avoid becoming a burden on their families and upon society as a whole. On the basis of my previous study, I recommended that these non-formally trained designers be given some degree of formal education that focuses on those skills and key concepts that are lacking in their professional practice.

I began to engage with the academic community in my subsequent research with the aim of developing a model that could help to enhance these designers' professional practice. It was suggested that I should define the term “non-formally trained graphic designers” more precisely, given that it had been used rather vaguely throughout my proposal. This paper, therefore, seeks to answer the following questions: Who is a non-formally trained graphic designer? Why is a working definition of this concept important?

The present study began with informal correspondence about my proposed topic with academics in the field of design (August 2016–October 2018). Through these email exchanges, it became clear to me that few researchers are focused on the concept of non-designers or, in my terminology, in NFTGDs. Scant attention seems to be paid to NFTGDs in design research, despite their contributions to the field. As mentioned previously, about 82% of the graphic design workforce in Asafo, a town in Kumasi, Ghana, is comprised of NFTGDs. Moreover, a recent survey conducted by my local collaborator between December 2020 and March 2021 showed that there are 1,636 graphic designers in Accra and Kumasi, representing 33.5% of the combined printing industry's workforce in these regions (4,867). The breakdown of the remainder of the workforce is: composers (5), machine minders (2,243), guillotine operators (1), book binders (8), stationery sellers (324), paper sellers (451), machine engineers (40), ruling machine operators (79), and print material sellers (80). The present study builds upon both the existing literature on this concept and the feedback obtained from the professional (academic) community. It also draws on ideas about six key stakeholders in the profession.¹¹

11 Karel van der Waarde: “Professional Reflection and Visual Arguments for Patients: Is Graphic Design Really a Critical Practice?” in: Chris Brisbin/Myra Thiessen (eds.): *The Routledge Companion to Criticality in Art, Architecture, and Design*, Abingdon: Routledge 2018, pp. 350–368.

Literature review: the concept of non-designers

Few studies have focused on the concept of non-designers on the global level in the last four decades. My online search for keywords relating to this concept yielded terms like “amateur,”¹² “non-designer,”¹³ “novice” (as opposed to “expert”),¹⁴ and “do-it-yourself.”¹⁵ Other relevant terms included “naïve” (as opposed to “experienced”) designers,¹⁶ “lay designers,”¹⁷ “design without designers,”¹⁸ “expert” and “diffuse” designers,¹⁹ and my own preferred term “non-formally trained graphic designers.”²⁰

Situated learning – Theoretical framework

Situated learning²¹ was the main theoretical approach employed, given its usefulness for studying individuals who are undergoing apprenticeship training. The study’s participants had completed informal apprenticeships throughout the course of their career as graphic designers at one of the three sites visited: Accra New Town, Akotolante, and Asafo.

-
- 12 Robert A. Stebbins: *Amateurs: On the Margin Between Work & Leisure*, Beverley Hills: Sage 1979 (Sociological Observations, Vol. 6).
 - 13 E.g., *ibid.*; van der Waarde: “Professional Reflection and Visual Arguments for Patients”; Okyere: “The Graphic Design Workforce in Ghana”; Williams: *The Non-Designers Design Book*; Lawson: *How Designers Think*; Zeegen: “What Use is Design Education?”
 - 14 Nigel Cross: “Expertise in Design: An Overview,” in: *Design Studies* 25 (2004) 5, pp. 427–441; Lars Lindström: “Novice or Expert? Conceptions of Competence in Metalwork,” in: *id.* (ed.): *Technology Education in New Perspectives: Research, Assessment and Curriculum Development*, Stockholm: HLS 2005, pp. 61–83.
 - 15 Paul Atkinson: “Do it Yourself: Democracy and Design,” in: *Journal of Design History* 19 (2006) 1, pp. 1–10.
 - 16 Martin A. Siegel/Erik Stolterman: “Metamorphosis: Transforming Non-Designers into Designers,” in: *Undisciplined! DRS International Conference 2008*, Sheffield: Design Research Society 2008, <https://dl.designresearchsociety.org/drs-conference-papers/drs2008/researchpapers/2/> (accessed 03/02/2023).
 - 17 Sarah T. Owens: “A Study of Lay Graphic Communication,” in: Nick Bryan-Kinns et al. (eds.): *Proceedings of the Seventh ACM Conference on Creativity and Cognition*, New York: ACM 2009, p. 341, <https://doi.org/10.1145/1640233.1640290>.
 - 18 Jan-Henning Raff/Gavin Melles: “Design Without Designers: Thinking Everyday Design Practice,” in: *Design Philosophy Papers* 10 (2012) 1, pp. 23–33.
 - 19 Manzini: “Design in a Changing, Connected World.”
 - 20 Okyere: “The Graphic Design Workforce in Ghana.”
 - 21 Jean Lave/Etienne Wenger: *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*, New York: Cambridge University Press 1991.

Methodology

The study’s methodology was qualitative and involved an ethnographic research design. I sent my proposal to academic experts between August 2016 and October 2018 in order to solicit feedback. I subsequently conducted fieldwork in October 2019 and then again from March to mid-November 2020, in which I employed participant observation and interviews, supplemented by artworks collected from design participants. I made use of content analysis to analyze the written feedback and relevant literature, as well as relational analysis to analyze interviews from the field. Ethical guidelines concerning informed consent, anonymity, confidentiality, and the do-no-harm principle were all observed. Multiple methods were employed during the ten-month-long fieldwork in order to deepen my understanding of both the topic and the designers’ working conditions.

I compared the theoretical accounts found in the research literature with the feedback I received from scholars, researchers, authors, academics, and designers from 23 countries around the world. The significant terminological variation observed with regard to the concept of “non-designers” or “NFTGDs” suggests a fundamental lack of consensus. This could perhaps be explained in terms of the contested nature of the practice of non-formally trained graphic designers in different geographic locations. It could also point to a lack of insight into the lived experience of graphic designers in developing nations. Whatever the case may be, the present study seeks to shed light on a group of graphic designers whose voices have been excluded from the scholarly discourse about the graphic-design profession.

17 different terms – results and discussion

The key findings of the study are:

- The respondents used seventeen different terms to designate what I referred to in my proposal as “non-formally trained graphic designers.”
- There is no terminological consensus among scholars within the academic community.

These findings confirm Morley’s claim that “many disagreements (academic, legal, diplomatic, personal) arise as a result of different interpretations of the same term. In academic writing, teachers and their students often have to explore these differing interpretations before moving on to study a topic.”²²

22 John Morley: *Academic Phrasebank: A Compendium of Commonly Used Phrasal Elements in Academic English in PDF Format*, Manchester: University of Manchester 2014, p. 46.

The main terms used to refer to the concept under investigation, which were identified in the content analysis of the written feedback, were: untrained designers (n=4), non-professional designers (n=2), novice designers (n=5), self-taught designers (n=2), non-formally trained graphic designers (n=10), and non-designers (n=2). Other terms that appeared once were: vernacular design, non-formally educated graphic designers, layperson, amateur, do-it-yourself, non-educated designers, uneducated designers, non-formal designers, non-traditionally trained graphic designers, informally trained designers, self-trained designer, and beginner designer.

Content analysis might help readers to understand who is being referred to as a non-designer by providing essential context when it comes to publications. The results of such an analysis show the contested nature of the gray area within the field of design, as well as the superficial way in which the professional community has defined the concept of non-designers. For example, John McWade—a graphic designer and author, as well as creative director of *Before & After* (a magazine on graphic design)—employed the term “non-designer” in a design talk. He writes:

“Dear readers: A colleague—a non-designer—wrote to me last week asking for help in hiring a ‘creative services lead’ to head up a new project for his business. What should he look for in a designer? Here are the eight qualities I like. 1) Passion, vision and self-motivation. [...] 2) Vocabulary. [...] 3) Inquisitive intelligence. [...] 4) Good conceptual skills. [...] 5) A portfolio. [...] 6) Projects. [...] 7) Real-world experience. [...] 8) Production skills.”²³

Although he does not provide readers with further details about this non-designer colleague of his (presumably for ethical reasons), he would probably be able to provide a comprehensive definition that would justify a designer’s eight qualities, which he identifies, if he were to define a non-designer.

McWade briefly lists, in note format, what a “non-designer” should look for when hiring a “creative services lead” here. The text itself is written in plain, conversational English, making it accessible to non-specialists and the reader can also contribute to the conversation in the comments section below the article on his website. Looking at this account of the “non-designer,” we can conclude that while the short definition provided is clear, precise, and relevant, it lacks depth because it does not address the term’s complexities. In my view, this text’s purpose is to provide a brief answer to the question: “What qualities should a non-designer look for when hiring a designer?” In this context, the answer that he gives is acceptable, since he is not interested in giving a general definition of the term “non-designer.” It is plausible to infer from this that McWade might define a non-designer simply as someone who does not practice the profession of (graphic) designer.

23 McWade: “Hiring a Designer?”

A second example is the use of the concept of “lay designers” by Sarah Owens in her thesis summary “A Study of Lay Graphic Communication”:

“In this thesis, the term ‘lay’ is used to indicate aspects of the ‘non-expert’ and ‘non-professional’. Lay designers thus possess neither the specialist skill or knowledge of experts, nor do they engage in a specialist activity as a means of earning a living (as do professionals). Amateurs, in contrast, may possess a high level of competence and work to professional standards, but pursue the chosen activity as a pastime [Stebbins, 1979].”²⁴

In this text, the fact that Owens goes beyond a short and simple three-part definition is explained by her intended readership. As a PhD candidate at the University of Reading (UK), she needed to provide the sort of broader definition typically required from graduate students. Owens introduces two further terms: “non-expert” and “non-professional” in attempting to explain the term “lay designers.” This need to expand the definition to include other terms hints at the concept’s complexity. Finally, she introduces a third term “amateur,” taken from Stebbins, which she uses as a point of contrast.²⁵

A third example comes from Paul Atkinson, editor-in-chief of the journal *Design Issues*. Atkinson, Professor of Design at Sheffield Hallam University (UK), wrote about “Do It Yourself” in the context of an exhibition held in 2006, stating:

“This exhibition regards any creative activity carried out by people not trained in design as ‘Do It Yourself’ [...]. This exhibition does not attempt to construct a developmental history of Do It Yourself, but it does provide some indication of how the concept of DIY has been variously received over time.”²⁶

Atkinson openly acknowledges the term’s complexity and enumerates some of its key aspects in familiar language. However, he does not provide readers with a precise definition of the term. Anyone who engages in a creative activity, despite lacking training in design, rather than relying on professionals may be labelled “DIY.”

The acronym “DIY” is also used by Ellen Lupton, an author, designer, editor, curator, and lecturer at Maryland Institute of College of Art (US). Whereas “DIY” stands for “Do It Yourself” for Atkinson,¹⁹ Lupton gives it the added meaning “Design It Yourself.” She then goes on to state:

24 Sarah T. Owens: *A Study of Lay Graphic Communication* [five-page thesis summary in my possession, s.l., s.a., pp. 2f].

25 Stebbins: *Amateurs*.

26 Paul Atkinson: *Do It Yourself: Democracy and Design* [show/exhibition, unpublished], <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/169/1/AtkinsonDIY.pdf>, pp. 2f.

“Do-it-yourself is everywhere. Around the world, people are making things themselves in order to save money, to customize goods to suit their exact needs and interests, and to feel less dependent on the corporations that manufacture and distribute most of the products and media we consume.”²⁷

Atkinson and Lupton play with different formulations of the term in order to expand the concept of DIY. It is broadly acceptable for designers to use different terms to express the same concept, given that they often opt to express ideas in different and unique ways, such as that of “non-designers.” This notwithstanding, this variation becomes problematic when several different definitions are formulated for the same concept. The fundamental challenge, therefore, is to attain clarity about the core concept’s meaning to which these various terms refer. Once the core concept has been properly defined, it will not matter which words are used to refer thereto.

Tim Marshall uses the term “non-designers” in the *Design Dictionary* to explain the concept of synergy in situations where either only designers or a mix of designers and non-designers collaborate on a given project. Marshall writes:

“Synergy’ is most commonly used to describe the process whereby two or more people or organizations with complementary skills, resources, and knowledge are able to achieve more through collaboration than the simple addition of their efforts working individually would have suggested. Thus, synergy best describes the goal of the collaborative processes (Collaborative Design) used by design teams – be they teams of designers or of designers and non-designers.”²⁸

Everyone stands to benefit when there is cooperation among all the parties represented in a collaborative design thanks to synergy. Without such collaboration, disagreement will ensue and the project might not succeed as one would expect. Synergy puts all of the parties on the same level, so that each team member, including the non-designers, knows precisely what is expected from the collaboration in light of a particular design goal.

Juliette Cezzar is an assistant professor and associate director of the BFA Communication Design program at Parsons/The New School (US). In *The AIGA Guide to Careers in Graphic and Communication Design*, she writes:

“If a client isn’t able to see the needs of the end user, it’s the designer’s responsibility to explain what those needs are and why they should be considered and pri-

27 Ellen Lupton: “Why D.I.Y.?” in: id. (ed.): *D.I.Y. Design It Yourself: A Design Handbook*, New York: Princeton Architectural Press 2006, pp. 16–21, here p. 18.

28 Timothy Marshall: “Synergy,” in: Michael Erlhoff/Timothy Marshall (eds.): *Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology*, Basel: Birkhäuser 2008, p. 388.

oritized, and to suggest a process that considers the needs of that end user. Since many non-designers think of design as subjective, this teaching and modelling is a necessary part of the designer’s toolbox. And when designers work for more than one stakeholder – which is often the case – managing both the design process and the relationships within the group of decision makers is necessary to bring the design to completion.”²⁹

In other words, a designer should (be able to) explain the needs of the end user to the client, if the latter is unaware of them. In this context, clients may be termed “non-designers” – as was the case for McWade.³⁰ These non-designers may perceive design to be subjective, thereby requiring an explanation of the choices made by the designer.

In a conference paper entitled “What are the social responsibilities of designers? Investigating new perspectives [sic] for design participation,” Yanki Lee asserts:

“The clearest example of self-motivated design practice by non-professional people is the do-it-yourself culture. Do-it-yourself (DIY) has been called the only real Design Participation in which the people invent their own rules (Banham, 1972:7). This practice has developed since the publication of early design magazines such as *Practical Householder* in the 50s. Its development is what Banham suggested as ‘an alternative design culture’ (ibid.), i.e., one which is not manipulated by the design community. While more and more DIY superstores such as B&Q, are opening around the world, and with the help of DIY television programmes, this ‘alternative’ culture is providing power to the people and encouraging the transformation of Design Participation for motivation.”³¹

Lee explores how the concept of “do-it-yourself” (DIY) has been called the only real “Design Participation,” in which people are allowed to invent their own rules. This notion can be traced back to the early design magazines from the 1950s, such as *Practical Householder*, which was not controlled by the design community and, hence, acquired a reputation in alternative design culture. Similar subcultures have emerged in recent times, in which people make use of different electronic devices to design things themselves and then share them on social media.

29 Juliette Cezzar: *The AIGA Guide to Careers in Graphic and Communication Design*, New York: Bloomsbury Academic 2018, p. 20.

30 McWade: “Hiring a Designer?”

31 Yanki Lee: “What are the social responsibilities of designers? Investigating new perspectives for design participation,” conference paper, 2007. www.sd.polyu.edu.hk/iasdr/proceeding/papers/What%20are%20designers%20social%20responsibility.pdf (accessed 21/05/2022).

The texts cited above employ a variety of terms to refer to the core concept of “non-designers” at different levels of detail. This terminological complexity mirrors the diverse audiences that the individual writers aim to address, be they academic in nature or the general public. Moreover, it seems that designers are often insufficiently interested in defining terms. Instead, the usage of different expressions reflects the practice of design as storytelling; this is in line with the idea that graphic design begins when someone has a story to tell. Thus, the diversity of terms may be a byproduct of a desire to sound unique, rather than of any concrete need to employ variant terms in specific contexts. If this is true, then I suggest that a single term could be agreed upon and could be adequately defined.

Definitions of “graphic design” and/or “graphic designer” by study participants

I asked study participants to give a definition of the terms “graphic design” and/or “graphic designer” as a counterpoint to the definitions given by academics and professional designers (presented previously) during the course of my ethnographic fieldwork in Ghana. Isaac, a graphic designer based in Accra, described graphic design as follows:

“[I]t’s all about putting your ideas on paper, like into paper, posters, magazines, call cards, letterheads, certificates, and stuff; so basically, graphic design is all about creating beautiful images on whether paper or what do you call it [tries to recall a word from memory] the internet word...”³²

David, a designer, recalled what he had learnt in senior high school (SHS), although he did not study graphic design as an elective subject (presumably he was relying on what he had learnt in the class “General Knowledge in Art,” a compulsory subject for all visual-arts students in Ghana):

“I want to get that definition and add to the experience that I have now. It said that [a] graphic designer is someone who brings text, words, and images together to make a complete something [meaning].”³³

I asked the designer Ishmael how he defines a graphic designer, to which he answered:

32 Author’s interview with Isaac, Accra, October 4, 2019.

33 Author’s interview with David, Accra, October 5, 2019.

“[M]ost often we get a lot of people who ask us: what do you do? And I say I am a graphic designer. And they go like: what do graphic designers really do? So ... I listen to whatever the person wants and put it in motion. And if possible give it out in a softcopy for the person to see. I just give them an example like: we design and print stuff like T-shirts, signboards, and all that.”³⁴

As samples from my fieldnotes, I include the following excerpts:

MO: “If someone asks you—what is your profession?—what response would you give?”

Luke “Someone asked me what I do as my job? I reply with—I’m a graphic designer.”

MO: “And if the person asked further—what does it mean?”

Luke: “I design obituaries When I say that he will understand. So, when the person sees anything graphic, he points—this—and then I reply—yes.”

MO: “OK.”

Luke: “For me, I start with an obituary as an example of the type of works I do.”

MO: “That’s the common thing they can identify with what you do as your job. Because people die and their posters are fixed at vantage points.”³⁵

The participants gave a brief definition of “graphic design” or “graphic designer” as they understood the terms and on the basis of their design practice. Two participants sought to provide a definition of who a graphic designer is by appealing to relevant knowledge about the definition that they had previously acquired at the senior high school level. The designers demonstrated a good understanding of what they do and were able to describe their profession in response to queries from laypeople. The results of the interviews also corroborate the findings of Arbnor and Bjerke,³⁶ who claimed that the question “What is design?” elicited a response from participants in which they sought to give a general meaning to the term “design,” rather than providing a narrow definition. This contrasts with what was found in the literature and in which a simple three-part definition was often adopted.³⁷

34 Author’s interview with Ishmael in Accra, 07/10/2019.

35 Author’s fieldnotes from conversation with Luke in Accra, 08/10/2019.

36 Ingeman Arbnor/Bjørn Bjerke: *Methodology for Creating Business Knowledge*, London: Sage 1997, p. 548.

37 McWade: “Design, in Context.”

Answers to the questions

a) Who is a non-formally trained graphic designer?

I propose the following definition based on the work of van der Waarde³⁸ and the literature on the subject:

“A non-formally trained graphic designer is a designer who lacks a formal education in design, but has the ability to communicate with clients, works within the legal framework of the region in which they operate, may or may not be part of a professional community, and ensures that the design that they produce is useful to both users and society more generally.”

This definition is clear and precise, similar to what Cruess, Johnston, and Cruess³⁹ have suggested in defining the term “profession” in relation to the field of medicine. It also takes all of the discipline’s stakeholders who could benefit therefrom into account.

b) Why is a working definition important?

The proposed definition has something to offer all stakeholders, both within and beyond the field of design. It can help design educators to present the big picture, showing designers how they can advance beyond their current level of expertise and enhance their effectiveness by dealing with the challenges that arise in a profession in which technology plays a central role and in which a new skill set has to be acquired to meet the field’s current demands.

Conclusion

We can affirm that different approaches may be used to define a concept in a given field on the basis of this study’s analysis. In the present context, the term “non-designer” may be defined based on one or more of the following criteria:

- qualities, attributes, characteristics, or behavior patterns;⁴⁰
- six perspectives that take all stakeholders into account;⁴¹

38 van der Waarde: “Professional Reflection and Visual Arguments for Patients.”

39 Sylvia R. Cruess/Sharon Johnston/Richard L. Cruess: “Profession: A Working Definition for Medical Educators,” in: *Teaching and Learning in Medicine* 16 (2004) 1, pp. 74–76, https://doi.org/10.1207/s15328015tlm1601_15. (accessed: 23/10/2023)

40 McWade: “Hiring a designer?”

41 van der Waarde: “Professional Reflection and Visual Arguments for Patients.”

- a review of related literature on the usage of the term “non-designers”;
- a specific frame of reference and its functions;

These findings answer the research question in a way that could benefit all stakeholders involved in a design project. This answer builds upon the brief definitions presented previously by scholars who may have borrowed the term in an attempt to provide context to their arguments in particular articles.

It is worth noting that data from other stakeholders, such as clients, regulators, users/people, and society, as highlighted by van der Waarde,⁴² have not yet been collected to pave a way for analysis in order to solicit their views on the definition proposed. It is impossible to collect and analyze all of the publications in which the term has been used, some of which were printed in other languages and would have to be translated. That said, the definition proposed here is an attempt to address the need for a definition that clearly puts everyone on the same page when it comes to referring to non-designers.

The study’s findings could be generalized, in the sense that all geographic regions potentially contain practicing graphic designers who lack any formal education in the field and who possess varying legal statuses. I presume that the legal requirements will be ignored by these practitioners within many developing nations, given that they may not be able to afford payments related to their business registration.

Suggestions and recommendations for future research, policy, or practice supported by the findings

Future academic research should shed more light on what is happening in related design disciplines by drawing from and expanding upon the analysis conducted in this work. I suggest that the definition proposed be employed by training practitioners from around the globe, specifically those running workshops and seminars for individuals from a non-formally trained graphic design background, who may want to explain the term’s origins to their participants. Teachers may also employ the definition in an attempt to explain the role of graphic designers, the activities they engage in, and the forms of knowledge they possess to their students. The working definition proposed here is an attempt to address critiques of graphic-design research, whose intellectual and theoretical underpinning are generally thought to be weak.⁴³

42 Ibid.

43 Sue Walker: “Research in Graphic Design,” in: *The Design Journal*, 20 (2017) 5, pp. 549–559.

Future research into the term may attempt to build consensus by using a Delphi approach among experts with regard to the term and its definition. This approach involves surveying and collecting opinions from experts on a specific subject⁴⁴ and, in my case, from design experts in academia and industry. This will, in turn, contribute to knowledge in the field of Communication Design. A theory about non-designers should be developed with reference to a range of different regions, in order to better understand the nuances of their operations and the factors that affect their work as designers, while the proposed working definition may be explored further with stakeholders.

I have attempted to inductively define the term “non-designer” and its equivalent “non-formally trained graphic designer” in this paper so that readers might understand exactly what I mean by the term in discussions about my doctoral proposal or in one-on-one conversations with design participants (and other stakeholders). As Morley states, “when important words are not clearly understood misinterpretation may result.”⁴⁵ The analysis conducted here will help to minimize misinterpretations of the concept of non-formally trained graphic designers.

Concerning the variety of terms that emerged from my correspondence with experts, I suggest that stakeholders refrain from using expressions that could stigmatize design practitioners from a non-design background. This is important because it became clear, through my informal discussions with some stakeholders, that I should avoid using the expression “non-formally trained” in NFTGD, as some feel that it stigmatizes designers who are “not trained” in contrast to their “trained” counterparts. This is especially important in cultures in which these designers face challenges linked to inclusivity, diversity, equity, and access.

44 Muhammad Imran Yousuf: “Using Experts’ Opinions Through Delphi Technique,” in: *Practical Assessment, Research & Evaluation*, 12 (2007) 4, pp. 1–8, <https://doi.org/10.7275/rph-t210>.

45 Morley: *Academic Phrasebank*, p. 46.

Between Affect and Concept

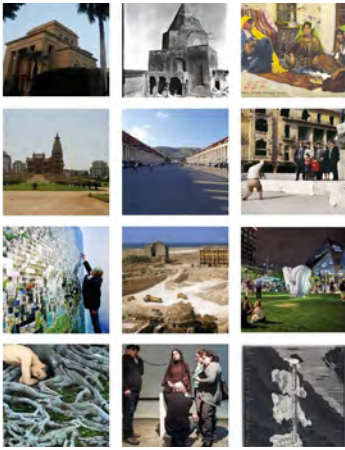
Nostalgia in Modern and Contemporary Art and Architecture from the Middle East and North Africa

Laura Hindelang and Nadia Radwan

Although the term “nostalgia” is becoming ever more present in art and architectural practices and their discourses, it has not yet been comprehensively defined, situated, and explicated in relation to the Middle East and North Africa (MENA) region’s cultural production. This lacuna encourages us to reflect on the relationship between nostalgia and long-established themes in this area of study, such as colonialism, nationalism, and orientalism, as well as more recent debates around movements such as Gulf Futurism. We investigate the ways in which nostalgia can challenge canons, theories, and methods, and how these in turn can be expanded and decolonized to adequately incorporate cultural productions from the MENA region, and in so doing we consider current discourses on global art histories and the decentering of Western art history.¹

This essay stems from the research seminar “Nostalgia and Belonging. Art and Architecture in the Middle East and North Africa, 19th–21st Century,” which we taught together at the University of Bern, Institute of Art History, in the spring semester of 2021. This course was conceived with a transdisciplinary perspective in mind in order to investigate the notion of nostalgia that increasingly informs the discourse on cultural production in the MENA countries and involved merging our respective fields of research and expertise in visual arts, architecture, and heritage. Each of the case studies (see Figure 1) discussed in the seminar revealed a new aspect of nostalgia that was intertwined with topics such as belonging and identity, melancholia and sadness, commemoration and remembrance, migration and exile, trauma and loss, nation-building, fragmentation and restoration, and mimicry and authenticity. This indicated to us the fact that nostalgia constitutes a fruitful concept for the study of both art and architecture from the MENA, espe-

¹ See, for instance, Thomas DaCosta Kaufmann/Catherine Dossin/Béatrice Joyeux-Prunel (eds.): *Circulations in the Global History of Art*, London: Taylor & Francis 2017; Hamid Keshmirshakan (ed.): *Contemporary Art from the Middle East: Regional Interactions with Global Art Discourses*, London: I. B. Tauris 2011.



*Figure 1: Mosaic of student essays resulting from the research seminar “Nostalgia and Belonging in Art and Architecture from the MENA Region,” spring 2021. Each essay is represented by one image of the work of art or architecture that it discusses. The project was published on the academic blog *Manazir: Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA* (www.manazir.art)*

art and architecture. Its overall goal is to offer an overview of the potential topics that might be addressed by examining the concept of nostalgia and to highlight possible new paths for future research. From that perspective, we have considered nostalgia not only as a theme, but also as a conceptual tool through which to analyze the construction of narratives, emotions, and meanings in art, architecture,

cially because of its complex multirelational, transgeographical, and transhistorical dimensions.²

We came to realize, while designing the seminar, that nostalgia frequently tests the timelines and chronologies that we apply as art and architectural historians. Claire Bishop, for instance, has asked elsewhere: “How Did We Get So Nostalgic For Modernism?”³ On the one hand, the study of nostalgia forces us to be very precise and context-specific with labels such as vernacular, ancient, traditional, futuristic, modern, and contemporary; on the other, it blurs the boundaries between past, present, and future. As both affect and concept, navigating between scientific method and emotion, nostalgia is linked to the lived experience. Hence, in the context of the MENA region, nostalgia’s constant shift between historical fact and affect, or real event and imagined alternative, resonates in both the collective memory of the colonial past and the individual trajectories in the decolonial present.

This essay investigates nostalgia as a new theoretical approach to the study of the MENA region’s modern and contemporary

2 The outcome of this research seminar is a collection of twelve short essays written by students from the Institute of Art History, University of Bern, and from the Bern Academy of the Arts, that each focus on one selected object – a work of art or architecture – and the ways in which nostalgia and belonging come into play in the study of the MENA region’s modern and contemporary art and architecture. They have been published on the academic blog of *Manazir: Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA*: <https://www.manazir.art/blog/nostalgia-and-belonging-art-and-architecture-mena-region> (accessed: 08/06/2023).

3 Claire Bishop: “How Did We Get So Nostalgic For Modernism?” (14/10/2013), on: <https://www.fotomuseum.ch/en/2013/09/14/how-did-we-get-so-nostalgic-for-modernism/> (accessed 08/06/2023).

and cultural heritage. First, we investigate the historical theorization of nostalgia in order to better comprehend its potential as a scientific concept for art history. Second, we address the ambiguity of colonial or imperial nostalgia and show how actors from both colonial and postcolonial contexts can express nostalgia for the same object, albeit with different motivations, in the case of photography for example. Third, we look at nation-building and collective identities as polarized in certain architectural typologies and stylistic revivals that triggered nostalgia. Finally, we discuss nostalgia and petro-modernity in relation to Gulf Futurism and the “inauthentic” ruins in the Arabian/Persian Gulf region’s contemporary art. This research is informed as much by existing writing on nostalgia as it is by our own analysis of objects of art and architecture from the MENA region, given that nostalgia has not yet been comprehensively studied with respect to its cultural production; this led to a reflection on theory and methodology more generally.

Nostalgia as a Tool for Research on MENA Cultural Production

Nostalgia Carries Us but Desire Keeps Us Away, a multi-media installation by Saudi-Arabian artist Manal Al Dowayan (*1973), is a diptych consisting of two archival prints that depict a bridge as seen from within a car in motion (see Figure 2). The image is foregrounded by back-lit LED Arabic writing, the English translation of which constitutes the work’s title.⁴ Nostalgia in Arabic is phrased as *إلّا الحنين* (al-māḍī ‘ilā al-ḥanīn), literally meaning “longing for the bygone,” which expresses both belonging and desire. The artwork is part of Al Dowayan’s thirteen-part series *And We Had No Shared Dreams* (2010), which investigates the city as an ambiguous space of collective yearning and shared hopes, but also as isolation through “an imagined conversation between urban inhabitants and their cityscape.”⁵ The artist understands this conversation as “an unstable, symbiotic relationship in a constant state of uncertainty. It is a romance on the verge of collapse.”⁶ The artwork integrates several of the related notions that nostalgia has come to mean over time with playful ease, thereby encapsulating the term’s ambiguity, but also its multi-relational qualities.

4 The literal translation is: “We are carried out by our nostalgia to oceans of longing without impediment.”

5 Manal Al Dowayan: “And We Had No Shared Dreams” (s. a.), on: <https://www.manaldowayan.com/artworks/35-and-we-had-no-shared-dreams-collection/> (accessed 08/06/2023).

6 Ibid. The work was shown as part of the influential and controversial travelling exhibition *Edge of Arabia: Contemporary Art from the Kingdom of Saudi Arabia*, from which a catalog of the same name resulted. See Edward Booth-Clibborn/Stephen A. Stapleton/Abdullah Al-Turki (eds.): *Edge of Arabia: Contemporary Art from the Kingdom of Saudi Arabia* [exhibition catalog], London: Booth-Clibborn 2012 (available online on <https://issuu.com/edgeofarabia/docs/edgeofarabia-book>, accessed 08/06/2023).



Figure 2: Manal Al Dowayan: *Nostalgia Carries Us but Desire Keeps Us Away*, 2010. Archival print mounted on dibond & aluminum lettering with LED back lights, 152 x 101 cm & 100 x 66 cm. As published in Edward Booth-Clibborn/Stephen A. Stapleton/Abdullah Al-Turki (eds.): *Edge of Arabia: Contemporary Art from the Kingdom of Saudi Arabia* [exhibition catalog], London: Booth-Clibborn 2012, p. 108.

Nostalgia (from the Greek *nostos*, return, and *algos*, pain) was first coined by the physician Johannes Hofer (1669–1752) to describe Swiss mercenaries’ extreme homesickness who longed for their homeland in the late seventeenth century. This affliction’s symptoms included melancholia, insomnia, anorexia, weakness, anxiety, and, in certain cases, attempts at suicide.⁷ During the nineteenth century, the physiological understanding of nostalgia gradually gave way to the idea of an existential, yet incurable, condition of romanticism linked to emotion.

Since that time, nostalgia has been theorized as a dialectic relationship between past and future across various disciplines of the social sciences and humanities.⁸ The fields of modern and contemporary art and architecture have embraced the concept, particularly from the mid-2000s onwards.⁹ This rise is connected to a growing number of artists and architects who have introduced practices for revisiting, archiving, unearthing, reimagining, and deconstructing past and present in order to create decolonial, vernacular, and transnational approaches to cultures, knowledge production, and politics.¹⁰ In this regard, Svetlana Boym’s

7 See Janelle L. Wilson, “Remember When...: A Consideration of the Concept of Nostalgia”, in: *ETC: A Review of General Semantics* 56 (1999) 3, pp. 296–304, here p. 297.

8 See Fred Davies: *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: Free Press 1979; Fred Davies: “Nostalgia, Identity and the Current Nostalgia Wave”, in: *The Journal of Popular Culture* 11 (1977) 2, pp. 414–424; Jean Starobinski: “The Idea of Nostalgia”, in: *Diogenes* 14 (1966) 54, pp. 81–103.

9 Andreas Huyssen: “Nostalgia for Ruins”, in: *Grey Room* 23 (2006), pp. 6–21; Hal Foster: “An Archival Impulse”, in: *October* 110 (2004), pp. 3–22.

10 See, for instance, the exhibition curated by Okwui Enwezor that included contemporary artists engaging with archival documents: Okwui Enwezor (ed.): *Archive Fever: Uses of the Document*

seminal writing *The Future of Nostalgia* (2001) discusses various practices, such as heritage making, collecting, archiving, and exhibiting.¹¹ In her book, she defines nostalgia as “a longing for a home that no longer exists or has never existed,” “a sentiment of loss and displacement,” but also as “a romance with one’s own fantasy,” thereby opening up multiple perspectives on this complex phenomenon.¹² Nostalgia seems to resonate in both the MENA region’s real and imagined geography in this initial definition, which has been romanticized and orientalized since the nineteenth century onwards.

Boym differentiates between two operating notions of nostalgia: *restorative* and *reflective*. These represent the nostalgic spectrum’s two sides; at the same time, these two sides frequently overlap and are not mutually exclusive. Restorative nostalgia is marked by the concern of continuity between past and present and is linked to invented traditions, national revivals, collective symbols, oral cultures, and the total restoration of ruins.¹³ Restorative nostalgia—which activate notions of continuity and tradition—can be linked to the narratives of modern revivals in art and architectural styles in the context of nation-building and post-independence in the MENA region’s countries. Indeed, examples of neo-pharaonic public architecture in Egypt or the search for Mesopotamian features in Iraqi modernism attest to the restorative approach of collective identities through the past.

Reflective nostalgia, conversely, pertains to loss, melancholia, as well as mourning and is signified by the decay of the ruin, the fragment, and an inconclusive sense of distance and defamiliarization.¹⁴ These occurrences of reflective nostalgia can be found, for instance, in the work of Lebanese and Palestinian artists who address situations of armed conflict, civil war, and the trauma of loss. This resonates in the widespread usage of the archive by artists of the region as well as in the narratives of heritage conservation. Overall, nostalgia, whether it be restorative or reflective, is often driven by the need to create counter-narratives to official discourses or iconographies and to allow for the plurality of historical memory. While Boym’s distinction between restorative and reflective nostalgia has proven to be valuable for our analysis, we found that works of art and architecture frequently incorporate aspects of both restorative and reflective nostalgia, thereby highlighting that the categories are not mutually exclusive in the MENA region’s cultural production.

in Contemporary Art [exhibition catalogue], New York/Göttingen: International Center of Photography/Steidl 2008.

11 Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books 2001.

12 *Ibid.*, p. xiii.

13 *Ibid.*, pp. 41–48.

14 *Ibid.*, p. 55.

Nostalgia and the Unsettled Experience of Modernity

Furthermore, nostalgia can be situated as an individual or collective reaction toward the unsettled experience of modernity in time and space. While nostalgia used to be a “treatable sickness” during Hofer’s days, Boym asserts that it had become an “incurable disease” by the twentieth century, given that “[n]ostalgia, like progress, is dependent on the modern conception of unrepeatable and irreversible time.”¹⁵ The MENA region, as a space which is crucial for the constitution of European (art) histories and an experimental laboratory for European architects, has also generated its own stories of modernism and its (temporal) contestations. Indeed, while modernism in both art and architecture was translated in colonial contexts, through universalism and the values of a hegemonic culture, counter-narratives emerged through local manifestations of modernism that had different temporalities and historiographies than in the West.

Modernity’s trans-temporal aspect is particularly resonant, especially in the debates pertaining to the study of modern and contemporary Arab/Islamic art. The field has received much attention in the past 20 years, particularly in institutions based in the USA, Europe, and increasingly in the MENA region itself. While the main challenge faced by scholars today remains the investigation of specific histories of modernism that go against the grain of Western chronologies, and against the universalist definition of modernity, the field is still marked by fragmentary histories, a scarcity of documentation, and the fragility of artifacts and primary documents.¹⁶ Thus, it often requires painstaking archaeological methods, as well as a critical approach to archives, in order to contest the prejudice of timelessness, anachronism, or even archaism that has so often been projected onto Arab/Islamic cultural production.¹⁷ If, as underlined by Timothy Mitchell, “staging the modern has always required the nonmodern, the space of colonial difference,” then this scholarship brings new definitions of modernity that both affirm and transcend this dialectic.¹⁸ Further investigations of transnational, transregional, and diachronic narratives of art and architecture, as well as their local genealogies and global anchorages, remain a necessary undertaking because many of the region’s stories of art and architecture remain to be uncovered. In that sense, –as a kind of

15 Ibid., pp. 7, 13.

16 See Silvia Naef: *À la recherche d'une modernité arabe: L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak*, Geneva: Slatkine 1996; Anneka Lenssen/Sarah Rogers/Nada Shabout (eds.): *Modern Art in the Arab World: Primary Documents*, New York: Museum of Modern Art 2018; Nada Shabout: *Modern Arab Art: Formation of Arab Aesthetics*, Gainesville: University Press of Florida 2007.

17 See, for example, Karen Exell/Rico Trinidad: “‘There Is No Heritage in Qatar’: Orientalism, Colonialism and Other Problematic Histories”, in: *World Archaeology* 45 (2013) 4, pp. 670–685.

18 Timothy Mitchell: *Questions of Modernity*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2000, p. xxvi.

tentative affective response towards the complicated and multilayered experience of modernity—a focus on nostalgia can serve both as an affective catalyst, as well as a conceptual connector cutting across established timelines and designated latitudes of so-called ‘margins’ and ‘centers’. From that perspective, nostalgia reveals an ongoing process of negotiation between past and present, fluctuating and ever-transforming across real and imagined localities and temporalities.

The Ambiguity of Imperial/Colonial Nostalgia

Modern and contemporary art and architecture in the MENA region cannot avoid examining the complicated relationships with colonial experiences, as well as hegemonic discourses of art, architecture, and heritage that are strongly intertwined with Western modernity and modernism. Andreas Huyssen has noted that “nostalgic longing for a past is always also a longing for another place,” a “utopia in reverse.”¹⁹ Consequently, the ‘Orient,’ understood in the sense defined by Edward Said as a concept discursively constructed by Western scholarship through a colossal body of knowledge rather than a geography, can be linked to the nostalgic desire for a temporality and a spatiality that do not necessarily exist.²⁰ One might ask about the extent to which nostalgia goes beyond the binary discourse of orientalism that opposes local and universal, East and West, by considering this precise common desire for an imaginary place, which pertains both to Huyssen’s definition of ‘nostalgic longing’ and Said’s definition of ‘orientalism’. How can one come to terms with the ambiguities of a nostalgic approach to art, architecture, and heritage of disputed objects? How can nostalgia inform our approach to the contested heritage of architecture and archaeological artifacts that were produced or “discovered” during colonial times? Furthermore, how might one explain the growing, often nostalgically framed, interest in such objects throughout popular culture and social media?

Photography, to give one example, has emerged as a contested field of imperial nostalgia. Recently, an increasing number of websites, Facebook pages, and Instagram accounts have documented architectural heritage or have published old photographs, postcards, and memorabilia from the region.²¹ These pages are run locally and have been established either by confirmed scholars or by amateur historians and collectors. The images published in social media evoke times before or during independence and national movements and show urban centers, such

19 Huyssen: “Nostalgia for Ruins”, p. 7.

20 Edward W. Said: *Orientalism*, New York: Vintage 1979.

21 As examples of these types of projects, see Mohamed Elshahed (ed.): “Cairoobserver” (s. a.), on: <https://cairoobserver.com/> (accessed: 08/06/2023); Khalid Almubailish: “Māḍī Al-Kuwayt” (s. a.), on: www.kuwaitpast.com/arabic.html (accessed: 23/06/2022).

as Alexandria, Beirut, Tunis, and Doha, built in an eclectic fusion of Westernized and vernacular styles. They feature historical scenes of daily life that capture Westernized lifestyles or that stage a supposedly intact social community living in harmony with the local environment prior to modernization. Regarding the Arabian Peninsula, for example, many of these websites and accounts look at the pre-oil life in the region and tend to glorify this period as one with a strong sense of social cohesion and community. Other initiatives in Egypt are intriguing due to their celebration of colonial architecture and their direct association with the legacy of colonization, as Mercedes Volait rightly points out.²² In her account of the invention of *Belle Époque* architecture as an apparently neutral label, she highlights the politics of the appeal of this renewed take on colonial architecture: on the one hand, it is considered to be part of a heritage discourse with its economic and political interests; on the other hand, though, it calls on amateur historians to shed light on social and cultural marginality. Looking at colonial nostalgia as an acute and broad social phenomenon, William Cunningham Bissell similarly poses the question: “How exactly do we come to terms with expressions of colonial nostalgia by the descendents [sic] of those who struggled long and hard to overcome the effects of European domination and exploitation?”²³

The ambiguity of this phenomenon of colonial or imperial nostalgia resides in the fact that it operates on two levels: it is not only expressed by colonized subjects of former colonies but also by the agents of colonialism themselves. Paradoxically, in both cases, nostalgia manifests itself as a longing for the place and culture as it was prior to or during colonization. As formulated by Renato Rosaldo, “imperialist nostalgia uses a pose of ‘innocent yearning’ both to capture people’s imaginations and to conceal its complicity with often brutal domination.”²⁴

Interestingly, it appears that these two manifestations of colonial nostalgia intersect or overlap in the case of orientalist photography. For example, the nostalgic display of colonial photography can be read on several levels in the photographs produced by studios like Lehnert & Landrock in Tunisia and Egypt at the turn of the twentieth century (see Figure 3).²⁵ The staged imagery of the harem (and the fact that

22 Mercedes Volait: “The Reclaiming of ‘Belle Époque’ Architecture in Egypt (1989–2010): On the Power of Rhetorics in Heritage-Making”, in: *ABE Journal* 3 (2013), on: <https://doi.org/10.4000/abe.371> (accessed 08/06/2023).

23 William Cunningham Bissell: “Engaging Colonial Nostalgia”, in: *Cultural Anthropology* 20 (2005) 2, pp. 215–248, here p. 217. Bissell investigates colonial nostalgia in an anthropological perspective looking at the case of heritage narratives in Zanzibar.

24 Renato Rosaldo: “Imperialist Nostalgia”, in: *Representations* 26 (1989), *Special Issue: Memory and Counter-Memory*, pp. 107–122, here p. 108.

25 Rudolf Franz Lehnert and Ernst Heinrich Landrock ran photographic studios in Tunisia and Egypt in the early twentieth century that produced orientalist photographs that were mostly bought by a European audience.



Figure 3: Lehnert & Landrock: *Three Women Sitting in the Court of R. Lehnert in Tunis, ca. 1904–1908*. Postcard, © Dr. Edouard Lambelet, Lehnert & Landrock – Egypt

postcards reproducing such images circulated widely) can be read, following Malek Alloula's analysis, as the persistence and endless reproduction of stereotypes that carry the phantasm of the imperialist gaze.²⁶ Indigenous photography studios in Alexandria, Beirut, Cairo, Jaffa, and Jerusalem and photographers stemming from the MENA region also created images that referenced the harem's colonial/orientalist aesthetic, but these tell a very different story. In his investigation of photography in the late Ottoman and early Mandate period, Stephen Sheehi brings the role of photography to the fore as a means to reclaim modernity, arguing that "the act of 'imitation' was an ideological act by which non-Western subjects claimed ownership of modernity along with its intellectual and capital resources and privileges."²⁷ In other words, the recourse to colonial aesthetics by photographers pertains more to reclaiming modernity than engaging with its historical heritage. Thus, these overlapping displays of orientalist aesthetics appear to broaden the scope of colonial nostalgia from being solely a marker of othering to becoming a means for shaping multiple identities and, moreover, augmenting indigenous agency (see Figure 4).

In a region in which war and conflict have been part of everyday life for decades, is it possible that the utopian dimension of colonial nostalgia holds the potential of repair, if not of healing? A colonial period, depending on the context,

26 Malek Alloula: *The Colonial Harem*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986, pp. 3–5.

27 Stephen Sheehi: "A Social History of Early Arab Photography or a Prolegomenon to an Archaeology of the Lebanese Imago", in: *International Journal of Middle East Studies* 39 (2007) 2, pp. 177–208, here p. 178.



Figure 4: Van Leo: *Studio Portrait of Sherihan*, 1976 in Cairo, Egypt. Gelatin silver developing-out paper print, hand-colored, 40.0 x 29.8 cm. Van Leo Collection, 0081va00060, 0081va, Courtesy of the Arab Image Foundation, Beirut

might not only be remembered for its legacy of violence, cultural domination, and unjustly ruled societies, but also for relatively peaceful decades of national or personal stability in retrospect. Imperialist eras have become intersected not only by negative personal trajectories, but also by positive memories, such as family coherence or individual success stories. Moreover, historical distance sometimes allows for a more reconciliatory judgment of the past. Thus, colonial nostalgia operates as a mode of social memory by emphasizing distance and disjuncture. This may explain the widespread use of archival documents in the art and curatorial practices of a region often marked by stories of loss and exile.²⁸ Indeed, works by artists such as Emily Jacir, Mariam Ghani, Joana Hadjithoma and Khalil Joreige, Walid Raad, and Zineb Sedira all engage with textual, photographic,

or oral archives to address questions of memory, remembrance, loss, and fragmented topographies. Zineb Sedira's video *Gardiennes d'images*, for example, focuses on an interview with Safia Kouaci, the widow of Algerian photojournalist Mohamed Kouaci, whose personal archives record his involvement in the Algerian National Liberation Front, his life in exile in Tunisia, and his return to Algeria after independence, where he worked as an official photographer for the government. Sedira's work intertwines the individual experience of the photographer with the country's history of colonization and independence through the notions of memory transmission and the archive (see Figure 5).

28 See Bissell: "Engaging Colonial Nostalgia", p. 216. On the use of archives in visual culture, curatorial and collecting practices in the MENA region, see Anthony Downey (ed.): *Dissonant Archives: Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London/New York: I. B. Tauris 2015; Sonja Mejcher-Atassi/John Pedro Schwartz (eds.): *Archives, Museums, and Collecting Practices in the Modern Arab World*, Farnham: Ashgate 2012.



Figure 5: Zineb Sedira: *Gardiennes d'images*, 2010. Installation shot. Photo by André Morin, Courtesy of the artist and Galerie Kamel Mennour, Paris

Colonial or imperialist memory is often preserved in official archives that were initiated during colonial rule. Derrida described the “archive fever” (*mal d'archives*) of our times as “a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement.”²⁹ The archive crosses the limits between the public, the private, and the intimate, between state and society, and between the secret and the non-secret. The power of what belongs to history and what is excluded therefrom is a consequence of the archive’s function of classification and of putting into order. This practice of silencing and epistemic violence exerted through knowledge, as identified by Gayatri Chakravorty Spivak, can be found in colonial archives, for instance.³⁰ These absences are addressed by artists from the MENA region, whose engagement with archival documents in relation to war, loss, and memory has become so prevalent in recent years that

29 Jacques Derrida: “Archive Fever: A Freudian Impression”, in: *Diacritics* 25 (1995) 2, pp. 9–63, here p. 57. Originally published as Jacques Derrida: *Mal d'Archive: Une impression freudienne*, Paris: Ed. Galilée 1995.

30 See Gayatri Chakravorty Spivak: “The Rani of Sirmur: An Essay in Reading the Archives (Introduction)” [1985/1999], in: Charles Merewether (ed.): *The Archive*, London/Cambridge: Whitechapel/MIT Press 2006, pp. 163–169, here p. 165.

one might ask about the extent to which the archive has become constitutive of a certain aesthetic of contemporary art in the region.

This “archival impulse” also speaks to the endeavor to collect, preserve, and access both social and cultural memory. Grassroots initiatives have led to the establishment of significant private archival institutions in recent decades. One of the driving forces is, once again, the creation or preservation of countering, correcting, or of simply filling the gaps of absences and missing narratives. For instance, the Arab Image Foundation (*al-Mu’assasah al-‘Arabiyyah lil-Şūrah*) is a non-profit organization that was established in Beirut in 1997, the goal of which is to collect, preserve, and promote photographs from the MENA region and its diaspora.³¹ It has also become a source of material for many contemporary artists working in the region. Another example, concerning architectural heritage, is the Palestinian Riwaq Centre for Architectural Conservation. Founded in 1991, the center engages with projects to document, restore, and revive traditional architecture as part of Palestinian cultural memory across the West Bank and Gaza, some of which dates back to the British Mandate period and prior to 1948.³²



Figure 6: Céline Brunand: *Retour à Helwan: La Maison des vivants*, 2021. Video still, Courtesy of the artist

31 Hal Foster: “An Archival Impulse”, in: *October* 110 (2004), pp. 3–22; Arab Image Foundation: “[Website]” (s. a.), on: <https://stories.arabimagefoundation.org/> (accessed 08/06/2023).

32 Riwaq is located in Al-Bireh, close to Ramallah in the West Bank, see Riwaq: “[Website]” (s. a.), on: www.riwaq.org/ (accessed 08/06/2023).

The critical artistic engagement with decolonial history is ongoing and often relates to archival work and photography, given the MENA region's dynamic and contested modern and contemporary history (see Figure 6). The ambiguity of how to interpret the past is often expressed either in or through nostalgia, for which this notion has become a seminal tool, both in terms of affect and concept. Certain typologies seem to be particularly prone to becoming infused with collective identity and social memory in the realm of architecture and in the process of nation-building and modernization and have, thus, become the focus of nostalgic engagement.

Collective Architectures: Social Housing, Revivals, and the Nation

Being nostalgic allows one to attach one's hopes, dreams, and losses to seemingly bigger socio-political movements, collective values, former places, and historical periods. In this regard, architectural manifestations such as memorials and large-scale housing, as well as symbolically loaded typologies like national museums and parliament buildings, figure as crystallizations of nostalgic reactions in architecture and its public discourse. Nevertheless, the role of social housing has, until recently, been overlooked in urbanistic research about the MENA region.³³

Historically, social housing has been envisioned as large-scale housing initiatives within existing cities as well as entirely new cities planned by national or local governments and public agencies. These are often conceived of as prestige projects to showcase ideologies such as postcolonial nation-building or modernization, symbolizing, for example, the trust placed in architectural modernisms as a motor of social change, as Mohammad Gharipour and Kivanç Kiliñç have shown.³⁴ Social housing can create spaces of national or collective belonging both physically as a built structure in urban space and socially as a visual marker of the nation-state. It can also symbolize an imagined community, an ideal future society in the framework of post-independence decolonization processes and nation-building. Moreover, housing architecture incorporates an afterlife of changes, modifications, and rebuilding with years of use (often by changing groups of inhabitants). It becomes what one might call an "archiving machine" in the sense that it records the social memories of its tenants, rather than of a state. Here, nostalgia marks the transition or connection between the individual trajectories and experiences and the collective socio-political agendas as they materialize in architecture.

The deliberate destruction of prominent housing clusters—which became homes as well as landmarks over time—is therefore often met with popular opposition and tristesse, as was the case with Al-Sawaber in Kuwait City (see Figure 7).

33 See Mohammad Gharipour/Kivanç Kiliñç (eds.): *Social Housing in the Middle East: Architecture, Urban Development, and Transnational Modernity*, Bloomington: Indiana University Press 2019.

34 Ibid.

The 33 buildings and more than 500 apartments, erected in 1981 on the basis of a design proposal by Arthur Erickson, embodied a bold architectural language that was progressive in form and spoke to the city-state's desire for a new typology. It was initially conceived to encourage Kuwaiti families to move back to the city center. Architectural historian Mae al-Ansari has shown that, for a variety of different reasons, it eventually came to house Kuwaiti widows and divorcees as well as Kuwaiti women married to non-Kuwaitis, thereby becoming a home to socially marginalized groups.³⁵ When news of its planned destruction emerged, the directly affected inhabitants as well as architects, urban planners, and the public in Kuwait and the region began to campaign against the demolition, arguing for the preservation of the architectural and cultural heritage that it comprised. Despite the objections, however, Al-Sawaber was demolished in January 2019.



Figure 7: Al-Sawaber, Kuwait City. Photograph taken by Laura Hindelang before demolition

Apart from the nostalgic engagement with specific typologies, another insightful example from the realm of architecture in relation to our discussion of nostalgia is the revival of neo-Islamic or historicist architectural styles (such as neo-Phar-

35 Mae Al-Ansari: "Constructed Marginality: Women, Public Housing, and National Identity in Kuwait", in: Mohammad Gharipour/Kivanç Kiliñç (eds.): *Social Housing in the Middle East: Architecture, Urban Development, and Transnational Modernity*, Bloomington: Indiana University Press 2019, pp. 207–238.

aeonic and neo-Mesopotamian) that prominently characterized the architecture of the nineteenth and early twentieth-century in places such as Egypt, Iraq, and Lebanon. The adaptation of historical styles served to create a new, albeit familiar, national symbolism for the emerging modern nation-states (which were often still colonially entangled), as in the case of the Saad Zaghloul mausoleum in Egypt's neo-Pharaonic style (see Figure 8). The “re-discovery” of historical architecture in the MENA region coincided with Europe's re-engagement with its historical canon in what is designated as historicism today. Political aspirations towards manifesting the nation's tangible, architecturally represented body are intersected with



Figure 8: Saad Zaghloul Mausoleum, Cairo (detail of the main entrance). Photograph taken by Nadia Radwan

the search for an adequate, formal, and stylistic expression rooted in the history of a place. Certain historical building forms, materials, and ornamentation have been highlighted, while others have been deliberately overlooked in the interest of creating authenticity and collective belonging through architecture. This selective adaptation, with highly loaded ideological explanations of why one particular historical style rather than another, represents the imagined community in the making, often giving way to expressions of nostalgia. This is also because the inherent place or time that is supposedly referenced usually lies somewhere on the wide spectrum between real and imagined.

Petroleum, Gulf Futurism, and the “Inauthentic” Ruin

The ruin must also be a paradigmatic element in any discussion about nostalgia. We can witness many icons of historicist and (post-)modernist architecture in the MENA region crumble into ruins at present, due to a lack of maintenance, indecision about the definition of cultural heritage, conflict and war (apart from the deliberate destruction of buildings such as Al-Sawaber). Where there is architecture, there are also potential ruins. Ruins negotiate, but do not resolve the interplay between notions of the whole, complete, and united and notions of the fragmented, broken, and isolated. Focusing on industrial ruins, Andreas Huyssen observed that buildings constructed with concrete, steel, and glass do not facilitate ruination

as much as those made of stone, brick, or wood. Huyssen considers ruins to be a very impactful trigger of nostalgia for modernity “because they still seem to hold a promise that has vanished from our own age: the promise of an alternative future.”³⁶ In the age of fossil fuels, coal, natural gas, and petroleum, typical construction materials from concrete to steel to plastics refuse to become “authentic” ruins. Thus, they challenge the traditional process of parting with a historical period via the process of falling into ruin to welcome something new, thereby intensifying nostalgic reactions over this unsolved dilemma.³⁷ The urge to negotiate this dilemma is especially tangible in the Arabian Gulf region, where urban development has picked up at unprecedented speed. Art- and architecture-related cultural production feverishly examines its recent petroleum-fueled past in order to inquire about its potential future, a new direction that is called “Gulf Futurism.”

Nostalgia often stems from a position of discontent or unease with past memories and future perspectives and, thus, possess utopian (or dystopian) potential. The Arabian Peninsula and its neighboring oil-producing countries have experienced an all-encompassing and rapid transformation due to petroleum industrialization and the subsequent petro-dollar modernization and nation-building; this is informed by “a future that was already prescribed, premediated, and integrated as a temporal infrastructure.”³⁸ The Gulf countries’ twentieth-century rise to international fame, as the MENA region’s richest and fastest developing nation states, is critically re-assessed by scholars, artists, and the public along the lines of social and ecological sustainability, political participation, and social-ethnic belonging in these deeply unequal societies. Contemporary cultural producers focus on historical works of art and architecture or everyday visual culture in particular for a re-examination of official narratives, images, and imaginaries that have given way to high hopes for an unobstructed future path, one fueled by oil revenues, fossil energy, and petroleum-based materials.

Alia Farid and Aseel AlYaqoub created an outdoor installation of LED-lit plastic trees titled *Contrary Life: A Botanical Garden Devoted to Trees* for an art center in Dubai (see Figures 9 and 10). It was inspired by the local practice of decorating trees or using artificial vegetation in private homes, and the installation proved to be a spectacular sight at night. However, a few months and long hours of sun exposure later, the plastic trees had drastically deteriorated, stimulating new questions about environmental responsibility and future sustainability over this “inauthentic” ruin. Other artistic currents re-assess the (often-far-too-rosy) picture of petro-modernity as the “good old days” on social media, in family photo albums,

36 Huyssen: “Nostalgia for Ruins”, p. 8.

37 *Ibid.*, p. 20.

38 Jussi Parikka: “Middle East and Other Futurisms: Imaginary Temporalities in Contemporary Art and Visual Culture”, in: *Culture, Theory and Critique* 59 (2018) 1, pp. 40–58, here p. 46.



Figures 9 & 10: Aseel AlYaqoub/Alia Farid: *Contrary Life: A Botanical Garden Devoted to Trees*, 2018. Installation of plastic trees and LED lighting. Art Jameel Commission for Jameel Arts Centre, Dubai, Photo by Mohamed Somji; courtesy of Art Jameel and the artists

and in publications by Ministries of Information. Artistic and architectural investigations attest to the inconsistencies at play when past and future no longer align, contrary to official messages of unlimited growth. Nostalgia as a trigger and trace is a crucial tool for both artistic and architectural (research-based) practice as well as art historical analysis. Indeed, the utopian dimension of nostalgia—which, in Boym’s terms, is not necessarily directed to the future or to the past, but instead transcends established boundaries of time and space—may possess the potential to overcome deadlocked situations or outdated imaginaries of the future.

Conclusion

We believe that nostalgia can work both as an *affective* catalyst as well as a *conceptual* connector that cuts across established timelines and designated latitudes of “margins” and “centers.” Nostalgia can feature as the social and cultural signifier of an affective as well as an intellectual reaction toward an unsettling temporal and/or spatial dimension. Its strongly felt presence in contemporary discourses on art and architecture in the MENA region, both self-ascribed by artists and architects, and attributed by critics and scholars, works to highlight the observation that a significant and contested (re-)negotiation of this region’s cultural history is currently taking place, both at the individual and at the collective level. Nostalgia can open the path to new ways of considering the product of transcultural encounters, especially given that being an artist or an architect from the MENA region has become a valuable marker, albeit a highly contested and often very emotional one. Ultimately, nostalgia shows us that human engagement with the past, the present, and the future works against the associations of real/possible and imagined/impossible. There is an intrinsic motivation to engage with time and space, irrespec-

tive of those realities or potential changes by recognizing emotions, dreams, and memories as being meaningful material. In this respect, nostalgia proves to be not only a relevant conceptual, but also an intrinsically affective, tool to describe and analyze the construction of narratives and meaning in the MENA region's art, architecture, and cultural heritage.

Im Südosten der heutigen Türkei - Hinschauen und Wegblicken

Zu Gertrude Bells fotografischer Praxis

Linda Herzog

»The [colonial] photographic archive is a space where past and its relation to present can be encountered anew and reimagined.«¹

Diese Vision der Visuellen Anthropologin Elizabeth Edwards aus ihrem Artikel »The Colonial Archival Imaginaire at Home« formuliert einen Leitgedanken in meiner Studie über die Fotografien der britischen Orientreisenden, Archäologin und Diplomatin Gertrude Bell (1868–1926). Im Zentrum meiner Forschung steht die Frage nach den Darstellungsmustern, Stereotypen und kulturellen Bildreper-toires des ›Orients‹, die sich in der Ästhetik von Bells Fotografien spiegeln. Der Begriff ›Orient‹ bezeichnet in diesem Zusammenhang das geografische Gebiet des Osmanischen Reichs vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs und symbolisiert die stereotype Alteritätskonstruktion des islamischen Orients zum christlichen Okzident.² Dieser Essay präsentiert einen Teilaspekt aus meiner Untersuchung und fokussiert auf vier Fotografien aus dem Südosten der heutigen Türkei, in denen die lokale Bevölkerung zusammen mit den historischen Baudenkmalern abgebildet ist. An den vier Fallbeispielen analysiere ich, inwieweit Bell in den Fotografien eine exotisierte Vorstellung des ›Orients‹ visualisierte und welche Faktoren in Bells fotografischer Praxis die Bildgestaltung mitbestimmen.

1 Elizabeth Edwards: »The Colonial Archival Imaginaire at Home«, in: *Social Anthropology* 24 (2016) 1, S. 52–66, hier S. 64.

2 Vgl. Mary Kelly: *French Women Orientalist Artists, 1861–1956: Cross-Cultural Contacts and Western Depictions of Difference*, London: Routledge 2021, S. 2, 7–13; Ahmet Ersoy: »1001 Faces of Orientalism: Introduction«, in: Ayşen Anadol (Hg.): *1001 Faces of Orientalism* [Ausstellungskatalog], Istanbul: Sabancı University/Sakıp Sabancı Müzesi 2013, S. 11–19, hier S. 11–13.

Archäologie, Politik und Bells Fotoarchiv als UNESCO Memory of the World

Bells Fotoarchiv umfasst mehr als 8000 Fotografien und besteht vorrangig aus Abbildungen unterschiedlicher historischer Baudenkmäler und Ruinen, die Bell vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Osmanischen Reich für ihre archäologische Forschung und zwei ihrer Reisebücher fotografierte.³ Zum einen zeigen ihre Bilder die kulturelle und historische Diversität dieses geografischen Raums, dessen Kulturerbe in der jüngsten Geschichte und im aktuellen Zeitgeschehen durch Naturkatastrophen wie das Erdbeben vom 6. Februar 2023 oder durch Krieg und autokratische Machtansprüche Zerstörung erlitten hat.⁴ Zum anderen manifestieren Bells Fotografien das europäisch-archäologische Forschungsinteresse am Osmanischen Reich vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs.⁵

Wie die Archäologin Charlotte Trümpler in *Das große Spiel* darlegt, stand die archäologische Forschung Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Verbindung mit den imperialen Interessen der Großmächte.⁶ Im Falle Bells zeigt sich diese Verknüpfung retrospektiv. Die Britin hat sich auf ihren Expeditionen neben dem archäologischen Wissen ebenfalls Kenntnisse über die einzelnen Provinzen (*vilayet*) und ihre Bevölkerungsstrukturen angeeignet. Europäische Geheimdienste und Regierungsstellen adaptierten die kulturellen Kompetenzen der Archäolog*innen, die Kontakte zu lokalen Persönlichkeiten, Sprachkenntnisse und erprobtes geografisches Wissen besaßen genauso wie praktische Fertigkeiten in der Fotografie und Vermessung, dem Anfertigen von Skizzen sowie dem Verfassen von Berichten und detaillierter Beschreibungen.⁷ Aufgrund ihrer profunden Kenntnisse der Region wurde Bell nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1915 nach Kairo an das neu errichtete Intelligence Bureau for Arab Affairs

3 Das Fotoarchiv beinhaltet auch Bilder anderer Destinationen. Gertrude Bell Archive, auf: <http://gertrudebell.ncl.ac.uk/> (letzter Zugriff: 24.05.2023).

4 Vgl. z. B. Youssef Kanjou: »The Consequences of the Destruction of Syrian Heritage on the Syrian Identity and Future Generations«, in: Amy Rebecca Gansell/Ann Shafer (Hg.): *Testing the Canon of Ancient Near Eastern Art and Archaeology*, New York: Oxford University Press 2020, S. 322–324; UNESCO (2023), auf: <https://whc.unesco.org/en/news/2521> (letzter Zugriff: 11.02.2023).

5 Vgl. Mark P. C. Jackson: »A Critical Examination of Gertrude Bell's Contribution to Archaeological Research in Central Asia Minor«, in: Paul Collins/Charles Tripp (Hg.): *Gertrude Bell and Iraq: A Life and Legacy*, Oxford: Oxford University Press 2017, S. 47–76, hier S. 48; Rosalind Wade Haddon: »What Gertrude Bell did for Islamic Archaeology«, in: ebd., S. 97–123, hier S. 103f.; Lisa Cooper: *In Search of Kings and Conquerors: Gertrude Bell and the Archaeology of the Middle East*, London: I. B. Tauris 2016, S. 4f.

6 Charlotte Trümpler (Hg.): *Das große Spiel: Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus (1860–1940)* [Ausstellungskatalog], Köln: DuMont 2008, S. 15.

7 Tobias Richter: »Espionage and Near Eastern Archaeology: A Historiographical Survey«, in: *Public Archaeology* 7 (2008) 4, S. 212–240, hier S. 225 und 235.

(Arab Bureau) des britischen Außenministeriums berufen, was den Anfang ihrer politischen Karriere markierte.⁸ Obwohl Bell während der Kriegsjahre für den britischen Nachrichtendienst arbeitete, bezweifelt der Historiker Peter Sluglett, dass sie als Spionin agierte; vielmehr war Bell nach dem Ersten Weltkrieg aktiv an der Errichtung des Königreichs Irak unter britischem Mandat beteiligt, das auf den Territorien der osmanischen Provinzen Mosul, Bagdad und Basra errichtet wurde mit Faisal I. als König, dem Sohn des Scherifen Hussein ibn'Ali aus der sunnitischen Dynastie der Haschemiten aus Mekka im heutigen Saudi-Arabien.⁹

Der Literaturwissenschaftler Edward Said schreibt in seinem seit bald fünf Jahrzehnten kontrovers diskutierten Werk *Orientalism* über Bell: »And neither was it by accident that men and women like Gertrude Bell, T. E. Lawrence, and St. John Philby, Oriental experts all, posted to the Orient as agents of empire [...] because of their intimate and expert knowledge of the Orient and of Orientals.«¹⁰ Dieses »intimate and expert knowledge«, das Said als Fundament ihrer politischen Aktivitäten für das Britische Imperium beschreibt, erwarb sich Bell auf ihren archäologischen Expeditionen, die sie alleine mit exklusivem Equipment in Begleitung lokaler männlicher Guides unternahm.¹¹ Die Voraussetzung für ihre erfolgreichen Forschungsreisen bildeten ihre Sprachkenntnisse, die ebenfalls eine wichtige Grundlage ihrer fotografischen Praxis darstellten. Bell sprach sieben Sprachen, darunter Türkisch und sehr gut Arabisch, das sie neben Griechisch, Latein und Persisch zu lesen verstand.¹² Sie konnte sich in den unterschiedlichen kulturellen sowie sozialen Lebenswelten des Osmanischen Reiches bewegen und dadurch in ihrer fotografischen Praxis als Akteurin agieren und kommunizieren.

8 Siehe insb. Peter Sluglett: »Gertrude Bell and the Ottoman Empire«, in: Paul Collins/Charles Tripp (Hg.): *Gertrude Bell and Iraq: A Life and Legacy*, Oxford: Oxford University Press 2017, S. 25–43, hier S. 26–31; Georgina Howell: *Gertrude Bell. Queen of the Desert, Shaper of Nations*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2007, S. 160, 238; Julia M. Asher-Greve: »Gertrude L. Bell (1868–1926)«, in: Getzel M. Cohen/Martha Sharp Joukowsky (Hg.): *Breaking Ground: Pioneering Women Archaeologists*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2004, S. 142–197, hier S. 160.

9 Peter Sluglett: »Gertrude Bell and the Ottoman Empire«, S. 30; siehe auch Tobias Richter: »Espionage and Near Eastern Archaeology: A Historiographical Survey«, S. 225; weitere Informationen zu Bells politischen Aktivitäten siehe z. B. Myriam Yakoubi: »Gertrude Bell's Perception of Faisal I of Iraq and the Anglo-Arab Romance«, in: Paul Collins/Charles Tripp (Hg.): *Gertrude Bell and Iraq: A Life and Legacy*, Oxford: Oxford University Press 2017, S. 187–213; Paul Eskander: »Gertrude Bell and the Formation of the Iraqi State: The Kurdish Dimension«, in: ebd., S. 215–238; Kwasi Kwarteng: *Ghosts of Empire: Britain's Legacies in the Modern World*, London: Bloomsbury Publishing 2011, S. 26–27.

10 Edward W. Said: *Orientalism*, New York: Vintage Books 1979, S. 224.

11 Vgl. Genna Duplisea: »Writing in the Masculine: Gertrude Lowthian Bell, Gender, and Empire«, in: *Terrae Incognitae* 48 (2016), S. 55–75, hier S. 57; Peter Sluglett: »Gertrude Bell and the Ottoman Empire«, S. 30f.; Rosalind Wade Haddon: »What Gertrude Bell did for Islamic Archaeology«, S. 98f.

12 Peter Sluglett: »Gertrude Bell and the Ottoman Empire«, S. 28; Julia M. Asher-Greve: »Gertrude L. Bell (1868–1926)«, S. 155.

Bells Fotografien visualisieren in gewisser Weise Bells Wissen und Kenntnisse der Regionen im Osmanischen Reich vor 1914 als Voraussetzung für ihren politischen Werdegang nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs im britischen Mandat Mesopotamien. Seit 2017 ist das gesamte Gertrude Bell Archive im UNESCO Memory of the World Register verzeichnet. Die UNESCO beschreibt Bells Hinterlassenschaft als ihre persönliche Sichtweise auf die Länder Europas und des Osmanischen Reichs in der Übergangsphase in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg bis 1926.¹³ Bells Korrespondenzen, Tagebücher und Fotografien sind online zugänglich.¹⁴

Wissenschaftliche Intentionen und fotografische Darstellungskonventionen

Die vier Fotografien, die in diesem Essay analysiert werden, erstellte Bell auf ihren Expeditionen 1909 und 1911 im heutigen Südosten der Türkei (folgend Südostanatolien genannt). Sie entstanden in wissenschaftlich-archäologischer oder zumindest historischer Absicht. Bezüglich der Intentionen, die den Fotografien vorausgingen, lässt sich Bells Fotoarchiv maßgebend in drei Gruppen unterteilen:

- Die erste Gruppe bilden die Fotografien von 1899 bis 1903, die Bell als Reise-
touristin belichtete.
- Die zweite und umfangreichste Gruppe entstand zwischen 1905 und 1914 auf
Bells Expeditionen im Osmanischen Reich: In dieser Zeit nutzte sie die Foto-
grafie vornehmlich für ihre archäologische Forschung. Dazu gehören auch
die vier Fotografien in diesem Essay. Bell war keine Ausgrabungsarchäo-
login, sondern sie beteiligte sich am europäischen Wettlauf um die visuelle
Erfassung von Ruinen und historischen Bauwerken im Osmanischen Reich.¹⁵
Gleichzeitig fotografierte sie auf ihren Expeditionen für ihre beiden Reisebü-
cher *The Desert and the Sown* und *Amurath to Amurath*.¹⁶

13 United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO): »Memory of the World: The Gertrude Bell Archive«, auf: <https://www.unesco.org/en/memory-world/gertrude-bell-archive> (letzter Zugriff: 9.10.2023).

14 Gertrude Bell Archive, auf: <http://gertrudebell.ncl.ac.uk/> (letzter Zugriff: 05.02.2023).

15 Mark P. C. Jackson: »A Critical Examination of Gertrude Bell's Contribution to Archaeological Research in Central Asia Minor«, in: Paul Collins/Charles Tripp (Hg.): *Gertrude Bell and Iraq: A Life and Legacy*, Oxford: Oxford University Press 2017, S. 47–76, hier S. 48; Robert G. Ousterhout: »The Rediscovery of Constantinople and the Beginnings of Byzantine Archaeology: A Historiographic Survey«, in: Zeynep Çelik/Edhem Eldem/Zainab Bahrani (Hg.): *Scramble for the Past: A Story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753–1914*, Istanbul: SALT/Garanti Kültür A.S. 2011, S. 181–211, hier S. 193f.

16 Gertrude Lowthian Bell: *The Desert and the Sown*, London: William Heinemann 1907; dies.: *Amurath to Amurath*, London: William Heinemann 1911.

- Zur letzten und dritten Gruppe gehören die Fotografien von 1916 bis 1923, die Bell in ihrer Tätigkeit als Assistant Political Officer und Oriental Secretary in der britischen Zivilverwaltung Mesopotamien erstellte und die in direkter imperialer Anwendung entstanden wie beispielsweise Flugaufnahmen.¹⁷

Die vier Fotografien in diesem Essay bilden in der zweiten Gruppe der archäologischen Fotografien eine Ausnahme, da die Ruinen und Bauwerke entgegen den damaligen Darstellungskonventionen zusammen mit einer Ansammlung von Menschen abgebildet sind. Frühe Fotografien aus dem östlichen Mittelmeerraum und dem Osmanischen Reich repräsentieren die Bauwerke und Ruinen vielfach menschenentleert und monumentalisiert in weiter Landschaft als materielle Artefakte vergangener Kulturen in ihrem Zustand des Verfalls, was eine damalige Darstellungskonvention markiert.¹⁸ In Bells Fotoarchiv sind viele Bauten in dieser Weise abgelichtet. Die Bilder dekontextualisieren die historische Architektur vom damaligen zeitgenössischen Leben der ansässigen Bevölkerung, was der Literaturwissenschaftler Ali Behdad in seiner Abhandlung *Camera Orientalis* als eine Charakteristik orientalistischer Fotografien des 19. Jahrhunderts benennt: Sie entvölkern den ›Orient‹ von seinen Bewohner*innen, was als visuelle Aneignung und europäische Besitzergreifung verstanden werden kann.¹⁹ Die vier Fotografien in diesem Essay zeigen keinen entvölkerten ›Orient‹, sondern sie illustrieren die Bauwerke in Verbindung mit einer Ansammlung von Menschen der lokalen Bevölkerung.

Exotisierung in wissenschaftlich-objektiven Fotografien

Meine Fragestellung, inwiefern Bell in den vier Fotografien die lokale Bevölkerung exotisierte oder eine derartige Vorstellung des ›Orient‹ visualisierte, folgt der These, dass die Fotografie dem Wissenssystem des Orientalismus zwar ein

17 Priya Satia: »The Pain of Love: The Invention of Aerial Surveillance in British Iraq«, in: Peter Adey/Mark Whitehead/Alison Williams (Hg.): *From Above: War, Violence, and Verticality*, Oxford: Oxford University Press, 2014, S. 223–246, hier S. 228f.; dies.: *Spies in Arabia: The Great War and the Cultural Foundations of Britain's Covert Empire in the Middle East*, Oxford: University Press 2008, S. 159.

18 Vgl. insb. Yannis Hamilakis/Fotis Ifantidis: »The Photographic and the Archaeological: The ›Other Acropolis‹«, in: Philip Carabott/Yannis Hamilakis/Eleni Papagryriou (Hg.): *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*, London/New York: Routledge 2019 [Farnham: Ashgate Publishing 2015], S. 133–157, hier S. 135f.; Claire L. Lyons: »The Art and Science of Antiquity in Nineteenth-Century Photography«, in: Claire L. Lyons/John K. Papadopoulos/Lindsey S. Stewart/Andrew Szegedy-Maszak (Hg.): *Antiquity & Photography: Early Views of Ancient Mediterranean Sites*, Los Angeles: Getty Publications 2005, S. 22–65, hier S. 38f. und 49.

19 Ali Behdad: *Camera Orientalis: Reflections on Photography of the Middle East*, Chicago/London: University of Chicago Press 2016, S. 33f.

wissenschaftlich-objektives Aussehen verlieh, die Fotograf*innen die lokalen Menschen und ihre kulturelle Identität jedoch weiterhin zu exotisieren vermochten.²⁰ Orientalismus ist in der Auslegung von Edward Said das System des westlichen Wissens über den ›Orient‹ und bezeichnet eine Art des Denkens, die auf der ontologischen und epistemologischen Unterscheidung zwischen ›Orient‹ und ›Okzident‹ basiert.²¹ Mit dem Konzept der kulturellen Hegemonie formuliert er die europäische Idee oder Vorstellung von der überlegenen europäischen Identität gegenüber nicht-europäischen Kulturen und Menschengruppen, die das kulturelle (zivilgesellschaftliche) Leben im Westen bestimmt(e).²² Er begreift Orientalismus als einen Diskurs, um die systematische Disziplin benennen zu können, womit die europäische Kultur den ›Orient‹ politisch, soziologisch, militärisch, ideologisch, wissenschaftlich und imaginativ zu verwalten oder gar zu produzieren vermochte.²³ Der europäische Orientalismus indiziert in dieser mittlerweile historischen Interpretation die imperiale Perspektive des überlegenen, modernen Westens gegenüber dem unterlegenen, rückständigen ›Orient‹, der in diesem Essay wie eingeführt das geografische Gebiet des Osmanischen Reichs bezeichnet.²⁴

Orientalismus ist nicht per se eine westliche Art des Denkens.²⁵ Bell fotografierte als britische Reisende und ambitionierte Amateurarchäologin im Osmanischen Reich, das selbst ein Imperium markierte und jahrhundertlang als muslimischer Staat ein multiethnisches, multikonfessionelles und multilinguales Gebilde darstellte.²⁶ Der Diskurs des osmanischen Orientalismus benennt folgend die imperiale Perspektive während der Regierungszeit des Sultans Abdülhamid II. (1842–1918, Regierungszeit 1876–1909) und der Ära der Jungtürken (1908–1918), die auf den tiefgreifenden Reformen im Osmanischen Reich des 19. Jahrhunderts gründete; darin repräsentierte die muslimisch-osmanische (meist türkische) Eli-

20 Ebd., 9f.

21 Edward W. Said: *Orientalism*, New York: Vintage Books 1979, S. 2, 197.

22 Vgl. ebd., 6f.; Antonio Gramsci: »On Hegemony and Direct Rule«, in: Alexander Lyon Macfie (Hg.): *Orientalism: A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, S. 39f.

23 Said: *Orientalism*, S. 3.

24 Ahmet Ersoy: »1001 Faces of Orientalism: Introduction«, in: Aysen Anadol (Hg.): *1001 Faces of Orientalism* [Ausstellungskatalog], Istanbul: Sabancı University/Sakıp Sabancı Müzesi 2013, S. 11–19, hier S. 12f.

25 Vgl. ebd., S. 13. Das geografische Gebiet des ›Orient‹ variiert innerhalb unterschiedlicher Diskurse, siehe Said: *Orientalism*, S. 1–4; Mary Kelly: *French Women Orientalist Artists*, S. 2; William Kynan-Wilson: »The Origins of Orientalism: A Plurality of Orients and Occidents, c. 1500–1800«, in: William Greenwood/Lucien de Guise: *Inspired by the East: How the Islamic World Influenced Western Art*, London: The British Museum Press 2019, S. 30–41, hier S. 30.

26 Ussama Makdisi: *Age of Coexistence: The Ecumenical Frame and the Making of the Modern Arab World*, Oakland: University of California Press 2019, S. 10; Peter Sluglett: »Gertrude Bell and the Ottoman Empire«, S. 34.

te in den kulturellen urbanen Zentren des Reichs den Modernisierungsprozess.²⁷ Sie verfolgten das Vorhaben, die vermeintlich rückständigen Volksgruppen in den arabisch- und kurdischsprachigen Provinzen des Reichs in die osmanischen Moderne zu integrieren.²⁸

Drei Fotografien in diesem Essay stammen aus den kurdischsprachigen Siedlungsgebieten. Bell erstellte alle vier Bilder in Südostanatolien, das damals eine multilinguale, multiethnische und multikonfessionelle Bevölkerung aufwies.²⁹ Im 19. Jahrhundert bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs schwächte das Reich im Zuge des Modernisierungsprozesses die jahrhundertealten Machtstrukturen kurdischer Feudalherren.³⁰ Die europäischen Großmächte, Amerika sowie Russland besaßen gleichfalls ein wirtschaftliches, strategisches und insbesondere missionarisches Interesse an den kurdischsprachigen osmanischen Provinzen, wo armenische und syrisch-christliche, aber auch yezidische Gemeinschaften lebten.³¹ Im Verlaufe dieser Entwicklung brachen wiederholt gewalttätige Konflikte aus, die auch in Massakern an konfessionellen Gemeinschaften mündeten.³²

Ich gehe davon aus, dass Bells Wahrnehmung osmanischer Lebensrealitäten, wie sie sich in ihren Fotografien zeigt, sowohl auf dem europäischen als auch dem osmanischen Orientalismus basierte. Die osmanisch-imperiale Perspektive auf die kurdischsprachigen Regionen tangierte Bell, da sie auf ihren Reisen im direkten Austausch mit den lokalen Behörden und den Persönlichkeiten vor Ort stand. Westliche Reisefotograf*innen mussten eine amtliche Bewilligung einholen und wurden in der Regel auf ihren Expeditionen von osmanischen Gendarmen (*zaptieh*) begleitet, die angewiesen waren, (westliche) Reisende sowohl zu bewachen als auch zu beschützen und deren fotografische Aktivitäten allenfalls zu kontrollieren.³³ Bells Fotografien entstanden folglich in einem Zusammenspiel

27 Ussama Makdisi: »Ottoman Orientalism«, in: *The American Historical Review* 107 (2002) 3, S. 768–796, hier S. 770f., 778–790, 792f.

28 Ebd.; Ahmet Ersoy: »1001 Faces of Orientalism: Introduction«, S. 14f.

29 Maurus Reinkowski: *Geschichte der Türkei: Von Atatürk bis zur Gegenwart*, München: C.H. Beck 2021, S. 30–34.

30 Ebd., S. 303; Veli Yadirgi: *The Political Economy of the Kurds of Turkey. From the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 100.

31 Zeynep N. Kaya: »Orientalist Views of Kurds and Kurdistan«, in: Güneş Murat Tezcür (Hg.): *Kurds and Yezidis in the Middle East: Shifting Identities, Borders, and the Experiences of Minority Communities*, London: I.B. Tauris 2021, S. 115–132, hier S. 123f.; Martin Van Bruinessen: *Agha, Shaikh and State: The Social and Political Structures of Kurdistan*, London: Zed Books 1992, S. 228f.

32 David Gaunt/Naures Atto/Soner O. Barthoma: »Introduction: Contextualizing the Sayfo in the First World War«, in: dies. (Hg.): *Let Them Not Return: Sayfo: The Genocide of the Assyrian, Syriac, and Chaldean Christians in the Ottoman Empire*, New York: Berghahn Books 2017, S. 1–32, hier S. 20f.

33 Vgl. Esra Acan: »Off the Frame: The Panoramic City Albums of Istanbul«, in: Ali Behdad/Luke Gartlan (Hg.): *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles: Getty

vielschichtiger kultureller und sozialer Interaktionen.³⁴ Bell verwendete die Fotografien in zweierlei Hinsicht. Zum einen produzierte sie ihren archäologischen Forschungsoutput mit der Absicht, sich unter Expert*innen der Fachdisziplin Archäologie zu profilieren, wozu ihr die Fotografie als wissenschaftliches Instrument diente.³⁵ Zum anderen erstellte sie Bilder für ihre Reisebücher, die nicht nur einen wissenschaftlichen Zweck zu erfüllen hatten. An diesem Punkt setzt die eingangs gestellte Frage ein, inwiefern die vier Fotografien trotz der wissenschaftlichen oder objektiven Bestrebungen, auf deren Grundlage die Fotografien entstanden, die lokale Bevölkerung exotisieren.

Die lokale Bevölkerung als Akteur*innen

Bell belichtete die vier Fotografien 1909 und 1911 in den Städten und Ortschaften Urfa, Midyat, Mardin und Diyarbakır. Sie gehören zu den wenigen Beispielen in Bells Fotoarchiv aus dem geografischen Raum Südostanatolien, die Personenansammlungen bei Bauwerken zeigen.³⁶ Die vier Fotografien bilden eine selektive Auswahl und veranschaulichen die Interaktion zwischen Bell und der lokalen Bevölkerung in besonderer Weise: Jede Fotografie kann als Ausnahme oder Exempel gewertet werden. Sie stammen aus dem vergleichbaren geografischen Setting Südostanatolien, auch wenn die Personen in den vier Fotografien mit großer Wahrscheinlichkeit unterschiedliche ethnische sowie konfessionelle Zugehörigkeiten und Sprachkenntnisse besitzen. Das Bild der Kirchenruine in Midyat zeigt vermutlich Menschen der syrisch-orthodoxen Gemeinschaft (*Suryoye*). Die Personen bei den drei Moscheebauten in Sanlıurfa, Mardin und Diyarbakır illustrie-

Research Institute 2013, S. 93–114, hier S. 96. Ausländische Archäolog*innen und Reisende wurden gegebenenfalls aufgefordert, dem osmanischen Staat Abzüge ihrer archäologischen Fotografien zur Verfügung zu stellen, siehe Artemis Papatheodorou: »Photography and other Media at the Service of Ottoman Archaeology«, in: *DIYÂR. Zeitschrift für Osmanistik, Türkei- und Nahostforschung* 1 (2020), S. 108–128, hier S. 114.

34 Vgl. Ali Behdad: *Camera Orientalis: Reflections on Photography of the Middle East*, Chicago/London: University of Chicago Press 2016, S. 7.

35 Paul Collins/Charles Tripp: »Introduction«, in: dies. (Hg.): *Gertrude Bell and Iraq: A Life and Legacy*, Oxford: Oxford University Press 2017, S. 1–21, hier S. 5; Peter Sluglett: »Gertrude Bell and the Ottoman Empire«, in: ebd., S. 25–43, S. 28; Rosalind Wade Haddon: »What Gertrude Bell did for Islamic Archaeology«, in: ebd., 97–123, hier S. 99; Lisa Cooper: *In Search of Kings and Conquerors: Gertrude Bell and the Archaeology of the Middle East*, London: I.B. Tauris 2016, S. 25.

36 Zusätzliches Beispiel im Fotoarchiv, siehe Gertrude Bell Archive – Photographs – 22.04.1911, GB-3-1-18-1-190, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/p/GB-3-1-18-1-190>; 12.05.1911, GB/3/1/20/1/133, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/p/gb-3-1-20-1-133> (Zugriff: 09.10.2023).

ren hingegen das muslimische Gemeindeleben. Bell bezeichnet die Stadt Urfa als mehrheitlich türkischsprachig.³⁷

Die folgende Untersuchung fokussiert auf Bells historischem ›gaze‹.³⁸ Der Begriff ›gaze‹ als theoretisches Konzept steht an dieser Stelle als Metapher für die Fotokamera, womit nicht nur der technische Apparat gemeint ist, sondern die Vielzahl an Aktionen und Implikationen, die mit der Kamera verknüpft sind.³⁹ Der Fotoapparat kann als Machtapparat verstanden werden, womit sichtbar gemacht wird und gleichzeitig zu bestimmen ist, was sichtbar gemacht werden soll oder will – oder unsichtbar bleibt.⁴⁰ Folgend wird ein Teilaspekt innerhalb des Konzepts ›gaze‹ untersucht und konzentriert auf die Interaktion zwischen Bell als britische Reisende und Archäologin hinter der Kamera und der lokalen Bevölkerung als Akteur*innen vor der Kamera.

Die einzelnen Bildbetrachtungen wie auch die abschließende komparative Analyse sind nach denselben Parametern strukturiert:

- Erstens die technischen Angaben, um zu überprüfen, ob die Fotografien besondere technische Eigenschaften besitzen;
- zweitens die Intentionen, also das Forschungsinteresse, das Bell mit der Fotografie implizierte;
- und drittens die Bildkomposition, welche die maßgebenden Faktoren fotografischer Praxis und allfällige Attribute der Bildästhetik benennt.⁴¹

Diese Parameter dienen als Grundlage für die Bildreflexionen, welche die Konnektionen zwischen Bell und den Menschen vor Ort reflektieren. Der abschließende Bildvergleich der vier Fotografien miteinander legt dar, inwieweit Bell die lokale Bevölkerung exotisierte.

37 Gertrude Lowthian Bell: *The Arab of Mesopotamia*, Basra: Government Press, 1917, S. 115f.

38 Der Begriff ›gaze‹ lässt sich nicht adäquat in die deutsche Sprache übersetzen, siehe Kaja Silverman: »Dem Blickregime begegnen«, in: Christian Kravagna (Hg.): *Privileg Blick: Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Edition ID-Archiv 1997, S. 41–64, hier S. 62/Fußnote 1.

39 Vgl. dies.: *The Threshold of the Visible World*, New York: Routledge 1996, S. 136.

40 Marita Sturken/Lisa Cartwright: *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford: University Press 2001, S. 76, 93–95, 100–104.

41 Als Beispiel eines komparativen Vorgehens im Themenbereich Fotografie, das sich ebenfalls am Untersuchungsgegenstand orientiert, vgl. Heike Kante: *Ikonomische Macht: Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern*, Leverkusen: Barbara Budrich, S. 29–62.

Bild 1: Der Teich des Abraham als modernes Panorama



Abbildung 1: Gertrude Bell, GB/3/1/20/1/202, Rızvaniye Moschee mit dem Fischeich (Balıklıgöl) im Vordergrund, Şanlıurfa, Türkei, 18. Mai 1911. Fotografie, © Gertrude Bell Archive, Newcastle University, GB

Technische Angaben: Die Fotografie GB/3/1/20/1/202 (Abbildung 1) erstellte Bell am 18. Mai 1911 während ihrer Besichtigung der Stadt Urfa (heute Şanlıurfa, antiker Name Edessa) mit einer Panoramakamera, Bildgröße 29,7 x 8,7 cm, Querformat.⁴² Abgebildet sind die Rızvaniye Moschee und der Fischeich (*Balıklıgöl*), der auch Teich des Abraham genannt wird. Panoramakameras ermöglichen eine dynamische Bildkomposition. Sie besitzen ein Schwenkobjektiv, das je nach Kameramodelle die Fotografie in einem Winkel von circa 110° bis 150° auf die gekrümmte Filmebene belichtet.⁴³ In dieser Aufnahme führt die Schärfenebene dem Moscheebau entlang. Trotz Unschärfereichen sind die Details klar erkennbar.

Intention: Weder die Architektur des historischen Gebäudekomplexes noch die wissenschaftlich-archäologische Intention drängen sich in den Fokus. Das Bild blieb unveröffentlicht. Wahrscheinlich hat Bell die Stätte fotografiert, um das Bild dieses historischen Ortes in ihrer Fotosammlung zu besitzen. In einem Brief an ihre Stiefmutter schreibt sie: »The pool itself with its mosque and cypress trees is one of the loveliest places I have seen in Turkey. I spent a long time there under pretence of feeding the fish but really because after weary days of desert.«⁴⁴ In der Fotografie füttert der rauchende Gendarm die Fische.

42 Gertrude Bell Archive – Photographs – 18.05.1911, GB/3/1/20/1/202, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/p/gb-3-1-20-1-202> (letzter Zugriff: 05.02.2023).

43 Vgl. Brian Coe: *Kodak: Die Kameras von 1888 bis heute*, München: Callwey 1990, S. 44f.

44 Gertrude Bell Archive – Letters – 14.05.1911, GB/1/1/1/1/21/14, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk//gb-1-1-1-1-21-14> (letzter Zugriff: 09.10.2023).

Bildkomposition: Als Aufnahmeort wählt Bell die Ecke des Wasserbeckens in Sichtachse zur Moschee, die dadurch die Bildmitte bestimmt. Die Panoramafotografie zeigt den gesamten Teich des Abraham. Lediglich vom Minarett der Moschee ist alleinig der Unterbau sichtbar. Der Hell-Dunkel-Kontrast zwischen den Bäumen im linken und rechten Bildrand und dem hellen Stein der Architektur verleiht der Panorama-Aufnahme eine plastische Wirkung. Die abgebildeten Personen bilden die Gestaltungselemente in der Bildkomposition und säumen das Becken an der Stirn- und Längsseite gegenüberliegend zur Architektur. An der linken Bildseite führt die gestaffelte Anordnung der Personen den Blick entlang der Promenade. Zuvorderst steht im Unschärfbereich ein Mann in abgetragener Uniform, der wie der zweite Mann in Uniform in die Kamera blickt. Dahinter steht ein Mann in lokaler Kleidung und auf der Promenade bewegt sich ein Junge auf die Kamera zu. In Kontrast zu den Einzelpersonen auf der linken Bildseite stehen die Männer und Kinder im rechten Bildrand dicht beisammen und tragen mit der Ausnahme eines uniformierten Mannes lokale Kleidung.

Reflexion: Die Panoramafotografie wirkt wie eine sorgfältig komponierte Inszenierung und vermittelt den Eindruck einer modernen Ordnung, auch wenn ungewiss bleibt, inwieweit Bell die Männer vor der Kamera aktiv angewiesen oder positioniert hat. Die abgebildeten Personen blicken zur Kamera und scheinen am Akt des Fotografierens teilhaben zu wollen. Die unterschiedliche Kleidung der Anwesenden verweist auf das heterogene männliche Gemeinschaftsleben am Teich des Abraham – falls es sich bei den uniformierten Männern um Passanten oder Besucher handelt. In ihrem Tagebuch erwähnt Bell, dass ein Polizeibeamter sie bei ihren Erkundungen durch Urfa begleitet habe: »Went sightseeing with the police effendi.«⁴⁵ Wie bereits dargelegt, brauchten westliche Reisende eine amtliche Genehmigung, um fotografieren zu dürfen, und wurden oftmals eskortiert, wovon Bell in ihren Schriften wiederholt berichtet.⁴⁶ Ich vermute, dass die abgebildeten Männer in Uniform die besagten Beamten sind, die Bell auf ihrer Besichtigungstour begleiteten.⁴⁷ Dadurch hätte Bell in ihrer Rolle als europäische Reisende die Anwesenheit der uniformierten Männer im Bild selbst veranlasst. In dieser Interpretation illustriert die Panoramafotografie Bells Besuch am Teich des Abraham, in der sie zwar selbst nicht abgebildet, aber durch die Gendarmen anwesend ist.

45 *Effendi* [heute *efendi*] ist das türkische Wort für Herr. Gertrude Bell Archive – Diaries – 18.05.1911, GB/2/12/5/18, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/d/gb-2-12-5-18> (letzter Zugriff: 05.02.2023).

46 Vgl. Esra Akcan: »Off the Frame: The Panoramic City Albums of Istanbul«, in: Ali Behdad/Luke Gartlan (Hg.): *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles: Getty Research Institute 2013, S. 93–114, hier S. 96.

47 Bell besuchte in Urfa den Leiter der örtlichen Polizei, Gertrude Bell Archive – Diaries – 18.05.1911, GB/2/12/5/18, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/d/gb-2-12-5-18> (letzter Zugriff: 09.10.2023).

Bild 2: Die interessierte Zuschauerschaft



Abbildung 2: Gertrude Bell, GB/3/1/13/1/189, Ruine der Kirche des Klosters Mar Philoxenos mit lokaler Bevölkerung, Midyat, Türkei, 21. Mai 1909. Fotografie, © Gertrude Bell Archive, Newcastle University, GB

Technische Angaben: Die Fotografie GB/3/1/13/1/189 (Abbildung 2) erstellte Bell am 21. Mai 1909 in Midyat, dem Hauptort des Tur 'Abdin, Bildgröße 12 x 10 cm, Querformat.⁴⁸ Die Abbildung zeigt die syrisch-christliche Kirchenruine Mar Philoxenos und scheint leicht verwickelt.⁴⁹

Intention: Bell vermaß die baulichen Überreste der Kirche für ihre archäologische Forschung und erstellte einen Grundrissplan. Die Fotografie GB/3/1/13/1/189 ist Teil der fotografischen Dokumentation der Anlage und zeigt die Apsis und die Pfeiler an der Südwand der Kirchenruine. Bell verwendete das Bild mit 53 weiteren Fotografien und neun Grundrissplänen in ihrem Gastbeitrag »The Churches and Mo-

48 Gertrude Bell Archive – Photographs – 21.05.1909, GB/3/1/13/1/189, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/p/gb-3-1-13-1-189> (letzter Zugriff: 09.10.2023).

49 Ebd.

nasteries of the Tur Abdin [Tur 'Abdin]« in der 1910 erschienenen Publikation *Amida* des Schweizer Experten für arabische Epigraphik Max van Berchem (1863–1921) und des österreichischen Kunsthistorikers Josef Strzygowski (1862–1941).⁵⁰

Bildkomposition: Auffallend sind die vielen Menschen auf der Mauer der Ruine. Sie blicken zur Kamera, die vermutlich mit Stativ auf einem Mauerstein am Boden platziert ist. Ein Esel steht im Kirchenschiff der Ruine und indiziert das ländliche Umfeld von Midyat. Gleichzeitig dient er als Größenvergleich zu Apsis sowie Pfeiler und veranschaulicht die Dimensionen der ursprünglichen Kirchenarchitektur.

Reflexion: Zusätzlich zum archäologischen Dokumentationswert verdeutlicht die Fotografie die Neugierde, mit der die Kinder, Männer und wenigen Frauen auf der Mauer der Ruine Bells archäologische Aktivitäten mitverfolgen. Sie schauen dem Ereignis zu, das sowohl aus Bell und ihren Tätigkeiten als auch aus dem Akt des Fotografierens besteht. Bell berichtet in ihrem Reisebuch *Amurath to Amurath* dazu: »The Kâimmakâm, when he appeared upon this agitated scene [...], succeeded in clearing the ruins for a few moments, but as soon as he had turned his back, the hordes reassembled with a greater zest than before.«⁵¹ In anderen Worten ausgedrückt: Bell ist nichts anderes übriggeblieben, als die Ruine mit den zuschauenden Personen auf der Mauer abzulichten, auch wenn sie die menschenentleerte Variante bevorzugt hätte.

50 Gertrude Lowthian Bell: »The Churches and Monasteries of the Tur Abdin«, in: Max van Berchem/ Josef Strzygowski (Hg.): *Amida: Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-bekr. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande*, Heidelberg/Paris: Carl Winter's/Ernest Leroux, S. 257/Abb. 197.

51 *Kâimmakâm* [heute *kaymakam*] ist das türkische Wort für den obersten Kommunalbeamten, Gertrude Lowthian Bell: *Amurath to Amurath*, London: William Heinemann 1911, S. 317.

Bild 3: Die Attraktion Gertrude Bell

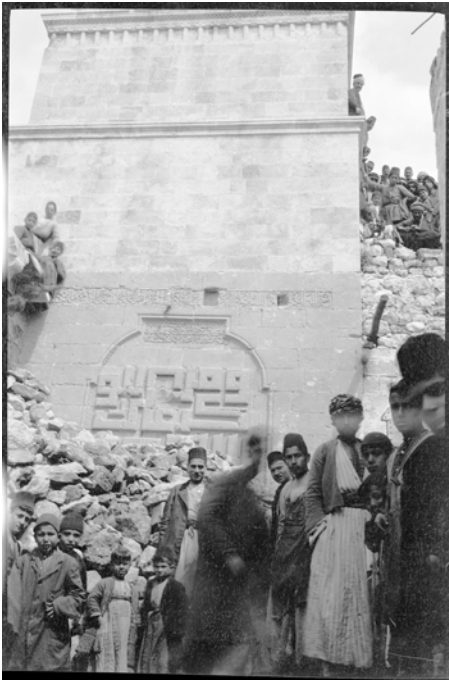


Abbildung 3: Gertrude Bell, GB/3/1/18/1/142, Inschrift am Unterbau des Minaretts der Großen Moschee von Mardin mit lokaler Bevölkerung, Mardin, Türkei, 20. April 1911. Fotografie, © Gertrude Bell Archive, Newcastle University, GB

Technische Angaben: Die Fotografie GB/3/1/18/1/144 (Abbildung 3) erstellte Bell am 20. April 1911 in der Stadt Mardin, Bildgröße 10,8 x 16,5 cm, Hochformat.⁵² Abgebildet ist die geometrisch-lineare Inschrift (*Ma'qilī*) am Unterbau des Minaretts der Großen Moschee von Mardin (*Mardin Ulu Camii*) sowie der sanierte Teil des Minarett-Sockels.⁵³ Die untere Hälfte der *Ma'qilī* ist durch eine Mauer verdeckt. Die Fotografie scheint leicht

verwackelt. Eine Person direkt vor der Kamera weist Bewegungsunschärfe auf, was auf eine Belichtungszeit zwischen 1/30 und 1/8 Sekunden hindeutet. Damalige Kameras besaßen Verschlusszeiten von 1/100 Sekunden.⁵⁴

Intention: Bell fotografierte die Inschrift vermutlich zu Studienzwecken. Das Bild blieb unveröffentlicht.

Bildkomposition: In der Fotografie existiert keine Distanz zu den abgebildeten Menschen, die sich auf Absätzen terrassenförmig um den Unterbau des Minaretts formieren und die Dimensionen veranschaulichen. Die Kinder und jungen Män-

52 Gertrude Bell Archive – Photographs – 20.04.1911, GB/3/1/18/1/142, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/p/gb-3-1-18-1-142> (letzter Zugriff: 09.10.2023).

53 Vgl. Tehnyat Majeed: »Ma'qilī Inscriptions on the Great Mosque of Mardin: Stylistic and Epigraphic Contexts«, in: Mohammad Gharipour/Irvin Cemil Schick (Hg.): *Calligraphy and Architecture in the Muslim World*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2013, S. 363–378, hier S. 363–365, 370.

54 Eaton S. Lothrop: *A Century of Cameras*, New York: Morgan & Morgan 1982 [11973], z. B. S. 115, 119, 121, 123.

ner scheinen übermütig in Gruppendynamik zu agieren. Die erste Gruppe positioniert sich unmittelbar vor Bells Kamera. Die zweite Gruppe drängt sich links auf die Mauer neben der Inschrift und die dritte Gruppe versucht, von der meterhohen Mauer rechts auf den Absatz des Minarett-Sockels zu klettern.

Reflexion: Die Anglistin Katharina Pink führt in ihrer Textanalyse über Bells Reisebuch *The Desert and the Sown* Textpassagen auf, in denen Bell beschreibt, wie die lokale Bevölkerung sie beobachtet, anstarrt und aus Neugierde bedrängt.⁵⁵ In Pinks Auslegung fühlt sich Bell in solchen Situationen belästigt oder bedroht, weil das Starren und die Aufsässigkeit der Bevölkerung sie zum »Schaubjekt« zu degradieren vermag.⁵⁶ Ähnliches scheint sich in Mardin ereignet zu haben. In ihrem Tagebuch schreibt Bell, dass Herr Barstown aus dem Umfeld der amerikanischen Mission in Mardin sie begleitet habe: »So down to the Zengiriyyeh and the mosque where a huge crowd gathered as I photographed the inscrip[tion]s by the E gate and on the minaret.«⁵⁷ Bell ist keine Touristin auf der Jagd nach fotografischen Schnappschüssen.⁵⁸ Die Britin aus der Oberschicht besitzt 1911 längst profunde Expeditionserfahrung. Sie hat sich in der europäisch-archäologischen Elite etabliert und Reisebücher veröffentlicht.⁵⁹ Die Inschrift will sie für ihre Forschung fotografieren und sucht einen professionellen Umgang inmitten der Menschenmenge, die sie bedrängt und offensichtlich nicht zu ihrer Gesellschaftsklasse gehört. Ich gehe davon aus, dass der Fotoapparat in dieser Situation Bells Position als britische Archäologin und Respektsperson festigt und sie in ihrer Selbstwahrnehmung als Forscherin stärkt. Wie die Fotografie dokumentiert, stellte Bell mit ihren Forschungsinteressen und der Kamera für die lokalen jungen Menschen eine Attraktion dar.

55 Gertrude Lowthian Bell: *The Desert and the Sown*, London: William Heinemann 1907, z. B. S. 180f., 186, 189.

56 Katharina Pink: *Identitas Oriens: Diskursive Konstruktionen von Identität und Alterität in britischer Orient-Reiseliteratur*, Würzburg: Ergon Verlag 2014, S. 202–205.

57 Gertrude Bell Archive – Diaries – 20.04.1911, GB/2/12/4/20, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/d/gb-2-12-4-20> (letzter Zugriff: 05.02.2023), siehe auch – Diaries – 18.04.1911, GB/2/12/4/18, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/d/gb-2-12-4-18> (letzter Zugriff: 05.02.2023).

58 Vgl. Derek Gregory: »Emperors of the Gaze: Photographic Practices and Productions of Space in Egypt, 1838–1914«, in: James R. Ryan/Joan M. Schwartz (Hg.): *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, London: I. B. Tauris 2003, S. 196, 209–212.

59 Paul Collins/Charles Tripp: »Introduction«, in: dies. (Hg.): *Gertrude Bell and Iraq: A Life and Legacy*, Oxford: Oxford University Press 2017, S. 1–21, hier S. 2f.; Jackson: »A Critical Examination of Gertrude Bell's Contribution to Archaeological Research in Central Asia Minor«, in: ebd., S. 47–76, hier S. 71–73.

Bild 4: Die ausbleibenden Blicke



Abbildung 4: Gertrude Bell, GB/3/1/14/1/103, Durchgangspassage der Nordfassade zum Innenhof der Großen Moschee von Diyarbakir, Diyarbakir, Türkei, 2. Juni 1909. Fotografie, © Gertrude Bell Archive, Newcastle University, GB

Technische Angaben: Die Fotografie GB/3/1/14/1/103 (Abbildung 4) erstellte Bell höchstwahrscheinlich am 2. Juni 1909 in der Stadt Diyarbakir, Bildgröße 12 x 10 cm, Querformat.⁶⁰ Abgebildet ist die Durchgangspassage der Nordfassade zum Innenhof der Großen Moschee von Diyarbakir (*Diyarbakir Ulu Camii*). Obwohl die Vorlage zerkratzt ist und das Bild auf einen Schärfepunkt fokussiert, sind alle Bildelemente deutlich zu erkennen.

Intention: In der historischen Anlage vermischen sich spätantike und islamische Architekturelemente. In der abgebildeten Durchgangspassage liegt Bells Forschungsinteresse auf dem korinthischen Kapitell, das an der Ecke der verputzten

⁶⁰ Gertrude Bell Archive – Diaries – 02.06.1909, GB/2/11/6/2, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/d/gb-2-11-6-2> (letzter Zugriff: 23.10.2023), Gertrude Bell Archive – Photographs – 02.06.1909, GB/3/1/14/1/103, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/p/gb-3-1-14-1-103> (letzter Zugriff: 05.02.2023).

Bruchsteinmauer hervortritt und zum Arkadengang der Nordfassade gehört. Die Fotografie blieb unveröffentlicht.

Bildkomposition: Obwohl die Aufnahme GB/3/1/14/1/103 zu Bells archäologischer Dokumentation der Großen Moschee von Diyarbakır gehört, wirkt die Fotografie wie die Momentaufnahme oder der Schnappschuss einer Straßenszene, die Passant*innen an der frequentierten Durchgangspassage zum Innenhof der Moschee zeigt. Abgesehen von zwei Kindern – das eine biegt um die Ecke und das andere steht in der Gruppe am rechten Bildrand – blickt keine der abgebildeten Personen zur Kamera oder setzt sich in Pose. Der Mann in der dunklen Uniform verleiht der Fotografie zusätzlich zum geschäftigen Treiben einen nachdenklichen Ausdruck.

Reflexion: »Sobald ich nun das Objektiv auf mich gerichtet fühle, ist alles anders«, schreibt Roland Barthes zum Akt, fotografiert zu werden.⁶¹ Auch wenn die abgebildeten Personen in der Fotografie der Kamera keinen Blick zollen, scheinen sie »im Bilde«, dass das Objektiv auf sie gerichtet ist und sie fotografiert werden, auch wenn sie Bell nicht wahrzunehmen scheinen. Ihre ausbleibenden Blicke zur Kamera verweisen auf ein einseitiges Beobachten, das die Fotografin und dadurch auch uns Bildrezipient*innen privilegiert und den Raum schafft für Imagination, da sich die Szenerie ohne die sichtbare Anwesenheit der Fotografin abspielt.⁶² Der Polizeibeamte am linken Bildrand nivelliert jedoch den zeitlosen Charakter der abgebildeten Szene und holt den Schauplatz – ob beabsichtigt oder unbeabsichtigt – zurück in die Gegenwart, da er sich just in dem Moment in Szene setzt, als Bell auf den Auslöser drückt. Dadurch erhält die Fotografie eine Unmittelbarkeit, die das Treiben an der Durchgangspassage zum Innenhof der Großen Moschee in der Gegenwart verortet.

Eine Erklärung für die fehlende Blickkommunikation zwischen Bell und den Passant*innen lässt sich folgendermaßen herleiten: Während Bells Aufenthalt in Diyarbakır zwischen dem 31. Mai und dem 4. Juni 1909 herrscht in der Stadt Nervosität. Man befürchtet, dass Massaker wie in Adana vom April und Mai 1909 auch in Diyarbakır stattfinden könnten.⁶³ Eine Vermutung ist demnach, dass die abgebildeten Personen Bell entweder von sich aus ignorieren oder hinsichtlich der angespannten Lage die Anweisung erhalten haben, Bell nicht zu beachten, damit

61 Roland Barthes: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, übers. Dietrich Leube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 [orig. *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris: Édition de l'Étoile 1980], S. 18f.

62 Diese Überlegungen gründen auf Ali Behdads Bildbetrachtung einer Fotografie von Antoin Sevruquin: *Peasants at their farm*, ca. 1890, in: Behdad: *Camera Orientalis*, S. 88f.

63 Vgl. Bell: *Amurath to Amurath*, S. 323; Gertrude Bell Archive – Letters – 06.06.1909, GB/1/1/1/19/14, auf: <https://gertrudebell.ncl.ac.uk/l/gb-1-1-1-19-14> (letzter Zugriff: 09.10.2023).

jede Art von Unruhe oder Aufmerksamkeit vermieden werden kann. In einem Brief an ihre Stiefmutter beschreibt Bell die Stimmung folgendermaßen:

»I could not measure here [in the Great Mosque's courtyard] as the people would not have liked it, but I made a rough plan, and as I was drawing, paced meditatively backwards and forwards so that I got the approximate distances. Then I took a great number of photographs.«⁶⁴

Insgesamt hat Bell 24 Fotografien im Innenhof der *Ulu Camii* erstellt. In den anderen Fotografien blicken oder starren die Personen weitgehend direkt in die Kamera, was die aufgeführte Annahme widerlegt. Die Fotografie der Durchgangspassage markiert die Ausnahme.

Exotisierung in der vertrauten Umgebung

Der folgende Vergleich der vier Fotografien miteinander – die Panorama-Aufnahme vom Teich des Abraham in Urfa (GB/3/1/20/1/202, Abbildung 1), die Fotografie der Kirchenruine Mor Philoxenos in Midyat (GB/3/1/13/1/189, Abbildung 2), die Fotografie der *Ma'qilī*-Inscription am Unterbau des Minarets der Großen Moschee von Mardin (Abbildung 3) und die Fotografie der Durchgangspassage zum Innenhof der Großen Moschee von Diyarbakır (GB/3/1/14/1/103, Abbildung 4) – konzentriert sich auf die Frage, inwiefern Bell die lokale Bevölkerung exotisierte oder die Bilder allenfalls eine solche Vorstellung des ›Orients‹ evozieren. Der Vergleich ist nach denselben Parametern gegliedert wie die einzelnen Bildbetrachtungen. Der Fokus der Reflexion liegt auf der Interaktion zwischen Bell als fotografierende Person und der lokalen Bevölkerung vor der Kamera.

Technische Angaben: Den Bildformaten nach benutzte Bell für die vier Fotografien eine Panoramakamera (29,7 x 8,7 cm) und zwei Standardkameras (12 x 10 cm, 10,8 x 16,5 cm). Die Aufnahmen weisen keine besonderen technischen Merkmale auf. Trotz Unschärfen sind die Details in allen vier Fotografien deutlich erkennbar.

Intention: Bell belichtete die vier Fotografien primär als fotografische Dokumentation der Bauwerke. Das Panorama vom Teich des Abraham scheint mehr ein Reise- oder Erinnerungsbild zu sein. Die Fotografien der Kirchenruine, der Inschrift am Unterbau des Minarets und des korinthischen Kapitells bei der Durchgangspassage belichtete Bell zu Forschungszwecken.

64 Ebd.

Bildkomposition: Die drei wissenschaftlich intendierten Fotografien besitzen eine geometrisch angelegte Bildgestaltung ohne Lichtkomposition. Die *Ma'qilī* und das korinthische Kapitell fotografierte Bell nicht als Detailaufnahme, sondern eingebettet in die Umgebung. Die Personengruppen auf der Kirchenruine Mor Philoxenos und beim Minarett-Sockel haben sich selbst in der Fotografie inszeniert und modulieren die Fotografie. Das Panorama vom Teich des Abraham weist hingegen eine anvisierte Bildkomposition auf, die sich durch die Wahl des Formats und die Anordnung der Personen auszeichnet. Abgesehen von der Fotografie der Durchgangspassage, die als Momentaufnahme interpretiert werden kann, blicken die abgebildeten Personen in die Kamera und scheinen aktiv an der Fotografie teilzunehmen.

Reflexion: Die beiden Bilder der *Ma'qilī* am Unterbau des Minaretts in Mardin und der Kirchenruine in Midyat hätte Bell mit großer Wahrscheinlichkeit gerne den damaligen archäologischen Darstellungskonventionen entsprechend menschenentleert fotografiert. Wie dargelegt, bieten Darstellungen von Ruinen, Gebäuden und Landschaften, welche die Bauten losgelöst vom zeitgenössischen Leben der ansässigen Bevölkerung zeigen, den Raum zur visuellen Aneignung der abgebildeten Bauwerke durch die Bildrezipient*innen, da die Orte ohne Besitzer*innen dargestellt sind.⁶⁵ In Mardin und in Midyat hat sich die lokale Bevölkerung jedoch selbst vor der Kamera inszeniert und in diesem Sinne entgegen Bells visuellen Aneignungsversuchen aktiv von den Bauten Besitz ergriffen. Bell hat die abgebildeten Personen als Störfaktoren perzipiert und in ihrer wissenschaftlichen Forschung keine Partizipation der lokalen Bevölkerung in Verbindung mit ihren Kulturgütern angestrebt, wie sie im heutigen Denkmalschutz oder der Denkmalpflege in Diskussion stehen.⁶⁶ Beide Fotografien illustrieren die Resonanz von Bells Aktivitäten auf die lokale Bevölkerung. In meiner Auslegung illustriert die Fotografie der Kirchenruine Mor Philoxenos das Interesse der lokalen Bevölkerung an Bells Forschungsarbeit, und die Fotografie der Inschrift am Unterbau des Minaretts verdeutlicht, dass Bell und ihre Kamera bei den Kindern und jungen Männern in Mardin ein Ereignis darstellte.

In den drei Fotografien am Teich des Abraham, im Innenhof der Großen Moschee von Diyarbakır und am Minarett der Großen Moschee in Mardin befindet sich Bell in unmittelbarer Nähe zu lokalen männlichen Personen mit divergierenden sozialen Status. Bell stammte aus einer der wohlhabendsten Industriellenfamilien

65 Vgl. Ali Behdad: *Camera Orientalis: Reflections on Photography of the Middle East*, Chicago/London: University of Chicago Press 2016, 33f., 57; Frederick N. Bohrer: *Photography and Archaeology*, London: Reaktion Books 2011, S. 78f.

66 In Bezug zum syrisch-christlichen Kulturerbe in Tur 'Abdin mit dem Hauptort Midyat siehe z. B. <https://intangiblesyriac.org> (letzter Zugriff: 23.04.2023); Elif Keser Kayaalp: »Preservation of the Architectural Heritage of the Syriac Christians in the Tur 'Abdin: Processes and Varying Approaches«, in: *Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi* 14 (2016), S. 57–69, hier S. 66f.

Nordenglands.⁶⁷ Im Umgang mit den lokalen Behörden und den Menschen vor Ort scheint Bell im Bewusstsein ihrer Klassenzugehörigkeit agiert zu haben. In ihren Schriften und Korrespondenzen differenziert sie die unterschiedlichen ethnischen, konfessionellen und sprachlichen Zugehörigkeiten der lokalen Bevölkerung, die sie geografischen Gebieten zuordnet.⁶⁸ Die vier Fotografien offenbaren jedoch keine einsichtigen Kategorisierungen, was sich dadurch erklären lässt, dass sich Bell weniger für die fotografische Dokumentation der Menschen, sondern für die Bauwerke interessierte. In der Bildlegende der publizierten Fotografie der Kirchenruine (Abbildung 2) heißt es beispielsweise: »Midyat, Mar Philoxenos: Apsis und Südwand«.⁶⁹

Die vier Fotografien scheinen keine ›fremde Welt‹ zu illustrieren, sondern Vertrautheit mit der Umgebung zu manifestieren, welche die Literaturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt als eine Charakteristik der europäischen Reiseliteratur über nicht-europäische Weltregionen aufführt.⁷⁰ Bell schrieb Reisebücher und fotografierte 1909 für ihr Reisebuch *Amurath to Amurath*, auch wenn keine der hier besprochenen Fotografien darin veröffentlicht ist. Die in den Fotografien suggerierte Nähe zum Subjekt kann mit Edward Saids Ausführungen reflektiert werden, dass Bell Sympathie für ›den Orient‹ empfand und sich intuitiv mit ›ihm‹ identifizierte.⁷¹ Dieses direkte Erleben vermittelt sich nach meiner Interpretation in allen vier Fotografien durch das Gefühl der Nähe. Die Fotografien zeugen von Bells direktem Zusammentreffen und den Erfahrungen mit den Menschen vor Ort, die als imperiale Begegnungen definiert werden können.⁷² Bell hat Aufsehen erregt und scheint in dieser Rolle gut zurechtgekommen zu sein. Auf ihren Reisen im Osmanischen Reich genoss sie als Britin der Oberschicht den Status einer Respektsperson, die sich weder nach europäischen Konventionen noch nach osmanischen Gesellschaftsregeln richten musste.⁷³

67 Zum Beispiel Paul Collins/Charles Tripp: »Introduction«, in: dies. (Hg.): *Gertrude Bell and Iraq: A Life and Legacy*, Oxford: Oxford University Press 2017, S. 1–21, hier S. 2f.; Georgina Howell: *Gertrude Bell: Queen of the Desert, Shaper of Nations [Daughter of the Desert]*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2007, S. 9.

68 Vgl. z. B. Gertrude Lowthian Bell: *The Arab of Mesopotamia*, Basra: Government Press, 1917.

69 Gertrude Lowthian Bell: »The Churches and Monasteries of the Tur Abdin«, in: Max van Berchem/Josef Strzygowski (Hg.): *Amida: Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyarbekr. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande*, Heidelberg/Paris: Carl Winter's/Ernest Leroux, S. 257/Abb. 197.

70 Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge, 2008, S. 3.

71 Said schreibt von »intimate and expert knowledge«, »sympathy and intuitive identification« und »direct, peculiar experience«, siehe Said: *Orientalism*, S. 224.

72 Vgl. Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, S. 8.

73 Vgl. Katharina Pink: *Identitas Oriens: Diskursive Konstruktionen von Identität und Alterität in britischer Orient-Reiseliteratur*, Würzburg: Ergon Verlag 2014, S. 124f.; Pallavi Pandit Laisram: *Viewing the Islamic Orient: British Travel Writers of the Nineteenth Century*, London: Routledge 2006, S. 186f.

In den beiden Fotografien der Durchgangspassage zum Innenhof der Großen Moschee von Diyarbakır und vom Teich des Abraham in Urfa sind uniformierte Männer abgebildet. Ihre Anwesenheit hat vielleicht den Übermut der lokalen jungen Menschen gezügelt, wie ihn die Fotografie aus Mardin illustriert. Wie eingeführt können osmanische Beamte, zu denen die Gendarmen zählen, als Vertreter der osmanischen Moderne interpretiert werden und symbolisieren im Gegensatz zu Menschen in traditioneller lokaler Kleidung Modernität oder Uniformität.⁷⁴ In dieser Darlegung modifiziert die Anwesenheit der Gendarmen in beiden Aufnahmen die Vorstellung der authentischen zeitlosen Szenerie ›orientalischen‹ Lebens mit Menschen in traditionellen Kleidern bei historisch-muslimischen Stätten. Die abgetragene Uniform des Mannes in der linken Bildhälfte kann als Anhaltspunkt für die unzureichenden Arbeitsbedingungen in der osmanischen Gendarmerie gedeutet werden.⁷⁵

Zusammengefasst bilden die vier Fotografien in Bells Fotoarchiv nicht nur in ihrer Darstellung der Personenansammlung bei Bauwerken die Ausnahmen, sondern auch durch die sichtbaren und spürbaren Interaktionen zwischen Bell und den Menschen vor Ort. Bells Exotisierung der Menschen in den Bildern wirkt subtil und scheint sich in der direkten Begegnung mit der lokalen Bevölkerung insbesondere durch die Differenz der Klassenzugehörigkeit gezeigt zu haben.

Bells Fotografien aus der heutigen Perspektive

Wie das Zitat von Elizabeth Edwards zu Beginn dieses Essays formuliert, eröffnet das Fotoarchiv den Raum, worin die Vergangenheit und ihr Verhältnis zur Gegenwart in neuer Weise zusammentreffen können. Ich folge Edwards' Ansatz, das koloniale Fotoarchiv – bei Bell scheint mir die Bezeichnung ›ein Fotoarchiv des britischen Imperialismus‹ adäquat – nicht im »historical elsewhere« zu verorten, also im zeitlichen und räumlichen Anderswo.⁷⁶ Die vier Fotografien zeigen aus der Perspektive der britischen Reisenden Bell osmanische Lebensrealitäten in Südostanatolien, die bereits wenige Jahre danach in dieser Form nicht mehr existierten. Vier resp. sechs Jahre nach Bells Besuch in der Region ereignete sich der Genozid an der christlichen Bevölkerung in Ost- und Südostanatolien;

74 Vgl. z. B. Wendy Shaw: »Ottoman Photography of the Late Nineteenth Century: An ›Innocent‹ Modernism?«, in: *History of Photography* 33 (2009) 1, S. 80–93, hier S. 85; Martina Baleva: »The Heroic Lens: Portrait Photography of Ottoman Insurgents in the Nineteenth-Century Balkans-Types and Uses«, in: Markus Ritter/Staci G. Scheiwiller (Hg.): *The Indigenous Lens? Early Photography in the Near and Middle East*, De Gruyter 2017, S. 237–256, hier S. 240.

75 Nadir Özbek: »Policing the Countryside: Gendarmes of the Late 19th-Century Ottoman Empire (1876–1908)«, in: *International Journal of Middle East Studies* 40 (2008) 1, S. 47–67, hier S. 63.

76 Edwards: »The Colonial Archival Imaginaire at Home«, S. 52–54, 64.

der türkische Staat dementiert auch heute noch die Bezeichnung Völkermord.⁷⁷ An den Massakern beteiligten sich lokale Polizeiverbände, Militäreinheiten und kurdische Verbände.⁷⁸ Nach der Gründung der Republik Türkei wurde wiederum die kurdische Kultur und Identität im türkischen Staat negiert, was nach wie vor einen ungelösten Konflikt darstellt.⁷⁹ Bell betrieb nach 1918 aktiv Politik gegen die Errichtung eines kurdischen Staates oder einer kurdischen Autonomieregion in einem Gebiet der osmanischen Provinz Mosul und war maßgeblich an der politischen Kartierung des Irak in seiner heutigen territorialen Ausdehnung beteiligt.⁸⁰ Die vier Fotografien in diesem Essay implizieren folglich Geschehnisse, die auf den Bildern nicht sichtbar, aber in der zeitgenössischen Betrachtung der historischen Fotografien durch den Faktor Zeit gegenwärtig sind.⁸¹

Um die Gegenwart zeitlich und räumlich in mein Dissertationsprojekt über Bells Fotografien einzubeziehen, habe ich eine Auswahl der abgebildeten Baudenkmäler selbst fotografiert. Vor Ort setzte ich mich fotografisch mit Bells Repräsentationsästhetik und der Forschungsfrage auseinander, welche Darstellungsmuster, Stereotypen und kulturellen Bilderrepertoires sich in Bells Fotografien spiegeln. Meine Aufnahmen bilden Alternativen, Interpretationen und visuelle Kommentare zu Bells Fotografien. Sie dienen in der Studie als visuelle Bezugspunkte zur Gegenwart, um Bells Bildästhetik nicht nur aus der histori-

77 In Bezug auf die syrisch-christliche Bevölkerung in Südostanatolien siehe z.B. Racho Donef: »Sayfo and Denialism: A New Field of Activity for Agents of the Turkish Republic«, in David Gaunt/Naures Atto/Soner O. Barthoma (Hg.): *Let Them Not Return: Sayfo: The Genocide of the Assyrian, Syriac, and Chaldean Christians in the Ottoman Empire*, New York: Berghahn Books 2017, S. 205–218; Abdulmesih BarAbraham: »Turkey's Key Arguments in Denying the Assyrian Genocide«, in: ebd., S. 219–232.

78 Maurus Reinkowski: *Geschichte der Türkei: Von Atatürk bis zur Gegenwart*, München: C.H. Beck 2021, S. 86. Mit Fokus auf die syrisch-christliche Gemeinschaft in Südostanatolien siehe z.B. David Gaunt/Naures Atto/Soner O. Barthoma: »Introduction: Contextualizing the Sayfo in the First World War«, in: dies. (Hg.): *Let Them Not Return: Sayfo: The Genocide of the Assyrian, Syriac, and Chaldean Christians in the Ottoman Empire*, New York: Berghahn Books 2017, S. 1–32, hier S. 3–15; David Gaunt: »The Complexity of the Assyrian Genocide«, in: *Genocide Studies International* 9 (2015) 1, S. 83–103, hier S. 88–94.

79 Zum Beispiel Reinkowski: *Geschichte der Türkei: Von Atatürk bis zur Gegenwart*, S. 120–123, 156f.; Ekrem Karakoç/H. Ege Özen: »Kurdish Public Opinion in Turkey«, in: Mehmet Gurses/David Romano/Michael M. Gunter: *Kurds in the Middle East: Enduring Problems and New Dynamics*, Lanham: Lexington Books 2020, S. 21–47, hier S. 23–26, 40f.

80 Paul Eskander: »Gertrude Bell and the Formation of the Iraqi State: The Kurdish Dimension«, in: Paul Collins/Charles Tripp (Hg.): *Gertrude Bell and Iraq: A Life and Legacy*, Oxford: Oxford University Press 2017, S. 215–238.

81 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie*, übers. Dietrich Leube, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 [orig. *La chambre claire: Note sur la photographie*, Paris: Édition de l'Étoile 1980], S. 105–108.

schen, sondern auch aus der zeitgenössischen Perspektive zu untersuchen. In diesem Setting hinterfrage ich ebenfalls mein eigenes Blickregime. Zudem lässt sich durch dieses Vorgehen eruieren, ob eine Diskrepanz besteht zwischen dem europäischen Interesse am visuellen Wissen über die Bauten, die Bell fotografierte, und ihrem heutigen kulturellen Wert in der Türkei. Dadurch integriere ich aktuelle Fragen im Umgang mit Kulturerbe in meine Forschung über Bells ästhetische Praxis. Auf meiner ersten fotografischen Exkursion nach Südostanatolien stellte ich fest, dass Bells Fotografien in der Region bekannt sind und dort Wertschätzung genießen. Folglich bietet Bells Fotoarchiv nicht nur den Ort, um die imperiale Vergangenheit und ihre Beziehung zur Gegenwart neu zu verhandeln, sondern schafft auch Raum, um vor Ort den Bezug der Gegenwart auf die Vergangenheit zu beleuchten.

Und der Geier schaut zu

Geschichten von Jagd, Sterben und Tod im ›Afrika‹-Diorama Nr. 9 im Naturhistorischen Museum Bern¹

Priska Gisler und Luzia Hürzeler

Betrachtung - Was zu sehen ist

Wir stehen vor dem Diorama Nr. 9 in der ›Afrika‹-Sammlung des Naturhistorischen Museums Bern und richten unseren Blick auf das Mittelbild (vgl. Abbildung 1). Die beiden kleineren, flankierenden Seitenbilder des Triptychons, die jeweils ein dem Geschehen in der Mitte sich zuwendendes Geparden- und Leopardendpaar zeigen, blenden wir für diese Betrachtung aus. Die spärliche Beleuchtung des Triptychons deutet auf eine nächtliche Szenerie hin.

Unmittelbar und ungewollt fällt der Blick auf ein schwarz-weiß gestreiftes, offensichtlich lebloses, totes *Zebra*. Dieses liegt diagonal in der Bildmitte, der Hinterkopf und der Rücken sind dem Publikum zugekehrt. Es ist für uns als Betrachterinnen nicht weit hergeholt, zu vermuten, dass das Zebra von einem wilden Tier getötet wurde, gerissen, wie es in der Fachsprache heißt. Allerdings: man sieht keine Bisswunde. Nur bei sehr genauer Betrachtung ist am Rücken eine kleine Narbe zu sehen, die auf eine Verletzung hindeutet. Von wem, wann und wie es gerissen wurde, bleibt offen.

Der Präparator Georg Ruprecht muss bei diesem Diorama aus dem Vollen geschöpft haben, als er die stattliche Anzahl Taxidermien erstellte. Eine ganze Gruppe von Tieren ist um das Zebra versammelt. Gleich hinter dem liegenden Tierkörper blicken drei *Tüpfelhyänen* mit hellbraunem Fell, dunkelbraunen Flecken auf Rücken und Beinen, einer schwarz gefärbten Schnauze und großen dunklen Augen in die Runde. Sie stehen nebeneinander. Zwei der Tiere sind mit

¹ Der Beitrag ist im Nachgang zum SINTA-Modul *Forschung in den Künsten/Artistic research* im FS 2020 entstanden. Er ist Teil des Forschungsprojekts *Die ›Tiere Afrikas‹ hinter Glas. Eine künstlerische und ethnographische Untersuchung von Herstellungs, Darstellungs- und Instandhaltungspraktiken der Berner Dioramensammlung*, SNF-Projekt Nr. 100016_192832, 2020–2024 (Mitwirkende: Sarah Csernay, Doktorandin; Luzia Hürzeler, Postdoktorandin; Priska Gisler, Projektleiterin).



Abbildung 1: Aufnahme des aktuellen Afrika-Dioramas Nr. 9 im Naturhistorischen Museum Bern, Foto: Luzia Hürzeler

grimmigem Ausdruck präpariert, sie starren gierig auf den für die Betrachtenden nicht sichtbaren Unterleib des Zebras. Die dritte Tüpfelhyäne, rechts der beiden anderen, schaut als einzige nicht auf das tote Tier. Im Gegenteil: Sie scheint die Betrachterinnen hinter der Scheibe aufmerksam zu beobachten und zieht sie so unmittelbar in die Szene hinein. *Drei Wildhunde* sind direkt hinter der Glasscheibe, die die Zuschauenden von der Szene trennt, seitlich von hinten zu sehen. Aus derselben Blickrichtung wie die Betrachterinnen und mit mehr Distanz als die Hyänen schauen sie von links auf die zentrale Szene. Die Wildhunde sind kleiner als die Hyänen und haben ein hellbraun-schwarz-weiß gesprenkeltes Fell und sehr große Ohren. Links neben ihnen ist ein großer Felsen platziert und es wirkt so, als ob sie gerade aus einer Höhle herausgetreten wären. Rechts des liegenden Zebras, in der Nähe seines Halses, steht eine einzelne *Schabrackenhyäne*. Ihr Fell ist dunkel und nur um den Hals herum hellbraun gefärbt. Sie schaut in Richtung der Wildhunde. Ein *schwarzer Geier* schliesslich sitzt, ebenfalls auf der rechten Bildseite, oberhalb der Schabrackenhyäne, auf dem Ast eines Baumes. Er starrt auf das Zebra und hebt dabei die Flügel. Im dicht mit Tierpräparaten bestückten Diorama bildet der sandige Felsboden im Raum direkt hinter der Glasscheibe ein leeres Dreieck. Die Inszenierung gibt mit dieser Leerstelle den Betrachtenden Raum und vermittelt den Eindruck, in das Bild hineintreten zu können.

Auf dem Wandgemälde, das Heinrich Würigler für das Diorama anfertigte, erstreckt sich gelbes Steppengras bis zum Horizont. Die drei Tüpfelhyänen stehen

in der Mitte des Bildes vor dem Übergangsbereich zwischen Vorder- und Hintergrund und verdecken diesen entsprechend. Auf diese Weise tragen sie dazu bei, die Illusion von Raum herzustellen. Hinter den Tieren ist ein gemalter Fels in der Steppe zu sehen. Im linken Bereich des Bildes wird der scheinbar nahtlose Übergang durch eine räumliche Erhöhung mit getrocknetem Gras gestaltet. Diese Gräserstruktur wiederum wird in der Steppenlandschaft malerisch aufgenommen. Der Baum (als dreidimensionales Objekt) im Diorama wird im Gemälde durch weitere Bäume mit kleineren gemalten Geiern ergänzt. Einer davon scheint gerade davonzufiegen, was einen Eindruck von Tiefe erzeugt. Im obersten Drittel des Bildes, über dem Horizont der Steppe, erstrecken sich Wolken am Himmel. Unser Blick wird nach hinten, in die Mitte des Bildes gezogen, wo die Wolken heller und weniger präzise gemalt sind. Dies erweckt den Eindruck, als ob es dort eine Öffnung im Raum gäbe. Die Wolken ganz oben im Bild sind dunkler und klarer konturiert. Sie sind vor einem blauen Hintergrund gestaltet, und so glauben wir tatsächlich, dass sie näher bei uns als Betrachterinnen sind.

Hinter dem größten gemalten Baum gibt es einen hellen Aufbruch in den dunklen Wolken. Gleich daneben erhebt sich am rechten Rand des Hintergrundbildes ein hoher Felsen fast wie eine Säule. Er trifft auf eine *dreidimensionale Felsenplastik im Raum*, die sich farblich stark vom Bild unterscheidet. Wir merken, dass auch uns nicht klar ist, ob dies schon immer so war oder ob die Farben sich seit der Entstehung des Dioramas verändert haben. Der Strunk mit dem Geäst des Baums, auf dem der präparierte Geier sitzt, ist – so wird bei genauerer Betrachtung deutlich – an die hintere Wand des Dioramas gelehnt. Er verschränkt sich mit dem gemalten Bild des Baumes, sodass der Übergang zwischen dreidimensionalem Vordergrund und zweidimensionalem Hintergrund kaum sichtbar ist. Nur der Schatten des Geiers auf der Rückwand des Dioramas stört den sonst so gelungenen illusionistischen Eindruck.

Beim Betrachten des Dioramas wird uns – wortwörtlich – immer wieder vor Augen geführt, dass wir uns in der erzeugten Illusion verlieren, ihr aufsitzen, sie glauben – und nur manchmal wieder zurückkehren zu unserem Interesse an der Konstruktion. Die Landschaft mit lebenden Tieren um ein totes Zebra herum nehmen wir als Raum war, den wir demnächst betreten werden. Die Praxis der Herstellung tritt hinter diese Vorstellung zurück und holt uns lediglich aufgrund kleiner Irritationen wieder ein. Dazu gehören die Farbnuancen des Felsens, der Schatten des Geier-Präparats an der Wand, wo nur makelloser Himmel sein sollte, und die kleinen Risse, ganz vage als Narben sichtbar, in der Haut des Zebras. Dies alles reicht aber nicht, um besser zu verstehen, wie das darstellende Zebra zu Tode gekommen ist und in welchem Verhältnis es zu der dargestellten Szene steht. Wir wissen lediglich, dass Menschenhand im Spiel gewesen sein muss, damit das Zebra so vor uns liegt.

Tiere in natürlicher Natur – Dekonstruktion einer Illusion

Auch für erprobte europäische Abenteurer*innen, wie Bernard von Wattenwyl einer gewesen war und von dem einige der im Diorama gezeigten Tiere stammen, muss es eine große Herausforderung gewesen sein, der wild lebenden Tiere auf fernen Kontinenten habhaft zu werden. Umso stolzer war das Naturhistorische Museum in Bern, sich in die Liste derjenigen Ausstellungsinstitutionen einzureihen, denen es nach der Jahrhundertwende gelang, Tiere nicht mehr lediglich als einzelne Objekte, sondern in sogenannten »Lebensbildern«² zur Anschauung zu bringen. In Habitat-Dioramen sollte die »afrikanische Säugetierwelt [...] in ihrer Zusammengehörigkeit mit der natürlichen Umgebung und vor einem möglichst naturgetreuen Hintergrund gezeigt werden.«³ In Bern wurde mit der »Aufstellung lebensvoller Gruppen«⁴ eine Präsentationskonzeption entwickelt, die neu durch Erlebnis und Überwältigung geprägt war.⁵ Mit der Eröffnung der Ausstellung der von Wattenwylschen Sammlung im Jahre 1936, deren Zustandekommen es bereits durch Übernahme der Transportkosten der von Wattenwyls in den Jahren 1923 und 1924 unterstützt hatte, löste das Museum eine »Ehrenschild«⁶ ein.

Die Dioramen, die bis heute im Naturhistorischen Museum Bern zu sehen sind, zeigen Szenen, die mitten aus dem Leben der Tiere geschnitten zu sein scheinen. Tiere, oft in Familiengruppen, schauen das Publikum oder sich gegenseitig an. Sie sind auf Nahrungssuche, scharen sich um ein Wasserloch oder ruhen sich aus. Kaum je zu sehen in diesen »Lebensbildern« sind Menschen und deren Spuren sowie Themen wie das Jagen und Gejagt-Werden, das Töten und Getötet-Werden, Ableben, Verwesen oder Tod. Entsprechend ausgeklammert bleibt auch, woher und wie diese Tiere überhaupt ins Museum gekommen sind und welche Teile der Dioramen aus fernen Ländern entnommen oder mitgebracht wurden und was mit dem Rest der Tiere geschah. Das Paradox, dass die Dioramen »lebende Tiere« nur deshalb zeigen können, weil die Tiere vorher getötet wurden, wird weitgehend ausgeblendet. Und so bleibt ein Zweifaches außen vor: dass in der Natur auch der gewaltsame Tod vorkommt ebenso wie dass die in den Dioramen gezeigten Tierpräparate zu einem guten Teil auf die Großwildjagd in kolonialen Kontexten zurückzuführen sind.

2 Naturforschende Gesellschaft Bern: »Prof. Dr. Franz Baumann. 1885 bis 1961«, in: *Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft Bern*, 19, 1961, S. 167–177, hier S. 173.

3 Anke Te Heesen: *Theorien des Museums. Zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2015, S. 67.

4 H. B.: »Zur Eröffnung des Naturhistorischen Museums in Bern«, in: *Die Berner Woche in Wort und Bild: ein Blatt für heimatliche Art und Kunst*, 2 (1936), S. 25–28.

5 Anke Te Heesen, *Theorien des Museums. Zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2015, S. 67.

6 H. B.: »Zur Eröffnung des Naturhistorischen Museums in Bern«, in: *Die Berner Woche in Wort und Bild: ein Blatt für heimatliche Art und Kunst*, 2 (1936), S. 27.

Nur in einem der 38 Dioramen, die im Museum in der Schau *Tiere Afrikas*⁷ gezeigt werden, taucht das Thema Sterben, Töten oder Tod auf. Im Diorama Nr. 9 wird ein Rudel von Tieren gezeigt, das sich einem getöteten Zebra nähert. Ausgehend von der präzisen Betrachtung der räumlichen Anordnung werden wir im Folgenden untersuchen, welche Illusionen im Diorama verkörpert werden und in welches Verhältnis wir dabei zum Gezeigten gesetzt werden.

Bevor wir uns weiter der Szenerie widmen, ist vorzuschicken, dass koloniale Sammel- bzw. Jagdpraktiken in den Kulturwissenschaften, in der Wissenschaftsforschung und selbst in den *animal studies* bisher nur am Rande beleuchtet wurden, auch wenn darunter das Jagen des Menschen und damit »a set of cultural rather than natural practices« verstanden wird.⁸ Garry Marvin differenziert »killing in utilitarian hunting« und »killing in sports hunting«. Bernard und Vivienne von Wattenwyl scheinen jedoch in keine dieser Kategorien zu passen. Die Unterscheidung wird aus der musealen Perspektive für jagende Naturforscher*innen denn zuweilen auch zurückgewiesen, indem zum Beispiel die Naturschutzbemühungen verteidigt werden, die den Jagd-Aktivitäten zugrunde gelegen hätten (so Stephen Quinn im Gespräch mit Barlow Rogers, wenn er von seiner »conservation message« spricht).⁹ Andere fordern diese Sichtweise heraus: Der Anthropologe Matt Cartmill spricht von der abnehmenden Akzeptanz, die das Jagen in all seinen Formen zunehmend verzeichnet. Er bezeichnet das Jagen als eine bewaffnete Konfrontation, die von einer Trennung zwischen der mensch-

7 Die Ausstellung trug über lange Jahre den Titel »Tiere Afrikas – Gorilla, Löwe und Co«. Der Titel wurde mit der Revision, die im Herbst 2022 umgesetzt wurde, angepasst. Informationen des Museums zur Afrika-Sammlung finden sich auf der Website <https://www.nmbe.ch/de/ausstellungen/tiere-afrikas#:~:text=Die%20Dioramen%20des%20Naturhistorischen%20Museums,%20zoologischer%20Präparier%2D%20und%20Ausstellungskunst> (letzter Zugriff: 30.05.2023).

8 Ausnahmen stellen zum Teil folgende Arbeiten dar: Matt Cartmill: »Hunting and Humanity in Western Thought«, in: Linda Kalof/Amy Fitzgerald (Hg.): *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, Oxford/New York: Berg, 2007, S. 237–244; Garry Marvin: »Wild Killing. Contesting the Animal in Hunting«, in: The Animal Studies Group (Hg.): *Killing Animals*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, S. 10–29 (13); im Zusammenhang mit kolonialen Verstrickungen der schon etwas ältere Titel: Edward I. Steinhart: »Hunters Poachers and Gamekeepers: Towards a Social History of Hunting in Colonial Kenya«, in: *The Journal of African History*, 1989, Vol. 30, No. 2 (1989), S. 247–264; im Zusammenhang mit der Jagd durch den Hochadel vgl. Jan Diebold: *Hochadel und Kolonialismus im 20. Jahrhundert. Die imperiale Biographie des »Afrika-Herzogs« Adolf Friedrich zu Mecklenburg*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2018.

9 Elizabeth Barlow Rogers: »Representing Nature: The Dioramas of the American Museum of Natural History«, in: *SitelINES: A Journal of Place*, Vol. 8 No. 2 (Spring 2013), published by Foundation for Landscape Studies, S. 10–14, hier S. 10.

lichen Welt und der ungezähmten Wildnis ausgehe.¹⁰ In der Regel würden nur wilde Tiere gejagt, was zur Konsequenz die Vorstellung habe, dass die gejagten Wesen dem oder der Jäger*in gegenüber keineswegs freundlich oder unterwürfig, sondern eher feindlich eingestellt seien. Er argumentiert, dass die Legitimität von Jagd nur möglich sei, weil bewusst eine Grenze zwischen Kultur und Natur gezogen werde. Dem vielfältig begründeten Handeln von menschlichen Akteur*innen bzw. Jäger*innen stehen – in dieser Logik – Tiere gegenüber, die einer unberührten Wildnis entstammen und sich entsprechend verhalten. In Habitat-Dioramen werden diese Tiere in ihren Lebensräumen, – genau so – in scheinbar natürlichen Landschaften, dargestellt. Selten wird das Sterben von Tieren darin zum Thema gemacht. Deshalb bleibt die Konfrontation zwischen bewaffneten Menschen, zum Beispiel weißen Jäger*innen aus dem Norden, die mit Unterstützung lokaler Jäger, Spurensucher, Gewehrträger oder Abhäter unterwegs waren, und sehr unterschiedlichen Tieren inmitten einer komplexen, zuweilen undurchdringlichen, manchmal versengten, von verschiedenen Lebewesen bevölkerten Landschaft in den Darstellungen ebenfalls ausgeklammert. Den wenigen Arbeiten, die sich vorsichtig befürwortend oder eher kritisch mit der Praxis beschäftigen, scheint gemein zu sein, dass Jagen mit starken Gefühlen einhergeht. Marvin zum Beispiel spricht von »passionate death«¹¹ und Cartmill geht wie selbstverständlich auf die Kulturgeschichte der entsprechenden Leidenschaft ein.¹²

Betrachten wir Diorama Nr. 9, deutet nichts darin darauf hin, dass menschliche Akteur*innen eine Rolle im Drama des Tötens oder mindestens seiner Darstellung gespielt haben könnten. Wir wollen im Folgenden die Frage ergründen, in welchem Bezug die in diesem Diorama dargestellte Szenerie rund um ein totes Zebra zum realen Tod der darstellenden Tiere und zu den Jagdaktivitäten steht, die von Bernard und seiner Tochter Vivienne von Wattenwyl in den frühen 1920er Jahren in Kenia, Uganda und dem Kongo unternommen wurden. Wir verfolgen dabei das Argument, dass die im Museum gezeigte Situation als Ausdruck einer Praxis der von Cartmill beschriebenen Grenzziehung gelesen werden kann, die dazu führt, dass Tiere in einer Landschaft dargestellt werden, in der Menschen keine Rolle spielen und Töten nicht mit gewaltvollem Tun zu tun zu haben scheint. Mit dem Bild, das im Diorama produziert wird, wird die Illusion einer externalisierten, von der Gesellschaft abgetrennten Natur hergestellt.

10 Matt Cartmill: »Hunting and Humanity in Western Thought«, in: Linda Kalof/Amy Fitzgerald (Hg.): *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, Oxford/New York: Berg, 2007, S. 237–244, hier S. 238.

11 Garry Marvin: »Wild Killing. Contesting the Animal in Hunting«, in: The Animal Studies Group (Hg.): *Killing Animals*, Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2006, S. 10–29, hier S. 25.

12 Matt Cartmill: »Hunting and Humanity in Western Thought«, in: Linda Kalof/Amy Fitzgerald (Hg.): *The Animals Reader. The Essential Classic and Contemporary Writings*, Oxford/New York: Berg, 2007, S. 237–244.

Ohne menschliche Präsenz – Habitat-Dioramen und ihr historischer Hintergrund

Unter einem Diorama wird ein Ensemble bestehend aus dreidimensionalen Figuren und weiteren szenischen Objekten verstanden. Dieses enthält sowohl künstliche als auch natürliche Elemente und ist mit einem gemalten illusionistischen Hintergrund versehen. Dazu gehört eine Glasscheibe, die die Betrachtenden von der Inszenierung trennt.¹³ Bei Habitat-Dioramen sind die Figuren präparierte Tiere, die in ihrem modellierten und gemalten Lebensraum gezeigt werden.¹⁴ Gemeinhin wird die Blütezeit von Dioramen auf Ende des 19. Jahrhunderts veranschlagt.¹⁵ Gall und Trischler kommen jedoch zum Schluss, dass sich das Diorama als »Museumstechnik im Wesentlichen erst im 20. Jahrhundert etabliert« hat.¹⁶ Sowohl die Eröffnung des Museums von Philippe d'Orléans 1928 in Paris¹⁷ als auch des *American Museum for Natural History* in New York und der Neubau des Naturhistorischen Museums in Bern (beide im Jahre 1936 eröffnet) scheinen die These einer *longue durée* des Dioramas zu bestätigen. Unter dem Stichwort »Diorama-Dilemma« wies Karen Wonders auch auf die Vergänglichkeit von Dioramen im Museumsbetrieb hin.¹⁸ Für die Herausforderung, Dioramen über lange Zeit hinweg zu erhalten, waren viele Museen in den USA und Europa nicht gewappnet. Dies hat zum Um- und vor allem zum Abbau von Dioramen in vielen naturhistorischen Museen geführt.¹⁹

13 Zum Beispiel Katharina Dohm/Claire Garnier/Claire Le Bon/Florence Ostende (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Köln: Snoeck Verlag, 2017, S. 12.

14 Petra Lange-Berndt: *Animal Art. Präparierte Tiere in der Kunst 1850–2000*, München: Verlag Silke Schreiber, 2009, S. 290.

15 Katharina Dohm/Claire Garnier/Claire Le Bon/Florence Ostende (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Köln: Snoeck Verlag, 2017, S. 15; Karen Wonders: »The Habitat Diorama Phenomenon«, in: Alexander Gall/Helmut Trischler: *Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, S. 286–318, hier S. 297.

16 Alexander Gall/Helmut Trischler: »Museumsdioramen: Geschichte, Varianten und Potenziale im Überblick«, in: Alexander Gall/Helmut Trischler, *Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, S. 9–26 (11); Jillian Walliss: »Nature, Nation and the Museum: the mid-twentieth century New Zealand experience«, in: *Museum and Society*, Vol. 9 No. 3, 2011, S. 214–226, hier S. 220.

17 Amandine Péquignot: »Londoner Tierpräparation in Dienste des Französischen Dioramas«, in: Katharina Dohm/Claire Garnier/Claire Le Bon/Florence Ostende (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Köln: Snoeck Verlag, 2017, S. 126–133, hier S. 128.

18 Karen Wonders: »The Habitat Diorama Phenomenon«, in: Alexander Gall/Helmut Trischler: *Szenarien und Illusion. Geschichte, Varianten und Potenziale von Museumsdioramen*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2016, S. 286–318, hier S. 312.

19 Ebd.; Katharina Dohm/Claire Garnier/Claire Le Bon/Florence Ostende (Hg.): *Diorama. Erfindung einer Illusion*. Schirn Kunsthalle Frankfurt/Köln: Snoeck Verlag, 2017, S. 15; Sue Dale Tunnicliffe/

Die Berner ›Afrika‹-Dioramen jedoch sind nicht vom Abbau bedroht. Trotz der neuen Kontextualisierung der Dioramen im Jahr 2022 würdigt das Naturhistorische Museum der Burgergemeinde Bern bis heute mit der Ausstellung die Jagdpraxis des Patriziers Bernard von Wattenwyl und seiner Tochter Vivienne, denen es einen beträchtlichen Teil der Taxidermien zu verdanken hat.²⁰ Löwen, Bongos, Antilopen, Nashörner, aber auch Flusspferde verschiedener Art sind wie zahlreiche andere Tiere in manchmal gleißend hellen, scheinbar von der Sonne versengten, zuweilen farbenprächtigen Landschaften aufgestellt. Die Sammlung geht, keinesfalls ausschließlich, aber doch maßgeblich auf die Gaben der beiden von Wattenwyls – und damit auf einen kolonialen Kontext – zurück. Bernard von Wattenwyl war in jungen Jahren für seine künstlerische Ausbildung nach England ausgewandert. Von dort brach er 1923 in Begleitung seiner Tochter zu einer fast zweijährigen Reise nach Kenia und Uganda (damals beides britische Kolonialgebiete) sowie in den Kongo auf. Mit der Unterstützung durch britische Kolonialbeamte und dank dem Interesse des damaligen Direktors des Naturhistorischen Museums, Franz Baumann, konnten Bernard und Vivienne sodann Tierfelle, Knochen und Schädel einer ganzen Reihe von Wildtieren nach Bern schicken. Das Museum hatte sich bereit erklärt, die Transportkosten zu übernehmen.²¹ Die Geschichte der ›Afrika‹-Dioramen in Bern ist damit ein Beispiel schweizerischer Verstrickungen in koloniale Verhältnisse im frühen 20. Jahrhundert.²² Sie zeigt, wie ganz konkret lokal, aber über Europa hinweg und in die Welt hinaus Beziehungen und Opportunitäten genutzt wurden, um sich selber, der Stadt Bern, ein weltoffenes, modernes Gesicht zu geben.²³

Annette Scheersoi: *Natural history dioramas: history, construction and educational rôle*, Dordrecht: Springer, 2015, S. 1.

20 Hanspeter Bundi: *Afrika in Bern. Wie die Safari zweier Bernburger das Naturhistorische Museum verwandelte*. Naturhistorisches Museum Bern, 1998. Eine literarische Verarbeitung von Vivienne von Wattenwyls Reisen findet sich bei Lukas Hartmann, *Die Tochter des Jägers*, Roman, Zürich: Nagel & Kimche, 2002. Erste Überlegungen zur Restitution wurden vor einigen Jahren geäußert: Patrik Wülser: »Koloniales Relikt. Der Elefant des Anstosses.« 09.05.2017, 22:22, aus SRF 4 News aktuell vom 09.05.2017.

21 Manual des Naturhistorischen Museums Bern, 1923, S. 54.

22 Vgl. dazu z. B. Widerspruch: *Postkoloniale Verstrickungen der globalen Schweiz. Widerspruch: Beiträge zu sozialistischer Politik* 37.72 (2018) online; Patricia Purtschert/Barbara Lüthi/Francesca Falk (Hg.): *Postkoloniale Schweiz. Formen und Folgen eines Kolonialismus ohne Kolonien*, Bielefeld: transcript, 2012.

23 Zu den Sammelpraktiken in anderen Kontinenten vgl. z. B. Andreas Zangger: *Koloniale Schweiz. Ein Stück Kolonialgeschichte zwischen Europa und Südostasien (1860–1930)*, Bielefeld 2011; Bernhard C. Schär: *Tropenliebe. Schweizer Naturforscher und niederländischer Imperialismus in Südostasien um 1900*, Frankfurt am Main: Campus 2015.

In dem im Jahr 1936 eröffneten modernistischen Museumsneubau nahm sodann die *Bernard-und-Vivienne-von-Wattenwyl-Sammlung* eine Sonderstellung ein.²⁴ Dazu beigetragen hat unter anderem, dass es dem Museum gelungen war, den renommierten Präparator Georg Ruprecht aus dem Senckenberg-Museum in Frankfurt nach Bern zu holen. Heinrich Würgler wiederum, ein bekannter Maler aus dem Berner Oberland, war mit der Herstellung der Hintergrundmalereien betraut worden. Beide hatten zeit ihres Lebens keinen Fuß in ein afrikanisches Land gesetzt. Sie profitierten davon, dass in Zoos und Tierschauen, in Filmen, auf Fotos und illustrierten Werbetafeln, aber auch in wissenschaftlichen Büchern wie *Brehms Tierleben* Tiere abgebildet waren, als sie die Schädel, Gehörne, Knochen ebenso wie die Tierfelle aus den Kisten nahmen.²⁵ Über die Zeit hinweg wurden die Dioramen von einer ganzen Reihe weitgehend männlicher Akteure in verschiedenen Etappen umgebaut und durch weitere Donationen ergänzt oder ersetzt. Heute stammt höchstens noch die Hälfte der Taxidermien von der Reise der beiden von Wattenwyls.²⁶ Die ›Afrika‹-Ausstellung jedoch ist eines der Markenzeichen und Kernstücke des Museums geblieben.²⁷

Habitat-Dioramen können also als Zeugen einer kolonial geprägten Geschichte verstanden werden, die nicht abgeschlossen ist. Die Landschaftsdarstellungen mit Tieren (ohne Menschen) erlauben es, einen Einblick in eine Vergangenheit zu erhalten, die uns in die Gegenwart begleitet. Bis heute wird an der Präsentation der zum Teil fast 100-jährigen ›Afrika‹-Dioramen in Bern gearbeitet. Letztere wurden über die Jahre verändert und bis heute restauriert und renoviert. Das Diorama Nr. 9 ist mit der Szene um das getötete Zebra ein gutes Beispiel für diese *work in progress*. Seine Bestandteile stammen aus verschiedenen Ländern und Kontexten, immer wieder wurde es ergänzt, kommen laufend neue Erkenntnisse über die gezeigten Tiere hinzu. In einem aber ist es besonders: In keinem anderen Diorama wird der Tod verhandelt. Dass sich eine ganze Gruppe von Tieren um ein getötetes Lebewesen schart, ist einzigartig. Der Akt des Tötens hingegen wird nicht gezeigt. Um der Herkunft und der Geschichte der einzelnen Präparate nachzugehen und herauszufinden, in welchem Verhältnis diese zu der gezeigten Szene stehen, wenden wir uns im Folgenden einer neueren wissenschaftlichen Dokumentation des Naturhistorischen Museums zu, um ihm sodann Vivienne von Wattenwyls Reisebericht entgegenzuhalten, der dem Bau des Dioramas vorausgegangen ist.

24 Peter Lüps/Paul Schmid: *Afrika in Bern. Biologische Informationssplitter zur Afrikaausstellung*, Bern: Naturhistorisches Museum der Burgergemeinde Bern, 1998, S. 5.

25 Vgl. dazu z. B. Miriam Oesterreich, *Bilder konsumieren. Inszenierungen ›exotischer‹ Körper in früher Bildreklame*. Berliner Schriften zur Kunst, Berlin: Brill, Fink Verlag, 2018.

26 Max-Peter Kleefeld: *Afrika-Dioramen. Naturhistorisches Museum Bern*, 2015.

27 Marcel Güntert/Markus Grundmann: *Naturhistorisches Museum der Burgergemeinde Bern, Erweiterung 1992–1999*, Bern: Naturhistorisches Museum der Burgergemeinde Bern, 1999, S. 10.

Nahrungskette ohne/mit Mensch – Aus der Dokumentation der Afrika-Dioramen

Der Museumspädagoge Max-Peter Kleefeld hat 2015 im Auftrag des Naturhistorischen Museums Bern anhand von Gesprächen mit Peter Lüps, dem damaligen *Konservator Wirbeltiere*, und dem ehemaligen Direktor Marcel Günthert (bis 2006) eine Dokumentation zu den Dioramen erstellt.²⁸ Die Leser*innen finden zu jedem Tier, das sich im Diorama befindet, einen Eintrag, der ein Foto des Dioramas, den Artnamen, die Verbreitungskarte und Ergänzungen enthält. Diese beziehen sich auf zoologische Aspekte, die Herkunft des Präparats, Erstellungs- und Überarbeitungszeit sowie technische Details. Diese Dokumentation dient uns dazu, die einzelnen Bestandteile des Dioramas historisch und präparatorisch genauer zu verorten.

Zu Diorama Nr. 9 und damit zur Darstellung des gerissenen Zebras, dem sich eine Reihe von Tieren mit großem Interesse zu nähern scheint, lässt sich in der Dokumentation von Max-Peter Kleefeld einiges in Erfahrung bringen. Über die Afrikanischen Wildhunde, *Lycaon pictus*, und die Tüpfel- oder Fleckenhyaänen, *Crocuta crocuta*, erfährt man beispielsweise, dass sie von Bernard von Wattenwyl an das Museum übergeben wurden. Zur Schabrackenhyaäne, *Hyaena brunnea*, findet sich nur die Information, dass der Herkunftsort Gauteng (eine südafrikanische Provinz) sei. Über eine*n Donator*in oder wie sie zu Tode kam, erfährt man nichts. Für die Herkunft des Bengalengeiers, *Gyps bengalensis*, wird der Zoo Basel angegeben. Die Geschichte des Zebras, konkret ein Böhm-/Grant-Zebra, *Equus quagga boehmi/granti*, ist unklar, es wird vermutet, dass es aus dem Zirkus Knie stammt.²⁹ Wie es gestorben ist, lässt sich nicht sagen, vielleicht eines natürlichen Todes, zum Beispiel an einer Krankheit oder aufgrund eines Unfalls. Es ist möglich, dass es vom Menschen getötet werden musste, aber zu vermuten ist, dass es nicht Zielscheibe einer Jagdsafari geworden ist.

Uns stechen bei den weiteren Informationen insbesondere zwei Punkte ins Auge, die wir mit den erwähnten Überlegungen der kolonialen Jagd als Grenzziehung in Verbindung bringen möchten. Zum einen ist dies ein Hinweis auf die Nahrungskette, zum anderen die Narbe, die auf dem Zebra Rücken zu entdecken ist. Der Verfasser, Max-Peter Kleefeld, schreibt zunächst in den (zoologischen/ökologischen) »Ergänzungen« für Diorama-Nummer 9A, die sich auf den Afrikanischen Wildhund beziehen: »Ökodiorama zeigt die Nahrungskette: Gerissenes

28 Max-Peter Kleefeld: *Afrika-Dioramen*. Naturhistorisches Museum Bern, 2015, Afrika Diorama-Nummer 9A, ohne Seitenangabe.

29 Die Recherchen und Nachfragen beim Zirkus Knie ergaben, dass aus den 1940er Jahren keine Unterlagen über tote Zebras vorhanden sind. Bestätigt wird von Fredy Knie jun., dass der Zirkus Knie eine eigene Zucht von Böhm-/Grant-Zebras führte.

Tier → Hyänen → Wildhunde → Geier³⁰. Dieselbe Information ist für die Tüpfel- oder Fleckenhyaäne,³¹ die Schabrackenhyaäne³² und den Geier³³ zu erhalten. Für das tote Zebra hat er den Beitrag geringfügig anders verfasst, da geht es nicht um die »Nahrungskette«, sondern um die »Fress-Hierarchie«: »Das Ökodiorama zeigt ein Beispiel einer »Fress-Hierarchie«: Gerissenes Tier → Hyänen → Wildhunde → Geier (→ Wirbellose → Bakterien)«³⁴. Diese Anpassung zeigt, wie selbstverständlich die Dokumentation auf das in der Szene dargestellte Tier – das tote Zebra in Afrika – eingeht. Nahrung und Fressen sind dabei Angelegenheiten unter Tieren. Und beide Einträge bringen zutage, wie die tatsächlichen Todesursachen der Tiere – im einen Fall in Jagdsafaris von Menschen erlegte Wildhunde und Hyänen, im anderen Fall ein womöglich an Altersschwäche in der Schweiz gestorbenen Zirkus-Zebra – ausgeblendet werden.

Die Abfolge des Fressens und Gefressen-Werdens wird ergänzt durch Wirbellose und Bakterien und wird zudem in Bezug auf das Zebra als Hierarchie bezeichnet. Die Nahrungskette ist ein vereinfachtes Modell der stofflichen Austauschbeziehungen zwischen Lebewesen. Dabei wird angegeben, welche Art als Nahrungsgrundlage einer anderen Art dient und in welcher Reihenfolge dies der Fall zu sein pflegt. Deutlich scheint aus dem Diorama selbst, ebenso wie aus der Dokumentation, hervorzugehen, dass es sich um eine *tierische Nahrungskette* handelt. Zusammen mit diesen Informationen lässt uns die Darstellung im Diorama jedenfalls darauf schließen, dass das Zebra von einer der Hyänen, vielleicht von einem Leoparden oder einem Geparden (in Diorama Nr. 8 oder 10), möglicherweise auch von einem nun abwesenden Löwen gerissen wurde. Sicherlich, und damit macht der Autor eine erste Grenzziehung, war keine Menschenhand im Spiel.

Doch Kleefeld gibt, und dies ist der zweite Punkt, noch einen kleinen, vermutlich unbeabsichtigten Hinweis, wenn er fortfährt: »GR [Georg Ruprecht, der damalige Präparator des Museums] zeigt eine klare Szene, verzichtet aber bewusst auf Fleischstücke, Knochen und Blut.«³⁵ Der Umstand, dass – abgesehen von der kaum sichtbaren Narbe auf dem Rücken des Zebras – nicht die kleinste Fleischwunde aus dem Riss zu erkennen ist, sollte die Beobachter*innen der dargestellten Szene misstrauisch machen: Die Tiere in der Nahrungskette, die Hyänen, die Wildhunde, der Geier, befinden sich so nahe am leblosen Zebra und haben doch (noch) nicht zugebissen? Der Riss hat keine Spuren hinterlassen? Weshalb ist das

30 Max-Peter Kleefeld: *Afrika-Dioramen*. Naturhistorisches Museum Bern, 2015, Afrika Diorama-Nummer 9A, ohne Seitenangabe.

31 Ebd., Afrika Diorama-Nummer 9B, ohne Seitenangabe.

32 Ebd., Afrika Diorama-Nummer 9C, ohne Seitenangabe.

33 Ebd., Afrika Diorama-Nummer 9E, ohne Seitenangabe.

34 Ebd., Afrika Diorama-Nummer 9D, ohne Seitenangabe.

35 Ebd., Afrika Diorama-Nummer 9B, ohne Seitenangabe.

Tier dann tot? Der zweite Akt der Grenzziehung besteht also daraus, keine gewaltvolle Konfrontation sichtbar zu machen. So kann die Idee bestehen bleiben, dass es sich einerseits beim Tod des Zebras um ein gewaltloses Ableben handelte und andererseits die – vom Menschen getöteten – Tiere immer noch lebendig sind. Die Wildnis kann ihre Unschuld bewahren.³⁶

Aber die ›Fress-Hierarchie‹ könnte auch ganz anders gesehen werden. Für Nahrungsketten und Fress- (oder gar: Tötungs)-Hierarchien müssen wir zu den Jäger*innen selbst zurückkehren. Dies tun wir, indem wir uns nun dem Reisebericht von Vivienne von Wattenwyl zuwenden.

»Das Buch handelt von Taten, es ist kein Platz darin für beschönigende Worte und sanfte Freuden.«³⁷ Die gezeigten Tiere bei Vivienne von Wattenwyl

Vivienne von Wattenwyl hat als Schriftstellerin mehrere Bücher über ihre Reisen geschrieben. In ihrem ersten Reisebericht *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*³⁸ stellte sie die verschiedenen Etappen der Jagdsafari, die sie mit ihrem Vater Bernard von Wattenwyl in den Jahren 1923/24 nach Ostafrika unternommen hatte, akribisch dar.³⁹ Das Naturhistorische Museum Bern hatte Kenntnisse von Vivienne von Wattenwyls Intention, ihre Erfahrungen niederzuschreiben. Der Direktor unterstützte das Vorhaben und nahm die in Englisch verfasste Erstausgabe des Buches nach Erscheinen in seine Bibliothek auf. Es kann entsprechend davon ausgegangen werden, dass dem Präparator und dem Hintergrundmaler einzelne

36 Im Präparat wird nicht gezeigt, dass das Zebra vielleicht auch von einem Menschen geschossen wurde. Ein Einschussloch, von einem Jäger verursacht, und darauf beruht ja gerade die Kunst der Taxidermie für das Naturhistorische Museum, würde in einem Diorama sicher nicht sichtbar gemacht. Es könnte sich auf der Unterseite, die das Publikum nicht einsehen kann, befinden. Würde es offengelegt, würde uns dies auf die Spur der menschlichen Jäger*innen bringen, denen die Präparate womöglich zu verdanken sind – und so etwas stellt ein Tabu in der Taxidermie dar.

37 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen: afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, S. VIII.

38 Das Buch ist zunächst unter dem Titel »Out in the Blue« 1927 im englischen Verlag Methuen & Company erschienen, 1949 kam es auf Deutsch bei Hallwag in Bern heraus.

39 Reiseberichte sind zur wichtigen Quelle für die Analyse der Geschichte imperialer Kontexte geworden. Sie können als Ausdruck systemischer Machtungleichgewichte gesehen werden, die in kolonialen Kontexten zwischen den gegebenen Akteur*innen herrschten, dies gilt auch für Vivienne von Wattenwyls Buch. Vgl. dazu Gigi Adair/Lenka Filipova: *Encountering Difference. New Perspectives on Genre, Travel and Gender*, Delaware, Malaga: Vernon Press, 2019; Pedro Lopes de Almeida: »The Past is a Foreign Photo: Image and Travel Writing in the Benguela Railway, Angola, 1920–1930«, e-JPH, Vol. 16, No. 1, June, S. 75–95.

Schilderungen und Details zur Jagd beim Bau der Dioramen bekannt waren und diese in deren Arbeit eingeflossen sind.

Mit Hilfe des Berichts kehren wir noch einmal zu den einzelnen Tieren zurück, die in der Dioramen-Szenerie zu sehen sind. Vielleicht gibt Vivienne von Wattenwyl mehr Auskunft darüber, was es mit dem Tod eines Zebras auf sich haben kann. Die in der Dokumentation von Max-Peter Kleefeld erwähnte Hierarchie des Fressens und Gefressen-Werdens ist hierzu kein schlechtes Stichwort. Vivienne von Wattenwyls Beschreibungen lassen ebenfalls eine Ordnung der Tiere vor Augen erscheinen, der wir hier nachgehen wollen.

Hyänen

Im vordersten Glied der Nahrungskette des Zebras in Diorama Nr. 9 stehen, so haben wir in der Dokumentation von 2015 erfahren, die Hyänen. In ihrer Aufstellung im Diorama beziehen sie den Menschen gewissermaßen mit in die Situation ein: Eine Tüpfelhyäne blickt geradeswegs in die Augen der Zuschauer*innen vor der Glasvitrine. Es scheint, als wolle sie Voyeur*innen in Schach halten: Das Publikum soll sich hüten, etwas bekommen zu wollen – oder sich gar in die Nahrungskette einzureihen. Zu dieser etwas ambivalenten Adressierung der Betrachter*innen durch die Tüpfelhyäne finden sich verschiedene Assoziationen in Vivienne von Wattenwyls Reisebeschreibungen. Sie weisen ebenfalls auf eine Praxis der Grenzziehung zwischen Menschen und Tieren hin und stellen eigentliche Gründe dar, weshalb das Erlegen einer Hyäne berechtigt sein könnte.

Bernard von Wattenwyl hat zwar Hyänen geschossen – aber in den Beschreibungen von Vivienne wird diese Beute nicht als Jagderfolg eingeordnet. Eher bringen die entsprechenden Passagen abwertende Charakterisierungen der Tiere zum Ausdruck. Ein Kadaver, so schreibt sie, »lockte nur noch eine Hyäne an, die B. eines Morgens erlegte, ein grosses Exemplar der gemeinen gefleckten Varietät, mit vor Alter abgenutztem Gebiss.«⁴⁰ Bei der im Diorama dargestellten Szene handelt es sich nicht um ein Morgen-, sondern um ein Nachtbild.⁴¹ Aber könnte die beschriebene Tüpfelhyäne vielleicht die sein, die nach Bern gebracht wurde? Schaut die Tüpfelhyäne die Jäger*in an, die sie gleich erlegen wird, oder schaut sie gar die Besuchenden an?

40 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen: afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, S. 103 (im Wald von Meru).

41 Im Archiv des Naturhistorischen Museums Bern findet man auf der Rückseite der Fotografie, die als Vorlage für eine Postkarte diente, folgenden Eintrag: »Naturhistorisches Museum Bern, Direktion Professor Dr. Baumann, Saal B. von Wattenwyl, Nachtbild in der Ostafrikanischen Steppe, Hyänenhunde links im Vordergrund, Tüpfelhyäne und Schabrackenhyäne am gefallenen Zebra, erlegt und geschenkt von Vivienne und Bernard von Wattenwyl, Tier und Gestaltung des Lebensraumes: G. Ruprecht, Hintergrund: H. Würzler, 9624, gut, Beringer & Pampalucchi.« (vgl. Abbildung 2).



Abbildung 2: Historische Fotografie des Afrika-Dioramas Nr. 9 (Vorlage für Postkarte) aus dem Archiv des Naturhistorischen Museums Bern (Rückseite)

Als eine weitere Hyäne geschossen wird, ist nicht die Tatsache, dass sie am Sterben ist, ein Problem, sondern etwas anderes:

»Unweit davon trafen wir im Wald auf eine zweite Hyäne. Von einer Kugel getroffen, flüchtete sie in ein Gestrüpp, wo wir sie stellten; fauchend grub sie ihre Fänge in die eigenen Vorderläufe, ein widerwärtiger Anblick. B. erledigte sie sogleich mit einem Fangschuss.«⁴²

Die Hyäne soll sich wohl nicht noch in die Vorderläufe beißen, wenn sie schon angeschossen ist, lautet hier die unterschwellige Botschaft. Unklar bleibt, ob der Anblick deshalb widerwärtig ist, weil die Hyäne so ihre Schwäche zeigt, oder aber, weil sich daraus ein Problem für die makellose Konservierung ergibt.⁴³ Nicht zuletzt aufgrund seines Verhaltens jedenfalls scheint es angebracht, das Tier endgültig zu töten.

Deutlich geht aus den Einträgen im Buch des Weiteren hervor, dass Hyänen dem Camp und den beiden Jagenden zuweilen fast zu nahe kommen und immer wieder auch als Konkurrentinnen wahrgenommen werden. So schreibt Vivienne von Wattenwyl etwa: »Häufig kam es auch vor, dass die Hyänen den Köder vorwegnahmen.«⁴⁴ War das Zebra in der Szene des Dioramas vielleicht ein Köder der menschlichen Jäger*innen? In entschuldigendem Ton hält die Autorin an anderer Stelle fest, dass auch die Tiere versuchten, sich die Konkurrenz auf Distanz zu halten: »Die Hyänen hatten das Aas bald gewittert und strichen in der Nähe umher; fast die ganze Nacht hindurch liessen sie ihr unheimlich klagendes Geheul vernehmen.«⁴⁵

Hyänen erweisen sich bei Vivienne von Wattenwyl als kannibalisierende Konkurrent*innen, die ihre Artgenoss*innen und nicht zuletzt sich selber zu verspeisen drohen.⁴⁶ Im Buch wird erkennbar, dass mit einem möglichen Kannibalismus

42 Ebd., S. 103 (im Wald von Meru).

43 Danke an Andrina Jörg für den Hinweis auf diese Unterscheidung.

44 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. 55 (am Oberlauf des Tana).

45 Ebd., S. 26 (am Oberlauf des Tana).

46 Unsere bisherigen Recherchen haben ergeben, dass Hyänen dazu tendieren, ihre Beute bereits während der Jagd und des Verenden anzufressen. Anscheinend fressen sich Hyänen zunächst

auch ein Verlust für die menschlichen Jäger*innen einherzugehen droht: »In der darauffolgenden Nacht erlegte B. eine Hyäne und hätte sie auch bergen können, wenn nicht ihr Genosse, während sie noch am Verenden war, begonnen hätte, sie zu verzehren.«⁴⁷

Gleichzeitig gibt Vivienne zu erkennen, dass Hyänen den Menschen durchaus gefährlich werden konnten – und so bleibt auch die Szene des Dioramas hinter der Glasscheibe eine bedrohliche:

»Die ganze Nacht hindurch hielt ich Wache, die Hyänen schlichen sich so nahe, dass ich, neben B.'s Bett am Boden sitzend, ihre Lauscher sich gegen den Sternenhimmel abheben sah; Major bellte in einem fort bis zum Morgen. Morgengrauen! Die leichte, fröstelnde Brise, welche die Lichter der Sterne ausbläst, die allmähliche Aufhellung des Firmaments, das Erwachen der Vögel – ein Morgengrauen wie hundert andere, die wir zusammen erlebt hatten – das war das Unfassliche.«⁴⁸

Sie beschreibt sich hier selbst, wie sie am Todesbett ihres Vaters sitzt und Nachtwache hält. Die Hyänen begleiten sie ins Morgengrauen, das in der Betonung der Autorin auch nah am Grauen zu liegen scheint. Die Szene, die aufgrund von Vivienne von Wattenwyls Darstellung hier aufscheint, lässt wieder an das Diorama Nr. 9 denken. Da ist es die Schabrackenhyaene, die am Kopfende des toten Zebras sitzt. Diese wurde weder von den von Wattenwyls gejagt noch erlegt und nimmt in diesem Diorama als einziges Exemplar einer anderen Schabrackenart eine isolierte Stellung ein.

Obwohl im Diorama zwei verschiedene Arten von Hyänen gezeigt werden, nämlich die Tüpfel- oder Fleckenhyaene, die von Bernard von Wattenwyl geschossen wurde, und die aus Südafrika stammende Schabrackenhyaene, deren Herkunft unklar ist, spezifiziert Vivienne von Wattenwyl nicht. Für Bernard und Vivienne von Wattenwyl war die Hyäne ein Tier, auf das man herabschaute und das man zu schießen suchte, aber offenbar keines, über das man viel zu wissen brauchte.

Und Ähnliches kann für ihren Bezug zu den Helfenden gesagt werden: Vivienne von Wattenwyl macht in ihrem Bericht zwar deutlich, dass die lokalen Mitarbeitenden der Hyänenjagd ambivalent gegenüberstanden – dies allerdings aus

durch die Eingeweide eines noch lebenden Tieres, bis dieses fällt. Hier können wir die Frage, ob Georg Ruprecht als Präparator allenfalls von diesem Verhalten wusste und deshalb der Blick der Hyäne auf den Unterleib gerichtet ist, (noch) nicht beantworten. Gegen diese Hypothese spricht jedenfalls, dass kein Blut zu sehen ist. Vgl. Christopher Schrader: »Sozialverhalten von Hyänen. Im Reich der Alpha-Weibchen«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.08.2013, online: <https://www.sueddeutsche.de/wissen/sozialverhalten-von-hyaenen-im-reich-der-alpha-weibchen-1.1753642-2> (letzter Zugriff: 21.02.2023).

47 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. 56 (am Oberlauf des Tana).

48 Ebd., S. 269 (nach dem Tod B., Kongo – Edwardsee).

anderen Motiven.⁴⁹ Diese Gründe scheinen sich ihr jedoch nicht ganz zu erschließen und sie auch nicht weiter zu interessieren. Sie nimmt die Helfenden nicht ernst und tut die Skepsis gegenüber der Jagd von Hyänen als Aberglauben ab:

»Kongoni schüttelte missbilligend den Kopf; eine Hyäne zu schiessen bringe Unglück, und B. würde nun nie wieder einen Löwen erlegen. So lächerlich dieser Aberglaube war, so stand doch das ganze Lager unter dem Eindruck dieses Zwischenfalls.«⁵⁰

Beide, sowohl die lokalen Helfenden als auch die Hyänen selbst, störten und schmälerten den freudigen Triumph der beiden Jagenden in diesem kolonialen Kontext. In beiden Aspekten der Beschreibung, der Abwertung der Hyänen ebenso wie im Unvermögen, die Helfenden verstehen zu können, wird auch hier aufgrund der Schilderung eine Art Separierung des scheinbar Unzivilisierten, Wilden, Ungezähmten, des Lächerlichen und Abergläubischen gegenüber der vermeintlichen Zivilisiertheit und den Kenntnissen der beiden aus London angereisten Berner*innen sichtbar. Vielleicht sollten sich die Besuchenden ähnlich fühlen beim Betrachten des Dioramas. Dass sie sich mindestens die besorgte Frage stellen, weshalb das Zebra von Hyänen und Wildhunden attackiert wird, scheint auf der Hand zu liegen.

Wildhunde

Etwas weiter entfernt vom Zebra als die verschiedenen Hyänen schauen die afrikanischen Wildhunde scheinbar gierig zum toten Tier hin. Im Diorama sind diese – auch Hyänenhunde genannten Tiere – entlang der von Kleefeld genannten Nahrungskette zwischen Hyänen und Zebras aufgestellt worden. Vivienne von Wattenwyl scheint ihnen etwas mehr Respekt zu zollen als den Hyänen. Sie teilt sie als gute Jäger ein. Dies kommt in einem Eintrag in ihrem Buch über die Reise zum Ausdruck:

»Wir konnten uns nicht erklären, warum das Wild in dieser Gegend, die selbst von den Eingeborenen gemieden wird, so ausserordentlich scheu war. Die Ursache dafür fanden wir, als wir einmal einem weissen Kob nachspürten – einem Albino –, den wir in einem Rudel von über hundert Muttertieren gesehen hatten, und der für das Museum Interesse haben mochte – und ein Pack jagender Wildhunde antrafen. Sie hetzten einige Topis und holten langsam aber stetig auf. Der Leithund

49 Dem ist noch weiter nachzugehen, aber gemäss Frembgen wird die Hyäne in der afrikanischen Folklore als seltsames und ambivalentes Tier wahrgenommen. Vgl. Jürgen B. Frembgen: »The Magicality of the Hyena. Beliefs and Practices in West and South Africa«, in: *Asian Folklore Studies*, Vol. 57, 1998, S. 331–344, hier S. 333.

50 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. 56 (am Oberlauf des Tana).

gab dabei ein tiefes, tönendes Geläute von sich; dann verschwand die wilde Jagd hinter einem Höhenzug.«⁵¹

Welche Position die Wildhunde in der Hierarchie der Tiere innehaben können, macht Vivienne von Wattenwyl in weiteren Einträgen deutlich. Dabei wird klar, dass sie die Wildhunde ebenfalls eher zwiespältig sah. Vivienne von Wattenwyl vergleicht hier die Wildhunde mit den Hunden der Einwohner*innen:

»Die Wildhunde verursachen grossen Schaden unter dem Wildbestand. Sie sollen ihr einmal erwähntes Opfer gelegentlich zwei Tage lang ununterbrochen verfolgen und so furchtlos sein, dass sie mitunter gar einen Büffel oder Löwen stellen und reissen. Sie sehen den Hunden der Eingeborenen ähnlich und sind wie sie meist rüdig.«^{52, 53}

Wieder findet eine Separierung zwischen guten und schlechten Tieren statt. Auch Wildhunde scheinen zudem bei der Jagd in einer Art Konkurrenz zum Menschen zu stehen. Mit Sicht auf das Diorama lässt sich damit fragen, was vor der gezeigten Szene passiert sein könnte. Wurde das leblose Zebra wohl während Tagen von Wildhunden gejagt? Wurden die Tiere im Anschluss an die dargestellte Szene von menschlichen Jäger*innen getötet? Vivienne von Wattenwyl beschreibt in ihrem Bericht zwar ausführlich die Jagd auf Löwen und Geparden, auf Gazellen und Antilopen, auf Büffel, Nashörner etc. Es lässt sich aber keine Stelle finden, an der sie beschreiben würde, wie die drei im Diorama gezeigten Hunde gejagt wurden. Der Kampf zwischen Mensch und diesem Tier scheint nicht erwähnenswert. Aus dem Verwaltungsbericht des Naturhistorischen Museums von 1924 geht lediglich hervor, dass während der ersten Teilexpedition in den Athi Plains je ein Männchen und ein Weibchen und während der zweiten Teilexpedition im Kijabe Escarpment je ein weiteres junges Wildhund-Männchen der *Von-Wattenwyl-Sammlung* beigefügt wurde – und Vater und Tochter damit also das gesteckte Ziel, eine ganze Familie zeigen zu können, erreichten.⁵⁴

51 Ebd., S. 260 (Kongo-Edwardsee, kurz bevor B. gestorben ist).

52 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. 260 (Kongo-Edwardsee, kurz bevor B. gestorben ist).

53 Gemäss digitalem Wörterbuch der deutschen Sprache wäre »rüdig« von der Räude befallen, abgeschabte Stellen aufweisend. Vgl. DWDS – *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, »rüdig«, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg), auf: <https://www.dwds.de/wb/rüdig> (letzter Zugriff: 13.06.2022).

54 Naturhistorisches Museum der Stadt Bern 1924–1926. *Separatdruck aus dem Verwaltungsbericht des Burgerrates der Stadt Bern über die burgerliche Gemeindeverwaltung vom Jahre 1924 bis und mit 1926*, Bern: Rösch, Vogt & Co, 1927, S. 31.

Wollte man zur Nahrungskette nun noch den Menschen hinzudenken, der auch Wildhunde gejagt haben muss, um sie der Sammlung beizufügen, so bleibt in dieser Hinsicht nicht nur das Diorama, sondern auch der Reisebericht von Vivienne von Wattenwyl stumm – als wäre es nicht möglich, von deren Jagd zu berichten, oder als hätten sich die Tiere von selbst der Sammlung beigefügt.

Geier

Ein Detail fällt uns schließlich auf, als wir im Archiv des Naturhistorischen Museums Bern auf eine Farbphotografie stoßen, die als Vorlage für eine Postkarte des Dioramas diente (vgl. Abbildung 3): Der Geier, der rechts im Bild auf einem Ast sitzt und mit scharfen Augen die Szene beobachtend die Flügel zu heben beginnt, fehlte noch, als das Diorama Mitte der 1940er Jahre eröffnet wurde. Geier sind im Diorama zur Zeit seiner Entstehung erst als gemalte Tiere in der Darstellung präsent und fliegen in der Szenerie davon.

Der Geier ist ein Präparat, das auf der Jagdsafari weder von Bernard noch von Vivienne von Wattenwyl je geschossen wurde – und so war es nur konsequent, dass sich kein präparierter Geier im neu erstellten und eröffneten Diorama fand. Der Geier, den wir im Diorama Nr. 9 akkurat beobachten und beschreiben konnten, kam erst zehn Jahre später dazu. Er war durch eine Donation des Basler Zoos nach Bern gelangt. Der neue und noch junge Präparator Kurt Küng, der Georg Ruprecht ablöste, präparierte als eines seiner ersten Tiere 1955 diesen Weißrückengeier, *Gyps africanus*, den er im Jahre 1955 im Diorama platzierte.⁵⁵



Abbildung 3: Historische Fotografie des Afrika-Dioramas Nr. 9 (Vorlage für Postkarte) aus dem Archiv des Naturhistorischen Museums Bern (Vorderseite)

⁵⁵ Vgl. Max-Peter Kleefeld, 2015, Diorama Nr. 9E.

In Vivienne von Wattenwyls Buch findet sich keine Beschreibung einer Geierjagd. Lebende Geier finden bei ihr Eingang in die Beschreibung vor allem als Indikatoren für ein Jagdgeschehen, weil sie über Ködern oder gerissenen Tieren kreisten:

»B. liess den Köder an den Fluss hinunterschaffen, an dessen gegenüberliegendem Ufer er Löwen beobachtet hatte. Es mochten wohl die gleichen acht Löwen gewesen sein, deren Spuren wir schon gesehen, und da die Geier durch ihre Kreisflüge um den Köder seine Lage prächtig bezeichneten, durften wir mit ziemlicher Sicherheit mit ihrer Rückkehr rechnen.«⁵⁶

Auch an anderer Stelle machte sie deutlich, dass Geier keine eigentlichen Objekte der Jagdbegierde waren: »B. legte einen Köder aus, der aber ausser zahlreichen Geiern und einer Hyäne nichts anzulocken vermochte.«⁵⁷

Geier erweisen sich bei Vivienne von Wattenwyl als eine Art ungebetene Gäste, die sich in die Jagdleidenschaft der Jäger*innen einzumischen vermochten, im Schlechten wie im Guten, vor allem aber in einem prophetischen Sinne:

»Wir hatten dem Isasha den Rücken gekehrt und zogen wiederum auf den See zu. B. erlegte zwei Kobs. Nachdem er den zweiten geschossen hatte, sah er Geier auf den ersten herniedersausen und kehrte nochmals zurück, um ihn mit Zweigen zuzudecken. Beim Näherkommen fiel ihm auf, dass sich die Aasvögel nicht auf die Beute selbst niedergelassen hatten, sondern in der Nähe beisammenhockten und ängstlich die Hälse reckten. B. pürschte sich näher, konnte aber nichts Verdächtiges erkennen als drei braune Streifen, die er anfänglich für Grasbüschel hielt. Plötzlich begannen sie sich zu bewegen, und B. sah drei Löwen vor sich.«⁵⁸

Wohlgermerkt hält Vivienne von Wattenwyl in ihrem Bericht fest, dass es Bernard sodann gelang, ein Löwenpaar zu erlegen. Wie sie beschreibt, führte dies dazu, dass abends von den anwesenden Jagdhelfern, den sogenannten »boys«, der Löwentanz »Camubi« aufgeführt wurde, um die Erlegung des siebzehnten Löwen gebührend zu feiern.⁵⁹ Geier skizzierte Vivienne von Wattenwyl als eine Art Intermediäre, als Indikatoren für potenzielle Konkurrenz, aber auch als Möglichkeit eines Jagderfolgs. In der Herstellung und Darstellung des Dioramas setzten der Präparator und der Maler in gewisser Weise diese Rolle des Geiers um: Da kein

56 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. 141 (die Lorian-Sümpfe).

57 Ebd., S. 148 (am nördlichen Lauf des Uaso-Nyiro).

58 Ebd., S. 261 (Kongo-Edwardsee, kurz bevor B. gestorben ist).

59 Ebd., S. 262.

Geier geschossen worden war, wurde auch kein Geier präpariert. In der Hintergrundmalerei waren die Vögel lediglich angedeutet.

Stellen wir uns vor, als Jäger*innen in die Szene des heutigen Dioramas hinzutreten, wäre es vorstellbar, dass wir durch den Flug des Geiers, der gerade auf dem Ast gelandet ist, erst zum Zebra hingeführt wurden.

Zebra

In den Berichten über die Jagdsafari von Vivienne von Wattenwyl tauchen Zebras nur selten auf. Ähnlich wie bei den Hyänen und den Wildhunden, aber anders, als sie das im Zusammenhang mit Löwen, Büffeln oder dem Bongo tat, geht sie auf keine einzelne Treibjagd von Zebras ein. Immerhin: Am Ende der ersten Etappe entlang des Oberlaufs des Tanas, als sie sich daranmachte, die Häute der erfolgreich gejagten Tiere zusammenzupacken und die Beute zu überschauen, war ein Zebra Teil von Vivienne von Wattenwyls Aufzählung:

»Wenn alles beieinanderlag, die Büffelhaut, drei Löwen, der Leopard, ein Zebra, die Kuhantilope und das Impala, Schädel und Knochen mit Draht in Gras verpackt, so war es eine recht ansehnliche Sammlung für den Anfang.«⁶⁰

Ein Zebra war also schon geschossen worden, allerdings war seine Erlegung keine großen Worte wert. Auch vom Thiba-Fluss vermerkte sie lapidar: »Wir verlegten das Lager etwas nach Norden an einen kleinen Bach, und B. schoss ein Zebra.«⁶¹ Ein anderes Mal wird deutlich, dass das Zebra gleichzeitig Nahrungsmittel für die Safari ist: »Während wir uns ausruhten, ging B. allein auf die Jagd und erlegte ein Zebra in der Absicht, den Leuten Fleisch zu verschaffen.«⁶²

Fabulierten wir die Szene im Diorama und die Implikation des Menschen darin weiter, würden Letztere, wir, mit dieser Bemerkung zu einem Teil der Nahrungskette. Wir würden uns das Zebra als Nächstes nicht unbedingt zur Aufbewahrung der Haut, sondern vor allem zum Verzehr des Fleisches aneignen. Dies allerdings würde im Diorama selbst nicht zum Ausdruck gebracht. Ein weiterer Eintrag im Tagebuch von Vivienne von Wattenwyl weist darauf hin, dass Zebras nicht zu den wertvollsten Tieren gehörten, die der Sammlung beigefügt werden sollten. Sie schreibt:

»In der Nacht erwachte ich an einem malmenden Geräusch dicht beim Zelt, ab und zu von einem kurzen Knacken unterbrochen, das beinahe wie Pistolenschüsse tönte. Augenblicklich wurde mir klar, dass Hyänen sich an unseren Trophäen

60 Ebd., S. 63 (am Oberlauf des Tana).

61 Ebd., S. 55.

62 Ebd., S. 139 (Lorian-Sümpfe).

gütlich taten, und ich stürzte hinaus, um sie zu verjagen. Ich befürchtete Schlimmes und sah schon die Gehörne des Gerenus und der Orys-Antilopen ruiniert, doch die Hyänen hatten sich mit den Zebraknochen begnügt und die wertvolleren Trophäen unberührt gelassen.«⁶³

Wenn Besucher*innen bis heute also das Diorama Nr. 9 betrachten und die Hyänen und Wildhunde sowie einen später beigefügten Geier um ein totes Zebra versammelt sehen: Geht es ihnen ähnlich wie Vivienne von Wattenwyl? Teilen sie ihre Sichtweise einer Art Hierarchie der Tiere und ihre Vorstellung davon, dass ein Zebra kein bedeutendes Ziel einer Jagdsafari in Ostafrika war? In Bezug auf separierende Praktiken zwischen Natur und Kultur, Tier oder Mensch ist zwar auch in diesem Fall klar: Es braucht die bewaffnete Konfrontation, denn das Zebra soll gejagt und getötet sein. Zum Vorschein kommt darüber hinaus, dass Bernard und Vivienne von Wattenwyl mit einer anderen Dringlichkeit und Leidenschaft an das Erlegen eines Zebras als beispielsweise eines Löwen herangegangen sind.

Natur zeigen, Grenzen ziehen

Kehren wir nun zur Ausgangsfrage und damit zu Diorama Nr. 9 im Naturhistorischen Museum Bern zurück, das als einziges eine Totenszene zeigt: Was hat es mit dem toten Zebra inmitten einer Schar von wilden Hyänen und Hunden und unter den scharfen Blicken eines Geiers auf sich? Und wer sind wir, wenn wir als Menschen die Szene betrachten oder scheinbar in sie hineintreten? Cartmill hat von der bewaffneten Konfrontation zwischen Jäger*in und (zwingend) wildem Tier gesprochen und damit Grenzziehungen zwischen Natur und Kultur, zwischen Wildnis und Zivilisation, zwischen Freiheit und Unterwerfung und ähnlichen Unterscheidungen, die mit der Jagdpraxis einhergehen, assoziiert.⁶⁴

Die Ausgangslage unserer Explorationen bildete das Diorama selbst und die Beobachtung, dass sich daraus der Tod des Zebras nicht erschließen lässt. Keine Zeichen – wie zum Beispiel Blut, Bisswunden oder Fleisch – deuten auf einen Kampf oder einen Einschuss hin. In der sachlich-wissenschaftlichen Dokumentation von Max-Peter Kleefeld, die wir daraufhin konsultiert haben, wird die Jagd als Auseinandersetzung zwischen Tieren im Rahmen der Nahrungskette erläutert. Damit ist implizit die These verbunden, dass hier die Hyänen das Zebra erlegt hätten. Dann aber müssten eigentlich auch die Zeichen eines Kampfes und Bissspuren zu sehen sein. Im publizierten Tagebuch von Vivienne von Wattenwyl hingegen wird die Jagd insbesondere als ein Aufeinandertreffen von (männlichen, weißen) Jägern mit wil-

63 Ebd., S. 134 (Lorian-Sümpfe).

64 Vgl. Fußnote 10.

den Tieren beschrieben. Begründet werden die ›Taten‹, von denen das Buch handelt, mit der Liebe, die den Tieren gegolten habe, aber auch mit den Bemühungen, »ein Stück ihrer Anmut mit nach Hause zu bringen«⁶⁵. Hyänen werden zwar gejagt, sind aber in der Hierarchie einer kolonialen Reiseerzählung, wie sie Vivienne von Wattenwyls Bericht darstellt, nicht die wertvollsten Trophäen. Ähnliches kann nach der Lektüre für ihre Einschätzung von Wildhunden gesagt werden. Aber auch das Erlegen eines Zebras geschieht – folgen wir der Erzählung – *en passant*. Vielleicht sind es diese Einordnungen, die dem Präparator und dem Maler der Dioramen eine lange Zeit eher unübliche Praxis möglich gemacht haben: nämlich ein totes Tier zu zeigen.

Einige Aktivitäten und Praktiken der Grenzziehung zwischen menschlicher Welt und ungezähmter Wildnis, die die Jagd gemäss Cartmill als bewaffnete Konfrontation auszeichnen, haben wir nicht zuletzt durch einen genauen Blick in das Diorama Nr. 9 und die Schichten seiner Entstehungsgeschichte zu rekonstruieren vermögen.⁶⁶ Die Spuren des Trennens und Separierens wurden deutlich in den verhaltensbiologischen Beschreibungen des Museums, das in seiner Dokumentation auf die Nahrungskette eines Zebras hinwies, die sich ausschließlich auf Tiere bezog und dabei ausklammerte, dass das Tier vielleicht von menschlichen Jäger*innen erlegt worden oder aber eines durch Altersschwäche bedingten Todes im Zirkus gestorben war. Die Grenzziehungen wurden auch nachvollziehbar in den Formulierungen der Jägerin selbst, die – unabhängig von der Nahrungskette, welche das Museum erstellt hat – eine andere, vom kolonialen Kontext geprägte Anschauung der Tiere sichtbar werden ließ. Sie zeigte auf, dass das Töten verschiedener Tiere unterschiedliche Bedeutung annehmen konnte und damit einmal einen mehr und einmal einen weniger starken Eingriff bedeutete: Der Verlust eines geschossenen Zebras an eine Hyäne wog aus dieser Perspektive weniger als der Verlust eines Löwen zum Beispiel. Die im gezeigten Diorama vertretenen und hierarchisierten Tiere ermöglichten erst, so unser Argument, die Konstruktion einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen einer sogenannten Natur und der von Cartmill genannten »Kultur«, die wir hier letztlich als ein Kolonialsystem erkennen.

Durch die Auswahl an gezeigten Tieren konnten und können bis heute – legt man die obigen Überlegungen zum Kontext des *making-of* zur Seite – im Diorama Nr. 9 die Konfrontation der Jagd, das Aufeinandertreffen von Jäger*innen und Gejagten, ebenso wie der koloniale Kontext abwesend bleiben. Aber die Illusion verbleibt als eine doppelte: Nicht nur scheint es, als befänden wir uns tatsächlich in einer afrikanischen Landschaft. Es ist auch so, als sähen wir eine Ordnung von Natur, in der der Tod eines Tieres, das getötet wurde und demnächst zerfleischt werden wird, nicht mit Jagd, Kampf und Gewalt einherzugehen habe.

65 Vivienne von Wattenwyl: *In blaue Fernen. Afrikanische Jagdabenteuer*, Bern: Salm Verlag, 2012, S. VII (Vorwort zur zweiten Auflage 1937). Die erste Auflage erschien bei Hallwag Bern (vgl. Fußnote 38).

66 Vgl. Fußnote 10.

Epilog

Nicht nur, aber zuletzt wohl am Geier, der zu Zeiten der Erstellung des Dioramas lediglich als gemaltes Tier in der Hintergrundmalerei auftauchte und erst nachträglich als Präparat in das Diorama Nr. 9 eingefügt worden ist (vgl. Abbildung 2 und Abbildung 1), offenbart sich die dargestellte ostafrikanische, konkret kenianisch-ugandische Wildnis als menschliche Konstruktion.

Der Weißrückengeier, der in den 1950er Jahren vom damals neuen Tierpräparator Kurt Küng im Museum als eines seiner ersten eigenen Präparate in das Diorama Nr. 9 eingesetzt wurde, erlitt im Jahr 2014 seinen (symbolischen) Tod. Bei der Erstellung der Dokumentation durch Max-Peter Kleefeld Mitte der 2010er Jahre wurde von einem Mitarbeiter des Museums, dem Zoologen und Ornithologen Manuel Schweizer, festgestellt, dass der Geier falsch bestimmt worden war.⁶⁷ Da es sich um einen in Südostasien verbreiteten Bengalengeier und nicht um einen afrikanischen Weißrückengeier handelte, wurde deutlich, dass sich hier durch Kurt Küng eine invasive Spezies in das Diorama eingeschlichen hatte. Der Geier wird im Volksmund häufig an Teufels statt genannt und im Diorama zeigt sich dieser buchstäblich als Teil einer postkolonialen Welt, die ihre Schatten wirft. Dass sein Schatten durch die Beleuchtung im Hintergrund des blauen Himmels sichtbar wird, ist ein menschlicher Fehler, der in einem Diorama, das nur die Tierwelt und nichts als diese zu zeigen sucht und das historische Kontexte und transkontinentale Verschiebungen ausblenden möchte, nicht vorkommen dürfte.

67 Max-Peter Kleefeld: *Afrika-Dioramen. Naturhistorisches Museum Bern*, 2015, Afrika Diorama-Nummer 9E, ohne Seitenangabe.

Paranatur Forschungslaboratorium

Eine künstlerisch-ethnografische Exploration zu Vorstellungen von ›Naturen‹

Andrina Jörg

Natur-Kultur-Gefüge in Laborsituationen: (Sur-)reale Naturbetrachtungen

Im Kontext meines Dissertationsvorhabens und Kunst(vermittlungs)projekts *Paranatur Forschungslaboratorium* gestalte ich mit künstlerischen und ethnografischen Mitteln spekulative Vorstellungen von ›Natur‹.¹ *Paranatur* ist ein von mir kreierter Begriff. Er erlaubt, im Wortsinn neben, entgegen, entlang von sogenannter Natur – oder darüber hinaus zu denken, zu produzieren und zu fabulieren.² Meine künstlerische Strategie ist auf den ersten Blick einfach: Vor dem Hintergrund der aktuellen Umweltdebatten und mit Fokus auf die zeitgenössische Konsumorientierung verpflanze ich Alltagsobjekte aus Kunststoff an Orte, wo üblicherweise ›Natur‹ erwartet wird. Alltägliche Konsumgegenstände evozieren auf diese Weise im ersten Moment die Illusion/Imagination neuartiger Pflanzen (von mir so genannte *Para-Pflanzen* oder *Paranatur-Pflanzen*) und provozieren – dies meine langjährige Erfahrung – bei Betrachtenden ein Nachdenken über die Zusammenhänge von Umwelt/Mitwelt und Konsum.

1 Siehe Website: www.andrinajoerg.ch.

2 Zur Begriffsgeschichte der ›Natur‹ und ihrem Wandel aus naturphilosophischer Sicht siehe z. B. Gregor Schiemann (Hg.): *Was ist Natur? Klassische Texte zur Naturphilosophie*, München: Deutscher Taschenbuchverlag 1996. Siehe zur kulturell immer schon vorgeprägten und nur im Kontext zu definierenden, konkreten Vorstellung von Natur zudem Wolfgang Welsch: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart: Reclam 2010 oder Dieter Birnbacher: *Grundthemen der Philosophie, Natürlichkeit*, Berlin: De Gruyter 2006. Zur aktuellen Debatte um den Begriff und um unser ›Natur‹verhältnis siehe z. B. auch die Theorien und Schriften des Wissenschaftssoziologen Bruno Latour, des Sozialanthropologen Philippe Descola, der Wissenschaftstheoretikerin und Biologin Donna Haraway.



Abbildung 1: Bestimmungsversuche – fotografische Langzeit-Untersuchung seit 2000. Fotografien, Installationen mit diversen Materialien in unterschiedlichen Umgebungen, alle Fotografien © Andrina Jörg. Abgebildet: Staubwedel (links) und Haarspangen (rechts) in Pflanzen. Links: *Utiligeneraceae purae*, *Scopa ultramarina*, Blauer Kugelbeserich; rechts: *Utiligeneraceae purae*, *Fibula flava papilio*, leuchtender Kneifgreifer. Aus dem Bestimmungsbuch, unveröffentlicht



Abbildung 2: Bestimmungsversuche – fotografische Langzeit-Untersuchung seit 2000. Fotografien, Installationen mit diversen Materialien in unterschiedlichen Umgebungen. Abgebildet: lila Plastiklöffel (links) und rosa Gummihandschuhe (rechts) in Pflanzen. Links: *Utiligeneraceae calixae*, Berg-Schwarmlöffler, Mutationen des *calixum albinum*; rechts: *Utiligeneraceae purae*, *Aqua Manus rosa*, Fingerling aus der Fam. *Scopae purae*, Putzlinge (Paraphyten Gletsch, ehemaliges Gletschergebiet). Aus dem Bestimmungsbuch, unveröffentlicht

Als ethnografisch informierte Forschende und bildende Künstlerin untersuche ich in meinem Projekt – und dies wird das Kernstück meiner Dissertation sein –, wie Besuchende der *Paranatur Forschungslabore* diese (*Para*)Naturen im Detail rezipieren, imaginieren und zum Teil auch selbst gestalten. Bei meinem Vorhaben interessiert mich, inwiefern die Idee der *Paranatur* dazu dienen kann, aktuelle und zukünftige Vorstellungen von sogenannter Natur im Kontext unserer Konsumwelten zu debattieren. Meine Frage basiert auf der These, dass mit sinnlichen Mitteln der Kunst die spezifisch in der westlichen Moderne geprägten Vorstellungen der Trennung von »Natur« und »Kultur« lustvoll überschritten und spekulativ

diskutiert werden können.³ Mit dem Ausdruck ›westliche Moderne‹ orientiere ich mich an Bruno Latour, der diese und insbesondere auch ihr spezifisches Abgrenzungsverhältnis zur ›Natur‹ seit Jahrzehnten untersucht. Latour entlarvt den Anspruch der selbsternannten Modernen der sogenannten westlichen Welt, allen Nichtmodernen in anderen Erdteilen rational und kulturell überlegen zu sein, als Mythos.⁴ Mit der Absicht, die konstruierte Trennlinie zwischen sogenannter Natur und Kultur kritisch zu befragen und zu überwinden, schließe ich an einen theoretischen Diskurs an, der mich, ausgehend von Bruno Latour, zu Theoretiker*innen des *New Materialism* wie Donna Haraway, Jane Bennett oder Anna Tsing führt. Die Philosoph*innen, Anthropolog*innen und Kulturwissenschaftler*innen dieser heterogenen Denkströmung sprechen in alternativen Erzählarten unter anderem von *Natur-Kultur-Gefügen*, um die komplexen Beziehungen und Verflechtungen in der (Mit)Welt aufzuspüren und gängige Trennungen und Hierarchien von ›Natur‹ und ›Kultur‹ zu umgehen. Der Begriff *Gefüge* (er wird in der Literatur meist gleichbedeutend zu *Assemblage* verwendet) ist für diesen Artikel zentral.⁵ In der Kunst werden Werke als *Gefüge* oder *Assemblagen* bezeichnet, die als dreidimensionale, manchmal reliefartige Kompositionen aus unterschiedlichen Alltagsobjekten kreiert und eben *zusammengefügt* werden.⁶ Der Terminus wurde in den 1970er Jahren von Gilles Deleuze und Félix Guattari aus der Kunst entlehnt und in die Philosophie eingeführt.⁷ Der mittlerweile ›weitgewanderte‹ Begriff der *Gefüge* wird heute sowohl in den Kultur- wie Naturwissenschaften verwendet und bildet deshalb eine Schnittstelle eines transdisziplinären Diskurses zwischen Natur, Kunst, Geistes- und Sozialwissenschaften. Das Begriffskonzept wird in den jeweiligen Disziplinen und Diskursen etwas unterschiedlich gebraucht. Gerade deshalb erscheint er mir geeignet, um Überlegungen aus verschiedenen Disziplinen zusammenzubringen und damit weiter zu denken. Eva Sturm, eine wichtige Stimme aus dem Feld der Kunstvermittlungstheorie, die später noch zu Wort kommen wird, hat den Begriff für die Kunstvermittlung »von Kunst aus« theoretisiert. Mit

3 Siehe Überlegungen der Kunstvermittlerin und Theoretikerin Eva Sturm in Eva Sturm: *Von Kunst aus – Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze*, Wien: Turia + Kant 2011.

4 Siehe Bruno Latour: *Wir sind nie modern gewesen: Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017, S. 18–24.

5 Bedeutung und Herkunft des Wortes *Assemblage* (fr.): Sammlung, Ansammlung, Versammlung, Menge, Zusammenbau, Gefüge, das Zusammenfügen. *Assembler* (fr.): zusammenfügen, versammeln, vereinigen, sich (wirtschaftlich) zusammenschließen. Siehe z. B. www.linguee.com, www.duden.de, www.dwds.de (letzter Zugriff: 27.03.2022).

6 In den 1950er/60er Jahren wurde die Werkform u. a. durch Künstler*innen wie Robert Rauschenberg bekannt. Siehe z. B. Lenny: »Die Assemblage in der Kunst – Merkmale und Ursprünge« (2019) auf: www.daskreativeuniversum.de/die-assemblage (letzter Zugriff: 27.03.2022).

7 Siehe Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, Berlin: Merve 1992.

dem Ausdruck kann ich auch gewisse Charakteristika meiner künstlerischen Praxis umschreiben, worauf in diesem Artikel aber nur am Rande eingegangen wird.

Das *Paranatur Forschungslaboratorium* besteht aus einer Reihe situativ inszenierter *Paranatur Forschungslabore*. Diese habe ich nomadisch und kontextbezogen als ephemere Interventionen/Installationen kreiert. Mit den Laboren schaffe ich Versuchsanordnungen, in denen konkrete Materialien/*Materialgefüge* erprobt und verschiedene Wahrnehmungs, Vermittlungs, Erzähl- und Darstellungsmodi erkundet werden. Die Labore bestehen aus Elementen, die die *Paranatur* darstellen: Objekte, Fotografien, Bestimmungsbücher und tafeln.



Abbildung 3: Versuchsfeld, temporäre Paranatur-Installation im Park Seleger Moor, Rifferswil, Detailansicht mit Bestimmungstafel, Kabelbinder im Moor, 2016



Abbildung 4: Implantea, temporäre Installation im Park des Kantonsspitals Aarau, Detailansicht mit Bestimmungstafel und Bestimmungsbuch, 2011

Dieser Beitrag geht auf ein spezifisches *Paranatur Forschungslabor* ein. Ich inszenierte es im *Raum für Kunst im Eck* in Aarau im Herbst 2020 für sechs Wochen. Einerseits erforschte ich, wie ich in einer künstlerischen Vorgehensweise Materialien so konstellieren kann, dass *Natur-Kultur-Gefüge* zum Ausdruck gebracht werden. Andererseits bat ich Besucher*innen, die in einem experimentell gerahmten Setting auf diese Weise zu Proband*innen wurden, ihre Beobachtungen, Interpretationen und Spekulationen zum Gesehenen im *Paranatur Forschungslaboratorium* als mündliche Sprachnachricht zu hinterlassen. Mit dem Sprachmaterial kreierte ich – sowohl inspiriert von der Theoriefigur der *Gefüge* wie auch vom Ort des Labors – thematisch ausgelegte *Text-Gefüge*. Diese bestehen aus neu sequenzierten Aussagen verschiedener Besucher*innen und bringen verschiedene Wahrnehmungen und sprachliche Äußerungen der Proband*innen thematisch geordnet zum Ausdruck. Mithilfe der Sprach(bei)spiele denke ich aus kunsttheoretischer wie kunstvermittelnder Sicht über Wahrnehmungs- und Ordnungsprozesse im Kontext von *Natur-Kultur-Gefügen* nach. Dabei wird auch das rhizomatische Prinzip, das eng mit der Theorie der *Gefüge* verbunden und mehr mit assoziativen Denkmustern denn mit logisch-linearen Herangehensweisen zu vergleichen ist, in den Textgefügen methodisch in Anschlag gebracht.⁸ Der Begriff ›Rhizom‹ wurde ebenfalls von Deleuze und Guattari in die Philosophie eingeführt. Er wurde von ihnen aus der Biologie entlehnt und bezeichnet den unterirdischen Wurzelstock von Pflanzen, der keinen Hauptstamm hat. Der Ausdruck dient als Alternative zum kulturellen Konzept der Metapher des Baumes bei der Entstehung und Hierarchisierung der Arten. Stefan Georg Schweigler, Kulturwissenschaftler, führt zur Theoretisierung durch Deleuze und Guattari aus: Rhizome sind: »Gebilde, denen die Suchbewegung funktional eingeschrieben ist.« Er betont: »In keinem Fall geht es um die Reproduktion von vorangehenden Logiken, sondern um ein experimentelles Eingreifen in die Wirklichkeit, als eine Form des Expandierens und Wucherns.« Weiter führt er aus: »Das verhedderte Wesen eines Rhizoms und seine Betonung auf die Relevanz der Verknüpfungsweise sind untrennbar mit dem Gefügebegriff verbunden.«⁹

Im folgenden Abschnitt geht der Artikel im Bereich der Kunst zuerst auf künstlerisch-wissenschaftliche Diskursräume und gedankliche Bezugspunkte der *Gefüge* ein, die dieses Projekt begründen. Dabei schwingt immer auch das rhizomatische Denken mit. In einem zweiten Teil beschreibe ich zunächst meine künstlerische Vorgehensweise, bevor ich das spezifisch inszenierte *Paranatur Forschungslabor im Eck – Raum für Kunst* in Aarau erläutere. Zum Schluss fasse ich zusammen, warum sich künstlerische Mittel und ethnografische Methoden, das

8 Stefan Georg Schweigler: *Gefühlte Gefüge. Medien zwischen Affekt, Attachment, Assemblage*, Masterarbeit Universität Wien 2016, S. 16, <https://theses.univie.ac.at/detail/38795#> (letzter Zugriff: 27.02.2022).

9 Ebd., S. 17.

rhizomatische Denken und die Arbeit mit *Gefügen* eignen, um Denkprozesse jenseits des traditionellen Ordnungssystems anzustoßen.

Künstlerisch-wissenschaftliche Diskursräume

Seit einigen Jahren werden im Bereich der Kunst vermehrt thematische Gruppenausstellungen ausgerichtet, die sich der drängenden ökologischen Probleme und der damit zusammenhängenden Fragen nach den gesellschaftlichen Wirkungen und Konsequenzen annehmen. Unter sprechenden Titeln wie *Parlament der Pflanzen*, *Inventing Nature*, *Natur zwischen Sehnsucht und Wirklichkeit, über die Metapher des Wachstums* oder *Potential Worlds – Planetary Memories & Eco-Fictions* werden im deutschsprachigen Raum Kunstausstellungen mit Rahmenprogrammen lanciert, die den Klimawandel, den überbordenden Konsum, das Artensterben, die Umweltverschmutzung und ähnliche, weltweit zutage tretende Probleme und Phänomene ins Visier nehmen. Immer mehr Kurator*innen initiieren zusammen mit Künstler*innen und Geistes- oder Naturwissenschaftler*innen transdisziplinär angelegte Forschungsprojekte, in denen ökologische Themenkomplexe vor dem Hintergrund technologischer und soziokultureller Entwicklungen verhandelt werden.¹⁰ Die Ausstellungen und Events orientieren sich an neueren Theoriediskursen rund um Sichtweisen auf das Verhältnis von Natur und Mensch/Kultur/Technologie/Konsum.

Häufig beziehen sich die Debatten auf Theorien von Bruno Latour, Donna Haraway, Anna Lowenhaupt Tsing, Karen Barad oder andere Positionen des *New Materialism*. Die heterogene Theorie-Strömung hat sich in den 1990er Jahren als Reaktion auf die globale ökologische und gesellschaftliche Situation aus verschiedenen Disziplinen heraus entwickelt. Theoretisiert werden insbesondere aus feministischer Perspektive visionäre Formen von Ökologien und Ökonomien, die gefährdete Umwelten und soziale Ungleichheiten in den Blick nehmen. Die Debatten überschneiden sich zum Teil mit den Theorien des *Ontological turn*, dem *agential realism*, dem *spekulativen Realismus* oder dem *Posthumanismus*. Allen Theoriediskursen ist gemeinsam, dass sie, auch aufbauend auf neueren naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, den Vorrang des Menschen in Frage stellen und den nichtmenschlichen Lebewesen und Dingen wie auch der Materie eine aktivere Rolle zuschreiben.¹¹ Dabei gehen sie davon aus, dass Menschen mit anderen Lebewesen und der Mitwelt viel verstrickter sind als gemeinhin in der westlichen Moderne anerkannt.

10 An der Universität Bern wird beispielsweise seit 2021 in Zusammenarbeit mit weiteren Hochschulen das groß angelegte, transdisziplinäre *Sinergia*-Forschungsprojekt *Mediating the Ecological Imperative: Formats and Modes of Engagement* vorangetrieben. »The Ecological Imperative« auf <https://ecological-imperative.ch/> (letzter Zugriff: 22.06.2022).

11 Ich beziehe mich hier insbesondere auf die Arbeiten der namentlich erwähnten Positionen.

So wird denn auch der Materie in ihrer aktiven Rolle bei Prozessen des Entstehens und Vergehens besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Die Theoretiker*innen suchen nach weniger ausbeuterischen Formen des »Mit-Werdens«. ¹² Viele argumentieren zudem explizit aus der Position des »situiereten Wissens« heraus. ¹³ Diese betont, dass Erkenntnis respektive Wissen immer relational, in einem konkreten Kontext und aus einer bestimmten Perspektive formuliert wird und nicht in einem allgemeingültigen Wahrheitsanspruch aufgehen kann. Vertreter*innen des genannten Diskurses suchen im Kontext ihrer Forschungen oftmals die Nähe zu sinnlich-kreativen Zugängen und künstlerischen Arbeiten. Künstler*innen wie auch Kurator*innen lassen sich umgekehrt von den innovativen und ästhetisch orientierten Zugängen der Theorien des *New Materialism* inspirieren. So zum Beispiel im trans- und interdisziplinären Projekt mit dem Namen *The Multispecies Salon*, in dem Künstler*innen und Ethnograf*innen aus explizit inter- und transdisziplinärer Perspektive unter anderem spekulative, hybride Gestalten entwarfen, die den Aspekt der genmanipulierenden Möglichkeiten wie auch ihre Implikationen auf die Um/Mitwelt in Sichtbarkeit und in Verhandlung brachten. ¹⁴ Die Theorien und transdisziplinären Praktiken inspirieren auch die Arbeit im *Paranatur Forschungslaboratorium*. An der Schnittstelle von künstlerischer Praxis, ethnografischer Forschung und theoretischem Diskurs versuche ich zum Teil in partizipativ angelegten Formaten neue *Paranaturen* zu formulieren, die denn unter bildlichem Aspekt zuallererst auch als Hybride aus Natur und Kultur zu verstehen sind.

Verschiedene Worte für unterschiedliche Gefüge

Unter dem Titel *Critical Zones – Horizonte einer neuen Erdpolitik* haben Bruno Latour und Peter Weibel ehemaliger Leiter des Zentrums für Kunst und Medien in Karlsruhe (ZKM), in Zusammenarbeit eine Ausstellung konzipiert, die von 2020 bis Anfang 2022 zu sehen war. Im Kontext des Kunst(vermittlungs)programms ging es darum, »sich mit der KRITISCHEN Lage der Erde auf vielfältige Art und Weise zu befassen und neue Modi des Zusammenlebens zwischen allen Lebensformen zu erkunden.« ¹⁵ Vor dem Hintergrund der Mentalität der von ihm so genannten

12 Siehe hierzu Donna Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2018, S. 23.

13 Katharina Hoppe: *Die Kraft der Revision. Epistemologie, Politik und Ethik bei Donna Haraway*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2021, S. 29–95.

14 Siehe dazu Eben Kirksey: *The Multispecies Salon*, Durham/London: Duke University Press 2014, eine Publikation zu einer interdisziplinären Ausstellung in Zusammenhang mit aktuellen Wissenschafts- und Umwelthemen.

15 Critical Zone: »Horizonte einer neuen Erdpolitik«, Zentrum für Kunst, Karlsruhe, 23.05.2020–09.01.2022, auf: <https://critical-zones.zkm.de/#!> (letzter Zugriff: 28.06.2021).

westlichen Moderne und deren Auswirkungen auf die Welt bringt Bruno Latour als einer der Ersten die Fragen ein, wie die konzipierte Trennung und Ausbeutung von ›Natur‹ zum Vorteil der ›Kultur‹ diskutiert und wie damit umgegangen werden kann.¹⁶ Latour, der sich aus sozialwissenschaftlicher Perspektive intensiv und empirisch mit der naturwissenschaftlichen Erkenntnisproduktion in Laboren (und dem Erkennen von der Produktion von Hybridformen aus Natur und Kultur) befasste, spricht in seinen Arbeiten von Netzwerken und neu formierten Kollektiven, um die neu entstandenen *Naturenkulturen* und in diesem Sinn auch *Natur-Kultur-Gefüge* zu untersuchen.¹⁷ Ebenso betonen Exponent*innen des *New Materialism*, dass menschliche Lebewesen auf komplexe Weise – auch auf molekularer Ebene – mit ihrer Mitwelt verflochten wie abhängig sind, sowohl ökonomisch wie auch ökologisch und sozial. Sie beschreiben die negativen Auswirkungen des Kapitalismus und *Konsumismus*¹⁸ mit dem Ziel, alternative, nicht hegemonial geprägte Formen des Zusammenlebens in die Diskussion einzubringen und diese zu erkunden.¹⁹ Dazu gehört auch das Imaginieren neuer/anderer Ordnungssysteme der Entitäten/Materie, zum Beispiel mithilfe des Konzepts der Gefüge.²⁰

Für Anna Lowenhaupt Tsing wurde der Handel mit dem Matsutake-Pilz, ein Speisepilz, der in den Ruinen ausgebeuteter Landschaften wächst und nicht gezüchtet werden kann, zum Anschauungsobjekt und Sinnbild für eine prekäre Alternativwirtschaft. Diese gedeiht abseits, aber in Abhängigkeit zu kapitalistischen Verwertungsketten.²¹ Sie schreibt in Zusammenhang mit ihrer weltweiten Forschung auf den Brachen des »Flickenskapitalismus«²²:

»Das Konzept des Gefüges (assemblage) ist hilfreich. Die Ökologen haben sich diesem Begriff zugewandt, um die mitunter starren und eng umgrenzten Konnotationen der ökologischen ›Gemeinschaft‹ zu umgehen. Die Frage, wie sich die

16 Bruno Latour 2017: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, S. 18–24.

17 Zur Akteur-Netzwerk-Theorie: Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014.

18 Zur Kritik am Konsumismus siehe auch ältere Autoren der *Kritischen Theorie* und der *Frankfurter Schule* wie zum Beispiel Theodor Adorno.

19 Siehe hierzu Karan Barad: *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, Berlin: Suhrkamp 2012.

20 Dass längst nicht alle Kulturen von einer Vorstellung ausgehen, die auf der Trennung der Bereiche von Menschen und der sogenannten Natur und auf Ausbeutung der Ressourcen baut (es gibt für diese Kulturen beispielsweise gar keine Naturvorstellung, sondern lediglich Beziehungen zu anderen Entitäten), beschreibt der Sozialanthropologe Philippe Descola eindrucklich anhand von reichhaltigem empirischem und theoretischem Forschungsmaterial. Siehe Philippe Descola: *Jenseits von Natur und Kultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2013.

21 Anna Lowenhaupt Tsing: *Der Pilz am Ende der Welt*, Berlin: Matthes & Seitz 2019.

22 In: Donna Haraway 2018: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, S. 56.

verschiedenen Arten in einem Arten-Gefüge – wenn überhaupt – gegenseitig beeinflussen, ist nie letztgültig zu entscheiden.«²³

Um die *Gefüge/Assemblagen* der unterschiedlichen Materien und Entitäten in ihren vielfältigen Verflechtungen und konfliktreichen Abhängigkeiten sowie in ihrer stetigen Veränderung zu beschreiben, operieren Bruno Latour wie auch Vertreter*innen des *New Materialism* mit verschiedenen Termini. Jane Bennett, ökologische Philosophin, verwendet beispielsweise den Begriff der »lebhaften Materie«, um die Dichotomie der passiven Materie und aktiven Lebewesen in einem neuen Wort zu umgehen und zu thematisieren. Sie beschreibt das Konzept der *Gefüge* folgendermaßen: »Gefüge sind ad hoc entstehende Gruppierungen unterschiedlicher Elemente, lebhafter Materialien aller Art. Gefüge sind lebendige, pulsierende Bündnisse, die fortbestehen trotz der dauerhaften Anwesenheit von Energien, die sie von innen heraus in Unordnung bringen.«²⁴

Bei den Formulierungen geht es stets um die Reflexion und das Neudenken komplexer Verbindungen der vormals getrennten Sphären von Natur und Kultur. Zentrale Elemente sind die *Wahrnehmung nichtmenschlicher Aktant*innen* in den verworrenen und verwobenen Prozessen und Beziehungen des Kommunizierens und Transformierens, wie auch das *Aushebeln altgedienter Hierarchien*.²⁵ Mit der Kreierung neuer Wortbildungen, die insbesondere Bruno Latour und Donna Haraway intensiv betreiben, stellen die Positionen die grundlegende Weltordnung der westlichen Moderne und die Argumentationslinien der abendländischen Philosophie zur Debatte. Zudem fordern spekulative Geschichten (Donna Haraway) und neu perspektivierte Narrative (Anna Lowenhaupt Tsing) unsere Denkgewohnheiten heraus.²⁶

Die gegenseitigen Verflechtungsprozesse der Spezies erläutert Donna Haraway wie folgt: »Ontologisch heterogene PartnerInnen werden wer und was sie sind, in relationalen, materiell-semiotischen Verweltlichungen. Naturen, Kulturen, Subjekte und Objekte existieren nicht vor ihrer verflochtenen Verweltlichung.«²⁷ Mit der »materiell-semiotischen Verweltlichung« betont Haraway die vielfältigen Ausdrucks- und Interpretationsmöglichkeiten, die in den *Gefügen* angelegt sowie von und durch verschiedene Existenzformen *produziert* und *gelesen* werden können. Stefan Georg Schweigler schreibt zu den verschiedenen Möglichkeiten, wie ein *Gefüge* laut Deleuze/Guattari zusammengesetzt und interpretiert werden kann, Folgen-

23 Anna Lowenhaupt Tsing 2019: *Der Pilz am Ende der Welt*, S. 39f.

24 Jane Bennett: *Lebhaftes Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin: Matthes & Seitz 2020, S. 59.

25 Bruno Latour 2014: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 95.

26 Zu spekulativen Geschichten siehe: Donna Haraway 2018: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, S. 187f. Zu neu perspektivierten Narrativen siehe Anna Lowenhaupt Tsing 2019: *Der Pilz am Ende der Welt, Prolog*, S. 13–24.

27 Haraway 2018: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, S. 23–24.

des: »Eine Besonderheit dieser deleuzoguattarischen Verflechtungsfigur besteht also darin, dass z. B. menschliche Arbeitskräfte, Tiere, Gebäude, Rohstoffe oder Klimata, ebenso wie Diskurse, sinnliche Begehren, soziale Beziehungen oder staatliche Gesetze in ein Gefüge eingeflochten sind.«²⁸ Und Anna Lowenhaupt Tsing formuliert: »Gefüge versammeln nicht nur verschiedene Lebensweisen, sie bringen sie hervor. In Gefügen zu denken lässt uns fragen: Wie können Ansammlungen zu Ereignissen werden, das heißt, mehr werden als die Summe ihrer Teile?«²⁹ Dieser Gedanke bringt mich zum nächsten Abschnitt und zu meiner künstlerisch-ethnografischen Arbeit zurück. Auch da geht es darum, wie *Material-Assemblagen* zu einem Ereignis, zu »materiell-semiotischen Verflechtungen« werden können, deren Ausdruck und Bedeutung im Kontext des Kunst- und Ausstellungsraums nochmals eine weitere Wendung der semiotischen Aufladung erfahren.³⁰

Künstlerisch-ethnografische Praxis - Gefüge, die Anlass zum Spekulieren geben

In meinem künstlerisch-ethnografischen Dissertationsprojekt erforsche ich, wie Betrachtende der *Paranatur* Formen von *Natur-Kultur-Gefüge* beschreiben, imaginieren oder gestalten. Wie ließe sich diese neu ordnen respektive taxonomieren und welche Funktion müsste die neue Natur, sprich *Paranatur*, übernehmen? Und wie können wir über Zukunftsvorstellungen der neu gedachten Mitwelt spekulieren und diese in Narrativen skizzieren?

Im *Paranatur Forschungslabor* in Aarau untersuchte ich, wie Betrachtende des *Paranatur Forschungslaboratoriums* eine Mitwelt benennen, die nicht länger unabhängig und getrennt von Menschen zu denken ist, sondern von diesen mitproduziert und konsumiert wird. Konkret und spekulativ gesprochen interessiert mich die Frage: Wie kann ein gemeinsames »Mit-Werden«³¹ imaginiert werden? Wie sähe beispielsweise eine synthetisierte oder (mikro)plastifizierte »Natur« aus? Wie würde es sich leben im Plastozän?³²

Bevor ich auf dieses konkrete *Paranatur Forschungslabor* in Aarau vertiefter eingehe, schildere ich mein allgemeines künstlerisch-ethnografisches Vorgehen: Ich

28 Stefan Georg Schweigler: *Gefühlte Gefüge. Medien zwischen Affekt, Attachment, Assemblage*. Masterarbeit. Wien: Universität Wien 2016, S. 18.

29 Anna Lowenhaupt Tsing 2019: *Der Pilz am Ende der Welt*, S. 40.

30 Donna Haraway 2018: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*, S. 23–24.

31 Ebd., S. 23.

32 Vgl. Tatiana Schlossberg: »The Immense, Eternal Footprint Humanity Leaves on Earth: Plastics«, *New York Times* vom 19.07.2017, auf: <https://www.nytimes.com/2017/07/19/climate/plastic-pollution-study-science-advances.html> (letzter Zugriff: 27.03.2022).

entferne Alltagsobjekte aus ihren üblichen Zusammenhängen und platziere diese in Umgebungen, die als natürlich wahrgenommen werden. Dies kann beispielsweise eine Wiese, ein Wald, ein Gartenbeet, ein Treibhaus, ein Blumentopf oder eine Brache sein. Die eingepflanzten Konsumobjekte, die in der Vorstellung zu (*para*) natürlichen Pflanzen werden, überschreiten sowohl aufgrund ihrer materiellen Beschaffenheit wie auch wegen ihrer organischen Anmutung die übliche Trennung von sogenannter Natur und Kultur. Zudem bilden sie auf der Ebene der Täuschung, Fiktion und Spekulation in der Kategorie der *Paranatur* einen eigenen Reflexionsbereich, in dem das übliche, in der westlichen Moderne angelegte Ordnungssystem und die Dichotomie der beiden Bereiche in einem ersten Schritt ausgehebelt und in einem zweiten Schritt aus Distanz zur Anschauung kommen können.³³ Aufgrund von bewusst gesetzten Form- und Farbanalogien dieser *Natur-Kultur-Gefüge/Assemblagen* assoziieren Betrachtende neue Figurationen und Zusammenhänge, die zwischen Organischem und Künstlichem oszillieren. In der Interferenz von Objektanordnungen/*Material-Assemblagen* und örtlichem Kontext werden neuartige Pflanzenkreationen sichtbar. Die Objekte fungieren in diesem Sinn als Hauptaktanten, um neuartige Pflanzengebilde zu evozieren (Latour spricht von *Quasi-Subjekten*. Damit betont er die Aktivität und Wirkkraft von Objekten).³⁴

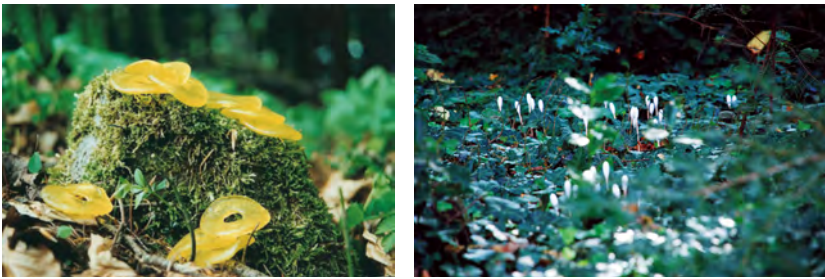


Abbildung 5: Bestimmungsversuche – fotografische Langzeit-Untersuchung seit 2000. Fotografien, Installationen mit diversen Materialien in unterschiedlichen Umgebungen. Abgebildet: süße Gummiringe (links) und Wattestäbe (rechts) in Pflanzen. Aus dem Bestimmungsbuch, unveröffentlicht. Links: *Nutrigeneraceae circulae*, gelbe Quetschkraftufo; rechts: *Utiligeneraceae apere, gigantum Stabulum albinum*, großer Weißstab

33 Siehe zu ähnlichen künstlerischen Strategien historische und aktuelle Referenzen: Thomas Düllo/Franz Liebl (Hg.): *Cultural Hacking*, Wien: Springer 2005.

34 Siehe Latour 2014: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, zu Quasi-Objekten: S. 409, zu Aktanten S. 91.

Mit den ortsspezifischen Inszenierungen verschiedener *Paranatur Labore* agiere und interveniere ich also mit Alltagsobjekten, Fotografien, Installationen, Interventionen, Taxonomien und Texten.³⁵ Gleichzeitig bearbeite ich mit dem *Paranatur Forschungslaboratorium* als mobiler Struktur und fiktiver Institution mit Besuchenden, Teilnehmenden und Proband*innen in je situativer Weise *paranaturliche* Kreationen.³⁶ Auf der Ebene von Narration, Spiel und Metaphorik werden im jeweilig kreierte Labor Möglichkeiten geschaffen, Imaginationen möglicher (zukünftiger) Mitwelten kritisch zu diskutieren und zu reflektieren.³⁷

Eck-Phrasie - Para-Phrasie // Paranatur Forschungslabor im »Eck - Raum für Kunst« in Aarau. Einblick in eine Feldforschung im Labor

Im Folgenden werde ich auf ein installiertes *Paranatur Forschungslaboratorium* vertiefter eingehen. Ich siedelte dieses im Ausstellungsraum für Kunst im Eck in Aarau³⁸ an, wo es mir im Herbst 2020 für sechs Wochen als Atelier, Forschungslabor und Diskussionsraum diente. Im Zeitraum meiner Anwesenheit arbeitete ich vor Ort an einer mehrdeutig auslegbaren Inszenierung aus alltäglichen (Kunststoff) Objekten, Styroporelementen, Fotografien und Bestimmungstabellen von *Paranatur*-Pflanzen. Die ehemalige Metzgerei, die heute als Raum für zeitgenössische Kunst und künstlerische Experimente genutzt wird, verwandelte sich mit der Zeit

35 Das Substantiv *labor* bedeutet auch Mühe, Anstrengung, Arbeit (eigentlich das Wanken unter einer Last). Bis ins 16. Jahrhundert wurde auch die Alchimistenküche damit bezeichnet. Später Arbeitsstätte, Arbeitsraum für naturwissenschaftliche Untersuchungen und Experimente, Werkraum, Werkstatt. Informationen aus: Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache: »Labor« auf: <https://www.dwds.de/wb/Labor> (letzter Zugriff: 27.03.2022.)

36 Die Objekte kaufe ich meist in Supermärkten ein. Auf diese Weise entnehme ich sie dem üblichen zweckgerichteten Warenkreislauf und führe sie in einen zweckentfremdeten Bereich ein. Die Objekte werden als Aktanten von mir nicht bearbeitet. Das heißt, sie werden weder geklebt noch bemalt, beschnitten etc. Ich setze sie für lokale und/oder fotografische Inszenierungen an unterschiedlichen Orten ein. Nach Gebrauch lagern sie bis zu ihrem nächsten Einsatz in meinem Atelier. In diesem Sinn dienen sie mir als Mal- respektive Baukastenelemente, die ich je nach ihren sinnlichen (materiellen, farblichen, formalen, haptischen) Qualitäten wieder verwenden kann.

37 Zu Fiktion und Narration als Erkenntnisinstrument: Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993. Oder Nelson Goodman: *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

38 Seit 2019 wird die ehemalige Metzgerei auf Initiative der Besitzerin Laura Peter von der Künstlerin und Kuratorin Sadhyo Niederberger kuratiert und fungiert je nach eingeladenen Gästen als Kunst, Schau, Diskursraum oder Atelier mit regem Diskursangebot. Siehe dazu: Eck – Raum für Kunst in Aarau, Konzept und Ausstellungsprogramm auf: <https://www.kunst-im-eck.ch> (letzter Zugriff: 27.03.2022).



Abbildung 6: Einblick in das temporär eingerichtete Paranatur Forschungslabor im Raum für Kunst im Eck, Blick durch das Schaufenster, Aarau, Oktober 2020

in ein *paranatürliches* respektive *paraflorales* Material-Gefüge, das zwischen Forschungslabor und Gärtnerei changierte.

Im Rahmen dieser Anlage ging ich der Frage nach, wie die *Material-Gefüge*, die im Bereich dieses Settings mehrdeutig *materiell-semiotisch* waren, bei Besuchenden Vorstellungen von *Naturenkulturen* vor dem Hintergrund aktueller Konsumwelten anregen können. Zentral war dabei die Frage, wie die inszenierten Elemente gedeutet und in Sprache übersetzt wurden – und ob dabei auch die übliche Dichotomie von ›Natur‹ und ›Kultur‹ durchkreuzt oder auch lustvoll weiterfabuliert wurde. Zudem interessierten mich aus kunstvermittelnder Perspektive sprachliche Äußerungen, die auf gedankliche und sprachliche Ordnungs- wie Vermischungsprozesse beim Betrachten hindeuten. Zur Reflexion und Theoretisierung des Vorgehens wende ich das Konzept der *Gefüge* sowohl als materielle wie auch als sprachliche Formationen an und verbinde dieses mit Überlegungen des damit verbundenen Konzepts des *Rhizoms*.

Von der Betrachtung von *Material-Assemblagen* zu *Textgefügen* und *Rhizomen*: assemblierte Textproben aus dem Labor

Während der Arbeit im *Paranatur Forschungslaboratorium* im Eck bat ich Besuchende, mir für circa 5–15 Minuten, während derer sie sich alleine im Raum aufhalten, eine akustische Sprachaufzeichnung zu hinterlassen. Als Unterstützung und zur freien Verfügung hatten die Gäste, die auf diese Weise wissentlich zu Proband*innen eines Experimentes wurden, bei der Betrachtung der Bilder, Objekte und Installationen die Möglichkeit, sich von den Verben *beobachten*, *interpretieren*, *Spannungsfelder entdecken*, *analysieren* und *spekulieren* leiten zu lassen.³⁹ Es war den Testpersonen auch möglich, einfach frei zu assoziieren. Die Zeitdauer des Aufenthaltes im Raum wurde offengelassen. Zusammengekommen sind 60 Sprachaufzeichnungen von Personen unterschiedlichen Alters und unterschiedlicher Herkunft. Diese kannten mehrheitlich entweder den Veranstaltungsraum als Kunstort oder waren schon in anderen Kontexten mit meinem Projekt in Berührung gekommen. Weil das *Paranatur Forschungslaboratorium* erstmals als eine Art Labor, Gärtnerei oder Werk- und Lagerraum in einem Innenraum inszeniert war, barg es auch für Eingeweihte einige irritierende und nicht auf den ersten Blick einzuordnende Raum, Bild- und Material-Konstellationen.

In den kommenden Abschnitten habe ich ausgewählte Aussagen verschiedener Proband*innen auf ›assoziative‹ und künstlerisch-literarisch orientierte Weise zu thematisch sortierten Text-Gefügen assembliert. Inhaltlich wie formal bringen diese Gefüge neue Ordnungsprozesse jenseits von ›Natur‹ und ›Kultur‹ zum Ausdruck. Die Produktion der *Text-Assemblagen*, die je aus Aussagen von verschiedenen Personen stammen, interpretiere ich in Anlehnung an Bruno Latour als eine Praxis, die vergleichbar mit experimentellen Verfahren der Laborarbeit ist.⁴⁰ So habe ich – labortechnisch gesprochen – den Sprachaufzeichnungen verschiedene Sprachproben entnommen. Die Sprachproben – ›Re-Agenzien‹, wie ich sie nenne – sequenzierte ich und fügte sie in einem weiteren Schritt neu zusammen. Die Füg- und Bruchstellen der Sequenzierungen habe ich mit »//« markiert und mit einer Überschrift versehen, die ich ebenfalls aus den Aussagen extrahierete. Die Text-Assemblagen sind auf zwei Hauptkapitel verteilt. Ich leite sie jeweils mit einer kurzen Information zum Setting ein und reflektiere anschließend theoriebezogen. Jane Bennet drückt sich beim Nachdenken über die Wirkung von Gefügen so aus: »Bei den durch ein Gefüge herbeigeführten Wirkungen handelt es

39 Die Verben orientieren sich, sehr verkürzt gesagt, an den fünf Hauptströmungen der westlichen Philosophiegeschichte. Siehe hierzu auch Ekkehard Martens, welcher daraus eine Methode des Philosophierens mit Kindern entwickelt hat: Ekkehard Martens: *Philosophieren mit Kindern*, Stuttgart: Reclam 1999.

40 Bruno Latour 2017: *Wir sind nie modern gewesen*, S. 31–39.

sich [...] um emergente Eigenschaften.«⁴¹ Es könnte durchaus sein – und dies wäre eine willkommene Nebenwirkung –, dass die Textgefüge bei Lesenden ebenfalls emergente Eigenschaften entwickeln.

Eigensinnige Ordnungsprozesse und Rhizome

Im Labor versuchten sich die Proband*innen inmitten der vielfältigen Impressionen zu orientieren. Ausgehend von sinnlichen, nicht immer klar zu verortenden Eindrücken wurden Bezüge zu Bekanntem geschaffen. Teilweise wurde auf den Zeichencharakter eines Dinges referenziert und damit auf das Uneigentliche, teilweise wurde eher das real Anwesende fokussiert.

Schwierig, was ich hier wahrnehme

Wo bin ich da? In einem Labor, wurde mir gesagt // Ich sehe viele Anzeichen von Forschungsinstrumenten, es hat Tabellen, fotografische Aufnahmen, Kühlschränke und Forschungsgegenstände // kistenweise Material, das hier wartet // Ich gehe zuerst zu einer Art chemischem Model, das mir gerade ins Auge gefallen ist // Es ist ein Raum, der mich nicht unbedingt in erster Linie an Kunst erinnert, mehr an einen Handwerker Raum, ein Atelier, es ist ganz vieles hier, es scheint so zufällig hingestellt, jemand hat seine Dinge deponiert und aus diesem Depot sind nachher – in der Nacht ist es lebendig geworden // Ich bin hier in einer ganz wunderlichen Welt, die hat etwas Organisches und auch etwas Künstliches // Schwierig, was ich hier wahrnehme, ich nehme etwas extrem Unnatürliches extrem naturnah wahr // Ja, ich bin hier im Treibhaus, mit Pflanzen um mich herum, große Farbenpracht // Ich sehe jetzt wie die Installation gewachsen ist // dass es ganz viele Dinge hat, die eine Ordnung haben, oder ein Durcheinander, je nach dem // Einfache Alltagsgegenstände, die geordnet



Abbildung 7: Einblick in das temporär eingerichtete Paranatur Forschungslabor im Raum für Kunst im Eck, Blick von der Türe aus, Aarau, Oktober 2020

41 Jane Bennet 2020: *Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge*, S. 59.



Abbildung 8: Einblick in das temporär eingerichtete Paranatur Forschungslabor im Raum für Kunst im Eck, Gartenkisten, Handschuhe, Staubwedel, Heizungsrohrbürsten, Schlauch, Trinkhalme, Detailaufnahme, Aarau, Oktober 2020

sind, die einen Ausdruck geben, bei dem man das Gefühl hat, man ist in einem verwunschenen Garten.

Während sich die Gedanken beim Betrachten gleichsam rhizomatisch ausbreiten, suchen die Proband*innen sprachlich nach sinnstiftenden Ordnungen und Bezügen in Gefügen, die nicht mehr ganz so gefügig scheinen. Gilles Deleuze und Félix Guattari haben sich in einem Text unter dem leitgebenden Motiv und des Konzepts des Rhizoms Gedanken zu Ordnungsprozessen und Differenzierungs- und Verzweigungsmechanismen gemacht. Sie haben dies in Abgrenzung zur

traditionellen Philosophie unternommen, die gerne mit Gegensätzen operiert (beispielsweise die Vorstellung der Trennung ›Natur/‹Kultur‹). Sie notierten Folgendes: »Aus Eins wird zwei: jedesmal, wenn wir dieser Formel begegnen, [...] oder man sie so ›dialektisch‹ wie möglich begriffen hat, haben wir es mit dem reflektiertesten, ältesten klassischen Denken zu tun, das völlig abgenutzt ist. Die Natur geht nicht so vor: dort sind Wurzeln Pfahlwurzeln mit zahlreichen Verzweigungen, seitlichen und sternförmigen, jedenfalls keinen dichotomischen.«⁴² Immer noch mit dem Konzept des Rhizoms denkend, schreiben die beiden weiter: »Eine Vielheit hat weder Subjekt noch Objekt; sie wird ausschließlich durch Determinierungen, Größen und Dimensionen definiert, die nicht wachsen, ohne dass sie sich gleichzeitig verändert: (die Kombinationsgesetze wachsen also mit der Vielheit)«.⁴³

Das rhizomatische Denken, wie es von Deleuze/Guattari schreibenderweise und auch bezogen auf Kunst vorgeführt wurde (z. B.: »Die Sprache mit einer rhizomatischen Ordnung analysieren, heißt vielmehr, sie auf andere Dimensionen und andere Register hin zu dezentrieren«)⁴⁴, diente auch der Kunstvermittlerin Eva Sturm als Inspirationsgrundlage, um ihre eigene Theorie der Kunstvermittlung »Von Kunst aus« zu entwickeln.⁴⁵ Dabei richtet Sturm den Fokus auf die entstehenden rhizomatischen Möglichkeiten des Denkens, die durch Kunst in ihren

42 Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Rhizom*, Berlin: Merve 1977, S. 8.

43 Ebd., S. 13.

44 Ebd.

45 Siehe Eva Sturm 2011: *Von Kunst aus – Kunstvermittlung mit Gilles Deleuze*.

transformativen und kollektiven Bewegungen ermöglicht werden. Es werden ihrer Meinung nach Erkenntnisprozesse insbesondere auch im Wechselverhältnis von Kunst und Sprache angestoßen.⁴⁶

Sprachliche Hybridisierungen, produktive Einbildungskräfte

Die Proband*innen, so scheint es, beschreiben das eigene Sehen als etwas noch nicht ganz Stabilisiertes, als etwas, das sich fortlaufend neu bildet und formuliert. Dabei wird oftmals auch nach den passenden Worten gesucht:

Händschli sind schon fast Blumennamen

Anemonen, tulpenartige Sachen, Stängel, ich bin botanisch nicht wahnsinnig bewandert, sonst würden mir wahrscheinlich sofort irgendwelche wissenschaftliche Pflanzennamen einfallen. Sachen wie Maierisli, Rösl, oder Händschli, Röhrl, eigentlich sind es schon fast Blumennamen. Schwämmchen, Löffeli, Gäbeli, es wirkt in dieser Kombination und Anordnung pflanzlich, blumig // Mir ist das Wort gleich entfallen, diese kultivier ... also die Instrumente, die Blumensteckerchen, oder was sind es, Kabelbinderblumensteckerchen, ich weiß nicht wie man diesen Dingern sagt, Kabel ... Kabelverschliesser äh, ich sehe hier eine Anordnung mit kleinen hellgrünen, dunkelgrünen, olivgrünen von diesen Kabelhaltern // es wirkt einfach wie ein fragiles Gras, verschiedene Arten von Gras, ich habe es vorhin gleich berührt, weil es so fragil wirkt, ich stelle mir den Wind vor, der da durchfährt. Gras ist eben nicht gleich Gras, es gibt so viel verschiedene Arten und wir haben eigentlich nur einen Begriff dafür. Kabelbinder! Genau! Also, Differenzierung von Begriffen, von Gras oder von Farben, dann frage ich mich, ja, können wir das überhaupt adäquat beschreiben // Was ich hier jetzt sehe, diese Gräserlandschaft, habe ich noch nie gesehen, solche Gräser // Ich bin hier bei etwas grasartig struppigem, Nahaufnahme kann man sich hier organisieren, wenn man hier durch die Lupe schaut, quasi wie die Haarwurzeln // Diese verschiedenen was sind es schon wieder, wie sagt man diesen, diese – Kabelbinder, ja, genau, das sind für mich verschiedene Gräser, die getestet werden für verschiedene Rinderarten, welches Gras gibt dem Fleisch einen bestimmten Geschmack?

46 Siehe z. B. Eva Sturm: »Vom Schießen und vom Getroffen-Werden. Kunstpädagogik und Kunstvermittlung von Kunst aus«, in: *Kunstpädagogische Positionen* (2005) 7, S. 18.



Abbildung 9: Einblick in das temporär eingerichtete Paranatur Forschungslabor im Raum für Kunst im Eck, Kabelbinder-Installation auf Styropor, Detailaufnahmen, Aarau, Oktober 2020

Gerade weil das Wahrgenommene in seiner Mehrdeutigkeit nicht mehr klar zu benennen war, behielten sich die Besuchenden mit sprachlichen Hybridisierungen, um das Neuartige einzuordnen. Sie bildeten zum Teil Neologismen, welche die verschiedenen Weltbezüge in einem neuen Ausdruck vereinten. So sahen die Besuchenden nebst ›Topfbäumen‹ auch ›Federballblüten‹, ›Löffelchenbäume‹ oder ›Gabelsalat‹. Der Phänomenologe Bernhard Waldenfels hat sich im Zusammenhang mit neuen »Ordnungen im Werden«, mit individuellen Ordnungsprozessen und sinnlichen Wahrnehmungen auseinandergesetzt. In der Publikation *Sinne und Künste im Wechselspiel – Modi ästhetischer Erfahrung* schreibt er: »[Es] stellt sich das Ordnungsgeschehen als Umsetzung und Umwandlung dar. Etwas wird zu etwas, in dem es Form annimmt, sich in Feldern ausbreitet, in Horizonte eintritt und unter wandelnden Umständen wiederkehrt«. Und:

»Jeder entstehenden Ordnung, sei es eine physische, biologische oder kulturelle Ordnung, haften Momente des Chaotischen an. Man könnte von einem *Limbus* der Erfahrung sprechen. Indem sich vorbereitet, was schließlich als neuartig zutage tritt [...]. In solchen Übergangszonen stoßen wir auf Spielarten einer Intuition, die der produktiven Einbildungskraft nahe kommt.«⁴⁷

Auch die Eindrücke im *Paranatur Forschungslaboratorium* im Ausstellungsraum für Kunst im Eck haben die Einbildungskräfte mobilisiert, wie sich hier in zwei weiteren Textgefügen zeigt. Die Proband*innen hatten das hier abgebildete Objekt vor Augen, als sie bemerkten:

47 Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel – Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin: Suhrkamp 2015, S. 23 (Hervorhebung im Original).



Abbildung 10: Einblick ins temporär eingerichtete Paranatur Forschungslabor im Raum für Kunst im Eck, Ohrenstäbchen geklebt, ca. 30 cm x 60 cm, verschiedene Formationen, Aarau, Oktober 2020

Eine Art neuronales Netzwerk, oder ein Fasergewebe, ähnlich wie bei Pilzen

Das assoziiere ich auch auf dem Meeresboden, wo kein Licht mehr dazu kommt, darum ist alles weiß // Ich getraue mich gar nicht zu nahe zu kommen – darf ich hier überhaupt einatmen, ohne dass irgendwelche Sporen in meine Lungen kommen? Es ist, wie wenn hier bedrohliche Experimente ... Es ist mir nicht so geheuer, wenn das in die Natur käme // Wenn das überhandnehmen würde. Dann hat es auch etwas Bedrohliches. Es ist natürlich auch eine Frage der Menge // Es liegt ganz vieles an der Anordnung // Ich frage mich, verfolgt dieses Gehäuf eine gewisse Ordnung? // Es gibt verschiedene Verbindungen, es erinnert mich an eine Art neuronales Netzwerk, oder an ein Fasergewebe, ähnlich wie bei Pilzen. Etwas Denkendes, etwas Zusammenhängendes.

Weiter imaginierten und fabulierten einzelne Proband*innen, vielleicht eines dieser oder ähnlicher Objektdetails vor Augen:

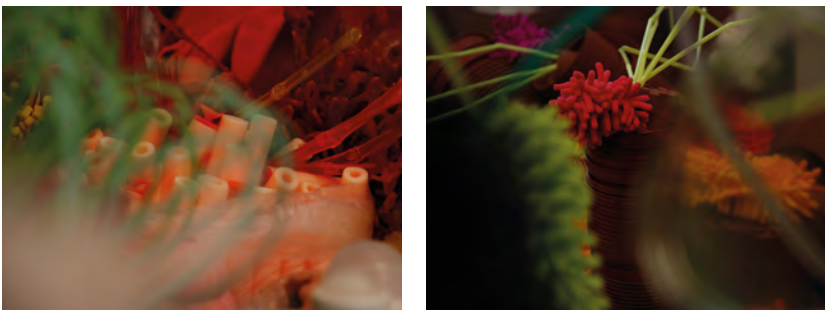


Abbildung 11: Einblick in das temporär eingerichtete Paranatur Forschungslabor im Raum für Kunst im Eck, Handschuh, Deo, Spielpistolen-Munition, Schwingbesen, Cocktail-Party-Sticks, Kabelbinder, Putzwedel, Trinkhalme, Blumentöpfe gestapelt, Detailaufnahmen, Aarau, Oktober 2020

Es ist so wie eine neue Spezies, wie wenn man eine neue Art entdeckt

Es wirkt alles so bemüht, um ins Leben zu kommen, auch wenn es aus Plastik ist // In ein paar Jahren, wenn ich in den Wald gehe, sieht es vielleicht aus wie hier, Plastikpflanzen können dann Pflanzen ablösen. Ich sehe eine neue Form von Welt // Die Leute des Labors sind grad nicht hier, das ist interessant, wie das grün wird, das ist mir noch nie aufgefallen, dass diese Gäbeli, dieser Gabelsalat, dass die so scheinen und schimmern, haben die wohl in dieser Verarbeitung Chlorophyll in diesem Plastik, ohne dass wir es wissen und jetzt merkt man es erst, weil es hier so zusammenwächst? // Das entwickelt sich hier in eine Richtung einer Natur 2.0. Es ist so wie eine neue Spezies, wie wenn man eine neue Art entdeckt. Könnte sogar irgendeinmal eine fruchtbare Symbiose stattfinden? Dass Pflanzen mit und durch Plastik neue Lebensformen finden, und Pilze, also das heißt, nicht eine dystopische Geschichte, sondern vielleicht ein evolutionärer Vorgang. Oder ob Plastik sogar einen eigenen Willen beginnt aufzubauen, als Einzeller, Mehrzeller und dann effektiv auch eine Lebensform wird. Geht die Natur Richtung Mensch und wird sie so gemacht wie wir sie brauchen, oder bauen wir mit viel Kunststoff, der ja auch aus der Natur kommt, etwas komplett Neues, das wie eine Natur aussieht? Dies ist ja dieser Übergang wahrscheinlich // Alles ist so wie in der Entstehung, man spürt eine Wachstumsmöglichkeit von dem Ganzen, es ist nicht fertig.

Abschließende Bemerkungen

Weil mehrdeutige Lesarten der Objekte, Bilder und Inszenierung möglich waren respektive weil keine eindeutige Lesart möglich war, versuchten die Proband*innen des *Paranatur Forschungslaboratoriums* eigene Sinnzusammenhänge und Ordnungsprinzipien herzustellen. Dies fördert vielfältige Vorstellungen, Fantasien und Formulierungen von ›Naturen‹ »jenseits der Natur«. Zudem konnten verschiedene und vielfältige Gedanken zu *Natur-Kultur-Gefügen* zum Ausdruck kommen, die auch Überlegungen hinsichtlich unserer Konsumeinstellungen beinhalteten. Noch ist das Sprachmaterial der Proband*innen nicht vollständig sequenziert, analysiert, ausgewertet und neu gefügt. Ich kann deshalb noch keine abschließende Reflexion zu den Motiven und Mustern vornehmen, die sich aus den unterschiedlichen Aussagen und *Re-Agenzien* zur *Paranatur* ergeben. Der Begriff der Gefüge bleibt aus transdisziplinärer Perspektive jedoch interessant. Er inspiriert, aus unterschiedlichen Denk- und Handlungsrichtungen weiter über bestehende und neu entstehende (Un)Ordnungen nachzudenken. Abschließend sollen Eva Sturm mit Gilles Deleuze zu Wort kommen, die beide über entstehende (Un)Ordnungen nachdenken. Die Kunstvermittlerin fasst zusammen:

»Der französische Philosoph Gilles Deleuze [...] geht davon aus, dass alles ›eigentlich‹ unsortiert existiert und dass wir Menschen in Kultur und Alltag ununterbrochen ordnen. Aber Kunst macht Schlitze in diese Ordnung, und durch diese Schlitze dringt etwas ein von einem windigen Chaos, in dem nicht alles geordnet ist. Kunst vermag so für Momente Sachen umzusortieren, die fix zu sein scheinen. Kunst wirbelt durcheinander. Sie zeigt darauf, dass es auch anders sein könnte, indem sie darauf verweist, wie es daherkommt. Sie mischt sich ein und macht eine Verschiebung, eine Veränderung.«⁴⁸

Anna Lowenhaupt Tsing formuliert: »Wenn Kategorien instabil sind, müssen wir beobachten, wie sie sich aus Begegnungen entwickeln. Kategorien Namen zu verleihen sollte dazu verpflichtet, den Gefügen, in denen diese Kategorien zeitweiligen Halt gewinnen, nachzugehen.«⁴⁹ Und nochmals anders mit dem Wort der Gefüge gesagt: »Der Begriff gestattet uns, nach gemeinsamen Wirkungen zu fragen, ohne sie vorauszusetzen.«⁵⁰ Die Dissertationsarbeit, so die Hoffnung, wird sich auf der Basis der Idee der *Paranatur* innerhalb der neu zu entdeckenden *Gefüge* und Konstellationsmöglichkeiten von künstlerischer Praxis und geisteswissenschaftlichen Inputs aus den nicht bereits vorausgesetzten Wirkungen mittels vielgestaltiger Begegnungen weiterentwickeln. Dabei soll auch das rhizomatische Prinzip weiterhin zu einem Sprechen und Denken jenseits der bekannten Kategorien animieren.

48 Eva Sturm: »Die Position ›von Kunst aus‹, in 9 Punkten dargelegt. Rede für kunstvermittlungsinteressierte Leserinnen und Leser. Oder: Vom Arbeiten mit Kunst.« in: Veronika Olbrich (Hg.): *Ortsgespräch – ein Kunstvermittlungsprojekt der Städtischen Galerie Nordhorn 2010–2011*, Nordhorn: Städtische Galerie 2012, S. 14–24.

49 Anna Lowenhaupt Tsing 2019: *Der Pilz am Ende der Welt*, S. 48.

50 Ebd., S. 40.

Manifesto: Artistic Articulations of Engagement¹

Peter J. Schneemann

The Revival of a Format

Something manifests itself in both a material form and via an aesthetic expression. A force or idea turns real, becomes evident and obvious through this operation. In other words, the manifesto implies the transformation of a vision into something palpable. How does an idea, an artistic concept, gain *bindingness* – a categorical obligation? In this essay, I want to discuss the manifesto as an artistic format of articulation, more precisely as a mode of claiming art's direct relevance to society, if not the world. The manifesto has become the rhetorical mode for voicing a concern, announcing urgency, and identifying the need to act throughout artistic discourse's long history and development.² There is no manifesto without the gesture towards engagement. This might be the reason for this avant-garde format's revival.³ To phrase it differently, the manifesto offers an opportunity to analyze the aesthetic constitution of engagement.

By using the term 'manifesto', I want to extend the reflection of engagement to notions of rhetoric and speech acts. The verb 'to manifest' stands for a certain ideal of communication, commitment, and the will to act. Moreover,

1 This essay appeared also in 2022 in the CIHA Journal of Art History: <https://doi.org/10.57936/terms.2022.1.92645> (accessed 19/10/2023).

2 The genre of the manifesto has received extensive treatment in research, especially in its position for the avant-gardes. Cf., for example, Karl Heinrich Peter: *Proklamationen und Manifeste*, Stuttgart: Cotta 1964; Wolfgang Asholt/Walter Fähnders: *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart: Metzler 1995; Hubert van den Berg: *Manifeste: Intentionalität*, Amsterdam: Rodolpi 1998; Friedrich Wilhelm Malsch: *Künstlermanifeste: Studien zu einem Aspekt moderner Kunst am Beispiel des italienischen Futurismus*, Weimar: VDG 1997; Marjorie Perloff: "Violence and Precision: The Manifesto as Art Form", in: *Chicago Review* 34 (1984) 2, pp. 65–101; Burcu Dogramaci/Katja M. Schneider (eds.): *Clear the Air: Künstlermanifeste seit den 1960er Jahren*, Bielefeld: Transcript 2017.

3 Silke Peters: "Für klare Stellung: Neue Manifeste für die Kunst" (2009), on: <http://manifeste.twoday.net/> (last accessed 10/08/2022).

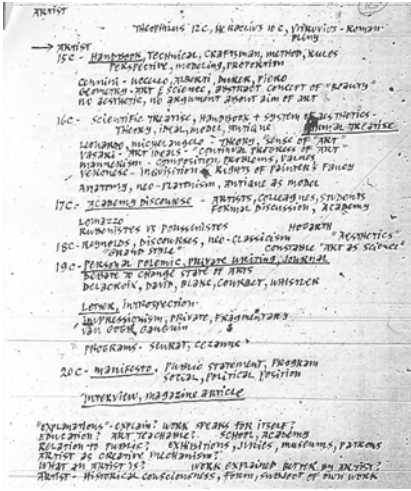


Figure 1: Ad Reinhardt: undated manuscript, Ad Reinhardt Papers, Microfilm, Archives of American Art, Washington, D.C. © 2022, ProLitteris, Zurich

the manifesto corresponds to the distinctive self-definition of both artists and art historians alike. A close reading of the manifesto as format reveals several issues that touch upon developments in the tension between aesthetic design and the content-driven agenda; this is also a tension that occupies the foreground of academic writing.

One finds an undated note that deals with the typology of artistic discourses in the papers of Ad Reinhardt (1913–1967), whose work is representative of Abstract Expressionism (Figure 1).⁴ The abstract painter, a highly articulate voice of 1950’s New York, reflects on the link between the development of art and the paradigmatic formats of artistic articulation.

Reinhardt’s single sheet outline leads from the technical manual of the fifteenth century ‘handbook’ on perspective and proportions up to the ‘interview’ – a format that started an unprecedented career in the middle of the twentieth century.⁵ One thinks, of course, of Andy Warhol as the master of the interview, but also of Hans Ulrich Obrist, who built his career as a curator on the collection of interviews.⁶ Reinhardt attributes the seventeenth and eighteenth centuries to the age of academic ‘discourses’; the nineteenth century, by contrast, expressed itself in ‘private writing’ and ‘letters’.

In 2008, Obrist organized a “Manifesto Marathon,” putting the format that – following Reinhardt’s list – was the twentieth century’s dominant genre, prior to the interview, centerstage.⁷ Obrist drew a line from the historic avant-gardes to the radical manifestos of the 1960s and 1970s and, further, proclaimed the manifesto to

4 Manuscript, Ad Reinhardt Papers, Microfilm, Archives of American Art, Washington, D.C. (n. y).
 5 Peter J. Schneemann: “Formate künstlerischer Theoriebildung”, in: Eva Ehninger/Magdalena Nieslony (eds.): *Theorie²: Potenzial und Potenzierung künstlerischer Theorie*, Bern: Peter Lang 2014, pp. 33–48.
 6 Michael Diers/Lars Blunck/Hans Ulrich Obrist (eds.): *Das Interview: Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg: Philo Fine Arts 2013.
 7 Hans Ulrich Obrist: *Serpentine Gallery Manifesto Marathon*, London: Koenig 2009. Cf. Nicola Lees: *Serpentine Gallery Manifesto Marathon*, Cologne: König 2009; Viviana Birolli: “Manifestes à la carte: Serpentine Gallery Manifesto Marathon”, in: *Marges. Revue d’art contemporain* 21 (2015), pp. 61–71.

be the organ of the future. Finally, the event posited a link between the manifesto as a “document of poetic and political intent” and a situation of urgency.⁸

Why did Obrist celebrate the format of the historical avant-gardes, asking seventy artists to read, to sing, or to perform statements? What kind of revival of the manifesto is this? Do we see a shift from the ego-document to a new negotiation of shared values and responsibilities? The rhetoric of the manifesto certainly indicates a specific understanding of the status afforded to artistic articulation. Today, the artist is aware of the clear differentiations between personal observation and documentation, analytical research strategy, theoretical reflection, and activist exhortation. We have to acknowledge a complex typology of verbal articulation in the art world, ranging from the academies to contemporary publishing culture, in which art’s discursive dimensions manifest themselves. The mode of speaking’s implications are fundamental because they reflect the different roles assigned to the players in the field.⁹

We have the opportunity to reflect on the interplay between two perspectives because the long tradition of the artistic manifesto is experiencing a comeback: the intertextual implication on the formal level and the aesthetics of articulation and communication on the content level – the issues at stake today and their implications about the art’s function in society.¹⁰

A Format in Transformation

A manifesto has a strong formal quality and a clear set of rhetorical figures. These formal features are mirrored in visual compositions that highlight the exclamatory effect of these semantic aspirations. Distributed as pamphlets and flyers or posters, manifestos have to be reproduced as facsimiles in order to preserve their visual language. This important correspondence between rhetorical means and visual manifestation can be observed equally well in the variations of Futurist experiments as well as in the typographic details like the use of capitals, small capitals, and lowercase (Figures 2–3).

Proclamations address the public directly. Descriptions and observations give way to calls and claims. Paragraphs get reduced to short and final statements; the incorporation of a rhythmic appearance of notions and idioms heightens the impact.

The manifesto as proclamation often goes together with numbered listing. The list, with its specific rhythm and repetition, creates a rule system, thereby evok-

8 Nicola Lees: *Manifesto Pamphlet*, London: Bedford Press 2008, cover. Cf. Obrist: *Serpentine Gallery Manifesto Marathon*.

9 Matthias Michalka/Beatrice von Bismarck (eds.): *The artist as...* Vienna: MUMOK 2006.

10 Schneemann: “Formate künstlerischer Theoriebildung”.



Figure 2: John Baldessari: *Terms Most Useful in Describing Creative Works of Art*, 1966–68, acrylic on canvas, 288.9 x 243.8 cm, © John Baldessari 1966–68. Courtesy Estate of John Baldessari © 2023. Courtesy Sprüth Magers

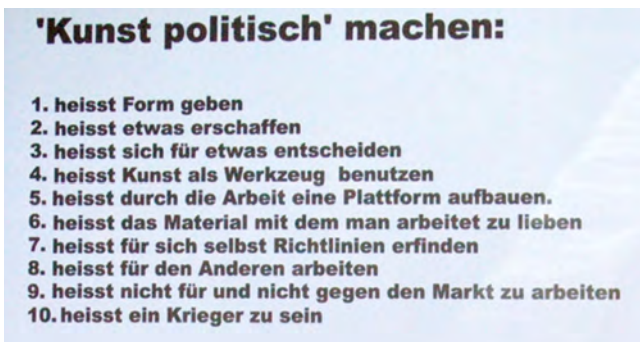


Figure 3: Thomas Hirschhorn: *Was heisst: Kunst politisch machen?*, slide of the lecture in the context of the conference *Künste und Regelwerk*, October 20–22, 2010, Gerzensee, Berne, © 2022, ProLitteris, Zurich

ing canonical texts such as the Ten Commandments. Examples can be found in the works of diverse artists: Ad Reinhardt's 'Rules', Sol LeWitt's 'Sentences',¹¹ or in Thomas Hirschhorn's pronouncements (Figure 3).¹²

An interesting formal feature of the manifesto and the call for change can be observed in the context of the avant-garde: the rhetorical figure of negation, of protesting a ruling system and of rejecting an established order, and a tradition that has developed a strong intertextual marker. We will come back to the thesis that the manifesto was, historically, strongly bound to a dynamic, activist, and (in some cases) destructive drive.¹³

ERZGEHORSAM¹¹ KUNST¹² = GROSSENWAHN IN DER KUNSTWELT
 TOTALUNIVERSITÄT ERZKASSEL - HOTGESPRACH - SAALSPIEGEL-
 NORDEN: GROSSENWAHN IN DER KUNST: ERZLAND
 DIE "Diktatur der KUNST IST VERSÄCHLICHTESTE FÜHRUNG"

Kunst besitzt: Natürliche Macht ist unerschütterlich,
 "Macht" die gewährt werden kann ist ideologiewerthalt.
 Die "Diktatur der Kunst" bezeichnet jede "Machtverhüll":

1. Bezeichnet jede ideologische Diktaturmacht
2. Bezeichnet jede politische Herrschaft
3. Bezeichnet jede faszinationsbedingte Popsmacht
4. Bezeichnet jede "ICH-VERSAUTE" DRECKSMACHT
5. Bezeichnet jede Herrschaftsmacht
6. Bezeichnet jede "wahlbezogene" Scheinmacht
7. Bezeichnet jede religionsstiftende GOTTMACHT
8. Bezeichnet jede Menschen(sich)suchtmacht
9. Bezeichnet jede Menschenmännungsleistungsmacht
10. Bezeichnet jede "Wichtigkeitsleistungsmacht"
11. Bezeichnet jede Menschenmaßstäblichkeitsleistungsmacht
12. Bezeichnet jede präventive Massenindividuellkeitsleistungsmacht

→ Bezeichnet Alles, was sich beruft
 der Kunst in den Weg stellt. Kehrt
 Alles, was gegen die Kunst ist un-
 abdingbar ab. Alles was der Kunst
 nicht dient ist leider zukunftsunfähig
 und verabschiedet sich natürlich von selbst.
 Die "Diktatur der Kunst" ist ihre eigene, effektive
 Totalitätsmachtverflechtung: KUNST AN DIE MACHT.

Figure 4: Jonathan Meese: *untitled manuscript*, 2012, *manifesto of several pages*, written on the occasion of the *Spiegel Magazine event in Kassel on "Größenwahn in der Kunstwelt"*, Copyright: Jonathan Meese. © 2022, ProLitteris, Zurich

11 Sol LeWitt: "Paragraphs on Conceptual Art", in: *Artforum* 5 (1967) 10, pp. 79–84. Cf. Rosalind Krauss: "LeWitt in Progress", in: *October* 6 (1978), pp. 47–60, <https://doi.org/10.2307/778617> (accessed: 23/10/23).

12 Thomas Hirschhorn: *Critical Laboratory: The Writings of Thomas Hirschhorn*, ed. by Lisa Lee and Hal Foster, Cambridge: MIT 2013.

13 Cf., for example, manifestos like "Le Refus global", released on August 9, 1948 in Montreal by a group of young artists and writers.

The strong intertextual tradition is immediately recognizable when we look at contemporary reinterpretations of the manifesto. A prominent example of a strategic and informed use of the intensified statement is Jonathan Meese's extensive writings (Figure 4).

His long manifestos, distributed as authenticated, 'facsimiled outbursts' or theatrically performed readings, allude overtly to the avant-gardes. A manifesto attacks and negates the existing order. The artist calls for an art that represents itself as a radical force by deploying coarse language, allusions to fascist rhetoric, and rhythmic (often numbered) repetition. Here, a term, a conviction or rule, as subject and even as label, becomes defined *ex negativo*:

"Die 'Diktatur der Kunst' verneint jede 'Machtwahl'

1. verneint jede ideologische Drecksmacht
2. verneint jede politische Kackmacht
3. verneint jede furzdemokratische Pupsmacht."¹⁴

There is also a complex relationship with performative expression, spoken language, and theatrical performance, much like how the format of the manifesto has a close relationship with graphic design. In recent years, these artistic strategies have become explicitly evident and differentiated in the development of the lecture-performance.¹⁵ It is noteworthy that artistic research has led to an experimental interrogation of this genre, situated as it is in teaching institutions; examples range from Robert Morris to Robert Smithson, Joseph Beuys, and Andrea Fraser.¹⁶

14 Publication of the facsimile: Ulrike Knöfel/Marianne Wellershoff: "'Furzgrößenwahn'", on: www.spiegel.de/kultur/furzgroessenwahn-a-f41ead4e-0002-0001-0000-000086403015 (2012) (accessed: 22/06/2022). For the use of facsimiles, cf. Robert Eikmeyer (ed.): *Jonathan Meese: Ausgewählte Schriften zur Diktatur der Kunst*, Berlin: Suhrkamp 2012; Jonathan Meese/Jan Bauer: *Diktatur der Kunst: Das radikalste Buch: Die Diktatur der Kunst ist die ultravisionärste Totalstutopie aller Zeiten!*, Cologne: König 2011; Harald Falckenberg: "Jenseits von Gut und Böse: Das Phänomen Jonathan Meese", in: Carl Haenlein/Carsten Ahrens (eds.): *Jonathan Meese: Revolution*, Hannover: Kestner Gesellschaft 2002, pp. 21–42.

15 Gabriele Klein/Wolfgang Sting: *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, Bielefeld: Transcript 2015.

16 Patricia Milder: "Teaching as Art: The Contemporary Lecture-Performance", in: *PAJ: A Journal of Performance and Art* 33 (2011) 1/97, pp. 13–27.

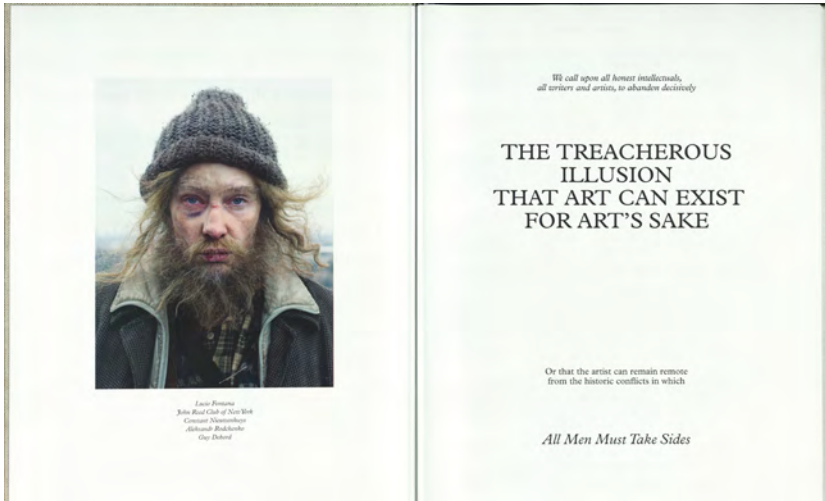


Figure 5: Julian Rosefeldt: *Manifesto*, 2015. In: Anna-Catharina Gebbers et al. (eds.): *Manifesto Julian Rosefeldt: A film installation in twelve scenes*, [Exh. cat.], London: Koenig Books 2016, pp. 6f., © 2022, ProLitteris, Zurich

In 2015, the artistic investigation into the tradition of the political statement climaxed in Julian Rosefeldt's work *Manifesto* (Figure 5).¹⁷ In a monumental 13-channel film installation, he presents a looped collage of historic artist's manifestos, translated into performance. Cate Blanchett's acting augments the artificial aesthetic and fictitious quality of this 'restaged declamation'. Although the paratextual discourse of the installation positions itself as a homage and as a kind of critical review of the political potential of the avant-garde rhetoric, a different, much more radical question surfaces. Through explicit play with the manifesto's formal rule system, a certain aestheticizing, in the sense of *over forming* or *super shaping*, becomes evident. The staged rhetoric, the acting-out of an attitude, empties the manifesto of its content and leaves us with a nostalgic mood of remembering failure. The public no longer feels addressed, but instead experiences their displacement from a lost language of utopia. One could observe a similar effect at the Venice Biennale 2015, where Okwui Enwezor staged a reading of all three volumes of the iconic *Das Kapital*. The reading by professional actors was directed by the artist Isaac Julien and was performed in the 'Arena', a stage designed by the architect David Adjaye for the celebration of the spoken word.

17 Julian Rosefeldt: *Manifesto* 2015, 13-channel film installation, Colour, 26-channel sound (13 x Stereo). Shot on HD, Aspect ratio 16:9, Loop, 4 min (plus 12 x 10 min 30 sec, 130 min total running time). Cf. Anna-Catharina Gebbers/Anneke Jaspers/Udo Kittelmann/Justin Paton/Sarah Tutton (eds.): *Julian Rosefeldt: Manifesto* [Exh. cat.], London/Cologne: Koenig 2015.

Much like an echo of a paradigm from the past, the exhortation acquired a rhythm and melody of its own right. Indeed, one could refer to a number of other examples that demonstrate the complex play between formal mannerisms and urgency.¹⁸ A format's emancipation directs the focus to the tension between the 'message' and an artistic 'realization'. One is often confronted with the imaginative power of performative language while discussing instruments of engagement.¹⁹

The Call to Act and to Care

There is, however, a species of manifesto that indicates a clear refusal of any aestheticization – it is neither a game nor deconstruction; it is, instead, an expression of urgency. Rasheed Araeen's contribution to Obrist's 2008 Manifesto Marathon is one such example. He published his widely acclaimed "Manifesto for the 21st Century" in *Third Text* 2009, albeit with a significant shift in the title: "Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty-First Century."²⁰ Araeen, born in 1935 in Karachi, is the founder of *Third Text* and participated in Documenta 14 (2017).

His contribution is interesting because we can read it as a manifesto about manifestos themselves. More precisely, he deploys the key terms that define and, thus, redefine the manifesto:

"Art today is trapped by the facile idea of confrontation which merely produces media scandals [...], its function is merely to provide the artist with success in the art market. This inflates the artist's nar-ego further and turns him or her into a celebrity, providing spectacular entertainment for the public but without any significant critical or social function."²¹

Here, Araeen not only addresses the artists as a public figure but also reflects on the art world's intrinsic rituals, the economy of attention. One could claim, however, that the value of 'scandal', which he laments as a problem of contemporary art, is a natural rhetorical *topos* of the manifesto. Since the time of the Futurists, the rhetoric of the manifesto has played with the connection between the personal statement and the theatrical, inherently public claim that stirs up established val-

18 For an example, see the discussions around the Berlin Biennale curated by Artur Żmijewski.

19 Cf. Boris Groys: "On Art Activism", in: *e-flux Journal* 56 (2014), www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/.

20 Rasheed Araeen: "Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty-First Century", in: *Third Text* 23 (2009) 5, pp. 679–684, <https://doi.org/10.1080/09528820903189327> (accessed 23/10/23).

21 *Ibid.*, p. 680.

ues. Araeen's attack, tellingly, alludes to Dadaism, refusing to continue the European avant-gardes' manifesto tradition.

"This manifesto [...] proposes that artists should [...] stop playing the silly games of the so-called neo-Dada. Instead artists should focus their imagination on what is there in life, to enhance not only their own creative potential but also the collective life of earth's inhabitants. The world today is facing enormous violence and this will increase in the rest of the twenty-first century as the Earth's resources shrink due to the stupidity of the kind of life humans have been pursuing. Art can and should strive for an alternative that is not only aesthetically [...] productive but is also beneficial to all forms of life on our planet. We humans are the gift of mother Earth, and it is now our duty as its guardians to protect the earth from impending disaster."²²

There is a tension between a formalized rhetoric, where the manifesto could be called an aesthetic form, and its content/agenda, an ethical imperative to act, whenever the manifesto attempts to redefine the manifesto. The new manifesto is one of the formats linked to the notion of an 'ecological imperative' – a stance towards human resource management built upon Kantian ethics.²³ Today, society is rethinking the use of visual and textual manifestations of human culture as crucial tools through which to mediate the ethics of the environmental crisis.

Araeen is attempting to use the avant-garde rhetoric beyond any *l'art pour l'art* attitude and to redefine the manifesto beyond its Eurocentric tradition in the process. He uses the rhetorical power of urgency and concern, as well as a new trope of the appeal, to call for an attitude of caring and about the necessity to repair. The 'new manifesto' demands engagement with nothing less than the world as such, the planet, and demands a radical shift in our orientation towards the world.

I have hitherto given an abbreviated reference to the manifesto's central position in the narration of modernism and the avant-garde movements – both in the self-positioning of modernist artists and in the historiographical work of contemporary scholars. This helps us to detect a fundamental shift in some of the paradigms at stake: the modernist manifesto aggravated for change, negated the past, and promised a future.²⁴ The deconstruction of existing orders and calls for

22 Ibid., p. 684.

23 Hans Jonas: *The Imperative of Responsibility: In Search of An Ethics for the Technological Age*, Chicago: University of Chicago 1984 (1979). Cf. Gayatri Chakravorty Spivak: *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge: Harvard University 2012.

24 Lawrence S. Rainey/Christine Poggi/Laura Wittman: *Futurism: An Anthology*, New Haven: Yale University 2009; Elza Adamowicz/Simona Storchi: *Back to the Futurists: The Avant-Garde and Its Legacy*, Manchester: Manchester University 2017.

progress and speed shape the manifesto from Marinetti onwards. Araeen, instead, talks about preservation, care, and rejecting violence.

However, the modernist manifestos concerned themselves with mere decades or centuries. The new manifesto, the ‘Anthropocene manifesto’, has a different time scale entirely.²⁵ Tomorrow and the promise of the future of the avant-gardes have shifted – at present we speak about ‘deep time’ – and it is hardly possible to think on a larger scale than geological epochs in the discourse around the Anthropocene.²⁶ However, this shift goes far beyond a simple question of scale: it poses the question: “How can we mediate the need to protect the environment without referring backwards to a supposed (and ideological) unity and integrity?” A damaged environment urgently calls us to “reclaim, restore, and remediate.”²⁷ What does it mean, though, when the cultural technique of ‘deconstruction’ is countered by a rhetoric of preservation, conservation, and reconstruction? What happens to the theatrical gesture, the call for utopian radicality? What happens to the postmodern quotation of and play with format itself, as in the case of Julian Rosefeldt? Ecocritical and activistic approaches want to judge art in terms of its ability to change reality. A criterion like formal innovation has lost its unquestioned authority; ecocriticism now calls for judging impact, practical consequences, or the solutions achieved by artistic acts.

Today, the most intriguing examples of the manifesto do not negate the aesthetic quality of the format and its rich intertextual history. On the contrary, there is an interest in reflecting upon the implications of the formats we use, up to a fictionalization and a merger between reenactment and preenactment.²⁸ We become aware of the ideological traps of statements that claim moral superiority and legitimization on the basis of identity. The artistic manifesto demonstrates a reflective openness, fragility and even ambivalence by means of aesthetic *evidentia*.²⁹

The reflection on the manifesto, taking the shift asked for by Araeen’s manifesto into account, exceeds the established field of Art Theory. The challenge of the

25 Aleida Assmann: “The Future of Cultural Heritage and Its Challenges”, in: Torsten Meireis/Gabriele Rippl (eds.): *Cultural Sustainability*, London: Routledge 2019, pp. 25–35.

26 Cf. John McPhee: *Basin and Range*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1981.

27 Sacha Kagan: “The Practice of Ecological Art”, in: [*Plastik*] 4 (2014), on: <https://plastik.univ-paris1.fr/la-pratique-de-lart-ecologique/> (accessed 27 May 2022). Cf. also Sacha Kagan: *Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity*, Bielefeld: Transcript 2011; Susan Gablik: *The Reenchantment of Art*, London: Thames and Hudson 1991; and the categorizations used in Linda Weintraub: *To Life: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Berkeley: University of California Press 2012.

28 Charlotte Klink: “Yael Bartanas’ A Manifesto: Widerständigkeit und Entgrenzung der Kunst”, in: Burcu Dogramaci/Katja Schneider (eds.): “*Clear the Air*”: *Künstlermanifeste in Choreographie, Performance Art und Bildender Kunst seit den 1960er Jahren*, Bielefeld: Transcript 2017, pp. 173–191.

29 Rachel Mader: *Radikal ambivalent: Engagement und Verantwortung in den Künsten heute*, Zurich: Diaphanes 2014.

'ecological imperative' is inevitably bound to the question of 'formats'. How do the arts mediate responsibility? Which scenarios and courses of action (i.e., options to act) are evoked? How do the rhetorics of engagement address a wider public? Approaches in artistic research, in particular, mark ongoing shifts that can also be observed in academic writing. The supremacy of analysis and deconstruction is interrogated by the imperative to voice a position. The rhetoric of critical distance is being supplanted by the desire to overcome analysis and to get involved.³⁰ The way in which we communicate our motivations and our findings becomes constitutive for the role that we intend to take on.

A reflection on the formats through which we choose to communicate our work is crucial. Indeed, an interdisciplinary research group, composed of art historians, literary scholars and anthropologists, has been studying how contemporary cultures grapple with the ethical demands of climate change since 2021.³¹ Our objects of study are palpable examples of how culture prompts us to take action and to accept the demands of the ecological imperative; however, we find that we only come close to approaching these objects on their own terms through collaboration, from within and without the academy, by utilizing our overlapping competencies, and by refusing to stay within the narrow boundaries of our 'discipline'.

In the final analysis, the manifesto, the trappings of which this essay at times adorns itself with, is both a verbal *and* a visual object, and cannot be analyzed without recourse to these two related, albeit different, ways of thinking. As Neumann and Rippl state: "verbal-visual configurations frequently point beyond existing orders of the sayable and the visible."³² Although they are writing about ekphrases, and therefore about literature, the results of our interdisciplinary research – and of this essay more generally – tell the same story about other cultural products, be they manifestos or academic essays. We must leave the old ways of thinking – of researching – behind in order to tackle a problem of this scale. It might no longer be enough to investigate the verbal or the visual exclusively; climate change is a problem that calls for new competencies and new formats of mediations and it demands that we struggle beyond the already-said and the already-seen. Artists have pushed the boundaries of representation and documentation, communication and participation, and have developed strategies of engagement that investigate intertextual traditions such as the handbook, the letter, the treatise, or the interview.

30 Sara Callahan/Anna-Maria Hällgren/Charlotta Krispinsson: "A Farewell to Critique? Reconsidering Critique as Art Historical Method", in: *Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History* 89 (2020) 2, pp. 61–65, <https://doi.org/10.1080/00233609.2020.1786159>.

31 Cf. the Swiss National Science Foundation Sinergia project "Mediating the Ecological Imperative: Formats and Modes of Engagement" (2021–2024), www.ecological-imperative.ch (accessed: 23/10/2023).

32 Birgit Neumann/Gabriele Rippl: *Verbal-Visual Configurations in Postcolonial Literature: Intermedial Aesthetics*, London: Routledge 2020, pp. 5f.

Der Preis von Dingen unschätzbaren Wertes

Soziologische Streifzüge durch einen Markt singulärer Güter

Franz Schultheis

Wenn, wie Pierre Bourdieu postuliert, die »besondere Schwierigkeit der Soziologie [...] gerade darin [liegt], dass sie Dinge lehrt, die jeder irgendwie weiß, aber nicht wissen will oder nicht wissen kann, weil es das Gesetz des Systems ist, sie zu kaschieren«, so trifft dies in ganz besonderer Weise auf die Welt der Kunst und ihre Regeln und Praxen zu.¹ Denn, so Bourdieu an anderer Stelle, »Als Handel mit Dingen, mit denen nicht zu handeln ist, gehört der Handel mit ›reiner‹ Kunst zu der Klasse von Praktiken, [die sich] nur um den Preis einer steten und kollektiven Verdrängung des genuin ›ökonomischen‹ Interesses [...] realisieren können.«²

Nichtsdestotrotz ist im öffentlichen Diskurs rund um Kunst vorrangig und beharrlich von den Preisen dieser unschätzbaren Güter die Rede. Die Ziffern fungieren als Chiffre der kollektiven Repräsentationen von Kunst und ihres Status in unserer spätkapitalistischen Gesellschaft. Auf die Frage, wie denn auf diesem Markt die Preise dieser »unhandelbaren Güter« (Bourdieu) überhaupt zustande kommen, lassen sich je nach Perspektive geradezu konträre Einschätzungen finden. Nimmt man die faktisch auf dem Kunstmarkt erzielten Preise als empirische Grundlage, so gelangt man heute dank der für jede Person leicht zugänglichen Marktbeobachtungen von kommerziellen Datenbanken zum Eindruck einer – vermeintlich – optimalen Markt- und Preisbildungstransparenz. Die weltweit wichtigste dieser Datenbanken, Artprice, bietet ihren mehr als zwei Millionen Nutzer*innen rund 27 Millionen Informationen über Verkaufsergebnisse von Werken aus den Ateliers von mehr als 500'000 Künstler*innen in mehr als 4500 Auktionshäusern – und damit eine fast flächendeckende Bestandsaufnahme der Bewegungen im Sekundärmarkt des Kunsthandels. Gleichzeitig ist Artprice eine

1 Pierre Bourdieu: »Haute Couture und Haute Culture«, in: ders.: *Kunst und Kultur: Kultur und kulturelle Praxis: Schriften zur Kultursoziologie* 4, hg. von Franz Schultheis und Stephan Egger, Berlin: Suhrkamp 2015 (Bourdieu: Schriften; 12.3), S. 581–590, hier S. 583.

2 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 239f.

Bibliothek mit mehr als 100 Millionen Bildern von Kunstwerken mit Kommentaren von Kunstexpert*innen. Die Omnipräsenz der hier produzierten Daten in den öffentlichen Narrationen rund um Kunst wird über das Internet hinaus zusätzlich durch die von Artprice regelmäßig bedienten Presseagenturen und mehr als 6000 Printmedien genährt.

Im Unterschied zu diesem panoptischen Instrument mit seinem makroskopischen Blick auf das, was aus der ›Nahrungskette‹ des Kunstmarktes *hinten* herauskommt, und der hier nahegelegten Vorstellung eines völlig transparenten Marktgeschehens mit offenkundiger Logik der Preisentwicklung von Kunstgütern wird die Frage der Preisbildung von Kunstwerken wesentlich vertrackter, ja geradezu mysteriös, wenn man von den Höhen globaler Marktanalysen hinunter in die Niederungen der alltäglichen Praxis im Kunstfeld steigt. Unsere St. Galler Forschungsgruppe³ hat sich damit auseinandergesetzt, wie ein solches unschätzbare Gut tatsächlich und konkret geschätzt und mit einem Preis ausgestattet wird. Die dreijährige Feldforschung führten wir rund um eine besonders prominente Institution des Kunstmarktes, die Art Basel, die auch als »Olympiade der Kunst« tituiert wird, an deren drei Standorten Basel, Miami Beach und Hongkong durch.⁴ Zur Anwendung kamen Methoden der ethnografischen Feldforschung wie die teilnehmende Beobachtung oder Tiefeninterviews mit Akteur*innen aller Couleur. Die theoretischen Perspektiven verdanken sich zu einem guten Teil der Kunstsoziologie Pierre Bourdieus, bei dem sich der Autor habilitierte und das *Métier du Sociologue* erlernte. Die Frage nach den Regeln der Preisbildung im Kunstmarkt stand nicht im Vordergrund unserer soziologischen Radiografie dieser uns fremden, ja fast schon exotischen Lebenswelt, sondern sie tauchte vielmehr in den unterschiedlichsten Zusammenhängen und Bezügen immer wieder aufs Neue auf. Somit präsentiert dieser Beitrag eine kaleidoskopische Zusammenschau einschlägiger ethnografischer Befunde, die wir sozialtheoretisch unter Bezug auf eine spezifische Forschungstradition einbetten, der wir uns verpflichtet fühlen: die Kultur- und Kunstsoziologie Pierre Bourdieus.⁵

3 Es handelt sich um am Lehrstuhl des Autors an der Universität St. Gallen tätige Mitarbeiter*innen, die in unterschiedlicher Zusammensetzung an insgesamt drei SNF-Projekten zur Soziologie des Kunstfeldes beteiligt waren.

4 Franz Schultheis/Erwin Single/Stephan Egger/Thomas Mazzurana/James Fearn: *When Art meets Money: Encounters at the Art Basel*. Köln: Walther König 2015.

5 Parallel zur Durchführung der diesem Beitrag zugrunde liegenden empirischen Forschungen gab der Autor gemeinsam mit Stephan Egger Bourdieus Schriften – und hier insbesondere drei thematisch einschlägige Bände zu Kunst und Kultur (Bourdieu: Schriften, Bd. 12.1, 12.2 und 13) – heraus.

Lost in Translation: Von der Kunst, Unvergleichliches zu beziffern

In der Perspektive klassischer Mikroökonomik entstehen Preise allein durch das Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage. Aus soziologischer Sicht jedoch erweisen sich Märkte im Allgemeinen und insbesondere Märkte symbolischer Güter als Institutionen, in denen das ökonomische Handeln grundlegend in Netzwerke eingebettet ist, die von spezifischen kulturellen und organisatorischen Arrangements geprägt werden. Diese soziohistorisch hervorgebrachten Arrangements mit ihren jeweiligen geschriebenen und ungeschriebenen Spielregeln bestimmen die Prozesse der Wert- und Preisbildung in erheblichem Maße mit. Dies trifft auf den Kunstmarkt, auf dem singuläre Güter ohne materiellen Gebrauchswert gehandelt werden, in ganz besonderer Weise zu. Die sich naturgemäß manifestierende Unsicherheit der Preisgestaltung bedarf gerade beim Kunstmarkt einer gesellschaftlichen Konstruktion von plausiblen Konsens, der von vertrauens- und kreditwürdig erscheinenden Referenzen getragen wird, auch wenn es sich oft genug um Konsens-Fiktionen handeln mag.⁶

Jenseits bzw. besser gesagt *unterhalb* der von den *Global Players* des Kunstmarktes inszenierten und medial gehypten Preisschlachten situiert sich das eigentliche Gros des heutigen Kunstmarktes. Es setzt sich zusammen aus der mit wenig Aufmerksamkeitskapital ausgestatteten Masse der *bescheidenen* Akteur*innen des Primärmarktes von Kunstwerken und dem unteren Segment des Sekundärmarktes. Die in unserer Feldforschung befragten Akteur*innen nannten in den Interviews immer wieder, in unterschiedlichen Narrationen und Versionen, einige ungeschriebene Regeln beim Umgang mit Preisgestaltung, zu denen insbesondere die vier folgenden zählen:

1. **Preise von Werken werden nicht ausgeschrieben.** Diese Regel, die auf die grundlegende Ambivalenz bei der Kommerzialisierung unhandelbarer Güter und auf die Konventionen ihrer Leugnung bzw. Euphemisierung verweist, kennt allerdings Ausnahmen. Dazu berichtet die Direktorin der Art Basel:

»Wir haben vor Jahren diese *Yellow Dots* eingeführt, um die Galeristen zu animieren, die Dinge mit *Yellow Dots* zu markieren, die unter 5'000.- sind. Einfach auch, um dem Vorwurf zu entgegnen, dass da gar nichts ist, das man sich leisten kann. Das hat eine ganze Weile eigentlich gar nicht einmal so schlecht funktioniert, aber

6 Vgl. Matthew J. Salganik/Duncan J. Watts: »Social Influence: The Puzzling Nature of Success in Cultural Markets«, in: Peter Hedström/Peter Bearman (Hg.): *The Oxford Handbook of Analytical Sociology*, New York: Oxford University Press 2009, S. 315–341; Marc Keuschnigg: »Konformität durch Herdenverhalten: Theorie und Empirie zur Entstehung von Bestsellern«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 64 (2012), S. 1–36.

mittlerweile machen auch das die Galeristen nicht mehr so gerne, sie möchten das nicht so rausheben.«

Ihre Mediensprecherin erläutert, dass diese Technik demonstrieren sollte, dass auch »Zahnärzte aus dem Kanton Basel« durchaus auf der Messe willkommen wären.

Der Preis von Werken bestimmter Kunstschaffenden korreliert unabhängig von Angebot und Nachfrage, aber auch von der jeweiligen Qualität mit den konkreten Dimensionen. Hierzu erläutert ein Schweizer Galerist:

»Wenn die Bilder gleich groß sind, sollte der Preis auch in etwa gleich sein. Das kontrolliere ich sozusagen noch. Eigentlich ist es aber so, dass es einen Faktor gibt. Man nimmt also Länge x Breite, das gibt dann eine Fläche, welche man mit einem entsprechenden Koeffizienten multipliziert.«

- 2. Preise sind fix.** Preisnachlässe oder Sonderangebote gibt es offiziell nicht. Diese Norm wird in der Regel stillschweigend von den Marktakteur*innen mit dem notwendigen *savoir vivre* eingehalten, ansonsten kommt es, wie hier von einem Galeristen illustriert, zu Sanktionen eigener Art:

»Da gibt es ein klassisches Beispiel in Österreich, ein[en] große[n] Sammler mit eigenem Museum, der genauso agiert beim Einkaufen von Kunst, wie er agiert in seinem Feld, wo er das Geld mit verdient, genauso. Die ganze Sammlung besteht nur aus drittklassigen und viertklassigen Arbeiten, aber er hat ein Museum, ein Riesending. Weil die erste Frage, wenn der Typ kommt, immer nach Rabatt ist, er will 30 % Rabatt. Ist in Ordnung, da kriegt er die Ladenhüter. Das ist was bei ihm echt, wirklich wahr, was bei ihm im Museum ist, sind Ladenhüter, kein Galerist, kein Händler auf der ganzen Welt verkauft einem, der schon sagt, ich kriege sowieso 30 % günstiger, Spitze, weil die kannst du eh verkaufen an andere ...«

- 3. Preise von Kunstwerken fallen nicht.** Dazu erzählt die Direktorin eines großen deutschen Privatmuseums:

»Während des Peaks 2006/07,⁷ da war der Auktionskatalog sicher dreimal so dick, den man erhalten hat. Da hatten alle Leute Angst, dass es sich auf der Auktion nicht verkauft. Sobald sich nämlich ein Werk nicht auf der Auktion verkaufen lässt, ist es verbraten. Im Prinzip können sie es dann für eine Weile vergessen. Was also sicher ist, der Haupthändler eines Künstlers, der hat ein Interesse, dass der Preis seines Künstlers gestützt wird und der sagt sich: Okay, wenn das niemand kauft, dann kaufe ich das auf einer Auktion, nehme es bei mir ins Lager und verkaufe

7 2006/07 lief der Kunstmarkt ganz besonders »heiß«.

es in zwei bis drei Jahren als Haupthändler wieder. Vielleicht verkauft er es auch eine Woche später wieder und macht vielleicht einen Gewinn von 100'000 Dollar. Das gibt es schon, ich denke, das ist auch nichts Schlimmes, jeder will ja, dass sein Markt gestützt wird. *That's it!*«

Andere Insider*innen des Kunstmarktes berichten von der in solchen Fällen beobachtbaren Abwehrstrategie der jeweiligen Anbieter*innen von Auktionsverkäufen, das entsprechende Werk notfalls selbst zu ersteigern. Dadurch kann die Gefahr eingedämmt werden, dass sich durch einen Marktmiss Erfolg das angeschlagene Renommee einer kunstschaftenden Person auf andere im Besitz bzw. in Vertretung befindliche Werke überträgt.

4. Der Verkaufserlös wird zwischen Künstler*in und Galerist*in fair geteilt.

Es gilt ein oftmals nur mündlich vereinbartes *Agreement of Trust* mit der Faustregel 50:50. Doch von Konflikten wird seitens unserer Gesprächspartner*innen regelmäßig berichtet. Dazu die Erfahrung eines Züricher Galeristen:

»Wenn ein Künstler von der Unbekanntheit in die Bekanntheit wechselt, weil er entdeckt wurde, dann kann das sehr oft dazu führen, dass der Künstler danach abhebt. Dass[?] er sagt: Nein, warum soll ich einem Galeristen 50 Prozent des Preises überlassen, jetzt, da ich ja bestätigt bin? Und ich habe irgendwie mit 2'000-Franken-Bildern angefangen, großen, und jetzt bekomme ich für das gleiche Bild 40'000.«

Bauchgefühl und Erfahrungswerte: Preisbildung auf dem Primärmarkt

Die an Messen wie der *Art Basel*, *FIAC* oder *Frieze* vorherrschende Hochpreiskunst macht nur einen geringen, wenn auch umso sichtbareren Anteil an der Gesamtheit der auf den Kunstmärkten der Welt angebotenen Kunstwerke aus. Nach Auskunft des Inhabers eines der größten deutschen Auktionshäuser dürften die durchschnittlichen Preise bei Auktions- und Galerieverkäufen wenig über 3000 Euro liegen: »Die Schicht, die die Galerien weltweit trägt, ist das klassische gehobene Bildungsbürgertum. Sie und ich. Davon leben die.« Die Praxis der Preisbestimmung bei Auktionen kann sich zwar noch punktuell der Datenbanken bedienen oder pro forma auf einen Kriterienkatalog aus der *tool box* der Kunstgeschichte zurückgreifen, ist aber oft genug auf Intuition, erfahrungsgesättigte Näherungswerte und Bauchgefühl angewiesen, wie die Mitarbeiterin eines globalen Auktionshauses berichtet:

»Das ist irgendwie so ein Gefühl, das man entwickelt. [...] Und im Notfall kann man, ich meine gibt es Datenbanken wie *Artnet*, da kann man eingeben die Künstlergröße, Jahrgang und man sieht Vergleichsbeispiele.«

Will man auf dem Primärmarkt ein preisloses Gut mit einem Preis ausstatten, so bietet sich eine ganze Palette an möglichen Richtwerten an. Zu den heranzuziehenden ›harten‹ Daten gehören zunächst einmal der in das Produkt investierte Materialwert und der geleistete Zeitaufwand. Doch so einfach ist es nicht, denn das eigentlich Unschätzbare an der Kunst verbirgt sich ja hinter dem für die Warenwelt üblichen Kalkül. Ein befragter Künstler antwortet auf die Frage, wie sich die Preise für die einzelnen Bilder und die Werke zusammensetzen, wie folgt:

»Da habe ich mich natürlich an diese Galerien gehalten, oder? Wo ich da war. Und habe mich da irgendwie beraten lassen so. Und wenn ich jetzt eine Ausstellung mache, also wo jetzt keine Galerie ist, dann habe ich auch diese Listen, wo ich von vorher hatte. Und dann kann ich das ungefähr abschätzen. Oder dass ich jetzt sage, ich mache jetzt etwas, wo ich wahnsinnig viel mehr Arbeit habe, oder was weiß ich, oder? Also, da könnte man das so sagen. Also wenn man jetzt das Bild vergleicht. Beispielsweise wenn ich 14 Tage praktisch sechs bis acht Stunden so an einem Bild habe, oder? Dann kann man sich ja ungefähr ausrechnen, was das für ein Stundenlohn ist. Der ist lächerlich. Und dann kommt ja das Material dazu. Und dann kommt noch meine Idee dazu. Die bezahlt kein Mensch. Ich weiß, der Frager, der rechnet sich aus: Ah, solange. Aha. Dann hat der einen Stundenlohn von. So rechnen die das, oder? Das ist völlig lächerlich.«

Wie viele der befragten Kunstschaaffenden kommt auch dieser kaum auf seine Rechnung, wenn er Arbeitsaufwand und erzielten Verkaufserlös in Beziehung setzt. Dies scheint ihm ohnehin, wohl zu Recht, »lächerlich«. Bevor er mit der Preis-Frage auf sich allein gestellt war, verließ er sich auf Rat und Urteil seines Galeristen, eines aus seiner Sicht markterfahrenen Akteurs. Daraufhin richtete er sich nach den in früheren Jahren etablierten Listenpreisen und somit nach der bereits markterprobten und bewährten Einschätzung seiner Kunst. Hiermit bringt er einen ökonomischen Pragmatismus auf den Punkt, der lauten könnte: Was sich gestern als angemessen bewährt hat, kann auch heute nicht ganz falsch liegen!

Ein Künstler-Kollege aus Zürich beantwortet die Frage, wie sich die Preise seiner Skulpturen zusammensetzen, wie folgt:

»Erfahrungswert. Das würden dir die meisten Leute sagen. Auch das *Pricing* eines Picasso ist letztendlich ein Erfahrungswert. Man schaut, aus welcher Phase der Picasso ist und in welchen Ausstellungen das Kunstwerk war. Das *Pricing* ist sicherlich nicht aus dem heiteren Himmel gegriffen. Es kommt darauf an, ob es ein Einzel-

stück ist und was die Produktionskosten sind. Bei unbekanntem Künstlern wie mir ist es oft so, dass man in etwa den Produktionspreis verdreifacht. Das wäre ein Wert. Das heißt aber nicht, dass man jetzt als Künstler den Produktionspreis möglichst hochtreiben sollte, sondern die Preise müssen irgendwie auch vertretbar bleiben. Bei mir kauft niemand ein Werk, im Normalfall, über 15'000 bis 16'000 Franken.«

Hier, im Falle einer mit hohen Produktionskosten verbundenen Kunstgattung, erscheint der materielle Aufwand für die Erstellung des Kunstwerks als Basis einer Faustregel. Er dient als Orientierungswert, wobei deren Eigenlogik kaum der Willkür entbehrt und wie ein Erfahrungswert aus einer Art tradierten kollektiven Bauchentscheidung daherkommt. Ähnliches wird seitens der Mitarbeitenden einer Schweizer Kunstgießerei berichtet. Demnach teilt man bei Auftragsarbeiten die zur Verfügung stehende Summe zu je einem Drittel auf die kunstschaftende Person, das Kunsthandwerk und die Galerie auf. Aber auch diese diskutable Faustregel ist immer noch besser als keine, wenn es um die Orientierung in einer durch und durch anomischen Entscheidungssituation geht. Sie rechtfertigt immerhin einen willkürlichen Akt mittels Verweis auf eine im eigenen künstlerischen Milieu überlieferte Praxis.

Diese rekurrente Logik, die sich in einer Pfadverhaftung der Preisbildung manifestiert, äußert sich in der Regel nicht im Monolog der Produzierenden mit sich selbst, sondern findet üblicherweise als Aushandlungsprozess im Dialog mit den Galerien statt, die den Vertrieb der Kunstgüter professionell betreiben.

Auf unsere Frage, wie der Preis eines Kunstwerks zustande komme und ob die Kunstschaftenden einen großen Einfluss darauf hätten, antwortet ein Schweizer Galerist:

»Ja genau, das ist die Entscheidung des Künstlers. Wir diskutieren nur zusammen, wenn zwei Bilder in Konkurrenz stehen. Aber Schweizer Künstler, welche sich als große Künstler fühlen, dies aber gar nicht sind, haben zum Teil horrenden Preise. Das ist dann aber ein anderes Thema. Diese Leute überschätzen sich bei weitem. Andere, die aber wirklich gut sind, haben dann ganz normale Preise.«

Auch sein Hamburger Galerist erzählt aus seiner Praxis, dass er das erste Wort in Sachen Preisfestlegung immer den Kunstschaftenden überlasse, dann aber mit seiner erfahreneren Marktkenntnis das Realitätsprinzip zur Geltung bringen müsse:

»Den Preis entwickelt man letztlich zusammen mit dem Künstler. Also der Künstler ist schon letztendlich derjenige, der es auch mitentscheidet. Und gut, ich muss natürlich sehen, wenn ein Künstler sagt, 20'000 Euro und ich denke mir, das geht nur für 3'000 Euro, und der Künstler auf dieser Position besteht, dann muss ich im Zweifel sagen, ich finde die Kunst zwar gut, aber ich kann mir nicht vorstellen, dass

er es dafür verkaufen kann, dann müssen wir uns trennen. Das kann durchaus vorkommen. Aber letztendlich muss man irgendwie ein Preisniveau entwickeln, das realistisch ist und wo auch eine Chance ist, Nachfrage zu erzeugen.«

Die unsichtbare Hand des Kunstmarktes

Noch schwieriger stellt sich die Frage nach dem rechten Maß bei der Preisfindung im Zeitalter der Globalisierung. Darin würden Newcomer aus emergenten (Kunst) Märkten mit den ihnen unbekanntnen Praxen der Taxierung von Kunst konfrontiert, wie eine Galeristin aus Mexiko verdeutlicht:

»We were at the art fair, the FIAC, and I was absolutely astonished with the prices they were asking for everything, like I go, I went back to Mexico and I say, I have to triple my prices if I want to be like this, you know. It is amazing, because there is this sense that you have to sort of higher your prices, I mean, an artist starts at 5'000 and within three years he can be up to 100'000. It is a bit absurd. They are young, they have their whole life to produce, they are in the making, but if you are not up to such, you know, to a certain level of prices, you are not considered. And for us that is very difficult, because artists live in Mexico and we do have a local market, and I cannot just jump, you know, and say, you know, now it is 100'000 dollars. It is not so costly to produce, it is not, the artists do not actually need that amount of money, you know, that is not the question, but it has become a sort of a competition for higher prices. And I find that a bit dangerous and absurd. But it is the game. And, and it is difficult to keep up with that, if you are not one of the main players.«

Preisbildung im Kunstfeld setzt Kenntnisse der ungeschriebenen und oft tabuisierten Spielregeln voraus. Mehr noch, sie erfordert einen Spielsinn und Fachkenntnisse über die mit ihm einhergehenden Strategien, die umso wirkungsvoller sind, wenn sie in vor- oder unbewussten, also durch langjährige Erfahrungen eingefleischten, zum professionellen Habitus geronnenen Dispositionen dem Handelnden spontan wie selbstverständlich zur Verfügung stehen. Die junge mexikanische Galeristin muss sich, wie viele der anderen befragten Akteur*innen der emergenten Kunstmärkte, noch in einige Paradoxien der *Art World* einfinden. Eine davon ist die von ihr betonte »verkehrte Welt« des boomenden Kunstmarktes, in dem der Preis selbst als Indikator für Qualität herhält bzw. mit ihr verwechselt wird. Und wie sehen das die Käufer*innen von Kunstwerken? Einer der vielen von uns interviewten Sammler*innen gibt folgende Antwort auf die Frage, wie Preise entstehen und ob darin irgendeine Logik bestehe:

»Das wüsste ich auch gerne [lacht]. Ich verstehe es wirklich auch nicht. Ich versuche darum immer etwas zu finden, das gerade nicht in ist. Ich habe ein X gekauft. Damals für 300'000. Das ist jetzt 1,5 Millionen Euro wert. Aber ich habe das nicht gekauft, weil es teuer gewesen ist, sondern weil es keiner gewollt hat. Ich habe auch einen Holzschnitt von Y gekauft. Für 2'000 Euro ist das glaube ich gewesen. Dann hat jemand in New York eine Ausstellung gemacht, und jetzt sind diese Holzschnitte 36'000 Euro wert. Ich habe etwa zehn davon gekauft, so kann ich das genau verfolgen. Ich mache das immer anders. Ich will die finden, die noch nicht so teuer sind. Das machen doch alle richtigen Sammler so. Ich verfolge sehr gerne junge Künstler, ganz bestimmte. Man kann die über 5–10 Jahre verfolgen. Dann sieht man, was aus ihnen wird.«

Auch auf Seite der Käufer*innen spielt die Bauchentscheidung also eine wichtige Rolle: Der ästhetische Blick und die *Connoisseurship* beim Demonstrieren der eigenen erfolgreichen Sammlerpraxis auf der Basis ökonomischer Renditen gehören zu einer in unseren Sammler*innen-Interviews immer wieder anzutreffenden Narration über Sammlerstolz angesichts des gestiegenen Marktwerts, obwohl im gleichen Interview auch nachdrücklich betont wurde, dass es sich doch um Güter unschätzbaren Werts handle.

Dieser sich mit ökonomischen Maßstäben messende Stolz am Besitz preisloser Güter wird bereitwillig geäußert. Ganz anders verhält es sich in der Welt des »*The winner takes it all*« mit ihren wahrscheinlichkeitstheoretisch häufiger anzutreffenden Verlierer*innen dieser Börse symbolischen Kapitals, wie ein niederländischer *Art Advisor* erzählt:

»Because you see, now after a period of ten years of buying young art, you see now that a lot of people sell off their collection and it doesn't make them big money. If you buy art with your ears, you will never get really rich, I think, unless you spend enormous money and try to make a market yourself. But art and young art market is manipulated by people and by famous players. They know how to intervene and place things; things you would never understand. I know there is an artist, he is now collected by Pinault in France, and these Pinault⁸ I know, you have to do a fact checking because one of them is also owner of Christie's. Pinault buys art from a young artist. He buys fifteen pieces and one of this fifteen he puts very strategically in an important auction at Christie's. He asks a friend to ... bid on it. He says: I will give you the money back but make sure it will be a record. This young art is from 10'000 Euro. It makes 200'000 Euro. Nobody understands in the art world. Everybody who is in there and is a regular follower knows that it is a scam but other people say: Hey, you see, the guy, this, I could have bought this last year for 10'000 and

8 Gemeint sind hier die beiden französischen Milliardäre und miteinander konkurrierenden Kunstsammler Bernard Arnault und François Pinault.

it is now 200'000 at the auction. They all go on this artist and then it is a self-fulfilling prophecy because people want it and they start.«

Mag es sich auch um eine der Legenden handeln, die im Feld der Kunst so zahlreich und bunt ausgeschmückt zirkulieren – in unseren Gesprächen mit Akteur*innen aus aller Welt und in den unterschiedlichsten Positionen des Kunstfeldes ist sehr oft zu hören, dass die Preis-Frage des Kunstmarktes alles andere als transparent ist, wenn nicht gar von obskuren Manipulationen geprägt wird. Man ist versucht, dieser Sicht der Dinge eine gewisse Plausibilität zuzugestehen.

Wenn nun die Akteur*innen in Sachen Fehlinvestitionen so ostentativ schweigen, was treibt sie dennoch an, in diesem riskanten Spiel mit so vielen unbekanntenen Variablen dabei sein zu wollen? Sind es nicht mehrheitlich Menschen, die als *homo oeconomicus* große Vermögen mit zweckrationalen und profitorientierten Strategien auf dem freien Markt erworben haben? Dazu nochmals der *Art Advisor*, der uns mehrfach als ethnografischer Informant aus dieser so fremden Kultur zur Seite stand und dieses Paradoxon auf eine nicht minder paradox anmutende Weise zu erklären versucht:

»A lot of people have tried to describe the art market, but it is a bit like art itself. They try whatever – the art market likes a certain amount of mystique and mystery. It is important. Especially, I mean, it is one of the main attractions for big clients. I mean if you have people who made their own fortune that are able to buy on this fair, if they are self-made men for example, they pretend to know a lot of the world. They have made a fortune, so they have succeeded in something in life, and from a psychological point of view, you often see that these people have got a kind of impression that because they once succeeded in something, they have knowledge about a lot – which is not true, but it is a feeling they have. But in the art world, all this feeling is immediately gone because they feel insecure. And insecurity is ... in a way, it is part of the reason why they are there: They cannot grasp it. It is interesting. It is also, for example, even somebody who is extremely rich. He comes here and he wants a painting and it is for sale, because you can still buy it, you are at the opening, you are the first ten minutes, you go to the gallery, you see this painting and it is under a 1'000 Euro, then you want to buy it and they say: No. We are not going to sell it to you because we don't know you. For somebody who is very rich and is surrounded by people who say ›Yes‹ and only ›Yes‹ to him, it is very, very frustrating, strange, ungraspable.«

Die ständische Ordnung eines atypischen Marktes

Diese thematisierten Mechanismen des Kunstmarktes spielen sich quasi unterhalb oder im Vorfeld des eigentlichen Kaufgeschehens auf sehr subtile Weise ab. Es handelt sich keineswegs um atypische Randerscheinungen, sondern um durchaus typische Praxen eines atypischen Marktes, der weiterhin erstaunliche Restbestände ständischer Formen sozialer Schließungen und Ausschlüssungen aufweist. Ein etablierter Schweizer Kunstsammler, der später im Interview diese Ausgrenzungspraxis mit dem Hinweis »Wer Kultur kaufen will, sollte auch Kultur haben!« begründet, erzählt:

»Das ist ja auch so, dass heute die begehrte Kunst, die wird nicht verkauft, die wird zugeteilt. Sie müssen Bestandteil des Systems sein, wo Sie eine Zuteilung kriegen. Und deswegen kommen auch gewisse Auktionspreise zustande. Da kaufen dann die, die keinen kriegen. Und die streiten sich dann an der Auktion.«

Ist Kunst somit ein Gut *what money alone cannot buy*? Aus der Sicht der Galerist*innen kommen noch weitere gute Argumente für eine selektive Strategie beim Eingehen von Geschäftsbeziehungen hinzu. Die Inhaberin einer bekannten Londoner Galerie äußert sich auf unsere Fragen zu diesen Praktiken der Unterscheidung von legitimen und illegitimen Kunstmarkt-Teilnehmer*innen.

Frage: »Do you sometimes deny selling to someone who comes up to you?«

Antwort: »Sometimes, yes, because often primary market prices are much lower than secondary market prices, and it's quite clear that some collectors are buying purely for speculative reasons: there's no need to sell to those collectors.«

Frage: »And you tell them that openly? Or you just say it's already sold?«

Antwort: »There are ways of being polite, discreet about it, and saying: Unfortunately this work is only available to the museum ...«

Während der typische Markt »die unpersönlichste praktische Lebensbeziehung« darstellt, »in welche Menschen miteinander treten können«, und »nur Ansehen der Sache, kein Ansehen der Person« kennt, ist auf dem Kunstmarkt das Ansehen der Käufer*innen von größter Bedeutung.⁹ Und dies in mehrfacher Hinsicht: Es

9 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen: Mohr 1980, S. 382f.

reicht von der Zahlungsfähigkeit und Kreditwürdigkeit der Kund*innen über die Expertise und Vertrauenswürdigkeit der Galerist*innen bis hin zu den Kaufmotiven der Klientel und ihrem Umgang mit den erworbenen Kunstwerken. Gefahr für Galerie und Künstler*in droht dann, wenn ein frisch verkauftes Werk kurze Zeit später bei einer Auktion zu einem deutlich höheren Preis angeboten wird oder, schlimmer noch, dort keine Bieter*innen findet und damit eine deutliche Reputationseinbuße auf dem Markt riskiert wird. Viele Sammler*innen berichten mit Stolz von einem sehr langfristigen persönlichen Vertrauensverhältnis zu ihren Galerist*innen und betonen, dass sie nur bei dieser Galerie kaufen, auch wenn das etwas teurer kommen kann. Bedenkt man die hoch volatilen Vorgänge im heutigen Kunstmarkt, dann lässt sich leicht nachvollziehen, welche Bedeutung einer dauerhaften persönlichen Beziehung zwischen Anbieter*in und Käufer*in zukommen kann. Anonymität ist unter den besonderen Bedingungen des Handelns mit singulären Gütern ein Risiko für beide Seiten.

Zwei Seiten einer Medaille: Kunst mit den Augen oder den Ohren kaufen

In den von uns mit allen unterschiedlichen Akteursgruppen der *Art World* geführten Interviews war ein rekurrenter Schlüsselbegriff zu identifizieren, der als eine Art irreduzibler Kern der kollektiven Illusion des Feldes erscheint: *Qualität*. Immer wieder wird beschworen, dass sich ›wahre‹ Kunst letztlich immer durchsetzt, ›echte‹ Künstler*innen am Ende des Tages erkannt und anerkannt werden und sich Spreu und Weizen wie von einer unsichtbaren Hand geschieden trennen. Hierbei wird das Verhältnis von Spreu und Weizen von den Befragten fast durchgängig ausgesprochen restriktiv gesehen. Auf unsere Frage, inwieweit man die Einschätzung des allgemein hochgeschätzten Großmeisters des Kunsthandels Ernst Beyeler (Mitbegründer der Art Basel sowie Sammler, Händler und Museumsstifter in einer Person), nach dem bestenfalls drei Prozent der an der Art Basel gezeigten hochpreisigen Werke längerfristig überdauerten, teile, fanden wir allgemeine oder gar noch restriktivere Zustimmung. Gleichzeitig fand sich bei allen Interviewten Zustimmung zur Frage, ob der heutige Kunstmarkt durch die wachsende Präsenz und Marktmacht von investimentstrategischen oder prestigemotivierten Käufer*innen – in der Regel mit ›*New Money*‹ etikettiert – in Sachen Preisbildung verrücktspiele.

In unseren empirischen Befunden zeichnen sich dazu idealtypisch zwei unterschiedliche Paradigmata ab, die nachfolgend kontrastiv anhand zweier professioneller Sichtweisen illustriert werden.

Ein befragter *Art Advisor* aus Paris erläutert seine am konkreten Kunstwerk als solchem und der immanenten Bestimmung seiner Qualität und damit seines Preises orientierte berufsethische Haltung:

»Nous partons toujours d'une œuvre d'art. Cet objet d'art nous le trouvons chez un particulier, dans une salle de vente, ou chez un marchand. Notre source est l'objet en lui-même. On essaie d'être le plus proche de l'œuvre d'art. Et dans un rapport direct avec l'intéressé. Si l'on travaille pour un acheteur, on est couvert par l'acheteur. Si on travaille pour un vendeur, on est couvert par le vendeur. Nous ne sommes pas commissionnés des deux côtés, comme le sont les maisons de vente. C'est ce qui fonde notre liberté. Commissionnés des deux côtés, nous ne serions plus libres. Nous fixons un prix selon les critères de qualité de l'œuvre, de sa rareté, et selon un prix qui nous paraît juste aujourd'hui. Les acheteurs qui n'ont pas une connaissance avertie du monde de l'art auront plus de peine à comprendre cette démarche de la fixation du prix. Le prix fixé ainsi de manière endogène, contrairement à la façon exogène des ventes aux enchères, peut pour certains acheteurs qui n'auraient pas certaines connaissances remettre en doute la confiance en la valeur du prix de l'œuvre. Un spéculateur aime la concurrence, c'est dire, acquérir un bien pour lequel cinq autres acheteurs sont intéressés. Cela fonde autant la valeur que l'exclusivité de l'œuvre acquise. Tandis que l'amateur, le collectionneur qui a une vraie envie de constituer une collection d'art, va en principe réagir sur l'œuvre en tant que tel, hors de toute concurrence immédiate. Les gens qui vont dans les ventes, cherchent des trophées, des noms avec des valeurs cotées. Ainsi sont-ils rassurés. Mais ils ne sont pas dans une démarche d'un collectionneur qui souhaite construire une collection composée d'œuvres qui vont traverser le temps, qui va rester. Ce sont avant tout des instruments financiers. Et ces acheteurs ne vont pas chercher d'autres conseils. Notre analyse du marché ne les intéresse pas, puisqu'elle est une analyse qui part de l'œuvre et de l'objet en lui-même, sa place [dans] l'histoire de l'art.«

Die hier entworfene Dichotomie unterscheidet zwischen einer auf Kennerschaft, mit geschulten Augen und echter ›Liebe zur Kunst‹ motivierten Wertschätzung und damit einhergehend Preisbestimmung von Kunstwerken hier und einem konkurrenz- und prestigeorientierten, von Marktmechanismen getriebenen Kaufverhalten und den damit einhergehenden exogenen Preisorientierungen.

Letzteres wird uns durch die Schilderung des Inhabers eines der großen deutschen Auktionshäuser zur Sozialpsychologie der Kunst-Versteigerung und ihrer Marktdynamik bestätigt:

»Zu wissen, da bietet jemand – ich habe es erkämpft. Das ist wie eine schöne Frau. Wenn die von vielen begehrt wird, sind Sie sich Ihrer Wahl sicher. Und dieses Moment ist wichtig für die Leute. Wenn Sie nämlich zum Beispiel diese *Day Sales* neh-

men, und der wird dann ausgerufen, und dann ist das Limit 18'000 – der kriegt bei 18'000 ohne Gegengebot den Zuschlag – ist nicht befriedigend für viele. Für die absoluten Kenner, die sowieso wissen, was sie wollen, die sagen: Hab ich aber Glück gehabt, habe ich billig gekriegt, hat kein anderer gemerkt. Aber für die unsicheren Käufer ist es eine Genugtuung. Der zahlt lieber 20'000 und weiß: Da hat noch jemand gegen mich geboten. Oft kommt nach der Auktion von den Privatleuten die Frage: Wer war denn mein Unterbieter?»

In diesen konvergenten Sichtweisen und Interpretationen aus zwei unterschiedlichen Perspektiven, die sich im Übrigen durch eine Vielzahl anderer eingefangener Stimmen aus der *Art World* immer wieder aufs Neue bestätigen, zeichnen sich holzschnittartig zwei koexistierende Gesichter des Kunstmarktes und seiner Mechanismen der Preisbildung ab. Auf der einen Seite präsentiert sich das Bild reiner Marktkonkurrenz um singuläre Güter mit hohem Prestigewert, die von unseren diversen Gesprächspartner*innen regelmäßig als ›Trophäen‹ tituliert werden. Hier erscheint die Preisbildung von Kunstgütern idealtypisch als von rein exogenen, marktdynamischen und konkurrenzgetriebenen Kräften bestimmt. Auf der Gegenseite kristallisiert sich – wiederum idealtypisch – die Vorstellung einer rein endogenen, kunstimmanenten Lesart und Schätzung des Eigenwerts eines konkreten Kunstwerks heraus, unabhängig von dessen realem oder potenziellem Marktwert. *Art is an attitude!*

Der Spielmann als Pfau

Musikikonographie nach Panofskys Dreistufen-Modell am Beispiel einer mittelalterlichen Buchmalerei

Thilo Hirsch

Wenn wir heute, im 21. Jahrhundert, Musik des Mittelalters hören, sind wir uns nur selten der Tatsache bewusst, dass die in der historischen Aufführungspraxis verwendeten Musikinstrumente meist auf der Basis von Bild- und Textquellen rekonstruiert wurden, da fast keine mittelalterlichen Originalinstrumente erhalten sind. Bei den als Vorlagen herangezogenen Bildquellen handelt es sich jedoch nicht um naturalistische Abbildungen realer Musikinstrumente, sondern um künstlerische Darstellungen, in denen häufig auch organologische Unstimmigkeiten sichtbar sind, die sich nicht auf den ersten Blick erklären lassen. So können beispielsweise Saiteninstrumente manchmal mit viel mehr Saiten dargestellt sein, als in den entsprechenden Textquellen beschrieben, oder die Saitenanzahl stimmt nicht mit der Zahl der Wirbel überein. Ein erster Erklärungsversuch lautet dann oft, dass dies wohl ›symbolisch‹ gemeint sei bzw. ein Unvermögen oder Desinteresse des Künstlers oder der Künstlerin vorliege.

An dieser Stelle ist es hilfreich, nochmals einen Schritt zurückzugehen – denn kann man wirklich davon ausgehen, dass der Zweck eines mittelalterlichen Bildes darin bestanden hätte, die enthaltenen Objekte (wie z. B. Musikinstrumente) zu rekonstruieren? Handelt es sich nicht viel eher um eine künstlerische Darstellung von Ideen der jeweiligen Zeit, deren Bezug zur ›Wirklichkeit‹ jedes Mal aufs Neue hinterfragt werden muss? In diesem Fall ist die Beweislast nämlich umgedreht. Statt zu urteilen, ob Elemente ›falsch‹ dargestellt sind, geht es vielmehr darum, zu ermitteln, welche Elemente mit welcher Wahrscheinlichkeit einen Bezug zur ›Realität‹ haben könnten.¹

Die Untersuchung musikalischer ›Realien‹ in Bildquellen ist ein Teilgebiet der Musikikonographie, die sich wiederum auf kunsthistorische Methoden wie z. B. das Dreistufen-Modell zur ikonographischen Analyse von Erwin Panofsky

1 James W. Mc Kinnon: »Musical Iconography: A Definition«, in: *RIDIM/RCMI Newsletter* 2 (1977) 2, S. 15–18.

aus den 1930er Jahren stützt.² Dieses Modell, das sich hauptsächlich auf europäische gegenständliche Bildwerke mit starkem Textbezug anwenden lässt und auf die Untersuchung von Symbolik und Bedeutung fokussiert ist, wurde im Zuge neuer bildwissenschaftlicher Entwicklungen jedoch auch immer wieder kritisiert. In der Einleitung zur Neuausgabe von Panofskys *Studien zur Ikonologie der Renaissance* schreibt der Kunsthistoriker Jan Białostocki dazu:

»Panofsky und seine [...] Methode wurden bewundert, nachgeahmt – aber auch kritisiert. So sind verschiedene Vorbehalte formuliert worden, die auf die schwachen Punkte des Systems aufmerksam machen. Inzwischen hat die jüngere Forschung alle Schichten der Interpretation kritisch beleuchtet; allerdings wurden dabei Verbesserungsvorschläge nur selten gemacht. Die einen vermißten das Irrationale, die anderen das Ästhetische, man sprach von der Vorherrschaft des Wortes und fand einige wichtige Bereiche der Kunst, wie das Kunstgewerbe, ganz ausgespart. [...] Auch jene Kritiker, die [...] von den ›iconological diminutions‹ sprachen, durch die der Kunsthistoriker statt auf die Erforschung künstlerischer Probleme auf die Untersuchung von Symbolik und Bedeutung gelenkt werde, haben nie die tragende Bedeutung, die die wissenschaftliche Arbeit Panofskys besitzt, in Frage gestellt.«³

Inwieweit Panofskys Modell noch heute für die Musikikonographie und speziell für die Untersuchung von dargestellten Musikinstrumenten hilfreich sein kann, soll im Folgenden anhand einer mittelalterlichen Buchmalerei untersucht werden.

Voraussetzungen für eine ikonographische Analyse

»Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst« lautet der Titel eines 1932 erschienenen Artikels des Kunsthistorikers Erwin Panofsky, in dem er seine Methode zur Analyse von Bildquellen erstmals vorgestellt hat.⁴ Sein Interpretationsmodell beruht auf den drei aufeinander aufbauenden Schritten »vorikonographische Beschreibung«,

2 Tilman Seebass: »Musikikonographie«, in: *MGG Online* (2016), auf: www.mgg-online.com/mgg/stable/13378 (letzter Zugriff: 09.03.2021).

3 Jan Białostocki: »Studien zur Ikonologie« nach vierzig Jahren«, in: Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Köln: DuMont 1997 (2. Auflage), S. 7–16, hier S. 13f. Siehe hierzu auch Peter]. Schneemann: »Ikonologie, Ikonographie«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Tübingen: Niemeyer 1998, S. 204–214 und Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, Köln: Deubner 2003, S. 7f.

4 Erwin Panofsky: »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst«, in: *Logos* 21 (1932), S. 103–119.

»ikonographische Analyse« und »ikonologische Interpretation«,⁵ von denen jedoch schon Panofsky selbst geschrieben hat, dass sie in der Praxis oft »zu einem einzigen organischen und unteilbaren Prozeß verschmelzen«.⁶

Da Panofskys Methode direkt beim *eikón* (griechisch für ›Bild‹) bzw. dem Bildinhalt ansetzt, ist es als Voraussetzung notwendig, zuerst eine sogenannte Gegenstandssicherung des Kunstwerks vorzunehmen. Diese umfasst die Recherchen zum Künstler oder zur Künstlerin, zur Datierung, zum Ort der Herstellung und dem aktuellen Aufbewahrungsort sowie die Erfassung der Angaben zur Gattung, zu den Materialien, den verwendeten Techniken und den Maßen des Kunstwerks. Auch technische Analysen (wie z. B. Infrarot-Reflektogramme und Röntgenaufnahmen) können im Zweifelsfall wichtig sein, um eventuelle spätere Veränderungen – durch den Künstler selbst oder durch Restaurierungen – zu untersuchen, da Letztere die Inhaltsdeutung wesentlich beeinflussen können. In seinem Artikel zur Gegenstandssicherung beschreibt Willibald Sauerländer dies folgendermaßen:

»Erst wenn ich den materiellen Befund eines historischen Kunstwerks als echt oder teilweise echt gesichert habe, kann ich dieses Kunstwerk deuten. Jede Deutung, die nicht auf einer gewissenhaften Sicherung des Befundes aufbaut, läuft Gefahr, Gefälschtes, Unehliches zum Ausgangspunkt unhaltbarer oder phantastischer Hypothesen zu machen.«⁷

Eine weitere wichtige Voraussetzung für die Inhaltsdeutung ist der Einbezug der medialen Eigenschaften des Kunstwerks. Dabei unterliegt jede Gattung ganz eigenen Gesetzen, die einen Einfluss auf den Malstil und die Darstellungsweise der verschiedenen Gegenstände und Ereignisse haben können. Genauso sollten die intermedialen Bezüge eines Kunstwerks von Anfang an berücksichtigt werden.⁸ Oft wird in der Musikikonographie nur ein Bildausschnitt betrachtet, teilweise sogar nur das jeweilige Musikinstrument. Dadurch besteht die Gefahr, dass

5 Die Dreiteilung (Triade) als idealtypisches Modell taucht schon in der antiken griechischen Philosophie auf und wird bis heute als Grundlage für zahlreiche epistemologische Modelle verwendet.

6 Für den vorliegenden Beitrag wurde folgende Version von Panofskys Artikel verwendet: Erwin Panofsky: *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Köln: DuMont 1997 (2. Auflage), S. 30–61, hier S. 40.

7 Willibald Sauerländer: »Die Gegenstandssicherung – allgemein«, in: Hans Belting/Heinrich Dilly/Wolfgang Kemp/Willibald Sauerländer/Martin Warnke (Hg.): *Kunstgeschichte: Eine Einführung*, Berlin: Reimer 1986 (2. Auflage), S. 47–57, hier S. 48.

8 Zur Medientheorie und Intermedialität siehe beispielsweise Till A. Heilmann/Jens Schröter (Hg.): *Medien verstehen: Marshall McLuhans Understanding Media*, Lüneburg: Meson 2017 und Uwe Wirth: »Intermedialität«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1 Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 254–264.

der Bezug des Ausschnitts zum Gesamtbild und darüber hinaus auch der intermediale Kontext nicht ausreichend berücksichtigt werden. So lässt sich beispielsweise eine Buchmalerei nur im Zusammenspiel von Bild und Text – sowohl im Hinblick auf die einzelne Seite wie auch auf das gesamte Buch – interpretieren, wobei die Beziehung von einer wörtlichen Textillustration über Allegorien bis hin zu grotesken ›Drollerien‹ und dekorativen Elementen reichen kann.

Die Silos-Apokalypse

Bei der Bildquelle, die hier als Beispiel herangezogen werden soll, handelt es sich um eine Buchmalerei in einer Abschrift des Apokalypsenkommentars des Beatus von Liébana (ca. 730–ca. 800), die zwischen 1091 und 1109 im nordspanischen Benediktiner-Kloster Santo Domingo de Silos angefertigt wurde. Diese sogenannte Silos-Apokalypse ist Teil einer umfangreichen mittelalterlichen Überlieferung von 29 erhaltenen illustrierten Beatus-Kommentaren, die alle zwischen dem 9. und 13. Jahrhundert im Norden der Iberischen Halbinsel entstanden. Im Kolophon⁹ werden die beiden Schreiber Munnus und Dominicus sowie der Illustrator Petrus genannt,¹⁰ wobei die beiden Schreiber die Funktion hatten, den ca. 775 entstandenen Text des Beatus möglichst genau zu kopieren. Im Gegensatz dazu war die Funktion des Buchmalers eine ganz andere. Obwohl sich in den Buchmalereien der erhaltenen Silos-Apokalypsen verschiedene ikonographische Entwicklungslinien ausmachen lassen, wurden die Bilder nie kopiert, sondern immer wieder neu gestaltet. Der Illustrator Petrus ist deshalb, im Unterschied zu den beiden Schreibern, als eigenständiger ›Künstler‹ zu verstehen.

Die im Folgenden untersuchte Buchmalerei befindet sich auf Folio 86r der Silos-Apokalypse am unteren Ende der rechten Spalte und ist optisch durch die farbigen Majuskeln »Explicit [i]stori[a]e«, die das Ende des vorhergehenden Bibel-Zitats anzeigen, das in diesem Fall aus dem vierten und fünften Kapitel der Johannesapokalypse¹¹ stammt, vom Text getrennt (Abbildungen 1 und 2).¹²

9 Nachschrift am Ende eines Buches, die ergänzende Angaben zu dessen Herstellung enthalten kann.

10 John Williams: *Visions of the End in Medieval Spain: Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, hg. von Therese Martin, Amsterdam: Amsterdam University 2017, S. 112–115.

11 Die *Johannesapokalypse* oder *Offenbarung des Johannes* ist das letzte Buch des Neuen Testaments.

12 Die andeutungsweise sichtbaren konzentrischen Kreise auf der Seite gehören nicht zu diesem Bild, sondern zu einer durch das Pergament hindurchscheinenden Darstellung der Anbetung des Lamms durch die 24 Ältesten auf der Verso-Seite desselben Folios.



Abbildung 1 und 2: Petrus: Buchmalerei auf fol. 86r der Silos-Apokalypse, 1091/109 (378 x 235 mm), ganze Seite und Ausschnitt, London, British Library, Add MS 11695. © The British Library Board

Das Medium der Buchmalerei hat für die musikikonographische Analyse den großen Vorteil, dass – im Unterschied zur Ölmalerei – Pentimenti¹³ oder Restaurierungen der einzelnen Bilder eher selten sind. Im vorliegenden Fall sind keine späteren Veränderungen erkennbar.

I. Vorikonographische Beschreibung

Panofskys erster Interpretationsschritt, die vorikonographische Beschreibung, beschäftigt sich mit dem »primären oder natürlichen Sujet, das (A) tatsachenhaft und (B) ausdrucksfahft die Welt der künstlerischen Motive bildet«. Voraussetzung dafür ist nur »praktische Erfahrung und Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen«. ¹⁴

13 Veränderungen und Korrekturen durch den Maler selbst.

14 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 41.

(A) Tatsachenhaftes Sujet

Eine tatsächliche Beschreibung der oben gezeigten Buchmalerei könnte folgendermaßen lauten: Zu sehen sind zwei einander zugewandte, jeweils auf einem Bein stehende menschliche Figuren, die durch ihre Bärte als männlich charakterisiert sind. Beide tragen bunte Kleidung (mit Streifen und Punkten) und hohe Schuhe. Die rechte Figur hält in der einen Hand den Hals eines großen Vogels, der sich anhand seines Kopfschmucks als Pfau identifizieren lässt, und in der anderen, hoch erhobenen Hand ein gekrümmtes Messer. Auffallend ist, dass sowohl der gepunktete Pfauenschwanz und das gepunktete Gewand als auch der Vogelschnabel und der Mund der Figur ineinander überzugehen scheinen. Das Streifenmuster und die Farben der Pfauenflügel entsprechen wiederum dem Gewand der linken Figur. Diese stützt ein Saiteninstrument vertikal auf den linken Oberschenkel und streicht es mit einem im Obergriff gehaltenen, stark gekrümmten Bogen.

Die Spielhaltung, die morphologischen Eigenschaften und die Darstellungsweise des Instruments wurden schon von Werner Bachmann in seinem Buch *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* von 1964 detailliert beschrieben:

»Ein Spielmann, der auf hohem Kothurn einherschreitet, spielt hier ein [...] Streichinstrument in der typisch orientalischen Haltung senkrecht vor seinem Körper. Es weist einen [...] schlanken Hals auf [...]. [...] eine rechtwinkelig zum Hals verlaufende Querleiste [nimmt] die fünf Wirbel auf. Ihrer Anzahl entsprechend sind auf dem elliptischen Korpus fünf Saiten dargestellt, von denen jedoch nur eine über den Hals des Instruments geführt wird. Bei der stilisierten Darstellungsweise der mozarabischen Kopisten der Beatus-Handschriften, die häufig die Vorder- und Seitenansicht der Gegenstände gleichzeitig wiederzugeben versuchten, ist es durchaus wahrscheinlich, daß die Querleiste mit den aufrechtstehenden Wirbeln als Querschnittzeichnung einer runden Wirbelplatte mit vorderständigen Sagittalwirbeln¹⁵ aufzufassen ist, während Hals und Korpus des Instruments in Frontalansicht gezeichnet wurden.«¹⁶

Mit der gleichzeitigen Wiedergabe von Vorder- und Seitenansicht ist bei Bachmann eine sogenannte aspektivische Darstellungsweise gemeint, wie sie auch aus der altägyptischen Malerei bekannt ist. Hier wurde oft der Oberkörper einer menschlichen Figur frontal, der Kopf hingegen 90 Grad um die Längsachse verdreht im Profil

15 Mit Sagittalwirbel [*sagitta*, lateinisch für: Pfeil] ist eine Wirbelausrichtung gemeint, bei der die Wirbel senkrecht zur Wirbelplatte stehen und direkt nach vorne weisen, wie der Pfeil auf einem zum Schuss gespannten Bogen.

16 Werner Bachmann: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, Leipzig: Breitkopf u. Härtel 1964, S. 40 f. Da Bachmann in seinem Text das Instrument mit einer anderen Darstellung vergleicht, wurden die entsprechenden Stellen ausgelassen und mit eckigen Klammern markiert.

dargestellt. Bachmann leitet daraus die Hypothese ab, dass eine solche Verdrehung auch um die Querachse möglich wäre, indem der Wirbelkasten nach hinten »geklappt« dargestellt sei. Was damit gemeint ist, soll Abbildung 3 verdeutlichen.¹⁷

Auf die seltsam »verdrehte« Darstellung der Greifhand des Spielers geht Bachmann hingegen gar nicht ein. Da der Daumen oberhalb der anderen Finger dargestellt ist, müsste eigentlich der Handrücken nach vorne weisen. Zudem greift die Hand nicht um den Instrumentenhals herum, sondern ist eindeutig davor positioniert. Dass es sich dabei sehr wahrscheinlich nicht um ein Unvermögen des Illustrators handelt, kann man an der rechten Figur erkennen, deren Griffhaltung um den Pfauenhals ganz realistisch¹⁸ dargestellt ist.

Bestimmte Begriffe bei Bachmann wie »Spielmann«, »Kothurn« und »orientalische Haltung« gehen schon über Panofskys Beschreibung der künstlerischen Motive hinaus, da sie eine weitergehende Interpretation beinhalten (s. u.). Dies zeigt, wie in der Praxis die verschiedenen Analyseschritte häufig miteinander verschmelzen. Zu einer vorikonographischen Beschreibung würde nur die reine Benennung gehören, für die allerdings laut Panofsky auch weitere Informationsquellen – beispielsweise für die Identifizierung eines Vogels als Pfau – herangezogen werden können:

»Natürlich ist es möglich, daß in einem bestimmten Fall das Spektrum unserer persönlichen Erfahrung nicht umfassend genug ist, so etwa, wenn wir uns der Darstellung einer Pflanze oder eines Tieres gegenübersehen, die uns nicht bekannt sind. In solchen Fällen müssen wir ein Buch oder einen Fachmann befragen; doch wir verlassen nicht den Bereich praktischer Erfahrung als solchen.«¹⁹

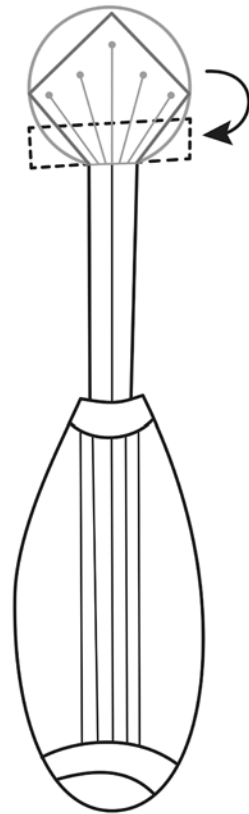


Abbildung 3: Bachmanns Hypothese zur Wirbelkastendarstellung.
Grafik: Thilo Hirsch

17 Wie aus anderen Bildquellen ersichtlich, könnte es sich sowohl um eine runde als auch um eine trapezförmige Wirbelplatte handeln. Deswegen sind hier beide Möglichkeiten angedeutet.

18 Das Begriffspaar »realistisch/unrealistisch« wird im vorliegenden Artikel im generischen Sinne einer Nachahmung der Natur bzw. möglichen »Wirklichkeit« verwendet. Zu den je nach Zeitpunkt und Ort verschiedenen Bedeutungen der Begriffe »Realismus« und »Naturalismus« vgl. Boris Röhl: *Kunsttheorie des Naturalismus und Realismus. Historische Entwicklung, Terminologie und Definitionen*, Hildesheim u. a.: Olms 2014 (2. Auflage).

19 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 35.

(B) Ausdruckshafte Sujet

Der von Panofsky »ausdruckshafte« genannte Teil der vorikonographischen Beschreibung soll durch »Einfühlung« erfasst werden, die Bestandteil der praktischen Erfahrung des Betrachtenden ist, so wie »jedermann [...] ein zorniges Gesicht von einem fröhlichen unterscheiden« und Bewegungen als »Ereignisse« erkennen kann.²⁰

In der Beatus-Buchmalerei haben beide Figuren durch die nach unten gezogenen Mundwinkel einen ernsten, fast grimmigen Gesichtsausdruck, wobei sie sich mit großen Augen gegenseitig beobachten. Die rechte Figur wirkt durch das erhobene Messer beinahe bedrohlich, als ob sie beabsichtige, dem Pfau im nächsten Moment den Kopf abzuschlagen. Gleichzeitig entsteht durch die angehobenen Füße der beiden Figuren ein schreitender oder sogar tänzerischer Eindruck.

Kontrollprinzip Stilgeschichte

Als Kontrollprinzip für die vorikonographische Beschreibung nennt Panofsky die Stilgeschichte, als »Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt wurden.«²¹ Das von Panofsky zur Verdeutlichung herangezogene Beispiel der »schwebenden Gegenstände«²² lässt sich auch gut auf die Beatus-Buchmalerei übertragen. Nur aus dem Wissen heraus, dass es in der mittelalterlichen Buchmalerei häufig vorkommt, dass Gegenstände ohne Hintergrund bzw. eine Standfläche dargestellt sind, identifizieren wir die beiden Figuren nicht als im Raum schwebende magische Erscheinungen, sondern als auf einem imaginären Boden stehende oder sogar tanzende menschliche Wesen.

In Bezug auf das dargestellte Streichinstrument hatte Bachmann versucht, die auf den ersten Blick unrealistisch erscheinende Querleiste am oberen Ende des Halses als nach hinten umgeklappte Wirbelplatte zu interpretieren. Die von ihm zur Begründung herangezogene aspektivische Darstellungsweise wurde zwar vom 11. bis ins 17. Jahrhundert häufig für die Darstellung von Streichinstrumenten verwendet, um beispielsweise gleichzeitig den frontalen Deckenumriss und eine Seitenansicht des Wirbelkastens zeigen zu können. Für eine gleichzeitige Vorder- und Querschnittsansicht, wie sie Bachmann für das Instrument in der Beatus-Buchmalerei annimmt, ist hingegen kein weiteres Beispiel bekannt. Die Stilgeschichte würde hier demnach eher gegen Bachmanns Interpretation sprechen.

²⁰ Ebd., S. 32 und 35.

²¹ Ebd., S. 41.

²² Ebd., S. 36.

Für andere Elemente des Instruments bzw. der Spielhaltung, wie die eindeutig unrealistische unterschiedliche Saitenanzahl über der Decke resp. dem Hals und die seltsam »verdrehte«, vor dem Instrument dargestellte Greifhand, finden sich mehrere ähnliche Belege in den erhaltenen illustrierten Beatus-Manuskripten²³ und anderen Bildquellen (siehe z. B. Abbildung 8). Deswegen ist anzunehmen, dass diese Elemente dem Zeitstil entsprechen.

II. Ikonographische Analyse

Der zweite Interpretationsschritt wurde von Panofsky als »ikonographische Analyse« bezeichnet. Es handelt sich dabei um die Identifizierung des »konventionalen Sujets«, d. h. eines Sujets, das einer bestimmten Konvention entspricht. Voraussetzung dafür ist die »Kenntnis literarischer Quellen und die Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen«.²⁴

Bachmann hatte die linke Figur der Beatus-Buchmalerei schon als »Spielmann, der auf hohem Kothurn einherschreitet«²⁵ beschrieben. Obwohl er dies nicht weiter erläutert, ist seine Interpretation aus der Verbindung der Elemente »Spiel eines Musikinstruments«, »hohe Bühnenschuhe« und »schreitende (bzw. tänzerische) Bewegung« gut nachvollziehbar. Die von Bachmann genannte »typisch orientalische Haltung« bezeichnet eine Spielhaltung, bei der das Instrument vertikal mit dem unteren Ende auf den Oberschenkel gestützt wird. Da diese Spielhaltung durch mehrere Bildquellen aus dem arabisch-islamischen Raum für das gestrichene Saiteninstrument *rabāb* belegt ist²⁶ und die Silos-Apokalypse zu den Beatus-Manuskripten mit mozarabischen Einflüssen gezählt wird, erscheint diese Deutung schlüssig.²⁷

23 Eine weitere Darstellung eines Streichinstruments mit abweichender Saitenanzahl über der Decke resp. dem Griffbrett findet sich beispielsweise auch im sogenannten Vitrina 14-1 Beatus (Mitte 10. Jahrhundert), fol. 130r, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Vitr/14/1.

24 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 41.

25 Bachmann: *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*, S. 40.

26 Siehe hierzu beispielsweise die Streichinstrumentendarstellungen aus dem 12. Jahrhundert in der Cappella Palatina in Palermo. Ernst J. Crube/Jeremy Johns: *The Painted Ceilings of the Cappella Palatina*, London: Saffron Books 2005, S. 128–130 und Abbildungen auf S. 52, 55, 70.

27 Mozaraber nannte man in Spanien im Mittelalter Christen, die unter den arabischen Herrschern deren Sitten, Sprache und auch arabische Namen angenommen hatten. In seiner Studie zu den illustrierten Beatus-Manuskripten nennt John Willams folgende mozarabische Stilelemente in der Silos-Apokalypse: »banded backgrounds and the rejection of the illusion of depth and corporeality«. Williams: *Visions of the End in Medieval Spain*, S. 112.

Doch wie sieht es mit dem gesamten Sujet aus, das im Katalog der British Library als »Two jugglers« bezeichnet ist:²⁸ Aus Spanien ist im 13. Jahrhundert der Begriff »joglars« für Spielleute, Jongleur*innen und Gaukler*innen überliefert.²⁹ Wie schon oben erwähnt, kann man bei einer Buchmalerei eigentlich davon ausgehen, dass zwischen Text und Bild eine intermediale Verbindung besteht. Doch weder im Text der Johannesapokalypse noch im Kommentar des Beatus von Liébana werden »joglars« oder Ähnliches erwähnt, und auch sonst ist mir keine Textquelle bekannt, die bei der Identifizierung des Gesamtsujets »Spielmann mit Musikinstrument und Gaukler mit Pfau und Schwert« weiterhelfen könnte. Zum Vergleich könnten allenfalls weitere Bildquellen herangezogen werden. Hier finden sich zwar einige mittelalterliche Darstellungen von Spielmännern und Jongleuren, jedoch stimmen weder deren Attribute noch der Kontext überein.³⁰ So sieht man beispielsweise im sogenannten Tiberius-Psalter aus dem 11.–12. Jahrhundert³¹ eine mit Messern und Bällen jonglierende Figur neben einem Spielmann mit einer birnenförmigen Fidel. Dabei handelt es sich allerdings um zwei Musiker König Davids, die über ihren Köpfen namentlich mit »Ethan« und »Idithun« bezeichnet sind (Abbildung 4).³² Auch eine Buchmalerei mit zwei Spielmännern (mit einer birnenförmigen Fidel und einem nicht eindeutig identifizierbaren Blasinstrument) im sogenannten Tropar von Nevers aus dem 11. Jahrhundert³³ hilft hier nicht weiter, da sie als Illustration der dabeistehenden Sentenz »consonancia – cuncta musica« (»Der Zusammenklang ist der Inbegriff der Musik«) dient (Abbildung 5).³⁴

28 British Library: »Add MS 11695 [fol. 86r]« (s. a.), auf: www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_11695_fo86r (letzter Zugriff: 30.08.2022).

29 Im deutschsprachigen Bereich wurde um 1200 hingegen häufig die Bezeichnung »spilman« verwendet. Siehe Achim Diehr: *Literatur und Musik im Mittelalter*, Berlin: Erich Schmidt 2004, S. 24–32.

30 Zur Musikikonographie der mittelalterlichen Spielleute siehe auch Reinhold Hammerstein: *Diabolus in Musica: Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*, Bern/München: Francke 1974, S. 50–61.

31 London, British Library, Cotton MS Tiberius C VI, fol. 30v, auf: http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Cotton_MS_Tiberius_C_VI (letzter Zugriff: 28.02.2021).

32 Ethan und Idithun gehörten zu den Musikern und Sängern König Davids und werden im Alten Testament mehrfach genannt. Miriam von Nordheim-Diehl: Art. »Jeduthun«, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (2010), auf: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/22259> (letzter Zugriff: 28.02.2021).

33 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 9449, fol. 34v, auf: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422992k> (letzter Zugriff: 16.06.2020).

34 Siehe Andreas Holschneider: »Consonancia – cuncta musica: Eine Miniatur im Tropar-Prosar von Nevers, Codex Paris Bibliothèque Nationale, fonds latin 9449«, in: *Die Musikforschung* 22 (1969) 2, S. 186–189. Deutsche Übersetzung: A. Holschneider.



Abbildung 4: Anonymus: König David und seine Musiker (11.–12. Jahrhundert), Tiberius-Psalter, fol. 30v (Ausschnitt), London, British Library, Cotton MS Tiberius C VI. © The British Library Board



Abbildung 5: Anonymus: Zwei Spiel Männer als Allegorie der Konsonanz (um 1060), Tropar von Nevers, fol. 34v (Ausschnitt), Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 9449. Foto: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Nachdem sich das Gesamtsujet der fraglichen Beatus-Buchmalerei weder über Text- noch über weitere Bildquellen identifizieren lässt, bleibt nur noch die Möglichkeit, es mit den Einzelementen zu versuchen.

Der Apokalypsenkommentar des Beatus von Liébana ist so aufgebaut, dass immer zuerst ein Ausschnitt aus der Johannesapokalypse zitiert wird und danach der Kommentar des Beatus folgt. Direkt vor der hier besprochenen Buchmalerei steht ein Text aus dem vierten und fünften Kapitel der Johannesapokalypse, in dem von den vier vieläugigen geflügelten Tierwesen und der Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten die Rede ist.³⁵ Welche Verbindung könnte dieses Bibelzitat zu den beiden Spielern haben?

Eine Assoziation, die sich hier ergeben könnte, basiert auf den im Bibeltext erwähnten vieläugigen geflügelten Tierwesen, da ja auch der Spielmann rechts mit dem Pfau ein solches in der Hand hält. Aber welche Bedeutung hatte der Pfau im Mittelalter? Im *Physiologus*, einer vom zweiten bis zum vierten Jahrhundert entstandenen anonymen Sammlung von Texten zur Tiersymbolik, wird der Pfau folgendermaßen charakterisiert:

»Der Pfau nämlich ist ein sehr hübscher Vogel vor allen Vögeln des Himmels. Dieser Pfau hat sehr schöne Farben und prächtige Flügel, spaziert hierhin und dorthin, hat Freude an seinem Aussehen, schüttelt sein Gefieder, macht ein Rad und be-

35 Beato de Liébana: *Obras completas y complementarias*, hg. von Joaquin Gonzalez Echegaray/Alberto del Campo/Leslie G. Freeman, Madrid: Bibliotheca de Autores Cristianos 2004, S. 284–286.

trachtet sich wohlgefällig. Doch wenn er nach seinen Füßen sieht, schreit er wild und klagend auf, denn seine Füße passen nicht zu seiner sonstigen Gestalt.«³⁶

Wie schon in der vorikonographischen Beschreibung der Buchmalerei erwähnt, scheinen der Pfau und sein Träger über das gepunktete Gewand und den in den Mund reichenden Schnabel miteinander verbunden zu sein. So könnte sich daraus folgende Interpretation ergeben: Wie der eitle Pfau ist auch der Gaukler farbenprächtig gekleidet und schreitet stolz herum.

Bei der Erwähnung der Pfauenfüße im *Physiologus* fällt allerdings noch ein weiteres Detail der Buchmalerei ins Auge, das man bis dahin vielleicht für eine bunte Verzierung gehalten hatte: Das Muster im rechten Schuh des musizierenden Spielmanns ließe sich auch als rote Vogelkrallen interpretieren. Der Spielmann würde demnach – über die Ähnlichkeit des Musters seiner Kleidung mit den Pfauenflügeln hinaus – die Eigenschaften des Pfaus buchstäblich »verkörpern«.³⁷

Auch das drohend erhobene gekrümmte Messer der rechten Figur könnte einen Pfauen-Bezug haben, wenn man die antike Mythologie einbezieht. So findet sich in den *Metamorphosen* Ovids die Geschichte des hundertäugigen Riesen Argus,³⁸ dem Merkur mit einem krummen Schwert den Kopf abschlug. Daraufhin übertrug die Göttin Juno die hundert Augen des Argus auf die Federn ihres Pfaus.³⁹

Über das Thema der Vieläugigkeit bzw. des Pfaus hätten wir somit schon ikonographische Interpretationsmöglichkeiten für mehrere Einzelsujets gefunden. Doch was hat es mit dem Streichinstrument des linken Spielmanns auf sich? Steht es für die wilden und klagenden Schreie des Pfaus, wenn er seine Füße erblickt?

Im oben erwähnten Text der Johannesapokalypse werden als einzige Saiteninstrumente die »citharas« der 24 Ältesten genannt. Da sich im selben Manuskript, auf der Verso-Seite des Folios mit den beiden Spielmännern, eine Darstellung der Anbetung des Lamms durch die 24 Ältesten findet, liegt es nahe, deren »citharas« mit dem Streichinstrument des Spielmanns zu vergleichen (Abbildung 6 und 7).

36 *Physiologus*, übers. u. hg. von Otto Schönberger, Ditzingen: Reclam 2018, S. 97. Eine weitere antike Geschichte zur Eitelkeit des Pfaus findet sich bei Phaedrus. Hier beklagt sich der Pfau bei Juno, dass seine Stimme nicht so schön sei wie diejenige der Nachtigall und er deswegen oft ausgelacht werde. Phaedrus: *Fabeln*, hg. von Eberhard Oberg, Berlin: Akademie 2011, S. 103 (Lib. III, Nr. 18).

37 Die kleinen »Verzierungen« am Instrument des Spielmanns (an den Ecken des Wirbel-Querbal-kens und am Halsansatz) sind den einzelnen Federn des Pfauen-Kopfschmucks sehr ähnlich und könnten als weitere Anspielung auf das Pfauen-Thema interpretiert werden.

38 Daher stammt der Begriff *Argusaugen*.

39 Ovid: *Metamorphosen*, übers. von Erich Rösch, München: dtv 1997, S. 48.



Abbildung 6: Petrus, Spielmann mit Streichinstrument, fol. 86r der Silos-Apokalypse, Ausschnitt. © The British Library Board



Abbildung 7: Petrus, Ältester mit »cithara«, fol. 86v der Silos-Apokalypse, Ausschnitt. © The British Library Board

Abgesehen davon, dass die »citharas« der Ältesten nicht gestrichen, sondern gezupft werden (verdeutlicht durch den übergroß dargestellten Zeigefinger) und über der Decke nur drei statt fünf Saiten aufweisen, sind die Übereinstimmungen auffallend: Beide Instrumente werden annähernd senkrecht vor dem Körper gehalten, wobei die Greifhände bei beiden Spielern seltsam »verdreht« dargestellt sind.⁴⁰ Sowohl die Instrumentengröße als auch die ovale Korpusform und der deutlich abgesetzte Hals sind sehr ähnlich. Über dem Griffbrett ist jeweils nur eine Saite sichtbar und am oberen Instrumentenende stecken die Wirbel in einem T-förmigen Querbalken.

Wie oben gezeigt, hatte Bachmann in seinem Buch *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels* diesen T-förmigen Querbalken als aspektivisch »umgeklappte« Wirbelplatte interpretiert, wofür sich allerdings stilgeschichtlich keine weiteren Belege

40 Bei dem Ältesten sind der Daumen vor dem Hals und die restlichen Finger dahinter gezeichnet, was den Eindruck eines Herumgreifens erweckt. Andererseits wäre es spieltechnisch viel logischer, wenn sich der Daumen hinter dem Hals und die anderen Finger davor befänden, um die Saite abgreifen zu können. Wie beim Spielmann ist auch hier der Daumen oberhalb der restlichen Finger dargestellt, was anatomisch eigentlich zur Folge hätte, dass der Handrücken (und nicht die Handinnenfläche) nach vorne weist.

finden lassen. Im Gegensatz dazu erscheint mir eine andere, in der Literatur meines Wissens bisher nicht erwähnte Hypothese, die auf der für die Buchmalerei typischen intermedialen Verbindung von Bild und Text beruht, viel wahrscheinlicher.

Neben der Erwähnung der »cithara« im Bibeltext findet sich nämlich im Apokalypsenkommentar des Beatus von Liébana noch folgender Hinweis: »Die Cithara hat nämlich eine über ein Holz gespannte Saite. Das Holz steht für das Kreuz.«⁴¹ Die erste Hälfte dieses Zitats bietet eine einleuchtende Erklärung dafür, warum in den oben gezeigten Beatus-Buchmalereien die »citharas« jeweils nur mit *einer* über den Hals gespannten Saite dargestellt sind. Wenn man darüber hinaus das »Holz« im Sinne von Hals und Querbalken auffasst, ergibt sich auch hier eine neue Interpretation: Es handelt sich eben nicht um eine realistische aspektivische Darstellung einer Saitenbefestigung, sondern um ein in der christlichen Ikonographie häufig anzutreffendes T-förmiges sogenanntes Antoniuskreuz.⁴²

Kontrollprinzip Typengeschichte

Nach Panofsky ist nicht nur für die vorikonographische Beschreibung, sondern auch für die ikonographische Analyse ein Kontrollprinzip notwendig, das er als »Typengeschichte« bezeichnet. Er definiert diese als »Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden«.⁴³ Allerdings lassen sich Analyse und Kontrollprinzip in diesem Interpretationsschritt kaum mehr voneinander trennen, da dieser ja auf dem Vergleich der dargestellten Sujets mit weiteren Quellen beruht, die dann meist direkt besprochen werden. Man könnte das Kontrollprinzip aber auch so verstehen, dass hier noch zusätzliche Vergleichsquellen herangezogen werden sollten, um die Analyseresultate abzusichern.

In Bezug auf das Sujet des »Pfaus« sind zwar zahlreiche Darstellungen des Tiers an sich bekannt, jedoch nicht in Verbindung mit einem Spielmann oder Gaukler.⁴⁴ Als weiteres Vergleichsbeispiel für das »cithara«-Sujet könnte man eventuell noch ein Kapitell aus der Kathedrale von Jaca aus dem späten 11. Jahrhundert heran-

41 Beato de Liébana: *Obras completas*, 2004, S. 502: »Cithara enim corda extensa in ligno est. Per lignum cruz intelligitur.« (Übersetzung: Thilo Hirsch).

42 Als weiteres »Kreuz-Element« könnte man den die Saiten »kreuzenden« Streichbogen des Spielmanns mit seinen auf das Bogenholz gespannten Haaren auslegen.

43 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 41.

44 Siehe hierzu Rosario Álvarez Martínez: »Iconography of Romanesque Sculpture in the Light of Sculptors' Work Procedures: The Jaca Cathedral, Las Platerías in Santiago de Compostela, and San Isidoro de León«, in: *Music in Art* 27 (2002) 1/2, S. 16–27 und Tilman Seebass: *Musikdarstellungen und Psalterillustrationen im frühen Mittelalter*, Bern: Francke 1973, Textband, S. 146–150.

ziehen (Abbildung 8). Hier ist es zwar kein Spielmann, sondern König David, der ein annähernd senkrecht auf das linke Bein gestütztes Streichinstrument spielt. Auffallend ist jedoch, dass auch an dieser Skulptur die »cithara« mit nur einer Saite über dem Hals und drei Saiten über der Decke dargestellt ist.



Abbildung 8: Meister von Jaca, Kapitell des Königs David (um 1085), Ausschnitt, Jaca, Museo Diocesano. Foto: el Viaje de la Libélula/Guadalupe Ferrández

III. Ikonologische Interpretation

Den dritten Interpretationsschritt nennt Panofsky »ikonographische Interpretation im tieferen Sinne« bzw. »ikonologische Interpretation«. Hier geht es um die »eigentliche Bedeutung oder den Gehalt, der die Welt »symbolischer« Werte bildet«. Voraussetzung dafür ist eine »synthetische Intuition«, die eine »Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes, geprägt durch persönliche Psychologie und »Weltanschauung« erfordert.⁴⁵

Im Unterschied zu den beiden vorhergehenden Analyseschritten ist Panofskys Erklärung hier nicht ganz eindeutig, da er einerseits schreibt, dass die für diesen Schritt erforderliche synthetische Intuition »in einem begabten Laien besser entwickelt sein kann als in einem belesenen Gelehrten«, andererseits aber dafür eine größtmögliche interdisziplinäre Kenntnis von »Dokumenten, die Zeugnis ablegen über die politischen, poetischen, religiösen, philosophischen und gesellschaftlichen Tendenzen der Person, der Epoche oder des Landes, die zur Debatte stehen«, notwendig ist.⁴⁶

Für die Buchmalerei mit den zwei Spielmännern konnte im zweiten Interpretationsschritt, der ikonographischen Analyse, noch kein übergeordnetes Gesamt-

45 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 41.

46 Ebd., S. 40. In ihrem Buch *Ikonographie und Ikonologie* von 2004 ergänzt Gabriele Kopp-Schmidt die für die ikonologische Analyse heranzuziehenden Themenbereiche, indem sie sich auf den Kunsthistoriker Aby Warburg beruft, dessen Arbeiten die Basis von Panofskys Methode bilden: »Er [Warburg] schlägt vor, über die bislang benutzten »klassischen« Texte und Dokumente hinaus zu allen Randgebieten, auch den nicht-wissenschaftlichen wie Astrologie, Aberglaube, Alchemie, Brauchtum etc. vorzustoßen und sie nutzbar zu machen.« In einer tabellarischen Übersicht werden zusätzlich noch »Festwesen« und »Magie« genannt. Gabriele Kopp-Schmidt: *Ikonographie und Ikonologie*, Köln: Deubner 2004, S. 56 und 60.

sujet identifiziert werden. Durch die herangezogenen Textquellen war es jedoch möglich, die beiden Einzelsujets ›Pfau‹ und ›cithara‹ schlüssig zu interpretieren. Glücklicherweise muss man die Dokumentensuche für eine ikonologische Interpretation im vorliegenden Fall gar nicht so sehr ausweiten, da in den schon oben genannten Textquellen jeweils auch der symbolische Wert besprochen wird. So findet sich im *Physiologus* die folgende christliche Deutung des Tiersymbols ›Pfau‹:

»Auch du also, Christenmensch, wenn du deine Bestimmung ansiehst und das Gute, das Gott dir verlieh, freue dich und sei glücklich und stolz in deiner Seele. Blickst du aber auf deine Füße, das sind deine Sünden, schreie und klage zu Gott und hasse dein Unrecht wie auch der Pfau seine Füße, damit du gerecht vor dem Bräutigam erscheinst.«⁴⁷

Der Pfau steht demnach in seiner Eitelkeit als Symbol für die menschlichen Sünden, die ein guter Christ ›hassen‹ sollte, um am Tag des Jüngsten Gerichts (Apokalypse) ›gerecht‹ vor Jesus Christus, den Bräutigam, zu treten.⁴⁸ Wie bereits dargelegt, ist der Pfau über verschiedene Elemente wie die Kleidung, die Schnabel-Mund-Überlappung und die Vogelkrallen im Schuh mit den beiden Spielmännern verbunden, die demnach als zwei Sünder interpretiert werden könnten.

Zur christlichen Symbolik der ›cithara‹ schreibt Beatus von Liébana in seinem Kommentar zur Anbetung des Lammes durch die 24 Ältesten: »Denn die cithara, mit ihrer über ein Holz gespannten Saite, steht für das ans Kreuz geschlagene Fleisch Christi.«⁴⁹ Da Christus zur Vergebung der Sünden ans Kreuz geschlagen wurde, ergibt sich daraus eine ikonologische Deutungsmöglichkeit für das Gesamtsujet: Die zwei Spielmänner bzw. die zwei Sünder könnten als Allegorie für das Alte und das Neue Testament stehen, wobei die rechte Figur mit dem krummen Messer die alttestamentarische Bestrafung der Sünden repräsentiert und die linke Figur mit der ›cithara‹ deren Vergebung durch den ans Kreuz geschlagenen Jesus.

47 *Physiologus*, übers. u. hg. von Otto Schönberger, Ditzingen: Reclam 2018, S. 97.

48 Siehe auch Joachim Kramer: »Pfau«, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg i. B.: Herder 1994, Bd. 3, Sp. 409–411. Neben der Bedeutung des Pfau als Symbols der Laster (Eitelkeit und Hochmut) wird hier noch der Pfau in der Ikonographie der römischen Antike (als Attribut der Juno und der Apotheose) sowie der Pfau in Paradiesdarstellungen als Symbol der Vermittlung ewigen Lebens genannt.

49 Beato de Liébana: *Obras completas*, 2004, S. 334: »Cithara enim chorda in ligno extensa significat carnem Christi passionis ligno coniunctam« (Übersetzung: T. Hirsch). Es handelt sich dabei um eine Übernahme aus dem Apokalypsenkommentar des Augustinus (354–430). Augustinus: *Expositio In Apocalypsim Beati Joanni*, Homilia IV, auf: https://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0354-0430,_Augustinus,_Expositio_In_Apocalypsim_Beati_Joanni,_MLT.pdf (letzter Zugriff: 28.03.2021).

Diese Hypothese wird noch durch weitere Details unterstützt. Da wäre zuerst die verdreht dargestellte Greifhand des Spielmanns zu nennen, die mit dem Handrücken auf dem Hals liegt. Möglicherweise handelt es sich hier um eine Allusion auf die ans Kreuz genagelten Hände Christi.⁵⁰ Auch die bisher ungeklärte Frage der Saitenzahl der »cithara«, wie sie in Abbildung 6 und 7 dargestellt ist, weist in dieselbe Richtung. Obwohl eine zahlensymbolische Interpretation immer nur mit Vorsicht erfolgen sollte, könnte die mittlere Decken-Saite – wie auch die einzelne Saite über dem Hals – jeweils symbolisch für Christus stehen. Die vier zusätzlichen Saiten auf der Decke der »cithara« des Spielmanns (Abbildung 6) stünden dann für die vier vieläugigen geflügelten Tierwesen, die wiederum die vier Evangelisten des Neuen Testaments symbolisieren. Bei der »cithara« des Ältesten (Abbildung 7) könnten die zwei zusätzlichen Saiten hingegen Gottvater und den Heiligen Geist symbolisieren und würden zusammen mit der für Christus stehenden mittleren Saite auf die Trinität verweisen.⁵¹

Kontrollprinzip Symbolgeschichte

Das Kontrollprinzip für den letzten Interpretationsschritt nennt Panofsky die »Geschichte kultureller Symptome oder ›Symbole‹ allgemein«. Er erklärt es als »Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden.«⁵² Um die ikonologische Interpretation eines einzelnen Kunstwerks zu überprüfen, ist es demnach notwendig, zu hinterfragen, ob es ein übergeordnetes »kulturelles Symptom« gibt, das die Interpretation unterstützt.

Im Fall der hier untersuchten Buchmalerei könnte dieses übergeordnete kulturelle Symptom die sogenannte Typologie sein. Diese bezeichnet eine seit frühchristlicher Zeit bestehende Auslegungstradition der Bibel, die versucht, Bezüge zwischen Personen oder Ereignissen aus dem Alten Testament (und teilweise auch der antiken Mythologie) und dem Neuen Testament herzustellen.⁵³ Genau dies ist bei der Buchmalerei mit den beiden Spielmännern der Fall, da hier Elemente aus

50 Da die Greifhand des Ältesten auf fol. 86v der Silos-Apokalypse (s. o.) zwar auch verdreht, jedoch teilweise hinter dem Hals dargestellt ist, bleibt diese Hypothese eher unsicher.

51 Siehe hierzu Ursula Großmann: »Studien zur Zahlensymbolik des Frühmittelalters«, in: *Zeitschrift für katholische Theologie* 76 (1954) 1, S. 19–54 und Antonio Baldassarre: »Reflections on Methods and Methodology in Music Iconography«, in: *Music in Art* 25 (2000) 1/2, S. 33–38, hier S. 36.

52 Panofsky: *Studien zur Ikonologie*, S. 41.

53 Zur Typologie siehe Joachim Vette: »Bibelauslegung, christliche«, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet* (2007), auf: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/40706> (letzter Zugriff: 25.03.2021).

der antiken Mythologie (Pfau), Altem Testament (Bestrafung der Sünden) und Neuem Testament (Kreuzigung, Vergebung der Sünden) miteinander verknüpft sind. Es handelt sich demnach nicht um einen weltlichen dekorativen Einschub in die Beatus-Apokalypse, sondern um einen gut durchdachten Bildkommentar, dessen Sinn durch die Betrachtenden erst entschlüsselt werden muss.⁵⁴

Fazit

Wie in diesem Artikel gezeigt werden konnte, bietet Panofskys Dreistufen-Modell mit seinen klar definierten Analyseschritten und den dazugehörigen Kontrollprinzipien nach wie vor einen guten methodischen Ansatz für eine musikikonographische Interpretation. Die in den neueren Bildwissenschaften kritisierte Beschränkung auf gegenständliche europäische Bildquellen mit starkem Textbezug ist hier kein Nachteil, da sich die Musikikonographie häufig mit genau diesem Quellentypus beschäftigt. Als weiterer Kritikpunkt an Panofskys Methode wird deren Konzentration auf den ›symbolischen Wert‹ des Bildinhalts genannt. Insbesondere für die Organologie, die sich mit den baulichen Details der Musikinstrumente beschäftigt, ist es jedoch unabdingbar, sich mit dem ›Symbolcharakter‹ bzw. dem ›Realitätsgehalt‹ einer Bildquelle auseinanderzusetzen. Ganz konkret konnte im oben gezeigten Beispiel der ›cithara‹ des linken Spielmanns durch die ikonographische Analyse sowohl Bachmanns Hypothese der Querschnittsdarstellung des Wirbelkastens widerlegt als auch die ›unrealistische‹ Saitenverteilung schlüssig erklärt werden. Die ikonologische Interpretation unterstützt diese Befunde und ermöglichte darüber hinaus eine neue ›Lesart‹ des Gesamtsujets.

Wenn also in der Einleitung dieses Artikels davon die Rede war, dass für die Rekonstruktion von mittelalterlichen Musikinstrumenten meist Bildquellen herangezogen werden müssen, ist die hier besprochene Buchmalerei ein gutes Gegenbeispiel, da sie eben gerade nicht die klangliche Dimension eines ›realen‹ Musikinstrumentes repräsentiert, das sich für eine Rekonstruktion eignen würde.

Obwohl mit den drei Interpretationsschritten nach Panofsky schon ein umfangreiches Netz von Bezügen zwischen Buchmalerei, Text, Ideen und Symbolen aufgezeigt werden konnte, ließe sich dieses Beziehungsgeflecht auch noch viel weiter spannen. So könnte man beispielsweise die Untersuchung auf alle Buchmalereien im selben Manuskript und dann auf alle erhaltenen 29 illuminierten mittel-

54 Diese Art der Verbindung von Bild und Text weist eine Ähnlichkeit zur Emblematik auf, in der ein Bild (*pictura*) von einem Sprichwort (*inscriptio*) begleitet wird, das dem Betrachter ein Rätsel aufgibt. Dieses Rätsel wird dann in einem Text (*subscriptio*) aufgelöst. Vgl. Uwe Wirth: »Intermedialität«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1 Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 258.

alterlichen Beatus-Manuskripte⁵⁵ ausweiten und darüber hinaus deren Funktion in Bezug auf ihren sozialen und kulturellen Kontext analysieren. Je nach Untersuchungsrichtung reicht das zur Verfügung stehende methodische Repertoire von kunstsoziologischen, rezeptionsästhetischen und semiotischen Ansätzen in der Kunstwissenschaft⁵⁶ über Medien-⁵⁷ und Intertextualitäts-⁵⁸ bis hin zu Netzwerktheorien.⁵⁹ Um jedoch zu klären, inwieweit sich daraus – speziell in Bezug auf das Musikinstrument in der hier untersuchten Beatus-Buchmalerei – andere Interpretationen ergeben könnten, wären weitere konkrete Fallstudien notwendig.

55 Williams: *Visions of the End in Medieval Spain*, S. 26.

56 Siehe Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, Köln: Deubner 2003.

57 Zu Medientheorie und Intermedialität siehe Marshall McLuhan: *Understanding Media: The Extensions of Men*, Cambridge (MA): MIT 1997 (5. Auflage) und Till A. Heilmann/Jens Schröter (Hg.): *Medien verstehen: Marshall McLuhans Understanding Media*, Lüneburg: Meson 2017 sowie Uwe Wirth: »Intermedialität«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 254–264.

58 Zur Intertextualitätstheorie in der Literaturwissenschaft siehe Gérard Genette: *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

59 Zur Akteur-Netzwerk-Theorie siehe Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

Stonesound

A Collaborative Experiment in Stone Sounding in Moulay Bouchta

Gilles Aubry

Introduction

This article retraces the findings and observations resulting from my collaboration with the artist Abdeljalil Saouli in Moulay Bouchta as part of my doctoral research on sound and aurality.¹ Born in 1984, Saouli studied visual arts at the National Institute of Fine Arts in Tetouan (INBA) and made a name for himself as part of a new generation of artists who emerged around 2010 on the national art scene. Unsatisfied with his situation in Tetouan, he decided to relocate to his native village of Moulay Bouchta (60 km north of Fès) and built himself a house on a family-owned plot of land. This gave him enough space both for his sculptural art practice and direct access to the natural materials needed for it. I became familiar with his artwork in an initial visit to his house in 2017. The artworks displayed in his house and the surroundings had a strong and almost animated presence. They were made of wood, clay, metal, grass and paper paste, soil, or polyester. The house itself was impressive; it had been built by Saouli with the help of villagers and family members, using primarily local, natural materials such as stone, rammed earth, and wood. In September 2018, Saouli invited me together with the architect Carlos Perez Marin to collaborate in a project that aimed to combine art, sound, and architecture. His proposed working theme was “la maison,” which translates from French into English as both *house* and *home*. We spent about ten days researching vernacular architecture and building techniques, remaining attentive to how local constructions adapt to the region’s steep and uneven topography and the environmental conditions more generally. We also visited local saint sanctuaries and several houses in the neighborhood, studying their architecture and conversing with their owners. We made a series of experiments in stone-sounding, which is discussed in this article as a material and affective en-

1 Gilles Aubry: *Sawt, Bodies, Species: Sonic Pluralism in Morocco*, Hamburg: Adocs Verlag 2023.

gagement with sound and listening, given that we wanted to include sound in our research. The video *Stonesound* is an output of our project,² presented later in Moulay Bouchta as part of the “Sakhra Encounters” exhibition.³ The video documents one of our experiments and is layered with fragments from Saouli’s comments, thereby offering a sensuous account of some of the ideas discussed here.

Global turn in Sound Studies and object-oriented ontology in anthropology

The present study aims to join current conversations on the necessary ‘re-mapping’ of Sound Studies from perspectives situated in the Global South.⁴ Early contributors to the field proposed important new narratives of ‘modern sound’ by historicizing sound, listening, and technology as socially constructed practices beyond the determinism of scientific innovation. As Gavin Steingo and Jim Sykes aptly remarked, these early contributions appear limited today in that they have arguably sustained universal categories of listening subjects (secular, white, and middle-class), of urban spaces characterized by “the increasingly sharp division between public and private space” (the global city), and of notions of sound itself as “a concept and phenomenon separable from the other senses.”⁵ This project seeks to engage with the problem of Western-centered sound categories and other disciplinary boundaries via artistic collaborations in Morocco and is informed by such critiques, and by both postcolonial and decolonial theories. While Morocco and North-Africa remain barely represented in Sound Studies, a few accounts relevant to my study do exist.⁶ They address aspects that simultaneously both confirm and

2 Gilles Aubry/Abdeljalil Saouli: *Stonesound* [Video], 2019. The video can be accessed via the following link: <https://archive.org/details/stonesound> (accessed 04/08/2021).

3 The “Sakhra Encounters” was a public art event and exhibition held in Moulay Bouchta (15–17 March 2019), initiated by Gilles Aubry, Abdeljalil Saouli and Carlos Perez Marin. Information and documentation is available through the following link: <http://radioappartement22.com/?s=sakhra> (accessed 04/08/2021).

4 Cf. Gavin Steingo/Jim Sykes (eds.): *Remapping Sound Studies*, Durham/London: Duke University Press 2019.

5 Gavin Steingo/Jim Sykes: “Introduction: Remapping Sound Studies in the Global South”, in: Gavin Steingo/Jim Sykes (eds.): *Remapping Sound Studies*, Durham/London: Duke University Press 2019, pp. 1–38, here p. 7.

6 An abundance of literature has been published in the field of cultural *music* studies in Morocco over the last twenty years, a.o. Aomar Boum: “Dancing for the Moroccan State: Ethnic Folk Dances and the Production of National Hybridity”, in: Nabil Boudraa/Joseph Krause (eds.): *North African Mosaic: A Cultural Reappraisal of Ethnic and Religious Minorities*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2007, pp. 214–237. A few other contributions address cases of direct engagement with modern sound technologies on the continent, cf. e.g., Charles Hirschkind: *The Ethical Soundscape: Cas-*



Figure 1: View of Abdeljalil Saouli's house in Moulay Bouchta (left); the village of Moulay Bouchta with Mount Amergou in the back (right). Photos: Gilles Aubry

contradict the Western ideals of modern sound and listening: technologically mediated listening finds social meaning in linear streams of information as much as in technical noise, in fragmentation, and in inefficiency;⁷ audio media is consumed privately as part of neoliberal markets, whereas local understandings of *privacy* entangle deeply with both notions of collectivity and specific forms of associational life, community, and authority;⁸ the affective and sensory dimension of listening experience pertains to secular rationalities as much as it does to the moral and religious sensibilities that mediate between people and virtual realms of being.

We were concerned with stones simultaneously as material, and as natural and socially relevant *things* during our experiments. Thus, this study also draws on contemporary accounts on object-oriented ontology in anthropological studies. Sounding stones together with Abdeljalil Saouli provided a concrete starting point for a reflection on the nature of both stones and sound. This approach was inspired by Steven Feld's "acoustemology"⁹ and by the heuristic method of "thinking through things."¹⁰ This study also benefited from recent ethnobotanical studies

sette Sermons and Islamic Counterpublics, New York: Columbia University Press 2006; Brian Larkin: *Signal and Noise: Media, Infrastructure, and Urban Culture in Nigeria*, Durham/London: Duke University Press 2008. More recent ethnomusicological studies increasingly engage with aurality beyond music, covering listening experience, the voice, gender aspects, and Sufi spiritual practices, see Deborah Kapchan: "Body", in: David Novak/Matt Sakakeeny (eds.): *Keywords in Sound*, Durham/London: Duke University Press 2015, pp. 33–44.

7 Cf. Larkin: *Signal and Noise*, pp. 14, 54, 259.

8 Cf. Hirschkind: *The Ethical Soundscape*.

9 Steven Feld: "On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology", in: Francesco Giannatasio/Giovani Giuriati (ed.): *Perspectives on a 21st-Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology*, Udine: Nota 2017, pp. 82–99.

10 Amiria Henare/Martin Holbraad/Sari Wastell (eds.): *Thinking Through Things: Theorising Artefacts Ethnographically*, New York: Routledge 2007.

in the *Jbala* region¹¹ which were helpful in further interpreting our experiment's findings on a broader local social scale.

Artistic research methodology: performative listening and collaborative practice

This study follows recent trends in artistic research in the humanities¹² and in sound art.¹³ Both Abdeljalil Saouli and myself alternated between performative interventions in the landscape and conversations about our activities. In this manner, we engaged in the form of an aesthetic “theory-practice.”¹⁴ In such a practice, knowledge is produced by the interactions between the subject and the matter of the experiments – of sounding stones together in our case – rather than being determined beforehand by disciplinary assumptions that are subject to verification. I entered into a collaboration with Saouli and found myself no longer in an observational position of exteriority, but as having been inserted as a co-partner whose presence was one of the forces that shaped the process. The collaboration between us turned into a “co-creative” process by being responsive to Saouli’s needs and interests and by partially aligning the research to *his* ideas.¹⁵ “The ‘co’ denotes sharing of power and authority, while the ‘creation’ denotes doing things in new ways that improve on past practice.”¹⁶ Co-creative practice relies on mutual learning between the participants, thereby helping individuals develop skills to support their aspirations.

As one example of the collaborative dimension of our project, the idea for our stone-sounding experiments emerged as I was beating stones on the wall inside Saouli’s house with a metallic object as a test. “Did you really find the sound of stone in the recording you just did?” he asked, and I replied: “I do not know yet. I find it interesting to sound stones by beating them.” Then, he added: “You should hit a stone with another stone, in order to keep the ‘stone sound’. Not with metal. We are going

11 Malou Delplancke/Yildiz Aumeeruddy-Thomas: »Des semis et des clones«, in: *Revue d'ethnoécologie*, Supplément 1 (2017), pp. 1–27.

12 Cf. Martin Blain/Helen Julia Minors (eds.): *Artistic Research in Performance Through Collaboration*, London: Palgrave Mcmillan 2020. See also Harriet Hawkins: *Geography, Art, Research: Artistic Research in the GeoHumanities*, New York: Routledge 2021.

13 Cf. Michael Bull/Marcel Cobussen (eds.): *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, London: Bloomsbury 2021.

14 Jan-Erik Lundström: “Introduction”, in: Ursula Biemann/Jan-Erik Lundström (eds.): *Mission Reports: Artistic Practice in the Field: Video Works 1998–2008*, Umea: Bildmuseet 2008, pp. 7–12, here p. 11.

15 T. J. Ferguson/Stewart B. Koyiyumptewa/Maren P. Hopkins: “Co-Creation of Knowledge by the Hopi Tribe and Archaeologist”, in: *Advances in Archaeological Practice* 3 (2015) 3, pp. 249–262.

16 *Ibid.*, p. 250.

to try this out.” So we did; we conducted a series of experiments the goal of which was not entirely clear to us ahead of time, but the main idea was to engage in an exchange about sound produced by stones. Stones rarely emit sound by themselves; thus, our approach relied on basic sounding techniques while listening and recording simultaneously. *Sounding*, as Stefan Helmreich suggests – in the proper sense of *measuring the depth of something* – is “appropriate for investigating things not yet known, things whose limits are not clear or whose boundaries may be obscured.”¹⁷ We engaged in a close sonic investigation of the materiality of stones, sounding them through beating, inquiring about their matter, hardness, weight, and inner structure. In Saouli’s own words, this was a way to ask them “many questions.” In so doing, we were also able to dwell at the unclear borders of abstract terms like ‘matter’, ‘stone’, ‘sound’, ‘life’, ‘the human’, ‘the self’, and their complex entanglements.

Listening was another essential aspect of this research methodology, firstly as a modality of “participant observation”¹⁸ and secondly as an artistic research practice. Listening participates in group formation and collective processes concerned with the possibility of social and political change; I was, therefore, interested in exploring “what listening can do rather than just what it is.”¹⁹ Our method also relied on definitions of listening as an experience that is “resolutely ontological, because the various peoples of the world understand that which is heard in radically different manners.”²⁰ Listening deploys its capacities along a material-affective continuum that can include the “virtual”²¹ and the “possible” by dwelling at the borders of audibility.²² Listening “acts” generate a form of “sounding,”²³ that is, the creation of a particular material reality that cannot necessarily be heard in a cochlear sense. In other words, performative listening is transformative on an affective level, and arguably on a material and *bodily* level too.²⁴ These aspects were equally present in this research, leading to the emergence of a particular sound concept, ‘stonesound’, which is at odds with the Western rational understanding of sound. A brief description of our experiments follows before an introduction to this concept and a discussion of its possible implications for the field of Sound Studies.

17 Stefan Helmreich: *Sounding the Limits of Life: Essays in the Anthropology of Biology and Beyond*, Princeton: Princeton University Press 2016, p. xi.

18 Kathleen M. DeWalt/Billie DeWalt: *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*, Walnut Creek, CA: AltaMira 2002.

19 Lucia Farinati/Claudia Firth: *The Force of Listening*, Berlin: Errant Bodies 2017, p. 10.

20 Steingo/Sykes: “Introduction”, pp. 11f.

21 Steve Goodman: *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge/London: MIT 2011, p. 48.

22 Salomé Voegelin: *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*, London: Bloomsbury 2014.

23 Feld: “On Post-Ethnomusicology Alternatives”, p. 86.

24 Cf. Kapchan: “Body”.

Experiments in stone sounding

We carried out four experiments during my stay in Moulay Bouchta in September 2018, which were documented through recording and reflected on through conversations held thereafter. They took place at three different locations and lasted for about 30 to 60 minutes each:

Experiment 1 (3 September 2018, 4 p.m., Mount Amergou)

The first experiment took the form of a long walk on top of Mount Amergou, which overlooks the village and where I made recordings by inserting my microphone in stone cavities carved by wind and water erosion. These cavities acted as natural resonators and filters for the ambient sounds and the strong wind in particular. The process resulted in rather abstract wind recordings, with differences in ‘colors’ between them, according to each cavity’s size and shape. Distant voices of kids playing in the valley are also audible on the recordings, along with cars, birds, and other animals. I also recorded Abdeljalil Saouli’s comments and textural experiments in rubbing stones against each other. Overall, this experiment was an interesting first step in our collaboration, showing differences between our respective approaches to sound and ecological voices. I was searching for unusual listening points with my microphone, approaching sound in terms of resonance, soundscape, and as a series of short, comparable recordings. Saouli focused instead on the tactile and textural qualities of stones and other things, actively sounding them by rubbing or hitting them, also pointing to particular landmarks.

Experiment 2 (4 September 2018, Moulay Bouchta, 6:30 p.m.)

The second experiment originated from Saouli’s idea to record a “sound wall,” as he called it,²⁵ by tapping on each of the stones of a wall bordering his land plot with a small stone. The wall was about 30 meters long by 60 cm high, made of limestone rocks layered on top of each other without cement. He started by tapping each stone two to four times at one end of the wall, slowly moving along the wall while I was recording. It took us about fifty minutes to reach the other end, stopping at times for additional comments. Despite its simplicity, this experiment turned out to be pleasantly surprising for both of us, firstly as a shared aesthetic listening experience and secondly because of the interesting conversation that it triggered. Abdeljalil Saouli’s soft beating on the limestone rocks produced a rich variety of sounds, with subtle and endless variations in pitch, resonance, density, and texture. After

25 The declarations by Abdeljalil Saouli reproduced in this text stem from our conversations in French between September 2018 and March 2019. All English translations by the author.

about fifteen minutes, our listening had reached an intense degree of concentration, floating freely between the stone sounds, other sounds in the background, and something more interior to ourselves. The wall itself was the score for this experiment, guiding our progression and helping our concentration. The soundscape around us was quite vivid when we started shortly before dusk. We could hear donkeys, sheep, birds, the voices of kids playing, and someone hammering in the distance. The scene quietened as the light diminished, with crickets progressively blending in, soon followed by the barking of distant farm dogs. Sounding stones reminded Abdeljalil Saouli of his experience in breaking stones while building his house, leading to more comments on stones and sound in general.

Experiments 3 & 4 (5 September 2018, Moulay Bouchta, 11 a.m. and 5 p.m.)

The third and fourth experiments took place at the top of the hill overlooking Abdeljalil Saouli's house, a karstic area covered with large limestone blocks. Carved by water erosion, the rocks look like they have been placed on top of each other by a 'giant hand', leaving empty spaces between them. Their surfaces are irregular and contain many cracks and interstices, resulting in essential differences in mass and density between blocks of a similar size. We explored a zone of about 50 x 50 meters, sounding rocks by hitting them as we were progressing without following a systematic plan. Saouli used the flat of his hand for the third experiment, which lasted about thirty minutes. Later on that day, we returned to the same place for a fourth experiment, this time using a rock to beat stones. We made a video using a GoPro camera attached to Saouli's forehead who was very familiar with the terrain, progressing fast between the stones, while I was moving more slowly after him with the microphone. Other sounds in the background also attracted our attention during the experiments, with cicadas dominating during the day and more voices from the village later at dusk, including the call for prayer from mosques which could be heard in the whole valley.

The results of these last two experiments were quite surprising because of the physical and structural complexity of the karst rock formation that we were exploring. While I initially expected little difference between the stone-sounds, our approach revealed a remarkable variety of pitch, resonance, density, and texture and was clearly audible in the soundtrack of our *Stonesound* video. Experiments 3 and 4 became a kind of auscultation of the internal physical complexity of karst rocks and their interconnections, thereby producing an impression of relative fragility and hollowness from the entire mountain. In other words, we sounded the effects of water erosion and geological time on limestone. These experiments became a way for us to enter into a particular relationship with the mountain and with the stones, one which involved our bodies and their senses, ultimately affecting the perception of ourselves and of the environment.



Figure 2: Stills from the video *Stonesound*. Source: Gilles Aubry and Abdeljalil Saouli, 2019

The sound of stones vs. ‘stonesound’

Sounding stones like we did during our experiments is not a very common thing to do, even for a sound artist. It was neither our intention to turn stones into musical instruments, such as lithophones, nor did we seek to create musical effects like rhythmical patterns or timbral compositions. Our sounding by tapping was much more a ‘questioning’ of the stones, as Abdejalil Saouli said, a way of knocking at their ‘ontological door’, or perhaps a kind of artistic auscultation. A specific affect attached to the ontological category of ‘stone’ progressively emerged through our conversations. To a naturalist’s mind, the stone affect is often conceived in terms of ‘the inert’, ‘non-life’, and ‘death’. In Saouli’s wording, however, lithic affect appears vitalized, closer to ‘stability’, ‘stagnation’, and ‘resonance’ – what stone is ‘searching for’, the becoming of stone. All of these terms point toward a possible connection to a slow temporality of being, bringing new affordances for imagination and perception, as expressed by Saouli:

“Stones change in shape, color, smell, temperature, and weight under the effects of time, light, weather conditions, seasonal cycles, and erosion. When you touch a stone, you can feel the connection between the space and the object. Each stone is its own shape, texture, and color. These material qualities respond precisely to what you need on the level of your imagination of what is touchable. I live together with stones in a very serious, physical way.”

We did not spend much time on each stone throughout the course of our experiments, instead preferring to move relatively quickly from one to the next. Throughout this process, Abdeljalil Saouli repeatedly made comments on what we were hearing and on sound as a phenomenon, as in the following excerpt:

“Sound is energy, it’s a weight too. Sound is the sounding weight of matter. When you rub one matter against another, sound is a result of their confrontation.”

In Saouli’s words, sound appears as a byproduct of material encounters and, as such, retains the characteristics of the material objects from which it originates. As acoustic traces of things, sounds vary in type from the things themselves, described by Saouli in weight, hardness, hollowness, size, and texture. “It’s better to hit a stone with another stone,” he says, “in order to keep intact the stone sound.” The stone sound importantly comes as a category that is distinct from other materials such as wood or concrete and, as such, carries with itself the specific affect of stones. Thus, it is possible to ‘reconstruct’ a stone wall by sounding it, which Saouli also compares to a “sound drawing” of the wall. Therefore, a recording also maintains a direct analogical connection between things and their sound.

From my perspective of a sound artist, I faced contradictory feelings. On the one hand, the microphone was ‘telling’ me that stone sounds, like any other sounds, are simply the audible manifestation of material vibrations. On the other hand, though, I shared a sincere understanding of Abdeljalil Saouli’s affective history of relating to stones through sound. Thus, two different material sound concepts confronted me: one abstract, autonomous, universal sound concept, and one particular ‘stonesound’ concept, situated, and affective. While tactility and analogy predominate in Saouli’s listening, he occasionally also points to the possibility of sound analysis and abstraction:

“It’s a whole sound analysis of the stone by the ear and the working method. [...] I become a thermometer of the stone through the gesture of hitting it. [...] Through the sound you can hear a void inside, you can feel that the sound entered the stone to create an echo. [...] You can feel gravity in the contact between a stone and a human.”

Saouli has no formal training in acoustics, but he is aware of the scientific study of sound. He knows that the scientific method relies on technical measurement and analysis. His uses this principle in his own method, where the body and the ear become instruments of measurement and analysis. Describing the sound of stones in terms of physical waves, frequencies, amplitude, and resonance would certainly seem pointless in the case of our experiments. Instead, Saouli and I joined in on a kind of plural sound practice, in which the terms of acoustic science, geology,

technology, embodied knowledge, and affect could be re-negotiated in favor of a meaningful co-habitation between people and stones.

Saouli engaged in a reflexive process about his life as an artist in that particular context by returning to his village of origin to design a space that was compatible with his needs. As the following lines attest, this reflection touches on deeper existential and ontological questions:

“I ask myself such questions... why am I here? Why stones? Why not elsewhere? But it depends. I really feel comfortable here. I also search in matter, in earth. In the Qur’an, they say we are born from earth. The Earth for me is an ensemble of all the materials of this planet. I am matter too. This means that my own matter and the one of stones are close. Physically, stone is stagnating matter. Stone is the matter that gives me more breath. Crossing a mountain is hard, but there’s breath. The body has to move more, to work more, and becomes more alive. It gets a lot of breath. When you walk on stones, you walk on more risks, as you may fall if you’re not concentrating. Risk means that you have to be in balance, it’s a study of the relationship between your own weight and the space.”

This last example is striking because Abdeljalil Saouli relies on a metaphysical discourse in order to establish connections between matter (stones, earth), being, and embodiment, as well as natural and spiritual forces. His discourse can be traced, in part, back to the scholarly Arabo-Islamic tradition, and to the notion of ‘tawhid’ or unity between matter and spirituality in particular (i.e., the idea that body and soul form a continuous whole).²⁶ His descriptions are possibly reminiscent of Galen and Al-Antaki, who follows him comparing man to elements of the physical world: air, water, fire, and earth. Ellen Amster notes that temperature and humidity produce physiological transformation, while reason, memory, and sense perception are motivated by mechanical powers: “‘natural power’ directs the beating of the heart, ‘animal power’ moves the body, and ‘psychological power’ draws from the sensory organs.”²⁷ Abdeljalil Saouli is not an Islamic scholar, but a contemporary artist whose education also includes natural sciences. As such, he is well aware of modern scientific discourses on matter, body, life, and sound. Saouli’s capacity to combine multiple epistemologies is a poetic strategy that is constitutive of his art practice and that both empirically and conceptually informs every aspect of his creative work with materials. This capacity is particularly apparent in the sounding of the stone wall in our second experiment: sounding, cutting,

26 Josep Lluís Mateo Dieste: *Health and Ritual in Morocco: Conceptions of the Body and Healing Practices*, Leiden: Brill 2013, p. 31.

27 Ellen J. Amster: *Medicine and the Saints: Science, Islam, and the Colonial Encounter in Morocco 1877–1956*, Austin: University of Texas Press 2013, p. 43.

playing, and other forms of interaction with stones become a way of “telling a story” and of “speaking through stones.” The possibility of ‘stonesound’ becomes his way of responding to our artistic questioning of what the sound of stones might be. It is the expression of ‘gravity’, both in the sense of heavy force and of seriousness. He finds “stability,” “strength,” “balance,” “heat,” “protection,” and “breath” in gravity. Stonesound also expresses the continuum between physical vibration and the felt sense of it, between material ontology and phenomenology, between nature and technology, and between life and non-life.

Sounding and listening as aural domestication

What perhaps struck me most during our experiments was the dialogical character of Saouli’s sonic interactions with stones. He said on several occasions that: “There’s a whole sound discourse between stones and me” while comparing his beating to a “questioning” and to a “demand to the stones,” to which they would respond by ‘telling’ him about their weight and fragility. He learns about the stones and possible ways to “work with them” for his building and art-making activities from these interactions. Sounding is an “encounter with matter,” he continues, and at the same time a “taming” of matter. “The encounter of two matters is your goal,” Saouli declares, “it’s a training of matter, a relation between forces, when one matter ‘eats’ the other one, like when you sharpen a knife on a stone for the ritual throat-cutting of an animal.” An important part of Saouli’s sonic knowledge of stones is the result of his building activities. Even though he started breaking stones only two and a half years ago to build his house, he observed other people working with stones previously in the village and learned from them. He has therefore had a long experience in listening to stones, even before he started working with them. While the domestication of matter represents an important finality of listening to stones as part of local building techniques, this process always prioritizes reciprocity by taking the “reflexive productions of feedback” into account.²⁸ These are the stones’ responses to Saouli’s ‘demands’ to them, as they sound, vibrate, resonate, heat, resist, hurt, and eventually break.

Sounding and listening appear as an interactive, iterative, and multisensory learning process, in which knowledge is “accumulated” rather than “acquired.”²⁹ I argue that this auditory learning process is a form of *aural domestication* through which people are ‘made’ in return by things and other agents in their surroundings as they interact with them. Relational, iterative knowledge similarly informs practices in silviculture and agriculture in the Jbala region, which likely also applies to

28 Feld: “On Post-Ethnomusicology Alternatives”, p. 87.

29 Ibid., p. 86.

other forms of rural activities. Local knowledge aims to produce a functional model of the world and therefore generally *reproduces* locally significant ontological dichotomies such as domestic versus wild, local versus foreign, and mundane versus sacred, as well as life versus non-life.³⁰ While these categories do matter on a symbolic level, they can be very relative in reality. The status of things, such as stones and trees, is variable and often tends to reinforce continuities between the dichotomies mentioned above. Romain Simenel, Moohammed Aderghal, Mohamed Sabir, and Laurent Auclair have described the complex and “polysemic” ways in which rural communities use stone cairns to negotiate the boundaries between symbolic and technocratic space. While stone cairns are used as cadastral markers in state forest management, they are “also seen as a saint stop-off, as a middle point between the human world (cultivated space) and that of the genies (forest), as a belvedere, and as a ritual space.” As a result, they suggest that “the negotiation of ontologies around the cairn engenders hybrid modalities of forest management and, thus, of public policies.”³¹ While stones generally have a lower recognition status than either animals or plants, they still participate in the reciprocal ‘domestic link’ between people and their environment. This relationship surfaces in Saouli’s comments:

“Other people here also share this kind of connection with stones. I’ve spent whole evenings and nights sitting on stones with them, stones are part of the landscape. People know very well the relationship between their own body and stones. Kids are good at throwing stones, they know their environment, the shape and the weight of things.”

I conducted a series of interviews with several inhabitants in Moulay Bouchta in March 2019, including with a professional stone breaker and a mason. They were usually quick to explain that breaking stones was ‘just a job’ for them, albeit a particularly hard and underpaid job. Like Saouli, however, they often referred to their interactions with stones as a kind of dialogue, interpreting every possible visual and audible sign as a form of self-expression of stones themselves. As another example in stone sounding in Moulay Bouchta, I witnessed how kids master a special throwing technique that produces a loud, buzzing sound (*var’nen*), which they use to guide goats from a distance.³² Working and playing are, thus, part of

30 Malou Delplancke/Yildiz Aumeeruddy-Thomas: »Des semis et des clones«, in: *Revue d’ethnoécologie*, Supplément 1 (2017), p. 17. URL: <http://journals.openedition.org/ethnoecologie/3166> (accessed 4.8.2021).

31 Romain Simenel/Mohammed Aderghal/Mohamed Sabir/Laurent Auclair: »Cairn, borne ou belvédère? Quand le naturalisme et l’analogisme négocient la limite entre espace cultivé et forêt au Maroc«, in: *Anthropologica* 58 (2016) 1, pp. 60–76, here p. 60.

32 An example of this sound is accessible via the following webpage: <http://radioappartement22.com/2020/01/10/sakhra/> (accessed 4.8.2021).

the aural domestication of stones, which involves attending to their “agency and positionalities,”³³ As stones are recognized as having a specific agency, the “otherness” of stones is turned into a “significant otherness.”³⁴ Meaning, thus, emerges through aural domestication, as part of the local history of sounding and listening as cohabiting. If the status attributed locally to sound (sawt in Arabic) often mirrored local dichotomies, I observed that it could also accommodate categories of ‘modern sound’, such as signal vs. noise, private vs. public, and natural vs. cultural.³⁵ More observations would be necessary in order to demonstrate how the plural and contingent status of sound affect communal life, rural identity, or even public policy more generally in Moulay Bouchta.

It becomes more apparent that the ‘nature of sound’ – as is the nature of ‘nature’ – is nothing natural and has always been co-constituted by historically situated subjects. If expressions such as the ‘human’ and ‘non-human’ appear to be problematic because they are too universal, then we likely need more concepts such as Saouli’s ‘stonesound’ in order to articulate the complex entanglements of subjectivities, abstractions, and agencies differently. Karsten Schulz argues that we need a “pluri-versal” instead of a universal, one which is “rich with all particulars.”³⁶ For Walter Mignolo, this can be done through “border thinking” and “epistemic disobedience.”³⁷ For Alexander Weheliye, thinking sonically offers an alternative for apprehending subjectivity by decentering the logos and meaning – while not entirely discarding them – to “divine the world” rather than defining it.³⁸

Stonesound and white aurality

While the notion of ‘stonesound’ appears as a key finding of this sounding experiment, it may not be readily available for everyone in sound ecological discourse to use as a new, ‘general’ concept. This void became evident as I realized that I could not experience the sound of stones as ‘stonesound’ in the way that Saouli did. Even though we were both hearing the sound of stones as he was beating, it became clear

33 Feld: »On Post-Ethnomusicology Alternatives«, p. 86.

34 Ibid., p. 93.

35 Cf. Emily Thompson: »Sound, Modernity and History«, in: Jonathan Sterne (ed.): *The Sound Studies Reader*, London/New York: Routledge 2013, pp. 117–129.

36 Karsten A. Schulz: “Decolonizing Political Ecology: Ontology, Technology and ‘Critical’ Enchantment”, in: *Journal of Political Ecology* 24 (2017) 1, pp. 125–143, here p. 132.

37 Walter D. Mignolo: *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton: Princeton University Press 2012, p. xxi.

38 Alexander Weheliye: *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Durham/London: Duke University Press 2005, p. 69.

this was not the same sound to both of us. First, this was because he was doing the sounding, and second it was because this sounding meant something utterly different to him. From a transcultural perspective, our artistic experiment highlighted differences in our respective experiences' situatedness. When Abdeljalil Saouli asked me: "Did you really find the sound of stone in the recording you just did?", I perhaps mistook it as a need to confirm that we were both searching for the sound of stone, as something existing on its own, which we could then study together. I eventually realized that he was probably asking if I had found my sound of stone as it became clear that Saouli already knew the sound of stones as 'stonesound'.

As Marie Thompson suggests, searching for "sound-itself" has a long history in the field of Western sound art and experimental music, a position that she generally describes as "white aurality."³⁹ As the aural dimension of whiteness, white aurality is part of oppressive "processes of racialization" of the sensible, that produces and orders spatial-temporal relations and enhances and limits a body's affective capacities concerning its surroundings.⁴⁰ Although race was never a topic of discussion between Abdeljalil Saouli and myself, there is no doubt that our respective positions are differently marked regarding the long colonial history of race and racialization in Morocco and Europe. Processes of exclusion from "the white-defined realm of being"⁴¹ were integral to the French protectorate's racial politics between 1912 and 1956, and are perpetuated up to this day through technocratic governance, exclusive border regimes, and global capitalism. Saouli's lived experience of 'coloredness' certainly bears the traces of this exclusion. This experience is part of the story told by him and other people in Moulay Bouchta by sounding and listening. Because this story is deeply entangled with the coloniality of knowledge, it is also a story of resistance, I argue, one motivated by aspirations of self-determination shared by many people in Morocco and North Africa. This story indirectly questions the hegemony of white Western aurality in Sound Studies and in sound art, including in my own.

If Saouli's 'stonesound' is a concept that remains relatively unintelligible from my point of view, then what it demands from me – and possibly from other attentive readers – is perhaps to attend to my own 'white aurality' in all its historicity, partiality, and privileges. While the history of my socialization as a white male listener certainly goes back to my early childhood, my education as a professional jazz musician in Switzerland in the 1990s was an experience in *institutionalized* white aurality. Since then, I have become familiar with countless instances of 'white sound' as part of my education and practice in electronic music and Sound Studies, particularly regarding 'universal' sound abstractions such as the 'sound object',

39 Marie Thompson: "Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies", in: *Parallax* 23 (2017) 3, pp. 266–282, here p. 274.

40 *Ibid.*, p. 269.

41 *Ibid.*, p. 268.

the 'sound signal', the 'sound sample', 'immersive sound', and the 'acousmatic'. My concern with white aurality later brought me to engage with decolonial sound and listening in Morocco and elsewhere, together with my desire to explore new critical and reflexive sound concepts. Sounding stones together with Abdeljalil Saouli was, thus, a simple but serious attempt in decolonial ecological sonic thinking. If Saouli's 'stonesound' remains somehow inaccessible to me, its mere *possibility* is already enough to significantly challenge dominant categories in Sound Studies.

Concluding comments: learning from Abdeljalil Saouli's 'stonesound' in sound art practice

I often returned to our Stonesound video during the three years that comprised my sonic research with Abdeljalil Saouli and I reflected on its potential to enable new directions in my sound art practice. I also played it to students in various sound art education programs, asking them to respond through performance. While few of us were likely to have a special connection to stones, most of us do have a special connection to sound(s); this is, however, rarely questioned and reflected upon. Noticing this has driven me to think about the video as a possible score for new performances. One possible way to do this is to derive a set of questions to ask oneself about one's relation to sound in art practice and in everyday life. I came to this idea as I noticed that Saouli's descriptions of stones often sounded like personal answers to existential questions about the nature of the self and its relation to things in the world. The fact that these questions were never formulated directly during our exchanges makes his 'answers' all the more surprising and poetic. This observation adds to the relevance of our research methodology because the effects of our collaboration now extend far beyond what was initially imagined. I decided to show the Stonesound video as an introduction to a concert that I played in 2019, writing a simple set of questions to prepare for the performance, based on Saouli's comments in the video. I offer these questions here as an open conclusion in the hopes that they may inspire other sound practitioners and so that they might foster future conversations:

- What does sound mean to you, personally, and how does it participate in your existence?
- What did sound give you so far, and how did it transform you?
- What did you learn from sound(s)? Which ones matter especially to you?
- How do sounds mediate between yourself and your own body?
- How do sounds relate to their sources? What makes sounds different from each other?
- How might we turn these answers into a new sound composition?
- How can sound become a home?

Permanent in Auflösung begriffen

Liminalität als Analyseperspektive auf interdisziplinäre Kunstpraktiken

Leo Dick

Momente von Grenzüberschreitung prägen das Wesen jeder genuin interdisziplinären Kunstform. Das Präfix »inter« (lat. für »zwischen«) bezeichnet nämlich nicht bloß eine Addition, sondern darüber hinaus eine wechselseitige Verschränkung verschiedener Kunstdisziplinen. Ein solchermaßen fluktuierender ›Grenzverkehr‹ zwischen benachbarten Bereichen bringt zwangsläufig Momente der Auflösung von Grenzen mit sich, wie sich an zahllosen Beispielen avantgardistischer Kunst im 20. und 21. Jahrhundert aufzeigen lässt. Damit steht freilich jede definitorische Annäherung an solche Phänomene vor einem methodischen Problem: Die hier entfachte Dynamik ineinander verschlungener ästhetischer und sozialer Praktiken analytisch zu erfassen bedeutet unweigerlich eine Überforderung für isolierte kunsttheoretische Fachperspektiven. Auch ein fächerübergreifendes Zusammenspiel, das auf komplementäre Ergänzung und Austausch von Theorien, Methoden und Perspektiven setzt, kann der prozessualen Dimension künstlerischer Transgressionen, also dem faszinierenden zeitlichen, räumlichen und gedanklichen Kontinuum zwischen ›Diesseits‹ und ›Jenseits‹ disziplinärer Grenzen, letztlich nur ungenügend beikommen. Für die Auseinandersetzung mit der Transgressivität interdisziplinärer Kunstpraxis ist vielmehr eine eigene Theoriebildung des ›Dazwischen‹ vonnöten, die zu verschiedenen Seiten hin anschlussfähig ist, die ebenso als Schnittstelle wie als Wandlerin fungiert und aus der geeignete analytische und interpretatorische Tools abgeleitet werden können.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich erkunden, inwieweit sich das auf dem Gebiet der Künste bislang wenig rezipierte kulturanthropologische Konzept der Liminalität als Ausgangspunkt für die Formulierung einer solchen ästhetischen Theorie des ›Dazwischen‹ eignet. *Pars pro toto* werde ich mögliche analytische Anwendungen vornehmlich mit Blick auf das Feld des aktuellen Musiktheaters diskutieren, wo grenzüberschreitende Aspekte offensichtlich eine zentrale Rolle spielen. Wohlgemerkt geht es mir dabei jedoch nicht darum, gleichsam *en passant* auch noch so etwas wie eine allgemeine Theorie des (zeitgenössischen) Musiktheaters zu entwerfen. Meine methodologischen Suchbewegungen knüpfen vielmehr

an Nicholas Cooks Beschäftigung mit *musical multimedia* und seine Vision einer »cross-fertilization«¹ zwischen Analysen verschiedener interdisziplinärer Genres an. Mit den Beispielen aus dem Musiktheater möchte ich folglich in erster Linie meine These untermauern, dass ein adaptiertes Liminalitätsmodell das Potenzial zu einem allgemeinen Masterkonzept für die Beschreibung und Analyse zentraler Charakteristika interdisziplinärer Kunstpraktiken in sich birgt.

Einleiten werde ich meine Überlegungen mit einem begriffsgeschichtlichen Abriss, gefolgt von einem diskursanalytischen Überblick über den Stand der fachspezifischen Liminalitätsdebatte in den *Performance Studies* sowie den Theater- und Musikwissenschaften.

Kleine etymologische Schwellenkunde

Das lateinische Wort *limen* wird sowohl mit »Schwelle« als auch mit »Grenze« übersetzt, es bezeichnet ferner den Raum, der durch Schwellen begrenzt wird, also die »Wohnung« oder das »Haus«; davon wiederum leitet sich als weitere mögliche Bedeutung der »Aufenthalt« ab. Außerdem kann der Begriff auch den »Anfangs- oder Ausgangspunkt« einer Zeit- oder Wegstrecke meinen. Anders als das fast gleichklingende Wort *limes*, die »befestigte Grenzlinie«, die streng genommen selbst keinerlei Ausdehnung hat, mithin die starre »Unterscheidung« zweier getrennter Gebiete, evoziert *limen* nicht eine Linie, sondern einen räumlichen und zeitlichen (Übergangs)Bereich. Schwellen können und sollen überschritten bzw. durchmessen werden, sie laden aber auch zum zwischenzeitlichen Verweilen ein: Sinnbild hierfür ist der doppelgesichtige Gott Janus, der über die Türschwelle, über den Jahreswechsel, allgemein über Ende und Anfang wacht und dabei zugleich nach innen und außen, nach vorne und zurück, in Zukunft und Vergangenheit blickt. In seiner Figur verschränkt sich das Heimelige mit dem Unheimlichen. Das Faszinosum von Schwellen liegt nämlich in der Fusion von Einladung und Abschreckung. Schwellen sind per se Risikogebiete, sie kosten buchstäblich Überwindung.

Schwellenhaftigkeit oder Liminalität bezeichnet folglich »das Widerspiel von Grenze und Überschreitung«.² Ihre Ambiguität besteht darin, dass sie »sowohl eine fundamentale Ordnungskategorie als auch eine transitorische Zone«³ markiert. Anders gesagt: »Viele Grenzen werden überhaupt erst dadurch erfahrbar,

1 Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia*, Oxford: Oxford University 1998, S. v.

2 Achim Geisenhanslüke/Georg Mein: »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld: transcript 2008, S. 7–10, hier S. 8.

3 Ebd.

das [sic!] man sie überschreitet. Umgekehrt kann es nur dort zu Überschreitungen kommen, wo auch Grenzen wahrgenommen werden.«⁴

Konjunktur eines Modebegriffs

Schwellenhaft sind die existenziellen Erfahrungen des Menschen: Geburt, Erwachsenwerden, Sterben. Übergangsriten geben solchen Übergängen von einem stabilen Zustand in einen anderen eine symbolische Form in Raum und Zeit. Diese werden dadurch akzeptabel und bewältigbar, für das Individuum ebenso wie für die Gesellschaft. Arnold van Gennep verdanken wir die Einsicht in die dreiteilige Struktur solcher *rites de passage*, die offenkundig eine Art universelle Konstante darstellt: Trennung (vom bisherigen Zustand) – Übergang (zwischen nicht-mehr und noch-nicht) – Wiedereingliederung (in den neuen Zustand).⁵

Victor Turner greift dieses Schema auf, um gesellschaftliche Krisenbewältigungsmechanismen zu beschreiben, die er »social drama«⁶ nennt. Analog dazu erkennt er in ihm auch das Strukturmuster des aristotelischen Dramas, das solche sozialen Krisen identifiziert und symbolisch, mit den Mitteln des Theaterspiels, verhandelt. Aus dieser Perspektive wird dem Theater eine vergleichbare Kraft zur Kittung sozialer Bruchlinien zuerkannt wie dem Ritual. Beide vermitteln zu diesem Zweck in einem geschützten Raum ähnlich geartete Erfahrungen: die Aufhebung oder Inversion gewohnter Ordnungsmuster (Antistruktur), das Erleben intensivierter Gemeinschaftlichkeit durch das temporäre Aufheben sozialer Unterschiede (*Communitas*) und den subjektiven Eindruck eines mehrdimensionalen Fließens (*flow*).⁷ Beide operieren dabei mit einem überschaubaren Set an ästhetischen Symbolen, die flexibel kombinierbar sind. Auch wenn Turner durchaus unterscheidet zwischen *liminalen* Erfahrungen in religiös-spirituellen Kontexten und *liminoiden* Erfahrungen im Bereich der Kunst, erweist sich für ihn auch diese Grenzziehung als unscharf und fließend.⁸

4 Matthias Warstat: »Liminalität«, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 197f., hier S. 198.

5 Vgl. hierzu Arnold van Gennep: *Les rites de passage: Étude systématique des rites de la porte et du seuil*, Paris: Emile Nourry 1909.

6 Vgl. Victor Turner: »Social Dramas and Stories about Them«, in: *Critical Inquiry* 7/1 (1980) 1, S. 141–168.

7 Vgl. Victor Turner: *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ 1982.

8 Turners Unterscheidung zwischen liminal und liminoid hat sich im Fachdiskurs nicht durchgesetzt, hingegen herrscht mittlerweile auf anthropologischer wie auf theaterwissenschaftlicher Seite die Meinung vor, dass »eine scharfe Trennung zwischen Ritual und Theater mit Blick auf die beiderseits vorhandenen liminalen Potentiale nicht angezeigt erscheint« (Warstat: »Liminalität«, S. 198).

Einen weiteren Schritt zur theoretischen Verallgemeinerung des Modells geht Arpad Szokolczai, indem er die sequenzielle Ordnung der *rites de passage* generell mit der Struktur von »lived experience«⁹ gleichsetzt: Sie gilt also auch für alltägliche Schwellenerfahrungen jenseits großer individueller und kollektiver Umbrüche. Überhaupt zeichnet sich für Szokolczai die Erfahrungswelt komplex strukturierter Gesellschaften durch eine Ausdehnung bzw. Multiplizierung und Dezentralisierung von Schwellenphasen aus. So habe die Moderne mit ihren Tendenzen zur Auflösung fester Strukturen und Gewissheiten Schwellenhaftigkeit quasi zu ihrem Dauerzustand erhoben; Szokolczai bringt hierfür den Begriff »permanent liminality« ins Spiel.¹⁰

Ausgehend von dieser Begrifflichkeit arbeitet eine von Szokolczai herausgegebene Buchreihe seit einigen Jahren daran, Liminalität »[w]ith its versatility and range of possible uses« als Masterkonzept zeitgenössischer Anthropologie zu etablieren und dabei in Konkurrenz zu »mainstream concepts such as ›system‹, ›structure‹ or ›institution‹« zu setzen.¹¹ Die Reihe trifft anscheinend einen Nerv der Zeit. *Liminality* ist mittlerweile auch jenseits der Wissenschaft zum Modebegriff avanciert: Eine ganze Lifestyle-Industrie setzt mittlerweile auf *liminal coaching, consulting* oder *design* und bedient dabei ganz offensichtlich tiefsitzende soziale und spirituelle Bedürfnisse.

Die zunehmende ökonomische Vereinnahmung des Konzepts, d. h. seine Verdinglichung zur Dienstleistung und Konsumware, hat eine fächerübergreifende Rezeption auf dem Gebiet der Wissenschaft allerdings wohl eher behindert als befördert. Für die theoretische Auseinandersetzung mit künstlerischen Prozessen spielt das Liminalitätsmodell jedenfalls bislang eine bestenfalls untergeordnete Rolle. Insofern liegt hier ein beträchtliches Erkenntnispotenzial brach, besonders im Hinblick auf die avancierten Künste im 20. und 21. Jahrhundert, die grundsätzlich bestrebt sind, etablierte Grenzen zwischen Gattungen, Praktiken und Institutionen zu unterlaufen: Das eigentliche »Metier« künstlerischer Avantgarde »ist das Dazwischen: das, was sich eindeutigen Zuschreibungen entzieht.«¹²

An diese Feststellung von Matthias Rebstock anknüpfend möchte ich im Folgenden ausloten, welche Möglichkeiten eine Adaptierung von *permanent liminality* als Leitidee für die Reflexion aktueller performativer Kunstpraxis birgt. Hierfür

9 Arpad Szokolczai: »Liminality and Experience: Structuring Transitory Situations and Transformative Events«, in: *International Political Anthropology* 2 (2009) 1, S. 141–172, hier S. 147.

10 Vgl. Arpad Szokolczai: *Reflexive Historical Sociology*, London: Routledge 2000, S. 215–227.

11 Routledge: »Book Series Contemporary Liminality: About the Series«, auf www.routledge.com/Contemporary-Liminality/book-series/ASHSER1435 (letzter Zugriff: 06.07.2021).

12 Matthias Rebstock: »Spielarten Freien Musiktheaters in Europa«, in: Manfred Brauneck/ITI Zentrum Deutschland (Hg.): *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart: Strukturen – Ästhetik – Kulturpolitik*, Bielefeld: transcript 2016, S. 559–612, hier S. 564.

gilt es zunächst Bilanz zu ziehen über den gegenwärtigen Stand der Liminalitätsdebatte in einigen geisteswissenschaftlichen Fachrichtungen außerhalb des anthropologischen Kontexts.

Diskursanalytischer Streifzug

Die erörterten ritualtheoretischen Erkenntnisse aus der Kulturanthropologie laden im Grunde förmlich dazu ein, liminalen Erfahrungen auch – und ganz besonders – im Rahmen ästhetischer Prozesse auf den Grund zu gehen und dabei (ganz im Sinne des Konzepts) nicht nur die wissenschaftlichen Fachgrenzen, sondern auch die Grenzen zwischen Wissenschafts- und Kunstpraxis auszuloten, zu perforieren und schließlich zu überschreiten. In Fortführung von Turners Brückenschlag zwischen Ritual und Theater betreibt etwa der Regisseur und Anthropologe Richard Schechner ab Ende der Sechzigerjahre seine praktische Inszenierungsarbeit als künstlerische (Feld)Forschung *avant la lettre*. Für die Probenarbeit mit seiner legendären Performance Group richtet Schechner gemeinschaftliche Spielräume ein, in denen nicht einfach fixierte Dramentexte einstudiert werden, sondern in denen es um die kreativ dekonstruierende Auseinandersetzung mit lebensweltlichen Erfahrungen der Gruppe geht. In theaterpraktischen Workshops lässt Schechner die Teilnehmer*innen mit Fragmenten alltäglichen Verhaltens spielerisch experimentieren und diese »loaded strips of behavior«¹³ isolieren, neu arrangieren und rhythmisieren. Schechners Regiearbeit setzt dabei auf eine Feedbackschleife zwischen improvisatorischen try-outs in wechselnden Gruppenkonstellationen auf der Probephühne und verbalen Reflexionen der gemeinsam durchlebten Prozesse im Plenum. (Auto)Ethnografie wird hier systematisch in Theaterpraxis überführt und vice versa. Daraus resultiert eine »schwindelerregende Liminalität zwischen Realitäten und Fiktionen«.¹⁴

Turners und Schechners Wirken hat den Diskurs der *Performance Studies* weitgehend geprägt, die sich ihrerseits als akademische Fachrichtung mit eigenen universitären Studiengängen in den Achtzigerjahren zu etablieren beginnen.¹⁵ Die Schwellenhaftigkeit kultureller Aufführungen wird hier zum zentralen Betrachtungsgegenstand: Aus der Perspektive des Faches ist bereits die Herstellung einer Aufführungssituation als liminal anzusehen, da sie einerseits auf der Ein-

13 Vgl. Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania 1985, S. 35f.

14 Richard Schechner: »Believed-in«-Theater«, in: Corina Caduff/Joanna Pfaff-Czarnecka (Hg.): *Rituale heute: Theorien – Kontroversen – Entwürfe*, Berlin: Reimer 1999, S. 181–190, hier S. 188.

15 Zur Geschichte der *Performance Studies* vgl. Nathan Stucky/Cynthia Wimmer (Hg.): *Teaching Performance Studies*, Carbondale: Southern Illinois University 2002.

grenzung von Aufführungsraum und -zeit sowie auf der Grenzziehung zwischen Akteur*innen und Publikum basiert, andererseits jene Grenzen auch immer wieder einebnen oder verschiebt, um neue Begegnungs- und Erfahrungsräume zu schaffen. Liminal ist ferner die transformative Potenz, die vor allem rituellen, seit jeher aber auch *theatralen* Aufführungen zugebilligt wird: Nichts anderes beschreiben etwa die klassischen Theaterparadigmen Mimesis und Katharsis, geht es hier doch im Wesentlichen um fluide Prozesse der Verwandlung bzw. Anverwandlung.

Ein sofortiger Schulterchluss zwischen den neuen *Performance Studies* und der etablierten Theaterwissenschaft liegt zu Beginn der Achtzigerjahre eigentlich in der Luft. Gerade das avancierte Gegenwartstheater drängt sich als gemeinsames Untersuchungsfeld auf, verfolgen doch Theatermacher wie Peter Brook, Jerzy Grotowski, Robert Wilson oder Gruppen wie *The Living Theatre* ganz ähnliche Interessen wie Schechner. Ein interdisziplinärer Dialog setzt aber erst zeitverzögert, mit der allmählichen Ablösung der geisteswissenschaftlichen Leitmetapher »Kultur als Text« durch »Kultur als Performance« ein.¹⁶ Im Zuge dieses Paradigmenwechsels macht sich insbesondere Erika Fischer-Lichte für eine vertiefte fachspezifische Lektüre der Schriften Turners stark. Seither gehört das Liminalitätsmodell zwar zum festen Inventar theaterwissenschaftlicher Theorien, von einzelnen Ausnahmen abgesehen wird es aber kaum je zur analytischen Annäherung an konkrete Theaterproduktionen herangezogen,¹⁷ obwohl das Modell anerkanntermaßen insbesondere »für Aufführungsanalysen erhebliches heuristisches Potenzial birgt«. ¹⁸ Hierfür gälte es jedoch, ein theoretisches Konzept spezifisch *theatraler* Liminalität weiter auszudifferenzieren.

Nehmen wir nun jenen Ausschnitt des Theaterrepertoires ins Visier, der gemeinhin unter »Musiktheater« verbucht wird, so fällt diese konzeptuelle Leerstelle noch stärker ins Auge. Der Begriff Liminalität spielt im Musiktheaterdiskurs bislang so gut wie gar keine Rolle, was daran liegen dürfte, dass dieser Diskurs weitgehend von der historischen Musikwissenschaft monopolisiert wird, und zwar hauptsächlich mit eingegengtem Fokus auf die klassische Oper. Das Konzept

16 Vgl. Erika Fischer-Lichte: »Performative/Performance Studies«, in: Stephan Moebius (Hg.): *Kultur: Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies*, Bielefeld: transcript 2014, S. 216–241.

17 Als Beispiele könnte man hier die folgenden Aufsätze anführen, die sich freilich auch allesamt weniger mit dem konkreten Einzelfall als mit allgemeinen ästhetischen Tendenzen zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Szenen befassen: Dan Friedman: »Performance as Revolutionary Activity: Liminality and Social Change«, in: *Body, Space & Technology* 1 (2000) 1, <http://doi.org/10.16995/bst.281> (letzter Zugriff: 30.06.2021); Erika Fischer-Lichte: »Reality and Fiction in Contemporary Theatre«, in: *Theatre Research International* 33 (2008) 1, S. 84–96; Jochen Achilles: »Liminal Identities in Contemporary Irish Drama«, in: *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 68 (2014), S. 111–118; Jan Suk: *Performing Immanence: Forced Entertainment*, Berlin: de Gruyter 2021.

18 Warstatt: »Liminalität«, S. 198.

des Liminalen ist dem Fach insgesamt wesensfremd geblieben. Vereinfacht gesagt richtet die historische Musikwissenschaft ihre Aufmerksamkeit nach wie vor hauptsächlich auf statische Strukturen und weniger auf dynamische Prozesse, auf Texte, Werke und Institutionen mehr als auf die performative Dimension künstlerischer Praxis und rezeptiver Vorgänge. Entsprechend stellt sie im Hinblick auf das Musiktheater mit der Oper eine Gattung ins Zentrum, die ihren eigenen, zutiefst liminalen Charakter im Laufe ihrer Geschichte immer mehr verdrängt hat. Wie das bürgerliche Theater allgemein setzt die Oper spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts auf die »Institutionalisierung genau begrenzter Räume, [...] die den theatralischen Akt gegen die Außenwelt immunisieren, verbindliche, hoch sanktionierte Absprachen mit eingespieltem Automatismus in Gang setzen und jede Aktion unweigerlich zum Theater erklären«. ¹⁹ Zwangsläufig geht dabei ein Teil jener liminalen Wirkungsmacht zwischen Kunst und Leben verloren, die das Theater ursprünglich ausgezeichnet hat.

Angesichts der musealen Erstarrung des Opernbetriebs suchen Komponist*innen nach 1945 vermehrt nach Neuformulierungen des Musiktheatralen. Die konzeptuelle Fixierung auf geschlossene, komplexe (Werk)Strukturen und hermetische Rahmungen legen Praktiker*innen und Theoretiker*innen des Neuen Musiktheaters jedoch keineswegs ab; diese verstärkt sich gar noch: Im Rahmen des Neue-Musik-Diskurses, der nach 1945 zunächst hauptsächlich von der Kunstphilosophie und einer kritischen Musikpublizistik geführt wird und erst später eine musikwissenschaftliche Nische besetzt, werden ästhetische Kunstautonomie und Immunisierung gegen lebensweltliche Vereinnahmung vollends zum Fetisch.

Erst die schockhafte Begegnung mit Bewegungen der experimentellen Neo-Avantgarde, Fluxus, Happening und Performance Art, etwa im Zuge des ersten Auftritts von John Cage bei den Darmstädter Ferienkursen 1958, ²⁰ rückt prozesuale Parameter stärker ins kreative Bewusstsein von Musiktheatermacher*innen. Diese performative Wende in der Praxis seit etwa Mitte der Sechzigerjahre vollzieht die musikwissenschaftliche Reflexion erst in jüngerer Zeit und nur sehr partiell mit. ²¹ Auffällig bleibt allenthalben die fortwährende Orientierung an

19 Franziska Schössler: »Rekombination und Unterbrechung: Überlegungen zu einer Theorie theatraler Liminalität«, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld: transcript 2008, S. 163–184, hier S. 173.

20 Vgl. Thomas Schäfer: »214 Fragen und 19 Zigaretten: Chronologische Notizen zu John Cages erstem Besuch bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1958«, in: Ralf Beil/Peter Kraut (Hg.): *A House Full of Music: Strategien in Musik und Kunst*, Ostfildern: Hatje Cantz 2012, S. 376–393.

21 Die Auffassung von Musik als Performance bleibt bislang die Domäne der Musikanthropologie. Bereits in den Neunzigerjahren hat sich jedoch Nicholas Cook als Pionier die Sichtweise auch für die Betrachtung von Kunstmusik zu eigen gemacht, vgl. Nicholas Cook: *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford: Oxford University 2013. In jüngerer Zeit haben vor allem einige deutsche

einem geschlossenen Werkbegriff sowie die Fokussierung von Partitur- und/oder Aufführungstext aus der Perspektive ideal gedachter Leser*innen bzw. Zuschauer*innen. Wesentliche liminale Aspekte musiktheatraler Praxis bleiben somit zwangsläufig ausgeklammert.

Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass in letzter Zeit die bislang weitgehend getrennt operierenden Disziplinen Musik- und Theaterwissenschaft das Musiktheater immer mehr als gemeinsames Untersuchungsfeld entdecken.²² Dabei entsteht eine neue Sensibilität für ›Übergänge‹, doch bislang *ergänzen* die Fächer einander mehr mit ihren jeweiligen Perspektiven und Methoden, als dass integrierend an einer gemeinsamen Wissenschaft des ›Dazwischen‹ gearbeitet würde. Welches Potenzial hierfür eine fächerübergreifende Rezeption und Weiterentwicklung der Theoreme van Genneps, Turners und Szokolczais bürge, lässt hingegen die neuere Avantgardeforschung erahnen, insbesondere im Zusammenhang kulturtheoretischer Debatten über moderne Neuauflagen des romantischen Konzepts ›Gesamtkunstwerk‹.

Ansätze zu einer Wissenschaft des ›Dazwischen‹

Seit seinem Aufkommen in der Romantik wird der Begriff des Gesamtkunstwerks zyklisch immer wieder erst zelebriert, dann demonstrativ verworfen, schließlich wieder hervorgeholt und neu diskutiert usw. – und zwar sowohl von Praktiker*innen als auch von Theoretiker*innen. Ihm auf dem Gebiet des Musiktheaters ausweichen zu wollen, ist in jedem Fall zwecklos: Zu dominant ist hier bis heute der Einfluss von Richard Wagners Ausformung des (ursprünglich keineswegs auf die Bühnenkunst bezogenen) Konzepts geblieben. Entsprechend stellt etwa ein jüngerer Entwurf einer allgemeinen Ästhetik des Gesamtkunstwerks bzw. Total Artwork die Geschichte dieses Konzepts als permanenten Verhandlungsprozess in Bezug auf Wagners Positionen dar. Ohne diese so zu benennen, arbeiten Anke Finger und Danielle Follett dabei die liminalen Qualitäten des Gesamtkunstwerks heraus. Dessen Domäne ist die Transgression. Es strebt die Überschreitung von Grenzen gleich auf drei Ebenen an: erstens im Hinblick auf sein Material als

Musiktheaterforscher*innen performative Aspekte stärker berücksichtigt, stellvertretend seien hier Christa Brüstle, Clemens Risi, Matthias Rebstock und Jörn Peter Hiekel genannt.

22 Entscheidende Impulse hierfür gingen etwa von Hans-Peter Bayerdörfer aus, vgl. ders. (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung: Interdisziplinäre Facetten von Theater und Musikwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer 1999. In jüngerer Zeit beförderten insbesondere Rebstock, Hiekel und David Roesner den interdisziplinären Dialog, vgl. Matthias Rebstock/David Roesner (Hg.): *Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Processes*, Bristol: intellect 2012 sowie Jörn Peter Hiekel/David Roesner (Hg.): *Gegenwart und Zukunft des Musiktheaters: Theorien, Analysen, Positionen*, Bielefeld: transcript 2018.

Grenzgängertum »between the different arts and genres«, zweitens in politischer Hinsicht als »transgression of the borders between art and life or between art and society« und drittens im metaphysischen Sinne als Mischung »of present, empirical reality with a nonpresent, or not-yet-present, envisioned totality, unity, infinity, or absolute«. ²³

Die drei Aspekte sind grundsätzlich dicht ineinander verwoben und aufeinander bezogen. Ihre separate Betrachtung ergibt gleichwohl Sinn: Hierdurch entsteht ein leicht zu handhabendes Beschreibungsraaster für die Erfassung liminaler Kunsterfahrungen. Die drei Pole (Ästhetik, Politik, Metaphysik) erzeugen gleichsam ein magnetisch oszillierendes Feld, innerhalb dessen – je nach Erkenntnisinteresse – ganz verschiedene Spannungszustände und verläufe festgestellt werden können. In dieser entideologisierten Formulierung als offenes, flexibles Strukturmodell hätte *Total Artwork* womöglich das Zeug zum vielfach anschlussfähigen Masterkonzept zeitgenössischer Kunstpraxis und rezeption. Allein, der Begriff wurde im Laufe seiner Geschichte wohl zu kontrovers diskutiert, als dass ein unbefangener Umgang mit ihm noch möglich wäre.

Ein weiteres aussagekräftiges Differenzkriterium kommt in den Ausführungen Fingers und Folletts eher beiläufig zur Sprache: Zunächst wird *Total Artwork* als »aesthetic ambition to borderlessness« ²⁴ definiert. Später im Text ist dann ebenso oft von »dissolution« wie von »transgression« bestimmter Grenzen die Rede, von deren »Auflösung« ebenso wie von deren »Überschreitung«, ohne dass dieser signifikante Unterschied thematisiert würde. Dieser ließe sich freilich operativ nutzbar machen: Gerade die Paarung von gleichzeitig ähnlichen *und* kontrastierenden Begriffen wie Grenzenlosigkeit und Grenzüberschreitung könnte die Grundlage für eine duale Typologie liminaler Wirkungsmechanismen bilden. So ließe sich eine solche paradoxe ›liminale Dichotomie‹ weiterspinnen zu zwei Begriffsbündeln: Fragmentierung, Isolation, Befremdung, Inversion, Subversion, Individualität auf der einen, Verschmelzung, Auflösung, Entgrenzung, Gleichschaltung, Einebnung, Kollektivität auf der anderen Seite. Mit diesen Bündeln lassen sich etwa die beiden Grundmodi von Liminalität umreißen, die einander keineswegs antagonistisch gegenüberstehen, sondern vielmehr zusammen einen Gleitbereich ambiguer Erfahrungen abstecken.

Angesichts der Hochkonjunktur von *Virtual Reality*, *Multimedia* oder *Immersive Art*, die von den derzeitigen technologischen Entwicklungsschüben immer weiter befeuert wird, und auch angesichts des immer selbstverständlicheren Einbezugs von Kommunikationsmechanismen sozialer Medien ins künstlerische

23 Anke Finger/Danielle Follett: »Dynamiting the *Gesamtkunstwerk*: An Introduction to the Aesthetics of the Total Artwork«, in: dies. (Hg.): *The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments*, Baltimore: John Hopkins University 2011, S. 1–28, hier S. 4.

24 Ebd., S. 3.

Kalkül dürfte die Debatte über liminale Implikationen von *Total Artwork* noch weiter Fahrt aufnehmen. Dass die Schwellenhaftigkeit interdisziplinärer Kunst dort verstärkt hervortritt, wo *High Technology* auf die Performativität des menschlichen Körpers trifft, ja, dass sich im Zuge dieser Konfrontation der Kunstpraxis und rezeption womöglich ganz neue Schwellenräume öffnen, hat Susan Broadhurst bereits um die Jahrtausendwende erkannt. Unter der Rubrik *liminal performance* verbucht Broadhurst ganz unterschiedliche performative Phänomene, die das Interesse an der Anwendung »of the latest developments in media technology«²⁵ eint. Als zentrale »quasi-generic traits« dieser *liminal performances* bezeichnet sie »experimentation, heterogeneity, innovation, marginality, a pursuit of the almost chthonic and an emphasis on the intersemiotic«.²⁶

Letzteres Merkmal, also die Referenzialität zwischen Trägern aus verschiedenen Zeichensystemen, erhebt Broadhurst im Folgenden zur Grundlage ihrer analytischen Betrachtungen ausgewählter Fallbeispiele, darunter mit *Einstein on the Beach* (1976) von Philip Glass und Robert Wilson auch ein Schlüsselwerk des zeitgenössischen Musiktheaters. Aus heutiger Sicht mag dieser methodische Ansatz zunächst wenig innovativ, womöglich gar überholt wirken, bildet er doch seit jeher die Grundlage der damals schon etwas aus der Mode geratenen Theatersemiotik. Die Limitierungen des Prinzips einer Zerlegung von (Aufführungs)Texten in diskrete Zeichen und der anschließenden Betrachtung ihrer Beziehung zueinander sind vielfach erörtert worden. Alles, was jenseits von Sinnerzeugung liegt, bleibt in dieser Perspektive weitgehend außen vor: Ereignishaftigkeit, subjektive Erfahrung, soziale Dynamiken, Atmosphärisches etc. Damit bleiben aber wesentliche Aspekte von Liminalität unberücksichtigt: Schwellensituationen wollen nun mal nicht *a priori* gelesen, gedeutet oder verstanden, sondern in erster Linie durchlebt werden.

Interessanterweise entsteht bei der Lektüre von Broadhursts Fallstudien der Eindruck, dass sich dieses Manko einer intersemiotischen Perspektive in der konkreten Anwendung ein Stück weit auflösen kann: Broadhurst betreibt die Exegese ihrer Fallbeispiele gleichsam als *intersemiotic networking*. Das deskriptive Knüpfen äußerst dichter Beziehungsnetze, die kein eigentliches Zentrum haben, lässt in der Analyse die einzelnen diskreten Zeichenträger selbst in den Hintergrund treten und rückt stattdessen deren Nexus, das oszillierende »Dazwischen«, in den Vordergrund. Diese Form von »semantic processing« erzeugt einen »polyphonic space«,²⁷ in dem die Bedeutung zwischen verschiedenen Zeichenträgern, Textebenen und Medien frei zirkuliert. Broadhurst macht hiermit jenen durch Übercodierung er-

25 Susan Broadhurst: *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, London: Cassell 1999, S. 1.

26 Ebd.

27 Vgl. Kubilay Aktulum: »What Is Intersemiotics? A Short Definition and Some Examples«, in: *International Journal of Social Science and Humanity* 7 (2017) 1, S. 33–36.

reichten Kippunkt zwischen Sinnerzeugung und sinnlicher Affizierung, an dem Verstehen, Nicht-Verstehen und intuitives Erleben fließend ineinander übergehen, gleichzeitig erfahr- und reflektierbar. Die Fähigkeit, solche Umschlagsmomente bzw. Übergangszonen zu (re)konstruieren, prädestiniert *intersemiotic networking* für die analytische wie auch generative Beschäftigung mit interdisziplinärer Aufführungskunst, die mit digitaler Technologie operiert, wirken hier doch wechselseitige Wandlungsprozesse zwischen Sequenzen diskreter Zeichen (1 resp. 0) und kontinuierlichen Signalen in besonderem Maße strukturbildend und erfahrungsstiftend.

Weiteres ungenutztes analytisches Potenzial von Broadhursts intersemiotischem Ansatz liegt in seiner Nähe zum ethnografischen Konzept der *thick description*, das Clifford Geertz auf der Grundlage eines semiotischen Kulturbegriffs entwickelt hat.²⁸ ›Dichte Beschreibung‹ im Sinne einer genauen Interpretation spezifischer sozialer Phänomene erschließt und deutet ›befremdete Kulturen‹, die zuvor in teilnehmender Beobachtung erkundet wurden.²⁹ Im Prinzip tut Broadhurst dasselbe mit Blick auf künstlerische Aufführungsphänomene, sie verzichtet allerdings in ihren Beschreibungen und Interpretationen völlig auf eine Reflexion der eigenen Beobachterrolle, die für eine Ethnografie unabdingbar ist. Stattdessen setzt sie ganz auf den distanzierten Blick einer passiven Interpretin. Die damit einhergehende Beschränkung auf das Ästhetische lässt jene Aspekte von Liminalität außen vor, die sich gemäß dem oben ausgeführten *Total-Artwork*-Modell erst im Zusammenspiel mit den Dimensionen des Politischen/Sozialen und des Spirituellen/Metaphysischen zeigen. Allerdings könnte eine Form von *intersemiotic networking*, die sich von der Ethnografie inspirieren ließe, leicht an einen aktuellen Methodendiskurs der Theaterwissenschaft andocken. Neuere analytische Zugänge zu Aufführungsphänomenen zielen darauf ab, »gerade nicht den Blick aus dem Saal auf die Bühne um weitere Aspekte [zu] ergänzen, sondern vielmehr den Saal vorerst ganz [zu] verlassen und zwar in Richtung jenes Zeitorts, an dem die Trennungen noch instabil sind«³⁰, sprich: die Aufmerksamkeit stärker auf Proben- und Produktionsprozesse sowie soziale und politische Rahmungen zu richten. Eine Erkundung dieser eminent liminalen Zonen würde wiederum ein neues Licht auf die ästhetische Dimension von performativer Schwellenhaftigkeit werfen.

Dass das Musiktheater ein ideales Spielfeld für liminale Experimente bereitstellt, unterstreicht Broadhurst im Kapitel über *Einstein on the Beach* nachdrücklich.

28 Vgl. Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* [1973], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

29 Vgl. Stefan Hirschauer/Klaus Amann (Hg.): *Die Befremdung der eigenen Kultur: Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

30 Ulf Otto: »Plädoyer für eine symmetrische Theaterforschung: Über methodische Kälte, ethnografische Versuchungen und Lehren aus den Science und Technology Studies«, in: Benjamin Wihstutz/Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld: transcript 2020, S. 247–270, hier S. 256f.

Das Stück steht prototypisch für die unerreichte Integrationskapazität dieser interdisziplinären Kunstform in Bezug etwa auf alle Arten von Medien, Technologien, Materialien und künstlerischen Praktiken sowie für ihre grundsätzliche Anschlussfähigkeit an ganz unterschiedliche ästhetische, wissenschaftliche, soziale und spirituelle Diskurse. Viele jüngere Stücke stehen dem modernen Klassiker von Glass und Wilson darin in nichts nach. In den letzten Jahren habe ich mich daher in einigen Studien mit einzelnen liminalen Aspekten aktueller Musiktheaterproduktionen beschäftigt.³¹ Die Wahl meiner Untersuchungsobjekte fiel bewusst auf Stücke, die sich direkt auf van Genneps und Turners dreiteiliges Passagenmodell beziehen lassen. In diesen Inszenierungen wird das Publikum von einer zentralen, mitunter auch physisch auf der Bühne verkörperten *Ceremony-Master*-Instanz³² gleichsam bei der Hand genommen und sicher in liminale Zonen hinein, hindurch- und hinausgeleitet. Der symbolweltlichen Auflösung, Umkehrung oder Übertretung der gewohnten Ordnung sowie der spielerischen Perforierung gewisser Grenzen zwischen Kunst und Lebenswelt wird somit ganz formell ein fest definierter Ort in Raum und Zeit zugewiesen. Wenn nicht alles täuscht, arbeiten Musiktheatermacher*innen derzeit verstärkt daran, solche bewährten, Orientierung stiftenden Hintergrundstrukturen mit unterschiedlichen Strategien zu unterlaufen, zu variieren oder ganz neu zu denken. Die von Szokolczai diagnostizierten Anzeichen einer *permanent liminality* in allen Bereichen sozialen Lebens im 21. Jahrhundert finden sich naturgemäß auch in der Kunstpraxis wieder. Diesen Spuren wäre mit den oben beschriebenen Werkzeugen analytisch weiter nachzugehen.

Im letzten Teil meiner Ausführungen möchte ich jedoch zunächst spielerisch die Möglichkeiten einer erweiterten intersemiotischen Exegese kurz »antesten« – nicht in Bezug auf ein weiteres künstlerisches Fallbeispiel, sondern auf den Terminus »Musiktheater« selbst, der ja als Zeichenträger durchaus unterschiedlichen Zeichensystemen zugeordnet werden kann. Danach werde ich abschließend noch einige mögliche Einsatzfelder für liminale Untersuchungen auf dem Gebiet des zeitgenössischen Musiktheaters umreißen.

31 Vgl. Leo Dick: »Komponierte Erinnerungsarbeit: Revue und Ritus im Musiktheater Ruedi Häusermanns«, in: Andreas Meyer/Christina Richter-Ibanez (Hg.): *Übergänge: Aktuelles Musiktheater und inszenierte Musik*, Mainz: Schott 2016, S. 169–179, ders.: »Music Theatre as Labyrinth: Extension of Liminality in the Production *The Navidson Records* by Till Wyler von Ballmoos and Tassilo Tesche«, in: *Studies in Musical Theatre* 11 (2017) 2, S. 103–118, außerdem ders.: »Über den späten Beethoven zur Postidentität: Die Suche nach liminalen Räumen im gegenwärtigen Musiktheater am Beispiel von Matthias Rebstocks Berliner Produktion *Büro für postidentisches Leben*«, in: Thomas Gartmann/Daniel Allenbach (Hg.): *Rund um Beethoven: Interpretationsforschung heute*, Schliengen: Argus 2019 (Musikforschung der HKB, Bd. 14), S. 476–486.

32 Zur zentralen Rolle des spirituellen *Ceremony Master* in *rites de passage* vgl. Bjørn Thomassen: »The Uses and Meanings of Liminality«, in: *International Political Anthropology* 2 (2009) 1, S. 5–28, hier S. 21f.

Versuch einer intersemiotischen Exegese des Begriffs »Musiktheater«

Linguistisch betrachtet ist »Musiktheater« im Deutschen das Resultat einer Komposition, mithin ein Kompositum oder genauer gesagt: ein Determinativkompositum. Der Kopf bzw. das »Rechtsglied« oder Grundwort der Komposition – »Theater« – wird vom Erstglied – »Musik« – näher bestimmt. Die Komposition weist also eine lineare Zielrichtung auf, ihre Inversion stellt kein Äquivalenzverhältnis zu ihr her: Theatermusik ist etwas kategorial anderes als Musiktheater. Die vorwärtsstrebende Bewegung erzeugt eine hierarchische Spannung, ohne dass freilich zweifelsfrei festzustellen wäre, welches Glied sich unterzuordnen hätte. »Theater« ist der Zielbegriff, er überträgt seine grammatischen Eigenschaften auf das ganze Wort. Doch »Musik« bestimmt die Richtung, der Akzent des Kompositums liegt auf der zweiten Silbe des Erstglieds, das anschließende Grundwort wird lediglich abphrasiert. Im augenscheinlichen Kontrast zur kompositorischen Binnendynamik ruht das Kompositum als Ganzes betrachtet in sich. Kein eigenes Fugenelement hebt die Nahtstelle der Zusammensetzung hervor, die beiden Wortglieder kopulieren sozusagen ungehindert. Wie Yin und Yang ergänzen ihre Lautvorräte einander komplementär: Musik und Theater teilen keinen einzigen Buchstaben und bilden gerade deswegen eine ausgewogene Einheit.

Wechseln wir von Syntax und Morphologie zur Semantik. Auch hier tut sich ein Feld der Mehrdeutigkeiten auf. Musiktheater bezeichnet als *umbrella term* das gesamte Spektrum von Aufführungsformen, in denen Musik und Theater potenziell gleichberechtigte Rollen spielen. Diese definitorische Inklusion treibt John Cage bis an den Rand der Auflösung jeglicher Grenzziehung. Im Sinne seines erweiterten Musikbegriffs ist für ihn *jede* musikalische Aufführung eine theatrale Aktivität, »even a conventional piece played by a conventional symphony orchestra«. Theater wiederum »is something which engages both the eye and the ear«. ³³ In Bezug auf sein eigenes Schaffen bringt er beides in folgender Formel zusammen: »Meine Musik war bereits Theater. Und Theater ist nur ein anderes Wort, um das Leben zu bezeichnen«. ³⁴

Cages Inklusionsverständnis tendiert besonders bei seinen Adepten zum dialektischen Umschlag in eine durchaus exklusive, also ausgrenzende Überzeugung des eigenen Erleuchtetseins. Die konzeptuelle Offenheit seines Musiktheaterbegriffs ist insofern gar nicht so weit entfernt von einer exkludierenden Begriffsdefinition, wonach Musiktheater den Anspruch impliziert, progressiv, innovativ, flexibel und

33 John Cage/Michael Kirby/Richard Schechner: »An Interview with John Cage«, in: *The Tulane Drama Review* 10 (1965) 2, S. 50–72, hier S. 50.

34 John Cage: *Für die Vögel. Gespräche mit Daniel Charles*, übersetzt von Birger Ollrogge, Berlin: Merve 1984, S. 206.

heutig zu sein. Hierbei gilt es wiederum zu unterscheiden: Einerseits umfasst aus dieser Perspektive Musiktheater jene Formen, die sich explizit gegen die traditionelle Oper abgrenzen. Andererseits kann der Terminus aber auch einen nachschöpferischen Umgang mit Stücken des klassischen Opernrepertoires meinen, der auf eine kritische Aktualisierung oder Neuperspektivierung des Kanons mit den Mitteln der Regie und vermehrt auch der kompositorischen und textlichen Bearbeitung abzielt.

In jedem Fall wird die kodierte Fortschrittsbehauptung einer exklusiven Begriffsverwendung in regelmäßigen Zyklen für überholt erklärt. So lehnt etwa Jennifer Walshe den Begriff des Musiktheaters für ihre Art des Komponierens, die sie *expressis verbis* »im Körperlichen, Theatralen und Visuellen sowie im Musikalischen verankert« sieht, dezidiert ab und substituiert ihn mit der Bezeichnung »The New Discipline«:

»Werke der ›Neuen Disziplin‹ können leicht, sogar auch wohlmeinend, bloß als ›Musik-Theater‹ bezeichnet und gettoisiert werden. Obwohl Kagel und andere eindeutige Vorfahren sind, ist seit den 1970er Jahren zu viel passiert, als dass dieser Begriff hier noch wirklich funktionieren kann: [...] Vielleicht ist das, was für die ›Neue Disziplin‹ aufs Spiel gesetzt wird, die Tatsache, dass diese Stücke Modi über die Welt nachzudenken und Kompositionstechniken eben nicht bloß ›Musik-Theater‹ sind: Sie *sind* Musik.

Oder aus einer anderen Perspektive gesagt: Vielleicht ist das, was gerade auf dem Spiel steht, die Idee, dass alle Musik ›Musik-Theater‹ ist.«³⁵

Mit der rhetorischen Kehrtwende im letzten Absatz betreibt Walshe scheinbar die finale Auflösung des Begriffs, in der freilich die Möglichkeit seiner Restituierung bereits angelegt ist. Die demonstrative konzeptuelle Öffnung stellt zugleich einen Zirkelschluss zu Cage her. Walshe legitimiert also ihre progressive Positionierung implizit durch eine Rückversicherung beim Übervater der musikalischen Neo-Avantgarde. Ihrer manifestartigen Begriffsdiskussion liegt letztlich jener passagenartige Dreischritt zugrunde, der auf die zyklische Erneuerung und Vitalisierung eines individuellen oder kollektiven Selbst abzielt. Wir sind ihm schon bei der terminologischen Debatte über das ›Gesamtkunstwerk‹ begegnet: Zunächst wird ein Schlüsselbegriff problematisiert, dann aufgehoben, schließlich auf nächster, ›höherer‹ Stufe wieder eingesetzt. Den Aspekt der Verhandlung eines Bruchs macht die Übersetzerin von Walshes Text, Elizabeth Lee, auf sehr feinsinnige Art erfahrbar: Sie fügt in das Kompositum mit dem Bindestrich ein im konventionellen Gebrauch unübliches Fugenelement ein, hebt also das Anorganische der Begriffsbildung hervor, hält aber gleichzeitig an der Möglichkeit einer engen Verbin-

35 Jennifer Walshe: »Die ›Neue Disziplin‹«, in: Jörn Peter Hiekel (Hg.): *Body Sounds: Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart*, Mainz: Schott 2017, S. 214–217, hier S. 215.

derung seiner Glieder fest. Außerdem wird der Weg zur Internationalisierung eines immer noch recht ›deutschen‹ Diskurses gewiesen: In die meisten Sprachen kann Musiktheater nur mit zwei getrennten Wörtern übersetzt werden.

Liminale Einsatzgebiete

Solcherlei Überlegungen sind leicht abzutun als selbstbezogene Sophisterei. Sie rühren aber an einen Kern der Kunstform: Selbstreflexivität ist seit Monteverdis *Orfeo* (1607), wo am Stückanfang die Musik selbst als allegorische Figur auftritt, ein zentrales Charakteristikum des abendländischen Musiktheaters. Damit adressiert das Musiktheater automatisch Schwellenerfahrungen: Liminale Prozesse sind immer Prozesse der Selbsterkundung. Zu erforschen, welche Symbolwelten und Rahmungen hierfür gestaltet werden, fördert Einsichten in die lebensweltliche Verortung von Musiktheaterkonzepten zutage. So hat etwa eine Dramaturgie der offen ausgestellten Selbstreferenzialität seit den Sechzigerjahren unterschiedliche Gestalten angenommen: vom ironisch verfremdeten, szenisch ausgespielten musikwissenschaftlichen Referat (*Sur Scène* von Mauricio Kagel) über den inszenierten musikpsychologischen Trash Talk (*Feeds. Hören TV* von Johannes Kreidler) bis hin zur multidimensionalen Selbstbespiegelung, die in einer intermedialen *Mise en abyme* mündet (*If this then that and now what* von Simon Steen-Andersen), um nur einige Spielarten zu nennen.

Die Frage nach musiktheatralen Artikulationen des Prinzips Passage eröffnet ein weiteres liminales Untersuchungsfeld. Während bei Monteverdi *Orfeo* als Bühnenfigur den Gang in die Unterwelt noch stellvertretend für die Zuschauer*innen vollzieht, werden diese in vielen zeitgenössischen Stücken selbst zum rituellen *passenger*, zur *liminal persona*.³⁶ In *Orpheus. Zwischenspiele* (2002) bespielt Manos Tsangaris das Bielefelder U-Bahn-System und schleust dabei sein Publikum in einem musikalischen Stationentheater durch den großstädtischen Tartaros.³⁷ Musikalisch begleitete Wanderungen durch das Dunkel der Nacht in freier Natur tritt das Publikum in verschiedenen *Landscape Plays* von Daniel Ott an, etwa anlässlich des von ihm kuratierten Festivals Rümplingen 2003.

In den letzten Jahren waren öfters Überblendungen von itinerarischen und selbstreferenziellen Ansätzen zu sehen. In *Wunsch, Indianer zu werden* (2011) gestaltete ich einen an der Hinterpforte beginnenden und auf der großen Bühne

36 So bezeichnet Turner Initianden, die sich einem Passagenritual unterziehen, vgl. Victor Turner: »Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*«, in: Louise Carus Mahdi (Hg.): *Betwixt & Between: Patterns of Masculine and Feminine Initiation*, La Salle: Open Court 1987, S. 3–22.

37 Der Tartaros ist in der griechischen Mythologie der Teil der Unter- oder auch Schattenwelt, in dem besonders schwere Vergehen in der Oberwelt bestraft werden.

endenden Parcours durch das Berner Stadttheater als metaphorische Reise ins Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Dabei wurde das Publikum für Fahrten mit dem Lastenlift des Theaters in drei Gruppen unterteilt. Diese Splittung trieb Ruedi Häusermann in *Vielzahl leiser Pfiffe. Umwege zum Konzert* (2012) auf die Spitze, indem er im Rahmen einer musiktheatralen Führung durch das Schauspielhaus Zürich vier Publikumsgruppen eine Serie von vier Stationen simultan, in unterschiedlicher Reihenfolge durchlaufen ließ, ehe sich die Gruppen im Plenum zum abschließenden Konzert in der großen Eingangshalle versammelten. Eine neue Variante des Parcours-Prinzips stellte Simon Steen-Andersen mit *The Loop of the Nibelung* (2020) vor: In einer Videoperformance führte er selbst als Conférencier durch das Bayreuther Festspielhaus, von der Unterbühne bis hinauf aufs Dach, entlang einer selbst konstruierten »Kettenreaktionsmaschine«, die den Theaterbau zum Klingen brachte. All diese Beispiele musiktheatraler Passagen sind nach außen projizierte Reisen ins Innere.

Schließlich möchte ich als weitere aktuelle liminale Spielwiese noch das Doppelprinzip von Unterbrechung und Fließen anführen. Von Schechners *restoration of behavior*, der kreativen Rekombination von diskreten, also unterbrochenen und objekthaft isolierten Streifen lebensweltlichen Verhaltens, führt ein direkter Weg zu aktuellen musiktheatralen Experimenten mit digitalem *Real-time processing* von Bild und Ton. So thematisiert etwa Georges Aperghis in seiner sogenannten Maschinen-Trilogie mit *Machinations* (2000), *Luna Park* (2011) und *Thinking Things* (2018) die Angst vor menschlichem Kontrollverlust im Zuge maschineller und technologischer Fremdsteuerung und Überwachung. Das Organische, Fluide, Physische gerät hier permanent in Gefahr, der rigiden, undurchschaubaren Ordnungsstruktur einer anonymen Universalmaschine unterworfen zu werden. Digitale Infiltration der analogen (Theater)Welt wird dabei vornehmlich als groteskes, dystopisches Szenario entworfen. Arbeiten einer jüngeren Generation von Musiktheatermacher*innen rücken demgegenüber eher das spielerische Faszinosum und kreative Potenzial der Durchdringung von analoger und digitaler Welt in den Vordergrund. Angesichts des Trends zu verschiedenen Formen von *Augmented Reality* zeichnet sich in jedem Fall ab, dass das Kontinuum zwischen den Polen »Entropie versus Information, kontinuierlich versus diskontinuierlich, linear versus nicht-linear, Ereignis versus Wiederholung, Wahrscheinlichkeit versus Unwahrscheinlichkeit, Reales versus Symbolisches, Natur versus Artefakt«³⁸ künftig zum dominierenden Verhandlungsfeld ästhetischer Liminalität wird.

38 Claus Pias: »Elektronenhirn und verbotene Zone. Zur kybernetischen Ökonomie des Digitalen«, in: Jens Schröter/Alexander Böhnke (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld: transcript 2004, S. 295–310, hier S. 299.

Fazit und Ausblick

Schon diese wenigen, willkürlich herausgegriffenen Beispiele verdeutlichen, dass sich liminal processing im Musiktheater stets unter den Vorzeichen kollektiver und individueller Selbstreflexion sowie lebensweltlicher Modellversuche vollzieht. Welche Gestalt das Liminale in Kunst und Leben (und zwischen beidem) jeweils annimmt, ist im Einzelnen stark abhängig vom zeitgeschichtlichen Kontext. Hierbei sind aufschlussreiche diachrone Tendenzverschiebungen zu beobachten. So bemerkt Bjørn Thomassen: »It is not irrelevant that Turner's ideas first started to spread around 1968, and then became more widely known and used with the postmodernist turn of the 1980s.«³⁹ In diesem Umfeld dominiert der karnevaleske, optimistische Aspekt von Liminalität. Die von Turner im Hinblick auf moderne Gesellschaften diagnostizierte Verlagerung liminaler Erfahrungsräume vom Ritualen in die Bereiche der Kunst und Freizeit nimmt dem Konzept einen Teil seiner existenziellen Schwere und Verbindlichkeit. Auflösung etablierter Ordnung, Statuswechsel und Antistruktur stehen unter den Vorzeichen eines spielerischen Als-ob, des »life in the conditional«,⁴⁰ können individuell durchlebt werden und sind grundsätzlich als reversibel gekennzeichnet. Infolgedessen fügt sich Liminalität seit der Jahrtausendwende auch nahtlos in das Heilsversprechen des Neoliberalismus ein, das nicht zuletzt auf dem Imperativ zur permanenten Selbstoptimierung beruht. Ausschließlich positiv konnotiert wird Liminalität ferner in den verschiedenen Diversity-Bewegungen unserer Tage.

Demgegenüber treten in Zeiten sich häufender globaler Krisen die furchteinflößenden Seiten von Liminalität nun wieder stärker hervor. Der grassierende Eindruck eines permanenten Verlusts von Struktur, Ordnung und Kontrolle erzeugt gewaltige Ängste. Wie Szokolczai bemerkt hat, ruft die daraus resultierende Sehnsucht nach *liminal leadership* in einer unsicheren Welt vermehrt *Trickster-Figuren*⁴¹ auf den Plan, die Orientierung versprechen, realiter aber das Chaos nur noch weiter befördern.⁴² Die Einsicht, dass Liminalität ohne Reintegration (also ein dauerhafter Karneval) »pure danger« ist,⁴³ scheint wieder stärker in und durch Kunst reflektiert zu werden. Viele zeitgenössische Musiktheaterproduktionen spiegeln den gesellschaftlichen Modus einer *permanent liminality* und machen ihn

39 Thomassen: »The Uses and Meanings of Liminality«, S. 15.

40 Ebd.

41 Zum mythologischen Archetypus des *Trickster* vgl. William J. Hynes/William G. Doty (Hg.): *Mythical Trickster Figures. Contours, Contexts, and Criticisms*, Tuscaloosa: University of Alabama 1993 sowie Lewis Hyde: *Trickster Makes this World. Mischief, Myth, and Art*, New York: Farrar, Straus & Giroux 1998.

42 Vgl. Szokolczai: »Liminality and Experience«, S. 154–155.

43 Ebd., S. 22.

durch Distanznahme anschaulich und analysierbar. Die prägnanteste Inszenierung der *Trickster*-Figur auf dem Gebiet des zeitgenössischen Musiktheaters ist freilich bereits Karlheinz Stockhausen mit der vielgestaltigen Luzifer-Partie in seinem Opernzyklus *Licht* (1977–2003) gelungen. Der gefallene Engel verkörpert in Stockhausens Stück die liminale Dialektik von (Zer)Störung und Kreativität. Welche Gefahren eine solche luziferische Liminalität ohne kundige Reintegration mit sich bringt, belegt der Komponist freilich gleich selbst, wenn er in dem berühmten-berühmten Interview mit Benedikt Stampa die Anschläge von 9/11 als »das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt« bezeichnet und dabei zwar offensichtlich aus der Perspektive seiner eigenen fiktiven Figur Luzifer spricht, ohne jedoch die entsprechenden Relationen deutlich zu machen.⁴⁴

Um das Potenzial von Liminalität sowohl als Forschungsperspektive als auch als Kreationstool auszuschöpfen, gilt es, den Begriff von seiner domestizierenden Reduktion etwa auf Kunst, Unterhaltung, Lifestyle und Coaching ein Stück weit zu befreien und ihn wieder stärker als transgressiven Brückenschlag zwischen ästhetischer und lebensweltlicher Erfahrung, d. h. als Strategie der Selbstreflexion mit symbolischen Mitteln zu begreifen. Eine analytische ›Liminalitätsbrille‹ kann bestenfalls den Blick dafür schärfen, was in künstlerischer Performance immer auch auf dem Spiel steht: der Umgang mit existenziellen Erfahrungen.

44 Benedikt Stampa/Karlheinz Stockhausen: »Huuuh! Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg«, in: *MusikTexte* 91 (2001), S. 69–77, hier S. 77.

A Romanticized Narrative and the Overlooked Birth of Electronic Beats

Robert Michler

Introduction

Today's music technology has both a strong presence in and influence on popular music, with respect to studio productions and live performances, with rhythm often being created by means of drum machines¹ and other similar devices. Older music technology often plays a significant role in this context and is described using expressions such as "aura," "legacy," or even "cult," along with the related adjectives "recognizable, legendary, signature and iconic."² Outdated technology, which is commonly regarded as "vintage" and "nostalgic"³ at present given that it uses old-fashioned techniques, apparently finds its place in contemporary music. This has led to an often passionate, but also romanticized narrative about modern technological inventions. By "romantic" I mean a potentially idealized view of reality and a belief in the past as possessing true value by dint of its being presented as exciting and mysterious in anecdotes. The question here concerns what the reasons why, and to what extent, did old-fashioned equipment – specifically analogue drum machines from the 1960s and 1970s – develop unique characteristics that made them attractive and highly coveted in contemporary music scenes and cultures.

Drum machines from the 1960s and 1970s are not considered to have had a significant impact on successful popular music of the time,⁴ in contrast to current music technology, because they did not offer individual or pop-specific beat

-
- 1 Drum machine: an electronic device to produce patterns of rhythm; cf. Immanuel Brockhaus: *Kultsounds: Die prägendsten Klänge der Popmusik 1960–2014*, Bielefeld: Transcript 2017, p. 439.
 - 2 Immanuel Brockhaus: "Higher Ground: Sublimierungsbegriffe in populärer Musik," in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Thomas Gartmann (eds.): *Beiträge der Graduate School of the Arts I*, Bern: HKB 2017, pp. 9–23, here p. 9.
 - 3 Cf. Peter Wicke/Wieland Ziegenrucker/Kai-Erik Ziegenrucker: *Handbuch der populären Musik: Geschichte – Stile – Praxis – Industrie*. Erweiterte Neuauflage. Mainz: Schott 2007, pp. 495 and 786.
 - 4 Influential drum machines are considered to have evolved from the 1980s on; cf. Brockhaus: *Kultsounds*, pp. 41f.

programming; instead, there were either designed to accompany solo entertainers (e.g., organ or guitar players) or for home use by amateur musicians. While it would be an interesting topic of research, the extent to which a transition from technology designed for solo entertainers to pop-specific devices has taken place cannot be dealt with here. Nevertheless, there is a need for a deeper study of other aspects of this issue, given that the significance of certain characteristics, features, and mannerisms is still underestimated today. I assume that these vintage devices can currently be seen as representing the non-descript, but stable, roots of the broader narrative of the development of drum machines up to the present day. They are the inconspicuous seeds that provided the impetus for the desire to both create and use technology-driven rhythm, which I will refer to by means of the term “machine-based rhythm” or “machine-based groove.”⁵ Not only will evidence for the influence of the drum machines of the 1960s and 1970s be sought, but I will also explore their hidden charm and will analyze the development of the romanticized narrative about them from a contemporary perspective. In this regard, insights into early drum machines might contribute to our understanding of music technology’s major subsequent developments.

A further important aspect here is the analogue construction of the drum machines distributed until the 1980s, which led to the early – and apparently thus far neglected – birth of electronic beats. “Electronic beats” is a commonly used term in both music and the media, but the term has yet to be explained and defined from a musicological perspective. Moreover, this work aims to verify the way in which electronic beats by musicologists, music journalists, and enthusiasts would manifest presumptions about crucial findings with reference to the originality and novelty of electronic beats within the narrative of drum machines and technology-based rhythm.

I will begin by considering the terms “narration” and “narrative” in the context of musicology. I will then introduce the reference model Wurlitzer Sideman, and its characteristics, in the context of preset rhythms.⁶ This will be followed by an overview of the appearance of 1960s/1970s drum machines, their technical function, and their intractable aura. Finally, case studies of devices and selected songs will show how technology-based rhythm made its way into popular music. The concluding reflection will interpret these findings within the broader narrative of drum machines and technology-based groove.

5 Groove: expression for the subjective *feel* used to describe the rhythmic quality; cf. Martin Pfeleiderer: *Rhythmus: Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: Transcript 2006, p. 344.

6 Preset: a programmed rhythm and/or sound, cf. Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker: *Handbuch der populären Musik*, p. 556, and Brockhaus: *Kultsounds*, p. 445.

Narrations and narrative in music

While the storytelling element in pop songs is often found in the song's lyrics, narration can also take place by means of sound. Sound is, in my opinion, to be viewed as a medium used to transport abstract, or rather unspecific, information to the recipient (e.g., an esthetic), which they then need to interpret. Stories in music generally involve both explicit narrations and implicit ones, which are revealed at a later point in time, as the editor Peter W. Schatt explains in *Musik – Narration – Narrativ*.⁷ A collection of narrations is called a “bundle,” with multiple bundles constituting the narrative, seen here as a “mode” for creating culture by narrating various contents, attitudes, approaches, and judgments. The term “narrative” captures diverse aspects of the topic in question – the narrative of drum machines in this case – and this reflects both emerging actions and established workflows or habits, thereby enabling us to connect to the narrative through all kinds of associations. The narrative conveys the main storyline, encompassing protagonists, interweaving branches, and false statements, along with true claims and facts, discussions, and discourse.⁸ In my view, narratives may generally evolve from historical occurrences into eccentric points of view, thereby transferring, transforming, and projecting human intentions and feelings onto technology. They can even give rise to a romantic relationship as the narrative veers into romanticism when our subjective imagination supplants objective facts. No one should find it surprising that romantic sentiments appear in the context of music; what may be unexpected is when a music technology becomes the object of a romantic narrative, as is the case in this examination. Drum machines from the 1960s and 1970s to the present day have received little attention from musicologists because they were usually designed as practical, technological companions for semi-professional or professional live performers; they rarely found their way into the spotlight in popular music. As the German musicologist Malte Pelleter writes:

“The fact that the development of electronic rhythm machines still dwells in a discursive niche within the history of music technologies can probably also be traced back to the fact that it can only scarcely be adjusted to the format of major inventor- biographies [sic] or heroic pioneering stories gladly served by such narratives.”⁹

7 Peter W. Schatt (ed.): *Musik – Narration – Narrativ: Zur Kultur des Musik-Denkens*, Münster: Waxmann 2021 (Studien zur Musikkultur, Vol. 2).

8 Cf. *ibid.* p. 11.

9 Malte Pelleter: “Beating Time: Futuristische Geschichten und vergangene Zukünfte der Drum-Machine.,” text as in original, in: Conny Restle/Benedikt Brilmayer/Sarah-Indriyati Hardjowirogo

In fact, the drum machines of the 1960s and 1970s simply did not appear in many successful studio productions, although a few examples of reflective, visionary works will be presented later on in this contribution. As I see it, drum machines in general constitute the subject of the broader narrative, while drum machines from the 1960s and 1970s in particular might be seen in a new light, once the romantic(ized) narratives about them have been identified.

Grandpa's wooden rhythm box: the Wurlitzer Sideman as the prototype of preset devices

The narrative begins earlier than one might expect: The first exotic, individual inventions of machine-based time – time here being deployed in place of the broader term rhythm – in the form of devices such as the Rhythmicon (1931), the Chamberlain (1949), and the Wurlitzer Sideman (1959) are inspiring for musicological researchers and enthusiasts alike, due to their daring constructions and purely (for the most part) electromechanical principles. However, they are only of marginal relevance here; that said, the Wurlitzer Sideman from 1959 does need to be mentioned in the present context since it was the first commercially available drum machine, with its name already giving an indication of its intended function as an accompanying sideman. The Wurlitzer Sideman can be seen as the most important and, in some ways, most representative prototype for the drum machines that followed in the 1960s and 1970s, which provided preset rhythm.¹⁰ It stands out for the (at the time) state-of-the-art usage of preset patterns as a principle of semi-professional or professional music-making outside the standard setup of a complete music band thanks to the integrated, imprinted rhythm patterns, such as beguine, samba, tango, and cha cha (among others), the variable 2-beat and 4-beat Fox Trot Variations, and possibilities – albeit limited – to vary and add individual percussive elements (see Figure 3). The Sideman, thus, simultaneously anticipated and manifested the musical style of the solo entertainer, accompanied by typical grooves.

(eds.): *Good Vibrations: Eine Geschichte der elektronischen Musikinstrumente*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2017, pp. 41–46, here p. 41.

10 Preset: a rhythmical figure, typically of one or two bars (pattern), which is repeated; cf. Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker: *Handbuch der populären Musik*, p. 524.



Figure 1: The Wurlitzer Sideman came in a heavy wooden box. It included an integrated amplifier and internal tubes, resulting in a total weight of approximately 40 kg. Photo: Robert Michler, 2022

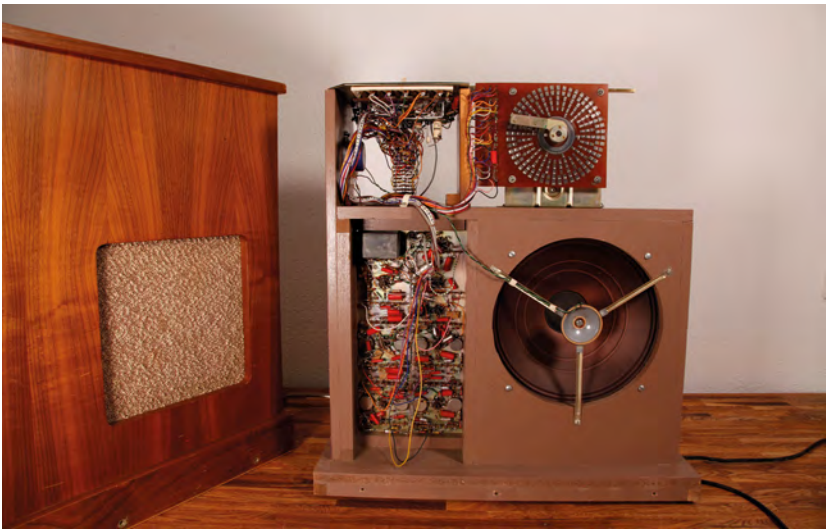


Figure 2: The electro-mechanical construction with hand-wired connections, a constantly rotating disc to set a steady tempo, and a connected comb to pick up signals at the contact points created the different grooves. This principle was unique and very different to subsequent drum machines. Thus, its key features were seminal with regard to the preset patterns included. Photo: Robert Michler, 2022



Figure 3: Wurlitzer Sideman. Panel for controlling volume, start-stop, patterns and variations, and tempo, along with buttons to play individual sounds. Photo: Robert Michler, 2022

Harbingers of a legendary future: the emergence of the 1960s/1970s drum machines

On the whole, the Wurlitzer Sideman offered similar features and functions to the subsequent drum machines of the 1960s. However, the form and details changed as a wide range of commercial rhythm machines came onto the market from the 1960s on that were promoted under diverse names and slogans in the context of rhythm machines.¹¹ Since then, a wide range of brands have produced rhythmical devices of similar construction – in many cases, the same machine was being sold under different brands.¹² The most common expression used to refer to such

11 See Joe Mansfield: *Beat Box: A Drum Machine Obsession*, Malden, MA: Get on Down 2013, pp. 1–94, for an overview of a broad range of devices. This 200-page coffee-table book contains illustrations of 75 drum machines of all kinds. Mansfield is a book author, producer, and musician, in addition to being well known for his extensive collection of drum machines. His collection in Boston is not open to the public, but it is mentioned in various articles and documentaries, cf. Dubspot: *Beat Box: Inside Joe Mansfield's Historic Drum Machine Collection* [Video], 29/02/2016, <https://youtu.be/452F4xoomoc> (accessed 29/06/2021).

12 Cf. Alan Fabian/Johannes Ismaiel-Wendt (eds.): *Musikformulare und Presets: Musikkulturalisierung und Technik/Technologie*, Hildesheim: Universitätsverlag 2018, p. 156.

devices, apart from “rhythm box,” namely “drum machine” presumably became established in the 1970s, despite the fact that a number of technically identical models had already been invented and were introduced in the mid-1960s.¹³ A detailed overview, including technical features and descriptions, can be found in the illustrated book compiled by the collector and expert Joe Mansfield; it contains original advertisements and detailed photos of historic devices in print media.¹⁴ Alex Graham has also published an initial indexing catalogue; the work places an emphasis on informative texts, rather than on esthetically high-quality photographs.¹⁵

Different brands, a unified design: push-button grooves

The output of Roland¹⁶ and Korg,¹⁷ which are both major manufacturers, was probably the most significant, given that they have a comparatively long history and – despite new entrants onto the market – are still renowned and are mentioned regularly in discussions about both musicology and music technology. The drum machines produced by Roland and Korg in the 1960s and 1970s mostly used analogue sounds and a transistor-based design or circuit rhythm generators.¹⁸ Their appearance underwent a transformation, shifting from large boxes with integrated speakers in early models, similar to the Sideman, to smaller, more portable cases. Flatter models were also made to be placed on an organ and came equipped with integrated note stands.¹⁹

13 Hannah Lockwood: “Drum Machine Chronicle” (ca 2016), on: <https://rolandcorp.com.au/blog/roland-drum-machine-chronicle-1964-2016> (accessed 29/06/2021) and Gordon Reid: “The History of Korg: Part 1” (2002), on: www.soundonsound.com/music-business/history-korg-part-1 (accessed 29/06/2021).

14 Mansfield: *Beat Box*, p. 50.

15 Cf. Alex Graham: *Rhythm Machines: The Rise and Fall of the Presets*, Auckland: AM 2016.

16 Originally: Ace/Ace-Tone Electronics; later also: Boss Electronics; cf. Roland Company: “Unternehmen” (s. a.), on: <https://rolandcorp.com.au/blog/roland-drum-machine-chronicle-1964-2016> (accessed 27/05/2022).

17 Originally: Keio, leading to Keio Organ, shortly Korg; cf. Reid: “The History of Korg: Part 1.”

18 Malte Pelleter: “*Futurhythmaschinen*”: *Drum-Machines und die Zukünfte auditiver Kulturen*, Hildesheim: Olms 2020, pp.199–249.

19 For example, the Ace Tone Rhythm Ace Model R-1; cf. Mansfield: *Beat Box*, p. 20.



Figure 4: The Bentley Rhythm Ace FR-8L drum machine – with a nearly identical construction to the Roland TR-77²⁰ and similar to other models – was designed for use by organ, keyboard, or guitar performers: The flatter form made it possible to lay the device on top of the instrument, while the note stand was designed to fold out. Apart from the usual knobs used to select patterns and combinations, individual instruments had their own volume fader, thereby enabling the preset's character to be changed. The start-stop button, located in the top left corner of the panel, was built as a touch-sensitive metal-retainer. Photo: Robert Michler, 2022

Finally, many products from that period were packaged as stand-alone hardware in a manageable size (e.g., shoebox-sized) because their function was to provide accompanying rhythms for musicians performing at gigs and concerts or for practising at home. Performers would choose the pattern that corresponded to a particular song or piece of music; the patterns could also be activated by a footswitch, thereby enabling the musician to keep their hands free and they could play the keyboard, organ, or guitar. In this context, it should be noted that these devices can be seen as easy to handle, which can be explained by affordance theory. Affordance theory states that every technology or technical interfaces provides a more or less user-friendly design, which is ultimately one of the main reasons for the acceptance or rejection of a given technology by an individual.²¹

20 Cf. Stereoping Music Devices [Gregor Zoll]: "Bentley Rhythm Ace FR-8L – Midi Trigger Interface und Midi-Sync" (s. a.), on: <https://djjondent.blogspot.com/2015/01/roland-rhythm-tr-77-bentley-fr-8l.html> (accessed 27/05/2022).

21 Interaction Design Foundation: "Affordances" (s. a.), on: www.interaction-design.org/literature/topics/affordances (accessed 15/06/2022).



Figure 5: The original footswitch from the company Ace Tone/Roland was used to start and stop the rhythms of the drum machine, thereby keeping the musician's hands free to play the instrument. Nearly all devices from the 1960s and 1970s came with a pre-installed matching jack input. Photo: Robert Michler, 2022

Placing the groove in a box, introducing the rhythmical grid as a “ghost”

Generally speaking, the preset-based drum machines of the 1960s and 1970s not only produced a variety of rhythm patterns, without the physical need for a human drummer or percussionist, but also transposed the music's groove from bulky drum sets or percussion setups into portable devices that were more manageable in size. Moreover, the invention of rhythm machines revealed the need for a device that was capable of playing accurate rhythm in order. It became clear that a matrix or grid with scaled and equal divisions of time of at least one bar and its subdivisions needed to be implemented, given that a machine is necessarily dependent on a principle and impulse within the framework of a template to produce and reproduce rhythm. I will refer to this as the “rhythmical grid.”²² This special feature must be borne in mind because it went on to play a major role in all kinds of rhythm-related music technology and then with individual programmable patterns. The technology-based rhythmical grid, which I see as technically more rigid than the natural grid used in human play, manifested itself as a “ghost” (i.e., as an abstract element that could not be seen, but only heard, by trained and attentive ears, which was justified by the technical requirements of rhythm devices). Nonetheless, practically speaking, the choice of rhythms in the 1960s to 1970s

22 The term “grid” is used here to specify the fixed points of possible individual rhythmic events.

was limited to preset patterns. Programming an individual beat was not possible, except for on very rare devices, such as the Eko ComputeRhythm for individual beat programming, that were available as early as in the 1970s, albeit to a very limited extent.²³

The “aura” of 1970s drum machines viewed retrospectively

Following the Wurlitzer Sideman’s introduction, the wooden-box design became an optical hallmark of the “aura,” that I would also describe as the “charisma,” of drum machines: Drum machines from the 1960s and 1970s are ancient, classical-looking devices with a distinctive style situated between classiness, minimalism, and minimal versatility in performance. The contrast between the custom-built wood casing and a technology-based interior was already “recognizable.”²⁴ For the most part, the devices look like an angular or square piece of furniture, consisting of a simple but solid case, an exposed on/off button (sometimes connected to a simple flashlight), and a metal or plastic front panel with a limited number of knobs that are used to activate the automated preset patterns. They embody minimalist design and accessibility, even before any sound is played: a groove can be released by simply pushing a button.

I see the distinctive “click” of the buttons as they are pressed as opening the door to an auditory space for listening and dreaming, even outside of the confines of a concrete music performance. The rhythms included, which run automatically, are seen as charming pieces of art by collectors and enthusiasts alike. They are reminiscent of bygone days that are perceived as “romantic” understood here in the broad sense of that which is exciting or mysterious and which has a strong emotional impact. At the same time, a romantic perception is of no direct practical use, but instead conveys numerous abstract images that are detached from real life. Looking back, this may be the result of traditional design and construction, combined with the standard, old-school rhythmical patterns. From a broader perspective, several musical devices evoke a “romantic” transfiguration of the music scene,²⁵ ultimately leading to their being seen as significant.²⁶ This has conferred an iconic status on them, but it is one that, at the same time, has of-

23 The Eko ComputeRhythm was one of a few exceptions to the prevalence of preset devices: Bernhard Lösener: “Eko ComputeRhythm” (2017), on: www.keyboards.de/stories/eko-computerhythm/ (accessed 29/06/2021).

24 Cf. Brockhaus: “Higher Ground,” p. 9.

25 Cf. Simon Reynolds: *Retromania: Pop Culture’s Addiction to Its Own Past*, London: Faber and Faber 2011, pp. ix–xxv, introduction and prologue.

26 Cf. Brockhaus: “Higher Ground,” pp. 14–20.

ten lacked a solid foundation.²⁷ I see the term “romanticism” as more appropriate than the euphemism “romantic” due to this controversy about inflated value and unfounded claims.

It is not clear how the 1970s drum machines were received in the music scene of the time, as I have been unable to find any sources or interviews with contemporary witnesses. The question of whether these devices’ functional or charismatic character was the focus of debate remains open and calls for further research. The situation is different with respect to modern-day perspectives because considerable documentation is available here: Music enthusiasts discuss the “aura” and charm of the 1970s drum machines in various online and print magazines, forums, and websites.²⁸ These (at times nostalgic and idealized) views of the past are a well-known phenomenon in research. For instance, in his book *Retromania*, Simon Reynolds analyzes pop culture’s tendency to dwell on the past, celebrating and glorifying past events and styles or the spirit of bygone times.²⁹

The limited programming patterns of the early drum machines can be viewed as outdated from a modern perspective,³⁰ whereas the analogue-based sounds introduced true innovations as electronic beats became established (see “Hidden in presets” below), some of which are still used today.³¹ Although initially built to imitate drums and percussion instruments, analogue drum machines did not, in my view, accurately reproduce the acoustic original; what they reproduced was quite far from it in most cases. Instead, they produced unusual, pleasant, and often warm-sounding tones, rings, rattles, and tonal textures.³² As drum-machine collector Joe Mansfield points out: “Whether we are aware of it or not, the sound of the drum machines has been woven into the fabric of popular music since the 1970s.”³³

27 Brockhaus: *Kultsounds*, pp. 57–60.

28 See, e.g., Scott Wilson: “The 14 Drum Machines that Shaped Modern Music” (2016), on: www.factmag.com/2016/09/22/the-14-drum-machines-that-shaped-modern-music/ (accessed 31/05/2022).

29 Cf. Reynolds: *Retromania*.

30 The Korg KR-55 drum machine seems to be one of the last preset-based devices still in production. Cf. Korg: “Ultimative Drumsounds, jederzeit und überall!” (s. a.), on: www.korg.com/de/products/drums/kr55pro/ (accessed 29/06/2021).

31 Cf. Si Truss: “Best Drum Machines 2022: For Every Application and Budget” (2022), on: <https://www.musicradar.com/news/best-drum-machines> (accessed 31/05/2022).

32 Doctor Mix: *Roland CR-78 Vintage Drum Machine In Action* [Video], 19/12/2017, https://youtu.be/x71_GgXtaM?t=60 (accessed 31/05/2022).

33 Mansfield: *Beat Box* [rear cover sleeve].

Presets: far from individual pop grooves

As we have seen, the construction and design of 1970s drum machines offered little to no possibility for individual programming. Instead, musicians had to work with existing patterns, with the particular machine being used dictating the range of options available. As a case study, we can use the Roland TR-66, which includes the most common patterns. The manual offers a transcription of the accessible presets:



Figure 6: The Roland TR-66 Rhythm Arranger might be regarded as the last, pure preset drum machine produced by the renowned manufacturer Roland. It came in a handy shoebox size. The presets included possible combinations and the arrangement feature can clearly be seen in the figure. All subsequent models provided expanded options for programming and arrangement, until the drum machines of the 1980s brought about true liberation in groove creation via a programmable matrix. Photo: Robert Michler, 2022

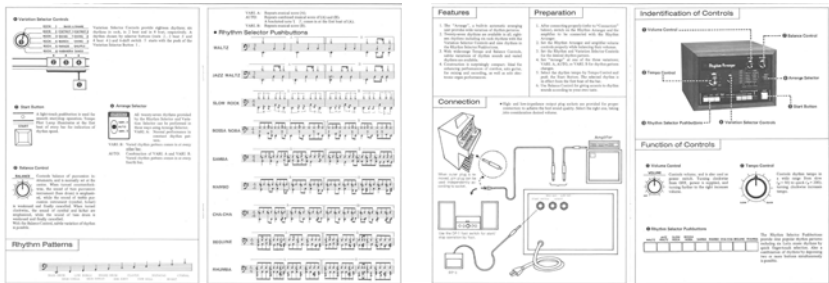


Figure 7: Preset rhythms – manual for the Roland TR-66. Source: Roland Rhythm Arranger Model TR-66, Players Manual, Figure left: page 4–5, Figure right: page 2–3

A simple metronome was provided for practising in most cases. Moreover, patterns could be combined by pressing two buttons at the same time in most models, while the sound could be varied by a simple equalizer control, often labelled “balance.” This control dial would eliminate certain frequencies, thereby suppressing the volume of specific instruments with either high frequencies, such as cymbals, snares, or hi-hats, or low frequencies, such as the bass drum, tom-toms, or congas. The integrated patterns were mainly based on Latin music and were supplemented with typical dance rhythms, such as polka, foxtrot, and so on. Although the man-made grooves of popular music were based on similar rhythmical templates – the same templates that music technology would use – they were always more individualized and had continued to develop since the beginnings of rock ‘n’ roll. In my view, these grooves later became even more refined in soul music and especially in the syncopated funk music of the 1970s. At the same time, the up-and-coming disco beats were a far cry from traditional dance grooves. The preset patterns seem to me to be stiff and outdated when viewed against the backdrop of these historical developments. The technological development lagged behind the music that was actually being performed, even judged by the standards of the time. The machines were programmed with conspicuously more Latin music patterns than typical pop grooves. Of the latter, only different variations of rock were included, while funk, soul, and disco music were absent.³⁴

Hidden in presets: the overlooked birth of electronic beats

The analogue Roland TR-808 from 1983 is constantly mentioned in musicology and journalism among the drum machines that became widespread in pop music around the 1980s. The observations and analysis focus mainly on the sounds being produced by this machine, such as “the signature bass ‘kick’ drum. In fact, from the hand-claps to the snares to the cowbell, this machine has a full arsenal of amazing sounds that have all become essential parts of modern pop music up through the present day.”³⁵ As mentioned previously, the preset patterns programmed into the drum machines of the 1960s and 1970s never successfully penetrated into pop music, but the sounds of individual percussive instruments generated by analogue circuits were already there and can be classified as forerunners. They produced a characteristic sound esthetic, known today as “electronic beats,” which, while at times unnatural, was nonetheless recognizable. For example, the assertive rim click, the dry-sounding conga and tom-toms, and the rattling snares and long-decayed cymbals were present as unnatural-sounding beats on most of

34 Cf. Mansfield: *Beat Box*, p. 1–199.

35 *Ibid.*, p. 136.

the devices. By contrast, the bass drum and snare are, to my ears, quite natural sounding. Thus, while the preset patterns seemed to be of limited use in practical studio work, the analogue-based instruments were more valuable as unique, identifiable sounds.

Incidentally, according to my research, the German telecoms firm Telekom adopted the expression “electronic beats” as a keyword, topical term, and headline, supplemented by the slogan: “The sound and style of beat-driven culture” in 2004.³⁶ The goal was to commercially promote live electronic-music performances, as well as associated online and print magazines, and to generally associate the company’s brand with the genre of electronic music and the lifestyle that goes with it.³⁷ In the meantime, the branding campaign seems to have become established in commercial markets: the Telekom-produced print publication *Electronic Beats Catalogue* features a review of branded events,³⁸ while *Electronic Beats* solicits rigorous articles – including one about the history of drum machines – from renowned authors and editors, albeit with a non-scholarly approach; a huge YouTube channel for electronic music is available as well.³⁹ It is common to talk about electronic beats with reference to different kinds of electronic music in the everyday life of musicians, producers, and music enthusiasts and especially about grooves that do not rely on traditional acoustic drum and percussion sounds.

The expression “electronic beats” is, therefore, largely self-explanatory, referring to a distinct type of sound (one generated electronically instead of acoustically) for rhythmical events (beats), normally with a distinct groove that results therefrom. I would consider electronic beats to have originated from machines (and technology like digital drum machines or DAWs), including acoustic sounds, such as when acoustic drums are manipulated by effects, for example. As logical as this may sound, the term has not yet been either clearly defined or delimited and, therefore, is in need of a precise musicological definition. Furthermore, it would be necessary to investigate if and to what extent cultural or commercial appropriation has been committed by Telekom. Its approach might be regarded either as a clever commercial strategy or as a serious reflection about the origin of the term, but there remains a serious need to clarify its meaning from a non-commercial, musicological point of view.

36 Cf. Telekom Electronic Beats (@Ebnet): “[Twitter main line]” (s.a.), on: <https://twitter.com/ebnet?lang=en> (accessed 19/11/2022).

37 Deutsche Telekom (ed.): *Electronic Beats*, Berlin: Blumenbar 2021, p. 14. See also [Telekom]: “All Posts for Slices DVD” (s. a.), on: www.electronicbeats.net/tag/slices-dvd/ (accessed 15/01/2022).

38 Cf. Deutsche Telekom (ed.): *Electronic Beats Catalogue*, Berlin: Telekom 2015.

39 Cf. Telekom Electronic Beats TV on: <https://www.youtube.com/channel/UClwSxDpqPocTBv1A-8cax3Q> (28/06/2023).

Preset-based patterns in studio production of popular music in the 1970s

Several remarkable works were produced by artists making use of new ideas, practises, and approaches to working with drum machines, even though the drum machines of the 1970s, with their presets as described above, had only a limited impact on no. 1 pop hits. In doing so, they introduced groove-based machines into studio production, despite the fact that “the earliest drum machines were never intended to be studio recording devices.”⁴⁰ In this section, I will undertake a short description and analysis of the different methods used in influential songs, including in technology-based groove.

1. *Saved by the Bell* (Robin Gibb, 1969) is often mentioned as the first pop song to use a drum machine,⁴¹ specifically an Ace Tone FR-1 Slow Rock preset.⁴² I would describe this composition as being hymn-like. The 12/8 measure clearly shows that the precise machine-based groove forces the performers to conform to the device's own timing. The tracks recorded by the instrumentalists are sometimes imprecise, especially at the beginning, when it comes to rhythm in the stability of the overall macro time, as well as of the micro time, and in the accuracy of the subdivisions played. The drum machine's groove provides a typical preset beat, with sounds that correspond to a familiar esthetic from the period and do not obviously sound like unknown electronic beats.
2. *Family Affair* (Sly and the Family Stone, 1971) is probably the most famous example: it was the first no. 1 hit to use a preset drum machine, namely the Maestro Rhythm King MRK II, combining different tracks from the machine with the drummer's recording. There is anecdotal evidence that the musician and producer Sly Stone was already experimenting with Ace Tone and Maestro drum machines for the album *There Is a Riot Going' On*, when his drummer was unavailable for studio work. He, therefore, used a recording of the Maestro drum machine, nicknamed “The Funkbox,” to create backing tracks, which were edited, mixed, and then used as percussive tracks.⁴³ *Family Affair*

40 Oliver Wang: “Gimme The Beat (Box): The Journey Of The Drum Machine” (2014), on: www.npr.org/sections/therecord/2014/01/17/263071563/gimme-the-beat-box-the-journey-of-the-drum-machine (accessed 11/11/2022).

41 See, e.g., Harold Heath: “Gear Tribute: The Maestro Rhythm King MRK-2, Sly Stone's Favorite Drum Machine” (2017), on: <https://reverb.com/news/gear-tribute-the-maestro-rhythm-king-mrk2-sly-stones-favorite-drum-machine> (accessed 23/09/2021).

42 DM: “I Believe in Music: An Introduction to Ikutaro Kakehashi, Creator of Roland” (2021), on: <https://insheepsclotinghifi.com/ikutaro-kakehashi-roland/> (accessed 23/09/2021).

43 Pelleter: “*Futurhythmaschinen*,” pp. 249–266.

can, therefore, be interpreted as marking the early beginnings of beat production.⁴⁴ Nowadays, this term generally describes the production of groove (see “Introduction”), emphasizing not only that the groove is recorded, but that there is an intentional (usually more refined) procedure that involves editing all of the individual instruments to achieve a refined groove and distinctive sound esthetic. While *Family Affair* is seen in musicology as an influential example of cultural practice,⁴⁵ I would recommend close listening⁴⁶ as a more practical method for exploring the various elements in its sound and soundscapes, as well as for placing them in context.

3. The whole album *Inspiration Information* (Shuggie Otis, 1974) is well known in the music scene for its usage of and experimentations with drum machines in a context of traditional singer-songwriter and band performance.⁴⁷ Shuggie Otis stated that the replacement of a drummer by a machine was helpful for the songwriting process, explaining in an interview from 2013 with the online magazine *New Sounds* that:

At first when I got [it], I'd go home and I could play with it, like, any time I wanted to. I had my own little private drummer there who wouldn't talk back to me and he'd keep perfect time, you know? So that's how I wrote a lot of those songs – just messing around, jamming with that little Rhythm King [drum machine].⁴⁸

4. While in the case of Shuggie Otis there is some ambiguity about the usage of drum machines, due to the mixture of drum machines and natural drum sounds that are often similar, the disco hit *Rock Your Baby* (George Mc Crae, 1974) is perfect for the experience of close listening: The song starts with a bossa nova preset groove from a Roland TR-77 drum machine,⁴⁹ with its characteris-

44 Cf. Soundfly Team: “The Most Influential Drum Machine Beat of All Time?” on: <https://flypaper.soundfly.com/produce/most-influential-drum-machine-beat/> (accessed 23/09/2021).

45 Cf. Pelleter: “*Futurhythmaschinen*,” p. 263.

46 The Open University: “What is close listening,” on: <https://www.open.edu/openlearn/mod-ou-content/view.php?id=102600§ion=1.1> (accessed 23/09/2021).

47 Cf. Randall Roberts: “Column: New release gathers Sly Stone’s drum machine tracks of ‘69–‘70” (2014), on: <https://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-sly-stone-drum-machine-tracks-20141105-column.html> (accessed 15/01/2022).

48 John Schaefer: “Shuggie Otis Spreads His ‘Wings,’ 40 Years Later” (2013), on: www.newsounds.org/story/287163-shuggie-otis-wings/ (accessed 07/07/2022).

49 Cf. Mark Anthony Neal: “1974: Rock Your Baby by George McCrae” (2017), on: www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/songs-of-the-summer-1974/ (accessed 15/01/2022).

tic electronic beats.⁵⁰ The sounds of the assertive rim click, the dry bass drum, and the (quiet) sizzling maracas comprise the intro, before the acoustic drums add in a 16th-note disco beat. The difference between the drum machine and a human playing is noticeable, but on the rhythmic level, the machine-based beat and the human playing simultaneously interlock both consistently and synchronously.

5. *Oxygène* is an instrumental recording by Jean-Michel Jarre (1976) that uses drum machines in combination with tape loops to break out of the prison of one-dimensional preset grooves.⁵¹ It is unclear whether he only used the Korg Minipops preset drum machine, or whether this piece of music also employs the rare, but ground-breaking, Eko ComputeRhythm,⁵² a forerunner of devices that freely program individual grooves within a rhythmical matrix.

The broader narrative of drum machines

A broader outlook on the whole narrative might be useful after having introduced the drum machines of the 1960s and 1970s, with their limited preset patterns and potential to give rise to individual romantic narratives or romanticism. In using the term “narrative,” we must bear in mind that stories and storytelling are part of cultural and musical heritage and are based on narrations that, in turn, compose bundles (see “Narrations and narrative in music” above) that are often, but not necessarily, bound to hierarchies. The collective term “narrative” represents all kinds of different associations, mannerisms, feelings, and points of view and are grounded in individual perceptions. The narrative of drum machines after the 1970s is, from this perspective, an extensive, on-going story that is unfolding and offers various elements to be researched, especially in terms of the development of the rhythmical grid as a technical requirement, the invention of a programma-

50 In my re-enactment test with a Roland TR-77, the fader cymbals – hi-hat – maracas needed to be turned down nearly completely to replicate the intro groove heard on YouTube; cf. TOP401974: George McCrae: *Rock Your Baby* [Video], 29/01/2014, <https://youtu.be/Wdo-ZIHqbls> (accessed 15/01/2022).

51 Cf. Dave Simpson: “Jean-Michel Jarre: How We Made *Oxygène*” (2018), on: www.theguardian.com/music/2018/oct/16/jean-michel-jarre-michel-granger-oxygene (accessed 22/06/2022) and Mansfield: *Beat Box*, p. 68.

52 Cf. Synthhead: “The EKO ComputeRhythm: Jean Michel Jarre’s Drum Machine” (2009), on: www.synthtopia.com/content/2009/08/25/the-eko-computerhythm-jean-michel-jarres-drum-machine/ (accessed 15/01/2022).

ble matrix⁵³ to enhance the liberation of groove in the programmable drum machines of the 1980s, and the subsequent procedure of correction and manipulation through quantization⁵⁴ in digital software. Another major topic is the question of micro-timing⁵⁵ and, in this context, the efforts to edit and manipulate technology-based time by adding a humanized feel.⁵⁶ The narrative of drum machines also raises diverse questions about cultural practices, esthetics, and the general and underlying discourse of mankind and machines. This is connected with a major controversy about if and why machines produce rhythm better than human beings, thereby raising further questions about the role machines play in cultural networks. The narrative of drum machines is, therefore, rather large-scale, and in my view actually encompasses discussions and speculations about accuracy in groove, as well as about groove as a medium for transporting not only feelings, but also identity and unity – including some potential to touch on mystic viewpoints.

The divergent story of the commercial brand Telekom is a contemporary example of this kind of narrative. Moreover, whether purists like it or not, their clever story about appropriation is an indication of its significance for contemporary popular culture. The usage of electronic beats in their original form is established in the present the form of an esthetic of unnatural sounds that can be traced back to the analogue devices of the 1960s. The affectionate view of music technology as a narrative element concerns an early stage in the development of the relationship between humans and machines and this plays a major role in contemporary media-theory discourses.⁵⁷ These discourses view machines as one element within a network of actors embedded in a cultural setting.

While the romantic perception of the drum machines of the 1960s and 1970s might be an individual experience, it can also be understood in terms of the look, feel, and construction of these devices. The desire to escape the rigid, preset patterns and to seek out new esthetics of sound and groove is demonstrated by the aforementioned studio works, which include not only practical but also visionary examples. The rhythmical grid – which provided a rough basis for all subsequent

53 The term “matrix” here describes rhythmical divisions within bars, mainly quarter notes, and their subdivisions such as 8th notes, 16th notes, triplets, and so on. The terms “grid” and “matrix” are common in the music scene, but have not yet been scientifically defined.

54 Quantization: the act of organizing audio data or MIDI notes on a defined rhythmical grid, mainly used to correct inaccurate recorded events. Cf. Brockhaus: *Kultsounds*, p. 445.

55 Cf. Pfeleiderer: *Rhythmus*, p. 347.

56 Cf. Hosken: *An Introduction to Music Technology*, p. 160.

57 Such as “Actor Media Theory” (cf. Tristan Thielmann/Erhard Schüttpelz: *Akteur-Medien-Theorie*, Bielefeld: Transcript 2013) and “Actor Network Theory” (cf. Tom Mathar: *Akteur-Netzwerk Theorie*, in: Stefan Beck, Jörg Niewöhner, Esterid Sorensen (eds.): *Science and Technology Studies: Eine sozialanthropologische Einführung*, Bielefeld: Transcript 2012, pp. 173–190).

forms of music technology concerned with rhythm – was introduced in a manner that was almost entirely unremarked upon through the drum machines.

In retrospect, the most important point seems to be that the drum machines of the 1960s and 1970s already raised the topics discussed in this paper within the framework of the broader narrative of both drum machines and technology-based grooves. These drum machines laid the foundations, through their features and appearance, for electronic beats, the fixed rhythmical grid, and for the romanticization of music technology more generally. While the drum machines of the 1960s and 1970s are largely overlooked members of the tribe of machine-based rhythm devices, they made distinctive and valuable contributions that are waiting to be discovered in the pieces of music discussed above.

Autor*innen und Herausgeber*innen

Minou Afzali (Dr. phil.) war Professorin am Institute of Design Research an der Hochschule der Künste Bern HKB und ist heute Forschungsleiterin der Swiss Center for Design and Health AG in Nidau, Biel/Bienne. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Health Care Design und Social Design. Minou Afzali begann ihre Ausbildung als Designerin an der Schule für Gestaltung Basel. Sie ist diplomierte Produktdesignerin (Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main) und promovierte am Institut für Sozialanthropologie der Universität Bern.

Hannah Ambühl-Baur (MSc) arbeitet für das Doktoratsprogramm Studies in the Arts (SINTA), zuvor war sie beim Schweizer Fernsehen sowie als Redaktionsleiterin bei den Akademien der Naturwissenschaften Schweiz tätig. Sie studierte Geografie an der Universität Bern, forschte zu Film als Methode und produzierte den Dokumentarfilm *Älven min Vän – Der Fluss, meine Freundin*. Bei der SINTA koordiniert sie unter anderem die Veranstaltungen und Herausgabe dieses Sammelbands.

Gilles Aubry is a Swiss artist, musician and sound scholar based in Lausanne and Berlin. He holds an MA in Sound Art from the Berlin University of the Arts (UdK) and a PhD in social anthropology from the Bern University. Currently, he is a post-doctoral researcher in the SNF project *Collaborative Aesthetics in Global Sound Art* at HKB. His work critically engages with sound, listening, visibility, technology, and environmental voices, examining their relations to power and coloniality in various contexts. He creates installations, films, performances and radio plays, often in collaboration with other people. www.earpolitics.net

Tina Braun studierte Visuelle Kommunikation an der HKB. Sie arbeitete mehrere Jahre als Designerin für Designagenturen in Berlin, Kopenhagen und Zürich. 2012 absolvierte sie das Masterstudium »Visual Communication and Iconic Research« an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel. 2016 gründete sie mit Michael Hübner ihr eigenes Designstudio mit dem Fokus Editorial Design und Bildkonzepte für Wissenschaftskommunikation. Seit 2020 absolviert sie das Doktoratsprogramm SINTA an der Universität Bern und forscht im Forschungs-

projekt *Sterbesettings – eine interdisziplinäre Perspektive* (SNF-Projekt, 2020–2023) zum Thema Kommunikationsdesign im Bereich Palliative Care.

Leo Dick, geboren 1976 in Basel, studierte in Berlin Komposition und Opernregie und war danach Meisterschüler von Georges Aperghis in der Klasse Théâtre Musical an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Der Schwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit liegt auf Formen des Neuen Musiktheaters. Inszenierungen eigener Werke kamen u. a. an den Theatern Bielefeld, Oldenburg, Bern, Luxembourg und an der Oper Stuttgart heraus und wurden als Gastspiele im Rahmen der World New Music Theatre Days und des Hellenic Festivals gezeigt. Seit 2009 lehrt und forscht er an der Hochschule der Künste Bern.

Thomas Gartmann, Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte, Violin- und Kompositionsunterricht, Dissertation über Luciano Berio, Lehraufträge an der Universität Bern und den Hochschulen Bern, Basel, Luzern und Zürich-Winterthur. Mitglied Bündner Kammerorchester, Journalist (NZZ und Radio). SNF-Projekte zu NS-Librettistik, Schweizer Jazz, Beethoven-Interpretationen, zur Ontologie des musikalischen Werks, zu mechanischen Klavierrollen, zur zeitgenössischen Schweizer Musik sowie zum mittelalterlichen Rabab und Rebec. Er leitet die HKB-Forschung und das Doktoratsprogramm SINTA.

Priska Gisler leitet das Institut Praktiken und Theorien der Künste an der HKB. Sie studierte Soziologie und Geschichte an den Universitäten Zürich und Potsdam und promovierte an der Universität Bern zum Geschlechterdiskurs im öffentlichen Raum. Vor dem Hintergrund der Anwendung von Art/Science Studies und praxistheoretischen Ansätzen beschäftigt sie sich mit Fragen zu Natur, Landschaft, Mensch-Tier-Verhältnissen sowie bildungs- und gesellschaftspolitischen Fragestellungen.

Linda Herzog ist ausgebildete Fotografin. Von 2000 bis 2004 studierte sie an der Zürcher Hochschule der Künste Neue Medien und Bildende Kunst. Nach einem dreijährigen Aufenthalt in der Türkei publizierte sie den Fotoessay *Mihriban. Türkei 2004–2007*. 2017 schloss sie in Basel an der FHNW HGK das Masterstudium der Kunstvermittlung ab. Seit 2019 absolviert sie mit ihrem Dissertationsprojekt *Ruinen – Fotografien – Ansichten* das Doktoratsprogramm SINTA an der Universität Bern.

Laura Hindelang is an Assistant Professor of Architectural History and Preservation at the University of Bern, Institute of Art History. Her book *Iridescent Kuwait: Petro-Modernity and Urban Visual Culture since the Mid-Twentieth Century* (De Gruyter, 2022) is a transdisciplinary study of urban development, visual culture, contemporary art, and petroleum industrialization in the Arab Gulf region. Laura Hindelang is a board member of *Manazir* – a Swiss Platform for the Study of Visual Arts,

Architecture, and Heritage in the MENA Region and *Manazir Journal*. She is part of the transdisciplinary research group OCMELA (Oil Cultures of the Middle East and Latin America). Her current research project focuses on questions of gender in architecture and its historiography prior to 1900 in Europe and in the MENA region.

Thilo Hirsch studierte an der Schola Cantorum Basiliensis (SCB) Viola da gamba und Gesang. Konzertreisen mit internationalen Ensembles führten ihn seitdem durch ganz Europa, nach Nordafrika, Nord- und Südamerika und nach Japan. Ab 2007 war er Co-Projektleiter mehrerer Forschungsprojekte der SCB, deren ›klin- gende‹ Resultate jeweils mit Konzerten und einer CD des von ihm geleiteten ensemble arcimboldo dokumentiert wurden. Seit 2019 ist er Projektleiter eines SNF-Forschungsprojekts an der Hochschule der Künste Bern zum Thema *Rabab & Rebec*, über welches er auch seine Dissertation an der Universität Bern schreibt.

Luzia Hürzeler ist bildende Künstlerin. Sie studierte an der École supérieure des Beaux-Arts in Genf (heute HEAD) und absolvierte einen Master an der Slade School of Fine Art am University College London. An der Universität Bern promovierte sie in Bildender Kunst und Sozialanthropologie im Rahmen des SNF-Projekts *Wir sind im Winterschlaf!*. Von 2017 bis 2019 leitete sie das HES-SO-Forschungsprojekt *Qui a vu le loup?* an der École de design et haute école d'art du Valais. Luzia Hürzeler ist Postdoktorandin im SNF-Projekt *Die Tiere Afrikas hinter Glas* an der HKB. Ihre Arbeiten werden in Museen und Galerien in der Schweiz und im Ausland gezeigt. www.luziahurzeler.ch.

Andrina Gabriela Jörg arbeitet als Künstlerin, Kunstvermittlerin und künstlerisch Forschende. Ihr Kunstprojekt *Paranatur Forschungslaboratorium* hat sich in den letzten zwei Jahrzehnten in Auseinandersetzung mit den vielschichtigen Verflechtungen von Natur und Konsum entwickelt. Es bildet die Basis für ihr Dissertationsprojekt, in welchem sie nebst der künstlerischen Praxis (Fotografie, Installation, Text, Intervention) sozialanthropologische und sprachphilosophische Methoden einsetzt. Sie unterrichtet an der Pädagogischen Hochschule FHNW im Bereich Kulturvermittlung und transdisziplinärer Unterricht. Zudem arbeitet sie in einem Forschungsprojekt, welches künstlerische Methoden und Bildung für Nachhaltige Entwicklung in unterschiedlichen Schulsettings zusammenbringt. Am Campus der FHNW in Brugg-Windisch kuratiert sie die Kultur(vermittlungs)plattform *phkultur*.

Robert Michler hat Jazz-Schlagzeug Performance, Musikpädagogik und Musikwissenschaft studiert. Zurzeit ist er Doktorand an der Graduate School of the Arts and Humanities der Universität Bern, Schweiz. In seiner Dissertation beschäftigt er sich mit dem Einfluss von Drum Machines und Quantisierung zwischen 1980 und 1995 und untersucht deren Auswirkungen und Konsequenzen auf Groove und Ästhetik in

Pop- und Rockmusik; darüber hinaus ist er als Musiker und Videoproduzent aktiv. Er arbeitet zudem als wissenschaftlicher Mitarbeiter mit Schwerpunkt Digitalisierung und Hochschuldidaktik an der Virtuellen Akademie der Berner Fachhochschule.

Mark Okyere is a Ghanaian graphic designer turned independent researcher by passion who is currently completing a PhD in Social Anthropology at the University of Bern. His PhD thesis is entitled: *An ethnographic study of graphic designers in Ghana* and was funded by the Federal Commission for Scholarship for Foreign Students (FCS). His research interests include design research, design education, and ethnography. He is the author of “The graphic design workforce in Ghana: a case study of Asafo, Kumasi” which appeared in the *Journal of Communication Design* and is the co-author of *A missing narrative of Ghana's graphic design history* (Okyere & Anane-Antwi, forthcoming) which is expected to appear in the *Journal of Design History*.

Nadia Radwan is an art historian, Privat Dozent at the University of Bern, and invited lecturer at the University of Neuchâtel. She was previously Assistant Professor in World Art History at the University of Bern and has been a researcher and has taught at the American University in Cairo, the American University of Dubai, and the University of Zurich. Her research focuses on transnational histories of the avant-garde; gender, feminism, and 20th century art movements; Middle Eastern contemporary art; primitivism, orientalism, and decolonisation in the museum. She is currently working on the publication of her habilitation thesis *Concealed Visibilities. Sensing the Aesthetics of Resistance in Global Modernism*. Radwan is the co-founder of *Manazir* – a Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture, and Heritage in the MENA Region and the editor-in-chief of *Manazir Journal*: www.manazir.art. She is a member of the Teaching, E-learning, Agency, Mentoring team for AWARE (awarewomenartists.com).

Arne Scheuermann (geboren 1973) ist seit 2005 in der Leitung des Institute of Design Research IDR und Professor für Designtheorie an der Hochschule der Künste Bern HKB. Er promovierte über Design als Rhetorik und über Affekte im Film. In seinen Forschungen widmet er sich Aspekten der visuellen Rhetorik u. a. im Gesundheitswesen, im Counterterrorismus und bei Lego. 2007 war er Mitbegründer der interdisziplinären Arbeitsgruppe Health Care Communication Design; seit 2018 ist er wissenschaftlicher Direktor am Swiss Center for Design and Health.

Peter J. Schneemann (Prof.), Studium der Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie in Freiburg i. Br., Colchester und Gießen; 1993 Dissertation über Modelle und Funktionen der französischen Historienmalerei 1747–1789; Habilitation im Jahr 2000 mit einer Arbeit über die Historiografie des Abstrakten Expressionismus. Seit 2001 Direktor der Abteilung Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart an

der Universität Bern/Thannhauser-Professur; Mitglied der Projektleitung im SNF Sinergia *Mediating the Ecological Imperative: Formats and Modes of Engagement* und seit August 2023 Dekan der Philosophisch-historischen Fakultät.

Franz Schultheis ist Professor em. der Universität St. Gallen und lehrt seit 2019 als Seniorprofessor für Soziologie an der Zeppelin Universität in Friedrichshafen. Zuvor lehrte und forschte er an den Universitäten Konstanz, Paris V., Montreal, Neuchâtel, Genf und St. Gallen. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Soziologie der Arbeit, Armut und Ausgrenzung sowie der Soziologie der Kunst und der Kreativarbeit. Jüngere Veröffentlichungen: *Kunst als Passion – Lebenswege in eine Welt für sich*, Köln 2018; »Wir machen Kunst für Künstler«, Bielefeld 2019.

Marika Anja Simon ist Grafikerin (BA), Fachplanerin für Signaletik, Designforscherin (MA Design Research) und Sozialanthropologin (MA Research on the Arts). Früher organisierte sie Fotoshootings, leitete ein kleines Grafikteam und übernahm die Konzeption und Gestaltung für Geschäftsberichte. Heute hat sie sich für ein soziales Design entschieden und erhebt gerade zusammen mit Kindern und Jugendlichen im Inselspital Bern und im Luzerner Kantonsspital Anforderungen an die Station der Zukunft zur Steigerung des Wohlbefindens. Dabei erforscht sie im Rahmen ihres PhD, wie und ob Participatory Action Research (PAR) im Spital funktioniert. Zudem testet sie in den Spitälern die von ihr aus der Designforschung weiterentwickelte Methode *Expanded Cultural Probes*.

Cristina Urchueguía (Prof.) studierte Musik und Musikwissenschaft in Valencia, Würzburg, München und Zürich. Sie promovierte 1999 zur mehrstimmigen Messe im 16. Jahrhundert und habilitierte sich 2009 an der Universität Zürich zum komischen deutschen Singspiel im 18. Jahrhundert. Seit 2010 ist sie Professorin am Institut für Musikwissenschaft in Bern, seit 2012 Zentralpräsidentin der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG), 2019 wurde sie zur Generalsekretärin der International Musicological Society (IMS) gewählt und seit 2022 ist sie die Präsidentin der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften (SAGW).

[transcript]

WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download