

Globalität sehen: Zur visuellen Konstruktion von "Welt"

Hoggenmüller, Sebastian W.

Veröffentlichungsversion / Published Version

Dissertation / phd thesis

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hoggenmüller, S. W. (2022). *Globalität sehen: Zur visuellen Konstruktion von "Welt"*. (Studien zur Weltgesellschaft - World Society Studies, 6). Frankfurt am Main: Campus Verlag. <https://doi.org/10.12907/978-3-593-44235-8>

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Sebastian W.
Hoggenmüller
Globalität sehen
Zur visuellen
Konstruktion von
»Welt«

Globalität sehen

Studien zur Weltgesellschaft – World Society Studies
Herausgegeben von Bettina Heintz, Boris Holzer und Matthias Koenig
Band 6

Sebastian W. Hoggenmüller, Dr. phil., ist Oberassistent am Soziologischen Seminar der Universität Luzern und hat die Dozentur für Kunst- und Designtheorie an der Hochschule Luzern – Design & Kunst inne.

Sebastian W. Hoggenmüller

Globalität sehen

Zur visuellen Konstruktion von »Welt«

Campus Verlag
Frankfurt/New York

Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner Dissertation *Globalität sehen. Zur visuellen Konstruktion der Einheit der Welt*, die im Frühjahrssemester 2018 an der Kultur- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Luzern eingereicht wurde (Gutachter*innen: Prof. Dr. Bettina Heintz und Prof. Dr. Jürgen Raab).

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Außerdem wurde diese Publikation von der Universität Luzern unterstützt.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Der Text dieser Publikation wird unter der Lizenz Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) veröffentlicht. Den vollständigen Lizenztext finden Sie unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>



Verwertung, die den Rahmen der CC BY-NC-ND 4.0 Lizenz überschreitet, ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für die Bearbeitung und Übersetzungen des Werkes. Die in diesem Werk enthaltenen Bilder und sonstiges Drittmaterial unterliegen ebenfalls der genannten Creative Commons Lizenz, sofern sich aus der Quellenangabe/Abbildungslegende nichts anderes ergibt. Sofern das betreffende Material nicht unter der genannten Creative Commons Lizenz steht und die betreffende Handlung nicht nach gesetzlichen Vorschriften erlaubt ist, ist für die oben aufgeführten Weiterverwendungen des Materials die Einwilligung des jeweiligen Rechteinhabers einzuholen.

ISBN 978-3-593-51114-6 Print
ISBN 978-3-593-44235-8 E-Book (PDF)
DOI 10.12907/978-3-593-44235-8

Copyright © 2022 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Einige Rechte vorbehalten.
Umschlaggestaltung: Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main
Satz: JMMP – Julian Mader, Max Prediger
Gesetzt aus der Garamond
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
Beltz Grafische Betriebe GmbH sind ein klimaneutrales Unternehmen (ID 15985-2104-1001).
Printed in Germany

www.campus.de

Inhalt

Vorbemerkung	7
1. EINLEITUNG	
Die Welt im Bild	8
1.1 Globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretischer Blick	12
1.2 Bildtheoretisch-methodischer Blick	17
1.3 Empirisches Datenmaterial	21
1.4 Weiterer Aufbau der Studie	29
2. ANALYSE I	
oder: die Methodenentwicklung der <i>Ästhetischen Re Konstruktionsanalyse</i>	31
2.1 Erster Blick – betrachten, wiedererkennen, sehen	32
2.2 Ästhetisch rekonstruierender Blick – anschauen, handeln, wissen ..	35
2.3 Außenblick – Analogien zwischen Weltraumfotografie und Weltgesellschaftstheorie	64
2.4 Methodisch kontrolliertes Bildverstehen und künstlerisch- gestalterische Mittel	67
3. ANALYSE II	
oder: der Entwurf des Theoriekonzepts <i>visual worlding</i>	89
3.1 Einzelfall und unmittelbarer Publikationskontext	90
3.2 Ästhetisch rekonstruierender Blick	95
3.3 Visuelle Konstruktion von Globalität	132
3.4 Visuelle Konstruktion von Globalität im Zeitverlauf	143
4. ANALYSE III	
oder: die visuelle Konstruktion von Globalität jenseits der Einzelbildauslegung	158

4.1	Methodische und inhaltliche Aufhebung	159
4.2	Sequenzierung der Gesamtheit der 44 Titelseiten	162
4.3	Zeichnerische Rekonstruktion zweier ausgewählter Weltkartensilhouetten	172
5.	FAZIT	
	Globalität sehen: Rück- und Ausblick	194
5.1	Das globalisierungstheoretische Konzept <i>visual worlding</i>	195
5.2	Der methodische Zugang der <i>Ästhetischen</i> <i>Re Konstruktionsanalyse</i>	198
5.3	Ausblick	200
	Abbildungen	207
	Literatur	212
	Dank	232
	Nachwort (von Jürgen Raab)	234

Vorbemerkung

Dieses Buch geht der Frage nach, was sich aus Bildern über Globalität lernen lässt, und zeigt zugleich, welche empirischen und theoretischen Einsichten mittels methodisch kontrollierter Bildanalysen für die soziologische Globalisierungs- und Weltgesellschaftsforschung gewonnen werden können.

Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Annahme, dass Bilder aufgrund ihrer medialen Eigenqualität ein eigenständiges und irreduzibles Wissen über die globale Sozialwelt und ihre gesellschaftliche Einheit zu erzeugen vermögen und damit entscheidend zu unserer Auffassung von Globalität und Weltgesellschaft beitragen. Beim Betrachten nämlich, so die zentrale These, werden in Bildern nicht bloß globale Ordnungsvorstellungen wiedererkannt, die anderswo und anderswie, etwa in sprachlichen oder numerischen Mitteilungsformen, bereits kommunikativ verfügbar sind. Vielmehr schaffen sie mit genuin bildnerischen Mitteln – durch das Zusammenspiel von Formen und Farben, Hell und Dunkel, ihre Kontraste, Wechselbeziehungen, bildräumlichen Anordnungen usw. – spezifische Bedeutungs- und Sinnbezüge, die das Globale auf eine *eigene* Weise gestalthaft werden lassen: Sie machen globale Zusammenhänge gewissermaßen auf einen Blick sichtbar und sind dadurch in besonderem Maße in der Lage, andere und neue Vorstellungen der sozialen Welt in ihrer Gesamtheit zu generieren. Pointiert formuliert: Bilder bilden Vorstellungen über Globalität nicht nur ab, sondern bringen sie mit hervor oder erzeugen sie überhaupt erst.

Ein besonders prägnantes Beispiel hierfür ist die ikonisch gewordene NASA-Weltraumfotografie *Blue Marble*. Sie dient im Folgenden als Einstiegsbeispiel und soll paradigmatisch in die beiden dieser Studie zugrunde liegenden Erkenntnisinteressen – Globalität und Visualität – ein- und zur zentralen Fragestellung hinführen.

1. EINLEITUNG

Die Welt im Bild¹

»Once a photograph of the Earth, taken from outside, is available, [...] a new idea as powerful as any in history will be let loose. [...] It is in just such a way that the New Cosmology may come to affect the whole organization of society.« (Hoyle 1950: 9)

Am 7. Dezember 1972 nahm die Besatzung der NASA-Mission Apollo 17 eines der populärsten und wirkmächtigsten Bilder der Mediengeschichte auf. Auf ihrem Flug zum Mond realisierten die drei Astronauten Eugene A. Cernan, Ronald E. Evans und Harrison H. Schmitt aus einer Entfernung von ca. 45.000 Kilometern die epochemachende Momentaufnahme des vollständig beleuchteten Erdplaneten – etwa fünf Stunden nach dem Aufbruch ins All, den Blick durch ein Fenster des Raumschiffes zur Erde zurückgewandt, die Sonne als unüberbietbare Lichtquelle geradlinig im Rücken (vgl. Hartwell 2015).² Obschon bereits von den vorhergehenden astronautischen Mondflügen und von Satelliten im Erdorbit verschiedene Weltraumfotografien der Erde in unterschiedlichen Kommunikationskontexten zirkulierten (vgl. etwa Kelley 1989; Sachs 1994a; Diederichsen/Franke 2014), wurde genau dieses Bild, weltweit bekannt als *Blue Marble* (Abb. 1), zum Bild der Erde schlechthin und avancierte zu einer »veritable[n] Ikone des 20. Jahrhunderts« (Bredekamp 2011: 372). Es ist die meistreproduzierte Fotografie, die den menschlichen Heimatplaneten aus einer extraterrestrischen Perspektive in voller Lichtseite ohne jede nächtliche Schattenzone vollumfänglich zeigt. Und mehr noch: *Blue Marble* steht in dem Ruf, das am häufigsten reproduzierte Bild aller Zeiten zu sein (vgl. z. B. Grober 2013: 27).

-
- 1 Die Einleitung enthält Textabschnitte früherer Publikationen (vgl. Hoggenmüller 2016; 2017; 2020), die für die vorliegende Studie vollständig überarbeitet und erweitert wurden.
 - 2 Welches der drei Besatzungsmitglieder das Bild tatsächlich aufgenommen hat, ist bis heute eine offene Frage, die auch die NASA nicht abschließend beantwortet. Mike Gentry vom Media Resource Center des NASA Johnson Space Centers in Houston, Texas, berichtet beispielsweise in einem Radiointerview gegenüber der Australian Broadcasting Corporation: »The crew accept credit for that picture as a whole. I've actually been to events where all three of them kind of jokingly take credit for it. And we've never really been able to quite pin down which one of the crewmen [...] took the picture« (De Blas 1999).



Abb. 1: Cernan/Evans/Schmitt (Apollo 17, NASA), Blue Marble, 07.12.1972

Betrachtet man Weltraumfotografien zunächst ganz allgemein, so liegt ihre herausragende Besonderheit darin, das normalerweise Nichtsichtbare – allen voran die Gestalt der Erde und ihre Position im Kosmos – sichtbar zu machen.³ Auf diese Weise ermöglichen Erdfotos aus dem All eine sich der Anschauung im Allgemeinen entziehende Weltsicht und markieren zum damaligen Zeitpunkt eine historische Zäsur menschlicher Wahrnehmung: Der lebensweltlich verankerte Blick von der Erde zu den Sternen wird ergänzt durch den Blick von den Sternen auf die

3 Entsprechend der Zweidimensionalität fotografischer Aufnahmen zeigen Weltraumfotografien die Gestalt der Erde auf einer Fläche und somit als Kreis, nicht als Kugel. Die nicht abgebildete Rückseite wird aber – im Anschluss an das Husserl'sche (2012 [1931]: 108 ff.) Präsenz-Appräsentz-Verhältnis und seine bildtheoretische Erweiterung (vgl. Boehm 2007a: 209 f.) – unmittelbar appräsentiert, wenngleich nicht zwingend geografisch, so doch zumindest geometrisch.

Erde – »der bestirnte Himmel über mir« (Kant 1966 [1788]: 300) wird zum kosmischen Augenpunkt. In diesem Sinne erzeugen die Weltraumfotografien der Erde eine elementare Diskrepanz zwischen unserer alltäglichen ausschnitthaften Wahrnehmung von Welt, die gebunden ist an die Positionalität in Raum und Zeit (vgl. Plessner 1965 [1928]), und der Wahrnehmung des planetarischen Ganzen, das für den alltäglichen Blick gemeinhin nicht sichtbar ist (vgl. grundlegend Anders 1970; zum Sehen des ganzen Planeten Bergermann 2010: 30 ff.; speziell zu dem damit einhergehenden gesellschaftlichen Irritationspotenzial Hoggenmüller 2017: 19 f.).

Bis zu dem Zeitpunkt, als es technisch durch den Raketenantrieb möglich wurde, das Erdschwerefeld, präziser: den Bereich nennenswerter Anziehungskräfte oder Feldstärken (vgl. Dobrinski u. a. 1996: 78), zu verlassen, konnte der Erdplanet ausschließlich über Modelle und Repräsentationen wie Globen, Karten und Atlanten oder in Form künstlerischer Artefakte besehen werden. Im Unterschied zu den Weltraumfotografien der Erde waren diese jedoch kein *Abbild* physischer Realität, sondern gründeten allesamt in geistiger Wesenserfassung und menschlicher Imagination, in vernünftigem Schlussfolgern und hypothetischer Konstruktion (vgl. speziell zur Sphäre in der griechischen Antike und zur Makrosphärologie Sloterdijk 1999; zur Herstellung der Erde im Bild Sachs 1994b: 197 f.). So visionierte Pythagoras bereits im 6. Jahrhundert v. Chr. in philosophisch-idealistischer Argumentation die Erde als vollkommene Form der Kugel, und Aristoteles folgerte im 4. Jahrhundert v. Chr. ihre Kugelgestalt unter anderem aus der Beobachtung des kreisförmigen Erdschattens bei einer Mondfinsternis (vgl. Bialas 1982: 19 ff.; Eco 2013: 11 ff.). Auch die zwischen 1491 und 1493/94 entwickelte Konstruktion des Globus als *apfel der mappa mundi* realisierte Martin Behaim (vgl. Bott 1992; Loureiro 2021), bevor sich im Zeitverlauf seine zugrunde liegenden theoretischen Hypothesen und Vorstellungen zunehmend durch die Gewissheit bringenden Entdeckungen der Seefahrt (beispielsweise die Weltumsegelung der Magellan-Expeditionen), die Beobachtungen der Astronomie (wie etwa die von Kopernikus zum heliozentrischen Weltbild) und die Entwicklungen der Kartografie (zum Beispiel die Konstruktion der Mercator-Projektion) bestätigten. Erst aber die im Weltraum fotografisch erzeugten Abbilder des originären Wahrnehmungsinhaltes Erde verliehen ihrer Gestalt tatsächlich Evidenz (von lat. *videre*: sehen) und schufen damit eine neue, in höchster Weise bedeutungsvolle wie folgenreiche Wirklichkeit: Sie sorgten gleichsam für eine visuelle »Neuentdeckung der Erde« (Sachs 1994b: 197; Hervorhebung SWH) und ihre Konstruktion als »object-to-be-looked-at« (Parks 2000: 11).⁴

4 Auch William A. Anders, Astronaut der Mondmission Apollo 8 und Fotograf des ähnlich einflussreichen Bildes *Earthrise* vom 24. Dezember 1968, betont in der Discovery-Channel-Produktion *When we left earth. The NASA Missions* von Dale und Howard (2008), dass die Erde die eigentliche Entdeckung des Apollo-Programms gewesen sei: »It's ironic that we had come to study the Moon and it was really discovering the Earth.«

Entsprechend dem ikonischen Status, der *Blue Marble* zuerkannt wird, hat sich in unterschiedlichen Gesellschaftsbereichen ein breiter Interpretations- und Wissensstand zur Fotografie des blauen Planeten herausgebildet. Eine Vielzahl und Vielfalt massenmedialer Kommunikationen über (und durch)⁵ das Foto zählt ebenso dazu wie die Aufmerksamkeit und Anerkennung, die dem Bild in jüngerer Zeit als zentraler Inhalt von Kunstaussstellungen zuteilwurde (etwa in der Ausstellung *The Whole Earth. California and the Disappearance of the Outside* im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2013). Und nicht zuletzt war es während der vergangenen zwei Jahrzehnte immer wieder Gegenstand wissenschaftlicher Publikationen, in denen Weltraumfotografien der Erde und ihre weitreichende Bedeutung explizit im Fokus standen (vgl. besonders prominent Cosgrove 2001; Jasanoff 2001; Lazier 2011; sowie jüngst Peoples 2016; Nitzke/Pethes 2017; Kent 2021; Kuchenbuch 2021).

Trotz grundlegender und spezifischer Differenzen verweisen die zahlreichen Reflexionen unterschiedlicher Provenienz in ihrem Kern allesamt auf die globale Interdependenz, die mit dem durch die Weltraumfotografien vermittelten visuellen Eindruck der planetaren Einheit geradezu zwingend erfahrbar wird. Der extraterrestrische Distanzblick, so lassen sich die verschiedenen Überlegungen kondensieren, stimuliere ein Denken in globalen Bezügen und evoziere ein machtvolles Global- wie auch ein globales Problembewusstsein. In diesem Sinne folgt aus der natürlichen Einheit der Erdkugel die kollektive Einbindung der Menschheit und somit deren soziale Einheit. Exemplarisch heißt es bei Sachs (1994b: 203): »Die stärkste Botschaft des Bildes ist [...] eine naturalistische Reformulierung der Menschheits-Idee: was die Einheit der Menschheit stiftet, ist ihr gemeinsames Schicksal, auf diesem Erdkörper im Weltall zu schweben.«

Des Weiteren wird in den verschiedenen Auseinandersetzungen und Interpretationen insbesondere eine sinnhafte Ambivalenz herausgestellt, die der unmittelbar bildanschaulichen Sichtbarkeit der vom kosmischen Dunkel umgebenen Erdkugel implizit ist. Auf der einen Seite offenbaren die Bilder aus dem All in der Kleinheit und Begrenztheit, in der Einheit und Singularität des planetarischen Ganzen die Fragilität bzw. Schutzbedürftigkeit der Erde als Biosphäre – ein Eindruck, der sich gerade angesichts ihrer überwältigend aufleuchtenden Schönheit und vor dem Hintergrund des schwarzen, lebensfeindlichen Alls intensiviert. So besehen entwerfen die Weltraumfotografien der Erde im Wechselspiel von ästhetischem Faszinosum und ganzheitlicher Gefährdung ein Bild von der Verletzlichkeit des blauen Planeten, ob dessen man als Betrachter*in in Sorge geraten kann. Auf der anderen Seite verweist die mit der Weltraumperspektive einhergehende Überschaubarkeit des Erdplaneten auf ein Moment der Kontrolle und die Vor-

5 Vgl. hierzu die Luhmann'sche (1997a: 33, 39 ff.) Unterscheidung zwischen Kommunikation *über* Kunst und Kommunikation *durch* Kunst.

stellung einer potenziellen Gestaltbarkeit der (Ordnung der) Welt. Der blaue Planet, so lässt sich dementsprechend als menschliche Allmachtsfantasie formulieren, sei handhabbar und steuerbar, globale Prozesse könnten bestimmt, überwacht, geplant und langfristig beeinflusst werden. Auch auf diese Weise zeigen die Weltraumfotos den Planeten Erde.

Die beispielhaft skizzierten, etablierten Deutungen der Weltraumfotos der Erde veranschaulichen, dass auch *Blue Marble* keinesfalls in seiner Abbildhaftigkeit und in der bloßen Sichtbarmachung des Erdplaneten aufgeht. Vielmehr ist die fotografische Aufnahme ein visuelles Deutungs- und Sinnangebot, das konstitutiv an der Erzeugung und Vermittlung von Vorstellungen über den menschlichen Heimatplaneten sowie von Auffassungen über globale Zusammenhänge beteiligt ist und – in Anlehnung an Imdahl (1988: 92) – ein »sehendes Sehen« der Welt in ihrer Gesamtheit ermöglicht, »ein Sehen, das versucht, eine Erkenntnis in den Blick zu rücken, die ausschließlich dem Medium Bild zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist« (ebd.: 97). Mit anderen Worten: Der Erdplanet wird in der Fotografie *Blue Marble* nicht nur abgebildet und sichtbar gemacht, sondern, in welchen Varianten auch immer, durch das Bild erzeugt und mit hervorgebracht. Jene Unterscheidung zwischen einer *abbildhaften Qualität* und einer *erzeugenden Qualität* von *Blue Marble* wirft die generelle Frage nach der visuellen Konstruktion von Globalität als einer allen Menschen gemeinsamen Sozialwelt auf, genauer: die Frage nach der spezifisch bildlichen Erzeugung von globalen Beobachtungsordnungen, das heißt von sinnhaften Ordnungsvorstellungen des Globalen. Diese Frage markiert den Ausgangspunkt des vorliegenden Buches und steht im Zentrum des Erkenntnisinteresses – sowohl aus einer globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretischen Perspektive als auch aus einer bildtheoretisch-methodischen. Beide Perspektiven bilden die Grundlage und den fortwährenden Bezugspunkt der theoretischen Überlegungen und der materialen Analysen in dieser Studie. Sie werden im Folgenden als zwei unterschiedliche Blicke beschrieben, die als erkenntnisleitendes Interesse auf die verschiedenen Bildaten zu richten sind und die empirischen Bildanalysen theoretisch rahmen.

1.1 Globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretischer Blick

Spätestens seit dem berühmten Diktum von Roland Robertson (1992), dass sich Globalisierung nicht nur über die Ausdehnung struktureller Vernetzung vollzieht, sondern auch mit einer »intensification of consciousness of the world as a whole« (ebd.: 8) einhergeht, haben sich die soziologische Globalisierungs- und die Weltgesellschaftsforschung zunehmend dafür interessiert, bei der Erklärung globaler

Entwicklungen den Akzent auch auf kulturelle Aspekte zu legen und damit die Frage in den Vordergrund zu rücken, wie das Globale wahrgenommen und beschrieben wird. Im Regelfall beziehen sich die entsprechenden Forschungsarbeiten auf sprachbasierte Daten. Das Spektrum der untersuchten Phänomene reicht von nationalen Verfassungen (Beck u. a. 2012) und internationalen Deklarationen (Bennani 2017) über UNICEF-Richtlinien (Schaub u. a. 2017) und Lehr- bzw. Schulbücher (Ramirez u. a. 2009; Lerch u. a. 2017) bis hin zur Fokussierung auf die sprachliche Ebene selbst, etwa anhand der semiotischen Analyse des Globalisierungspotenzials von Akronymen (Tag 2020). Seit einigen Jahren lässt sich zudem ein verstärktes Interesse an »numerische[n] ›Weisen der Welterzeugung« (Heintz 2012: 7) beobachten, das heißt an der Frage, wie und weshalb zahlenbasierte Kommunikationen, seien dies Statistiken (z. B. Werron 2010; Heintz 2012; Wobbe u. a. 2017), globale Indikatoren (etwa Davis u. a. 2012; Merry u. a. 2015; Rottenburg u. a. 2015) oder internationale Rankings (exemplarisch Espeland/Sauder 2007; Wedlin 2011; Brankovic u. a. 2018), zum Globalisierungsprozess beitragen.

Übersehen – im wörtlichen Sinne – wird aber zumeist, dass auch Bilder, ja gemeinhin sämtliche Formen visueller Ausdrucksgestalten und Modi von Sichtbarkeit für Globalisierungsdynamiken eine wesentliche Rolle spielen, da »the [...] awareness of the world as a whole« (Robertson 1992: 78) auch und keineswegs minder in Prozessen visueller Kommunikation vermittelt wird. Die wenigen soziologischen Arbeiten, die bislang Fragen der Globalisierung und Weltgesellschaft mit dem Thema Visualität verbinden, richten ihren Fokus primär auf den besonderen Status und die globalisierenden Effekte von Bildern in spezifischen Sinnwelten und bestimmten sozialen Feldern, interessieren sich für (historisch) konkrete Bildpraktiken oder plausibilisieren an (Einzel-)Bildern theoretisch explizite Problemstellungen. So werden speziell im Rahmen der systemtheoretischen Weltgesellschaftsforschung beispielsweise religionsbezogene Kartografien des 17. und 19. Jahrhunderts im Hinblick auf ihre konstitutive Rolle bei der Herausbildung einer interreligiösen Sinnstruktur analysiert (Petzke 2012), tabellarische Visualisierungen in Kunstmärkten und Echtzeitbilder in Finanzmärkten als eigene Globalisierungsmedien erforscht, die als kommunikative Ressourcen die beiden globalen Sinnkontexte Kunstmarkt und Finanzmarkt mitstrukturieren (Lim 2012), oder Pandemiesimulationen zum Untersuchungsgegenstand erhoben und als Modi globaler Selbstbeobachtung vor dem Horizont potenziell katastrophaler Zukünfte untersucht (Opitz 2016). Dies schließt nicht aus, dass in diesen Arbeiten auch bildanalytisch relevante Verallgemeinerungen erarbeitet werden – sei dies etwa die besondere Beziehung zwischen bildlicher Medialität und der Ausdifferenzierung und Selbstperpetuierung eigenlogischer Sinnsphären in der Argumentation von Petzke, sei es das von Lim aufgezeigte Potenzial bildgestützter Kommunikation, mittels spezifischer Leistungsmerkmale auf die Globali-

sierungsdynamik einzuwirken, oder sei es die eigensinnige Realitätsverdoppelung durch Computersimulationen bei Opitz. Die grundlegende Frage aber, inwiefern Bilder dazu beitragen, die Welt zunehmend als zusammenhängendes Ganzes wahrzunehmen, und somit als eine zentrale Voraussetzung für die Herausbildung von Weltgesellschaftlichkeit zu denken sind, wird in der Regel nicht zureichend berücksichtigt. In ähnlicher Weise gilt dies für die neo-institutionalistische *World-polity*-Forschung, die Bilder als eigenständiges Medium der Konstruktion und Diffusion der *world culture* bislang nicht grundlegend erforscht, sondern nur indirekt im Kontext sinnspezifischer Globalzusammenhänge behandelt, etwa über die weltweite Bedeutung des Hollywoodkinos (Cowen 2004), im Kontext eines *global media flow* (Thussu 2007) oder, obzwar aus Perspektive der neo-institutionalistischen Organisationsforschung, jedoch an den grundlegenden Fokus der *World-polity*-Forschung auf Diffusionsprozesse anschließend, über die Rolle visueller Artefakte bei der weltweiten Verbreitung und lokalen Anpassung von Managementkonzepten (Höllerer u. a. 2013).⁶ Neben diesen spezialthematischen Interessen an bildlichen Phänomenen und bildmedialen Wirklichkeitskonstruktionen im Kontext der Weltgesellschaftsforschung finden Bilder auch in der soziologischen Globalisierungsforschung vor allem mit Blick auf ihre Bedeutung und Funktion in bestimmten sozialen Wirklichkeiten Berücksichtigung. Erforscht werden dabei etwa die globale politische Ikonografie von Nelson Mandela (Olesen 2015), die identitätsstiftende Dimension von Bildern im Rahmen alltäglicher Aktivitäten (Faccioli 2012), die soziale Organisation der zeitgenössischen visuellen Künste (Buchholz/Wuggenig 2005), die globale Interkonnektivität im städtischen Alltag (Pauwels 2019) oder die Nutzung relationaler datenanalytischer Ansätze zur Visualisierung globaler Phänomene (Mahutga/Nash-Parkera 2015) – um nur einige Beispiele zu nennen. Was sowohl in der soziologischen Globalisierungsforschung als auch der Weltgesellschaftsforschung insgesamt jedoch fehlt, sind Studien, die aus einer erkenntnistheoretischen Perspektive die Spezifik des Bildlichen und das epistemische Potenzial von Bildlichkeit in Bezug auf die Erzeugung eines eigenständigen Bildwissens über Globalität und Weltgesellschaft systematisch in den Blick nehmen und dabei bewusst eine globalisierungs- und

6 Allgemein sind im Kontext der neo-institutionalistischen Organisations- respektive Managementforschung speziell in den letzten Jahren verstärkt Arbeiten mit visuellen Analysen und zu visuellen Methoden entstanden, die in einzelnen Fällen gar einen *visual turn* der Organisationsforschung proklamieren und in diesem Zuge dabei sind, ein Feld der visuellen Organisationsforschung zu etablieren (vgl. etwa Boxenbaum u. a. 2018; Quattrone u. a. 2021; Ronzani/Gatzweiler 2022). Besonders vielseitige Anknüpfungspunkte für Querverweise zwischen neo-institutionalistischer Organisationsforschung und *World-polity*-Forschung bieten dabei Fallstudien, die sich mit visuellen Aspekten von Artefakten in Organisationen beschäftigen, auch wenn sie zum Teil auf den innerorganisationalen Kontext fokussieren (z. B. Pollock/D'Adderio 2012; Busco/Quattrone 2015; Jordan u. a. 2018).

weltgesellschaftsbezogene Verständigung über bildtheoretische Prämissen forcieren. Kurzum: Es fehlen Arbeiten, die epistemologisch grundlegend danach fragen, wie Bilder *als* Bilder Globalität erfahrbar und Weltgesellschaft als eigenständigen Sozialbereich mit eigenen Strukturgesetzen sichtbar machen.⁷

An dieses Desiderat anschließend verfolge ich in diesem Buch das Ziel, die Eigenlogik der Bilder in den Blick zu nehmen und die Erzeugung globaler Beobachtungsordnungen primär aus den Bildern selbst und weniger aus den spezifischen Kontexten ihrer Produktion und Diffusion, ihrer Wahrnehmung und Verwendung zu erkunden. Hierzu gehe ich von der Annahme aus, dass sich Bilder weder auf die Intentionen ihrer Produzent*innen noch auf die Seherfahrungen der Betrachter*innen reduzieren lassen. Zwar ist Bildkommunikation ohne Bildproduktion und Bildwahrnehmung nicht möglich, sie lässt sich aber gerade nicht ausschließlich darüber beschreiben, auf welche Motive die ursprüngliche Bilderzeugung zurückgeht oder was Bilder im Bewusstsein der Betrachter*innen bewirken. Vielmehr ist es notwendig, die in den Bildern potenziell vorliegenden Sinn- und Bedeutungsbezüge zu analysieren und somit das Sinnpotenzial konkreter Einzelbilder systematisch auszuleuchten. Im Vordergrund meiner Untersuchung steht mithin nicht, was das konkrete Einzelbild im Prozess der Kommunikation erreicht, sondern welches Potenzial ihm inhärent ist. Das heißt: Es interessiert nicht das Gesehene, sondern das *Sehbare* – wie man mit einer Paraphrasierung ei-

7 Ähnliches ist für die Kultur-, Kunst-, Medien- und Bildwissenschaften sowie die Visual Culture Studies und die Visuelle Soziologie zu konstatieren, obgleich in diesen Feldern deutlich mehr Arbeiten existieren, die (digitale) Bilder und Bildpraktiken auf globale Wandlungsprozesse beziehen. Eine eigenständige Logik des Bildes wird zwar auch hier in der Regel unterstellt, deren systematische Analyse im Hinblick auf die visuelle Konstruktion globaler Beobachtungsordnungen wird jedoch zugunsten anderer Forschungsinteressen hintangestellt. Die Schwerpunkte liegen zum Beispiel auf dem Zusammenhang zwischen Visualität, Mobilität und Kosmopolitismus (Szerszynski/Urry 2006), auf visuellen Protestnarrativen in Film und Fernsehen (Robertson 2019) bzw. bildlichen Ikonen des Protests in Social Media (Schankweiler 2016), auf globalen Krisenbildern im Spannungsfeld zwischen Ethik und Ästhetik (Bosch/Mautz 2012), auf der Rolle von Arbeiterinnen in den verschiedenen Stadien der kontinentalen Lebensmittelproduktion, des Vertriebs und des Konsums (Barndt 1997) oder auf globalen Imaginationen (Buck-Morss 2004). Ferner existieren Studien, die sich speziell mit Fragen der Diffusion von Bildern beschäftigen und dadurch eine große Anschlussfähigkeit zum Theorieprogramm des Neo-Institutionalismus aufweisen. Zu nennen sind beispielhaft Arbeiten zu globalen Transfer- und Austauschbewegungen (Reichle 2011; Raß 2012) und *global images* (Engelbert 2011), zur zunehmenden Bedeutung von globalen Bildatenbanken hinsichtlich einer globalen Bildsprache (Machin 2004), zum Verhältnis von globaler Bildinszenierung und kultureller Identität (Haustein 2008) oder zum Zusammenhang zwischen audiovisuellen Inhalten respektive Webserien über Mode und einer globalen Mode- und Schönheitskultur (Castaldo Lundén 2022). Bedauerlicherweise werden diese Anschlussmöglichkeiten zur neo-institutionalistischen Diffusionsforschung nicht systematisch fruchtbar gemacht – ein Versäumnis, das im Übrigen auch in der umgekehrten Richtung zu finden ist.

ner Formulierung von Hausendorf (2016) sagen könnte, der sich im Kontext der Textlinguistik mit den Implikationen von Schrift für Kommunikation beschäftigt.

Um zu untersuchen, was dieses Sehbare ausmacht und wie globale Beobachtungsordnungen als spezifisches Bildwissen konkret entstehen, richte ich den Fokus ausdrücklich auf Bilder, aus denen sich Erkenntnisse über globale Zusammenhänge gewinnen lassen, auf Bilder also, die, verstanden als visuelle globale Semantiken, eine ähnlich wirklichkeitsstiftende Kraft haben wie *Weltbeschreibungen* (Klassifikationen, wissenschaftliche Theorien, fiktionale Texte etwa) und damit konstitutiv an der Entstehung und weltweiten Verbreitung von Vorstellungen über Globalität und Weltgesellschaft beteiligt sind. Solche, wie ich sie nennen möchte, *Bilder des Globalen* können aus einer systemtheoretischen Perspektive als Selbstbeschreibungen der Weltgesellschaft verstanden werden (allgemein zur gesellschaftlichen Selbstbeschreibung vgl. Luhmann 1997b: 879 ff.; grundlegend zur Selbstbeschreibung der Weltgesellschaft vgl. Stichweh 2008). Obgleich Luhmann die Weltgesellschaft auf struktureller Ebene gerade nicht als (integrierte) Einheit, sondern aufgrund der den Funktionssystemen inhärenten Logik, räumliche Grenzen zu transzendieren, als funktional differenziert, das heißt als heterogen konzipiert (vgl. bes. Luhmann 1975; Luhmann 1997b: 145 ff.), und obgleich er die Operation der Selbstbezeichnung grundsätzlich mit der Produktion von Texten gleichsetzt, das heißt sie als sprachliche, nicht als bildgestützte Operation begreift (Luhmann 1997b: 880), vermögen es Bilder des Globalen, so meine Annahme, den Eindruck eines übergeordneten Ganzen zu erzeugen, und ermöglichen es der Weltgesellschaft so, sich selbst *als Ganze* zu bezeichnen und zu benennen. Bilder des Globalen besitzen aus dieser Perspektive die Eigenschaft, auf der Ebene der Selbstbeschreibungen eine Systemidentität des Weltgesellschaftssystems zu zeigen, mithin die Einheit der Weltgesellschaft im besten Wortsinn *sichtbar* zu machen – ein Gedanke, der sich analog hierzu in den Arbeiten von Stäheli (2006; 2007) zu visuellen Semantiken findet, in denen er speziell die visuellen Selbstbeschreibungen der Finanzökonomie analysiert. Im Unterschied zu Stäheli, der mit seinem Beispiel der Finanzwerbung auf die Untersuchung eines spezifischen Funktionssystems zielt und dabei im Besonderen die Selbstrepräsentation von Funktionssystemen nach außen fokussiert, übertrage ich mit dem Erkenntnisinteresse an der visuellen Konstruktion von Globalität die Selbstbeschreibung explizit auf eine globale Ebene und stelle entsprechend auf die Einheit des globalen Gesamtzusammenhangs ab. Doch ebenso wie Stäheli gehe ich grundsätzlich davon aus, dass in Bezug auf die Sichtbarkeit sozialer Systeme »Selbstbeschreibungen – oder besser: Selbstbilder – eine zentrale Rolle übernehmen« (ebd.: 72), ja mehr noch, dass sich »[d]ie Einheit eines Systems [...] besonders gut durch visuelle Mittel repräsentieren [lässt]« (ebd.: 75). Ganz entschieden, so möchte ich mit meiner Studie zeigen, sind es eben Bilder, die zur kulturellen Konstruktion von

Globalität respektive zur kulturellen Dimension der Wahrnehmung von Globalität beitragen. Wie sich solche Bilder des Globalen für globalisierungs- und weltgesellschaftsbezogene Analysen prinzipiell fruchtbar machen lassen und auf welche Weise sich methodisch grundsätzlich mit Bildern umgehen lässt, inwiefern sie sich von anderen Kommunikationsmedien unterscheiden und wie globale Beobachtungsordnungen im Medium des Bildes konkret erzeugt werden, sind Fragen, an denen sich das zweite erkenntnisleitende Interesse meiner Studie ausbildet.

1.2 Bildtheoretisch-methodischer Blick

Neben dem globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretischen Interesse liegt meiner Untersuchung ein zweites wesentliches Erkenntnisinteresse zugrunde, das die materialen Analysen ebenfalls im Kern anleitet und die Überlegungen strukturiert. Dieses zweite, spezifisch bildtheoretisch-methodische Interesse rekurriert insbesondere auf bildtheoretische Positionen und Ansätze, die Bildern und bildvisuellen Ausdrucksformen eine eigene, ikonische Sinnerzeugung zuschreiben. Von besonderer Bedeutung sind hierbei die an phänomenologische Bildkonzepte anschließenden Reflexionen von Boehm (vgl. insbesondere 2005; 2006a; 2007b; systematisierend hinsichtlich phänomenologischer Bildkonzepte Wiesing 2000; 2005), dessen zentrales Anliegen es ist, »gründlicher zu erkunden, was *Bilder* sind, *woraus* sie bestehen, *wie* sie funktionieren und *was* sie mitteilen« (Boehm 2006b: 327; Hervorhebung im Original), um »den *Status* des *Ikonischen* in unserer Kultur und seine Rolle innerhalb der Ordnung des *Wissens*« (Boehm 2005: 23; Hervorhebung im Original) genauer bestimmen zu können. Dem Verständnis der Logik des Bildes nähert sich Boehm dabei in sprachkritischer Einstellung, indem er sich gegen die Dominanz der Sprache respektive die Marginalisierung ikonischer Diskurse in den Wissenschaften wendet und seinen Fokus auf spezifisch bildliche Erkenntnisprozesse sowie genuin durch Bilder ermöglichte Formen des Wissens richtet. Denn »Bilder«, so seine grundlegende Annahme, »besitzen eine eigene, nur ihnen zugehörige Logik. [...] [D]iese Logik ist nicht prädikativ, das heisst nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Sprachformen gebildet. Sie wird nicht gesprochen, sie wird wahrnehmend realisiert« (Boehm 2007c: 34).

Mit dieser Betonung der sich aus ihrer Differenz zur Sprache ergebenden Eigenlogik der Bilder, die Boehm als »ikonische Differenz« (etwa ebd.: 38) fasst, erweitert er ganz grundsätzlich »den Logos über die Schranke der Verbalität hinaus [...] um die Potenz des Ikonischen« (ebd.: 36) und bietet damit für das in der vorliegenden Studie verfolgte Erkenntnisinteresse an der spezifisch bildlichen Erzeugung globaler Beobachtungsordnungen einen wesentlichen Anknüpfungs-

punkt: Bilder sind nicht bloß Abbilder oder die Veranschaulichung von bereits Gewusstem, es handelt sich bei ihnen also nicht um »Dokumente eines Sinns [...], der sich in ihnen spiegelt, ohne dass er durch sie begründet worden wäre« (ebd.: 42). Vielmehr erzeugen sie einen eigenständigen und irreduziblen Sinn, der sich einem einzigen visuellen Grundkontrast verdankt, nämlich »dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem was sie an Binnenergebnissen einschließt« (Boehm 2006c: 30).

Diese bildtheoretischen Überlegungen zur eigenständigen Sinnerzeugung von Bildern werden in der vorliegenden Untersuchung bewusst inhaltlich enggeführt und aus einer wissenssoziologischen Perspektive – im Sinne des zuvor beschriebenen globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretischen Blicks – auf Globalisierungsfragen bezogen. Was lässt sich aus Bildern über Globalität lernen und inwieweit lassen sie die Vorstellung eines übergeordneten Ganzen entstehen? Inwiefern geben Bilder globale Beobachtungsordnungen nicht nur wieder, sondern bringen diese genuin hervor? Und welche Rolle spielt dabei die Spezifik des Bildlichen und die Epistemik der Bildlichkeit?

Dementsprechend richtet sich das Erkenntnisinteresse meiner Studie auf eine visuelle Welterzeugung im doppelten Sinne, da die generelle, bildtheoretisch begründete *Welterzeugung durch Bilder*, die sich aufgrund der visuellen Eigenlogik jenseits der Sprache immerzu im variablen Spielraum visueller Kontraste und von Relata aus Form, Farbe, Helligkeit, dem Verhältnis von Fläche und Tiefe usw. vollzieht, thematisch fokussiert im Hinblick auf die *bildliche Erzeugung einer geteilten Sozialwelt* interpretativ befragt wird. Kurzum: Statt die Darstellung und Herstellung von visuellem Wissen *im Allgemeinen* zu betrachten, konzentriere ich mich explizit auf die Darstellung und Herstellung von visuellem Wissen *über Globalität*.⁸

Um dieser visuellen Welterzeugung im doppelten Sinne systematisch nachgehen zu können, bedarf es nicht zuletzt eines methodischen Zugangs, der es ermöglicht, Bilder als elementaren Bestandteil sozialer Sinnbildungsprozesse zu erforschen und ihrer medialen Eigenlogik adäquat zu begegnen. Obgleich die Soziologie zunehmend das Visuelle entdeckt (exemplarisch Ayaß 2012a; Emmison u. a. 2012; Schnettler/Baer 2013; Breckner/Raab 2016; Rose 2016; Müller/Soeffner 2018; Aiello/Parry 2020), ist es eine noch nicht abschließend geklärte Frage, wie in der soziologischen Forschung methodisch mit Bildern umgegangen werden kann. Denn während die Disziplin sich ihrem Gegenstand klassischerweise

8 Bohn u. a. (2012) formulieren in einem *Soziale-Systeme*-Themenheft mit dem Titel *Welterzeugung durch Bilder* eine zumindest auf den ersten Blick nicht unähnliche Idee. Statt jedoch tatsächlich die spezifisch bildliche Erzeugung globaler Beobachtungsordnungen zu untersuchen, widmet sich das Themenheft einem breiteren Erkenntnisinteresse und fragt, wie Bilder – in einem weiten Verständnis – Welten erzeugen und zur Globalisierung beitragen. So gilt das Interesse etwa auch Kulturmetaphern, Falschgeldbeobachtungen, der visuellen politischen Kommunikation in Serbien oder der Welterzeugung durch Zahlen.

über die sprachlich gefasste Welt nähert und infolge dieser textorientierten Tradition seit geraumer Zeit ein reichhaltiges und ausgefeiltes methodologisch-methodisches Instrumentarium für die Analyse von sprach- und textbasierten Konstruktionsprozessen sozialer Wirklichkeit zur Verfügung steht, ist die Visuelle Soziologie, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst in den USA aufgekommen ist und im deutschsprachigen Raum vergleichsweise spät auf Interesse stieß (vgl. systematisierend zum *visual turn* in der Soziologie Burri 2009), erst seit einigen Jahrzehnten dabei, ihre methodischen Grundlagen und methodologischen Perspektiven in wieder neu angestoßenen Debatten zu entfalten bzw. weiterzuentwickeln. Neben (audio)visuellen Erhebungsverfahren einerseits, beispielsweise im Zusammenhang der Videografie (besonders Tuma u. a. 2013), der Konversationsanalyse (z. B. Kissmann/Krummheuer 2009) oder der dokumentarischen Methode (etwa Bohnsack/Przyborski 2015), und ausgearbeiteten Analyseverfahren andererseits, die zur Erschließung von visuellen Konstitutions- und Konstruktionsprozessen sozialer Welten ganz unterschiedliche Aspekte und Dimensionen der Visualität sozialer Wirklichkeiten und gesellschaftlichen Wissens ins Zentrum rücken, wurden speziell in der Wissenssoziologie auch verschiedene Ansätze entwickelt, die dezidiert Zugänge zur *Bild*kommunikation eröffnen – mit zum Teil verwandten, zum Teil unterschiedlichen theoretisch-methodologischen Konzeptionen. Ihre Bandbreite erstreckt sich von der dokumentarischen Methode der Bildinterpretation (z. B. Bohnsack u. a. 2015) und diskursanalytischen Ansätzen (beispielhaft Traue 2013) über ethnografische (beispielhaft Tinapp 2019) und ethnomethodologische Zugänge (speziell Ayaß 2018) bis hin zu wissenssoziologisch-bildhermeneutischen Rekonstruktionen (besonders Soeffner 2020). So unterschiedlich sich die theoretisch-methodologischen Ansätze und ihre empirisch-materialen Analysen auch ausnehmen, sie teilen die Grundannahme der besonderen kommunikativen Qualität und des spezifischen sozialen Potenzials von Bildern und beschäftigen sich mit dem Problem, einen methodisch kontrollierten Umgang zu erarbeiten, der diesem Gegenstand angemessen ist (vgl. hierzu auch Hoggenmüller/Raab 2022).

Diesen dynamischen Entwicklungsprozess in der aktuellen soziologischen Bildforschung gilt es auch mit dieser Studie weiter voranzutreiben. Folglich geht es in diesem Buch auch darum, eine dezidiert methodisch interessierte Perspektive auf das visuelle Datenmaterial, dessen Eigensinn und Eigensinnigkeit einzunehmen und diese in Reflexion bereits etablierter methodischer Vorgehensweisen auszubilden. Es geht mithin um die Entwicklung eines sozialwissenschaftlichen Zugangs zur interpretativen Analyse von Bildern, der über die Untersuchung der hier exemplarisch fokussierten Bilder des Globalen hinausweist und als systematisches Verfahren auch Forschungsvorhaben jenseits der inhaltlichen Fragestellung nach der visuellen Konstruktion von Globalität ermöglicht.

Ausgehend von diesen beiden erkenntnisleitenden Blicken – dem globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretischen Blick einerseits und dem bildtheoretisch-methodischen Blick andererseits – lässt sich die erste inhaltliche These der Studie formulieren, in der beide zentralen Forschungsinteressen miteinander vereint und wechselseitig aufeinander bezogen sind: In der konkreten Sichtbarkeitsordnung der einzelnen Bilder des Globalen entstehen unmittelbar bildanschaulich eigenständige Bedeutungsbezüge und Sinnzusammenhänge, die als *spezifisch visuelle* globale Beobachtungsordnungen figurieren. Anders formuliert: Jedes der Bilder führt das Globale auf eine ihm eigene Weise vor Augen respektive setzt eine visuelle Differenz, die als spezifische, ohne diese Bilder unter Umständen unsichtbar bleibende oder zumindest kommunikativ nicht unterschiedslos mitteilbare globale Beobachtungsordnung interpretierbar ist.

Dementsprechend ist im Rahmen der anstehenden Bildanalysen zu fragen und sinnhaft zu rekonstruieren, auf welche Art und Weise der globale Zusammenhang in den Bildern dargestellt und hergestellt wird: Als Einheit, aber nicht einheitlich? Als dichtes Netzwerk zwischen differenten sozialen Einheiten oder als emergente soziale Ebene? Welche Darstellungsformen der globalen Sozialwelt existieren darüber hinaus? Und nicht zuletzt: Zeigen sich in unterschiedlichen Bildern (oder in ein und derselben Ausdrucksgestalt) verschiedene, eventuell ambivalente, inkonsistente oder konfligierende Momente von Globalität und weltgesellschaftlichen Zusammenhängen?

Eine solche Interpretation isolierter Einzelbilder und ihrer historisch situativen visuellen globalen Beobachtungsordnungen erfolgt einleitend im Rahmen des Kapitels *Analyse I*. Gleichwohl beschränkt sich die Studie nicht darauf. Vielmehr ergänzen *Analyse II* und *Analyse III* die erste These um eine historisch vergleichende Perspektive. Diese ermöglicht es, visuelle globale Beobachtungsordnungen auch in Bezug auf ihre Entwicklung im Zeitverlauf in den Blick zu nehmen.⁹

Dahinter steht die grundsätzliche Annahme, dass nicht nur die (strukturelle) Herausbildung von Globalität, sondern auch ihre (semantische) Deutung historisch variiert, und spezifischer die empirische Beobachtung, dass sich die visuelle Konstruktion von Globalität im Zeitverlauf verändert und sie prinzipiell kontingent ist. Diese Variabilität und Kontingenz bilden den Ausgangspunkt für die zweite inhaltliche Hauptthese der Untersuchung: Über eine historisch vergleichende Analyse der visuellen Konstruktion von Globalität ist ein Bedeutungswandel der visuellen globalen Beobachtungsordnungen rekonstruierbar. Aus dieser Perspektive ist beispielsweise nach der Aktualisierung und Veränderung konkreter Bildelemente, ihrem Erscheinen und Verschwinden zu fragen. Sind Brüche und

9 Darüber hinaus wird mit der diachronen Betrachtung auch eine methodische Idee verfolgt: Der historische Bildvergleich macht Darstellungsweisen und Gestaltungsprinzipien sichtbar, die in punktuellen Einzelanalysen eventuell verborgen bleiben.

(fallübergreifende) Typiken oder Muster in der historischen Entwicklung erkennbar? Existieren widersprüchliche Verlaufsformen und gegenläufige Dynamiken? Lassen sich unterschiedliche Intensitätsgrade oder Formen der Globalisierung und Verweltgesellschaftung in den exemplarischen Fallstudien identifizieren?

Nicht thematisiert hingegen wird in dieser Studie das grundlegende Verhältnis von Struktur und Semantik (vgl. dazu grundlegend Luhmann 1993; Stäheli 1998; speziell in Bezug auf Bildkommunikation Jongmanns 2003). Hierfür wären gänzlich andere Fragen zu formulieren, beispielsweise: Auf welche strukturellen Wandlungsprozesse und Konstellationen reagieren Semantiken in Form von Bildern des Globalen (zum Beispiel, indem die Bilder globale Ereignisse dokumentieren)? Lassen sich bestimmte Veränderungen in den Darstellungsweisen und Gestaltungsprinzipien auf strukturelle Umbrüche zurückführen? Existieren umgekehrt bestimmte visuelle Semantiken des Globalen, die strukturellen Veränderungen vorauslaufen und/oder diese anstoßen? Eine Untersuchung dieser und ähnlicher Fragen setzt ein grundlegend anders konzipiertes Forschungsdesign voraus, das – im Unterschied zum hier gewählten Vorgehen – gerade nicht die kulturelle Konstruktion von Globalität und deren Entwicklung als spezifisch bildlichen Sinn zentral setzt, sondern vielmehr die soziale Resonanz und strukturbildende Wirkung von Bildern untersucht oder – in klassisch systemtheoretischer Einstellung – Strukturbildungsprozesse in ihrer Wirkung auf Bilder in den Blick nimmt.

Bevor vor dem Hintergrund der beiden formulierten Hauptthesen zur bildlichen Erzeugung globaler Beobachtungsordnungen und ihrer Entwicklung im Zeitverlauf zu den empirischen Fallanalysen übergegangen wird, gilt es zu klären, welche Bilder des Globalen jeweils fokussiert werden, was sie charakterisiert und weshalb gerade diese und keine anderen potenziell möglichen Bilder ausgewählt wurden.

1.3 Empirisches Datenmaterial

Wurden zuvor insbesondere die beiden wesentlichen Forschungsinteressen in Form zweier unterschiedlicher Blicke dargelegt und daraus die beiden inhaltlichen Hauptthesen abgeleitet, widmet sich dieses Teilkapitel nun dem in dieser Studie analysierten empirischen Datenmaterial und somit den *Objekten*, auf die diese erkenntnisleitenden Blicke gerichtet werden. Ziel dabei ist zum einen, eine allgemeine Übersicht über das gesamte Datenkorpus und seine fallübergreifenden Merkmale sowie fallspezifischen Besonderheiten zu geben. Zum anderen wird beabsichtigt, die systematischen Überlegungen zur konkreten Fall- und Datenauswahl zu explizieren und in ihrer schrittweisen, aufeinander aufbauenden

Weiterentwicklung, die sich im Laufe des Forschungsprozesses sukzessive vollzog, nachvollziehbar zu machen.

Grundsätzlich stehen in dieser Untersuchung exklusiv zweidimensionale, unbewegte Bilder im Fokus des Interesses. Während in der ersten Analyse die Aufmerksamkeit auf die bereits thematisierte NASA-Weltraumfotografie *Blue Marble* gerichtet wird, stehen bei der zweiten Analyse mehrere Informationsgrafiken zur CO₂-Emission aus dem deutschen Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* im Mittelpunkt, bevor in der dritten Analyse schließlich die Frontcover des *World Development Reports*, der Flugschiff-Publikation der international agierenden World Bank, den Untersuchungsgegenstand bilden werden. Methodologisch betrachtet besteht das Datenkorpus demnach aus sogenannten natürlichen Daten (vgl. allgemein Salheiser 2019; speziell im Kontext einer hermeneutischen Wissenssoziologie Reichertz/Schröer 1994), das heißt aus Daten, die nicht zu Forschungszwecken oder durch die Intervention und Beteiligung von Forschenden entstehen, sondern unabhängig vom Forschungsprozess existieren.¹⁰ Gemeinsam ist den Bildern der drei empirischen Fallanalysen zudem, dass sie Ausdrucksgestalten repräsentieren, die entsprechend dem grundlegenden inhaltlichen Erkenntnisinteresse an der visuellen Konstruktion von Globalität als Bilder des Globalen zu begreifen sind – so implizit und unbestimmt die mit ihnen vermittelten globalen Beobachtungsordnungen auch erst einmal zu sein scheinen. Und es zeigt sich noch eine weitere zentrale Gemeinsamkeit. Zwar stammen die Bilder der drei Fallanalysen aus ursprünglich unterschiedlichen sozialen Feldern: Die NASA-Weltraumfotografie entstand im Bereich der (Weltraum-)Wissenschaften, die zahlenbasierten Visualisierungen im *Spiegel* entstammen dem System der Massenmedien, und die Frontcover der World-Bank-Publikation sind im Bereich der Wirtschaft, insbesondere jedoch mit Blick auf ein politisches Publikum, geschaffen worden. Zugleich aber handelt es sich bei allen Bilddaten um Bilder aus dem Bereich des Alltags, genauer: um Bilder, die ausnahmslos in öffentlichen Kommunikationszusammenhängen zirkulieren und für ein unbestimmtes Publikum verfügbar sind – sei es, dass sie wie im Falle von *Blue Marble* durch mannigfache Verwendung in unterschiedlichen Vermittlungskontexten zu einem festen Bestandteil des öffentlichen Bilderrepertoires geworden sind, sei es, dass sie wie im Falle der Informationsgrafiken im *Spiegel* und der Frontcover des *World Development Reports* von vornherein in großer Zahl ein massenhaftes Publikum bzw. eine breite Öffentlichkeit adressieren, denen je spezifische Überzeugungen und typische Präferenzen unterstellt werden. Auf diese Weise zielt die Studie – ihrem wissenssoziologischen Bezugsrahmen entsprechend – auf die Analyse des »Alltags- und Jedermannswissen[s]« (Berger/Luckmann 1980 [1969]: 26 f.):

10 Oevermann (2009: 136) spricht in seinem Ansatz der Objektiven Hermeneutik (vgl. grundlegend Oevermann u. a. 1979) von »recherchierbaren Daten« und meint damit »Daten, [...] die schon vorliegen, die der Gegenstand schon auf welche Weise auch immer hinterlassen hat.«

»Allerweltswissen, nicht ›Ideen‹ gebührt das Hauptinteresse der Wissenssoziologie, denn dieses ›Wissen‹ eben bildet die Bedeutungs- und Sinnstruktur, ohne die es keine menschliche Gesellschaft gäbe« (ebd.: 16; vgl. zum empirischen Forschungsprogramm einer neuen Wissenssoziologie grundlegend Tänzler u. a. 2006).

Die Vorgehensweise beim konkreten Auswahlprozess der zu untersuchenden Fall- und Datenbeispiele wiederum deckt sich im Kern mit der Grundidee des im Rahmen der Grounded Theory (vgl. programmatisch Glaser/Strauss 1998 [1967]; Strauss 1991; Strauss/Corbin 1996) vorgeschlagenen »theoretischen Samplings« (Strauss 1991: 70 ff.; Glaser/Strauss 1998 [1967]: 53 ff.):

»Theoretisches Sampling meint den auf die Generierung von Theorie zielenden Prozess der Datenerhebung, währenddessen der Forscher seine Daten parallel erhebt, kodiert und analysiert sowie darüber entscheidet, welche Daten als nächstes erhoben werden sollen und wo sie zu finden sind. Dieser Prozess der Datenerhebung wird durch die im Entstehen begriffene – materiale oder formale – Theorie kontrolliert« (ebd.: 53).

Auch die unterschiedlichen Fälle und Bilder, die in der vorliegenden Untersuchung in den Blick genommen werden, wurden in diesem Sinne theoriegeleitet und damit systematisch und reflektiert im voranschreitenden Forschungsverlauf sukzessive ausgewählt. Insofern sind die Datenauswahl und die Datenanalyse – ähnlich der grundlegenden Zirkularität von Datenerhebung und Datenauswertung in der Grounded Theory – als miteinander verwobene, sich abwechselnde und aufeinander aufbauende Phasen zu begreifen. Die zentrale Rolle spielten hierbei, wie ich nachfolgend an der tatsächlich realisierten Auswahl der drei unterschiedlichen Fallbeispiele zeigen werde, die methodischen Prinzipien der »minimalen« bzw. »maximalen Kontrastierung« (vgl. ebd.: 55 ff.; speziell zu deren Adaption im Rahmen der visuellen Wissenssoziologie Raab 2008: 164).

Fallbeispiel 1: NASA-Weltraumfotografie Blue Marble

Das erste Fallbeispiel ist die NASA-Weltraumfotografie *Blue Marble*. Dieses konkrete Einzelbild ist für die gesamte Studie von wesentlicher Bedeutung, da es den Forschungsprozess immer wieder entscheidend prägte – und dies in mindestens vierfacher Hinsicht.

Erstens erfuhr die der Untersuchung zugrunde liegende Fragestellung bei der initialen Beschäftigung mit *Blue Marble* eine deutliche Präzisierung. Bestand zu Beginn der Interpretation ein noch loses Forschungsinteresse an dem Phänomen *Welt als Bild*, konkretisierte sich im Verlauf der Rekonstruktionsarbeit die Problemstellung zu der Frage nach der spezifisch bildlichen Erzeugung globaler Beobachtungsordnungen. Zweitens ermöglichte die mit *Blue Marble* respektive den Weltraumfotografien des blauen Planeten insgesamt markierte Zäsur der menschlichen Wahrnehmung von Welt eine zugleich forschungspragmatische wie sinn-

hafte Einschränkung des Untersuchungszeitraums: Die visuelle Konstruktion von Globalität wird in diesem Buch genau ab jenem Zeitpunkt untersucht, ab dem sich der Erdplanet aus extraterrestrischer Perspektive von menschlicher Hand fotografisch ins Bild setzen ließ.¹¹ Drittens bildeten die in der Auseinandersetzung mit *Blue Marble* gewonnenen Einsichten den Ausgangspunkt für die Selektion der beiden anderen Fallbeispiele; *Blue Marble* war somit wegweisend für die Zusammenstellung des empirischen Datenkorpus in seiner Gesamtheit. Viertens wurden in der forschungspraktischen Beschäftigung mit der konkreten Fotografie und den dabei aufkommenden Fragen und Problemen die Hauptideen zu der in diesem Buch vorgeschlagenen methodischen Vorgehensweise der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse entwickelt wie auch deren methodologische Konzeption sodann im steten Wechsel zwischen grundlagentheoretischer Argumentation und empirischer Arbeit am Fall entfaltet wurde.

Die Entscheidung für die Fotografie *Blue Marble* fiel indessen in Anlehnung an das ebenfalls in der Grounded Theory eingeführte Konzept der »theoretischen Sensibilität« (vgl. etwa Glaser/Strauss 1998 [1967]: 46 f.; Glaser 1992: 27; Strauss/Corbin 1996: 25 ff.), das »sich auf die Fähigkeit [bezieht], Einsichten zu haben, den Daten Bedeutung zu verleihen, die Fähigkeit zu verstehen und das Wichtige vom Unwichtigen zu trennen« (ebd.: 25). Neben dem anfänglich keineswegs ausformulierten Erkenntnisinteresse war dabei besonders entscheidend, dass Fotografien, die die Erde aus einer extraterrestrischen Perspektive zeigen, den menschlichen Heimatplaneten als bildlich vermitteltes Phänomen geradezu idealtypisch sichtbar machen: Weltraumfotografien zeigen die Erde von außen und lassen ihre planetare Dimension mit großer Suggestivkraft bildanschaulich erfahrbar werden. Dementsprechend erschien die Weltraumfotografie als solche besonders prädestiniert, den Forschungsprozess zu initiieren und explorativ einzuleiten.

Dass aus der Vielzahl der existierenden Weltraumfotografien der Erde, die für eine Analyse prinzipiell zur Verfügung gestanden hätten, gerade *Blue Marble* ausgewählt wurde, basiert im Speziellen auf einem methodisch-erkenntnistheoretisch gestützten Argument.¹² Für die grundlegende methodische Ausarbeitung

11 Damit klammert die Studie bewusst die Zeit vor dem Aufkommen der Weltraumfotografien der Erde aus und konzentriert sich auf die Bilderwelt seit den 1970er-Jahren. Gleichwohl werden im Rahmen der Einzelfallanalysen an einigen Stellen interpretatorische Bezüge zum breiten Spektrum der historischen Weltbilder hergestellt (vgl. instruktiv Markschieß u. a. 2011), sofern deren Berücksichtigung für die Entdeckung neuer oder weiterer Sinnpotenziale hilfreich erscheint bzw. sie die Kontrolle und Korrektur, die Konkretisierung und Plausibilisierung bereits rekonstruierter Sinnstrukturen erlauben.

12 Eine der ersten Farbfotografien des vollständig beleuchteten Erdplaneten zeigt das Titelblatt der ersten Ausgabe von *The Whole Earth Catalog* im Frühjahr 1968, der zentralen Publikationsreihe der kalifornischen Gegenkultur. Das Bild wurde im November 1967 – also fünf Jahre vor *Blue Marble* – von dem unbemannten NASA-Satelliten ATS-3 aufgenommen (vgl. Isaacson 2014: 271 f.).

und methodologische Begründung der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse wird mit *Blue Marble* ausdrücklich ein Bild in das Blickfeld der wissenschaftlichen Bildinterpretation gerückt, das aus fachverschiedenen Perspektiven bereits umfassend erforscht worden ist. Auf diese Weise soll erkennbar werden, worin das Potenzial der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse als Interpretationsverfahren im Allgemeinen liegt und was sie im Besonderen, das heißt vor der Kontrastfolie bisheriger Forschungsarbeiten, an neuem und spezifischem Wissen über *Blue Marble* generieren kann.

Fallbeispiel 2: Zahlenbasierte Visualisierungen zu CO₂-Emissionen aus dem Nachrichtenmagazin Der Spiegel

Empirischer Gegenstand des zweiten Analysekapitels sind verschiedene zahlenbasierte Visualisierungen zum Thema CO₂-Emission aus dem deutschen Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*. Diese wurden insbesondere nach dem methodischen Prinzip der maximalen Kontrastierung auf Grundlage der Einzelfallanalyse der Fotografie *Blue Marble* ausgesucht.

Für die Auswahl primär entscheidend war die maximale Differenz hinsichtlich der Bildform. Handelt es sich bei *Blue Marble* um ein fotografisches Abbild des tatsächlichen Erdplaneten, sind die zahlenbasierten Visualisierungen mit bildnerischen Mitteln genuin erzeugte Ausdrucksgestalten, die ein ursprünglich quantifiziertes Wissen (über CO₂-Emissionen) in eine visuelle Konfiguration übersetzen und somit den zugrunde liegenden numerischen Kommunikationszusammenhängen eine visuelle Gestalt verleihen.¹³

Darüber hinaus wurde das zweite Fallbeispiel vor dem Hintergrund ausgewählt, dass zahlenbasierte Visualisierungen zwar eine massiv verbreitete Bildform sind und seit einigen Jahren speziell in Form von Heatmaps, Tagclouds, Sparklines oder Kartenanamorphoten augenfällig unsere alltägliche Kommunikation prägen, als Untersuchungsgegenstand soziologischer Bildanalysen jedoch marginalisiert bleiben. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, etwa den Überlegungen von Reichertz (2007a), mit denen er im Anschluss an Flusser die Aneignung des Visuellen am Beispiel von Infografiken thematisiert, oder Rauer (2009), der am Beispiel symbolischer Formen der öffentlichen Repräsentation der Infek-

13 Diese maximale Differenz ist dabei nicht so zu verstehen, dass einem (Miss-)Verständnis von Fotografie als Abbild gefolgt wird, wonach bei Fotos »einfach alles protokolliert [wird], die Maschine [...] gewissermaßen dumm und nicht selektiv [ist]«, sodass »es sich bei der gerätevermittelten Aufzeichnung um einen rein technischen Vorgang [handelt], der als solcher unintelligent und ohne Interpretation erfolgt« (Oevermann 2009: 137). Das Gegenteil ist der Fall: »Die Annahme, Fotografie sei Abbild, wurde durch ihre reiche Geschichte vielfach widerlegt. [...] Bilder erschöpfen sich nicht darin, das Reale visuell zu substituieren, sie bringen ein Zeigen eigenen Rechts zustande« (Boehm 2007c: 43).

tionskrankheit AIDS die visuelle Eigenlogik von Isotypen untersucht, sind es vor allem Fotografien, die im Kontext der Visuellen Soziologie analysiert und zum Gegenstand methodologisch-methodischer Überlegungen gemacht werden (vgl. im deutschsprachigen Raum etwa Bohnsack 2007; Breckner 2010; Raab 2012; Przyborski/Haller 2014; Kanter 2016; Müller/Soeffner 2018; für Kunstgemälde am Beispiel von Gerhard Richters *Lesende* jedoch Müller 2011).

Eng damit verbunden ist eine weitere maximale Differenz, die ebenfalls ein wesentliches Selektionskriterium für das zweite Fallbeispiel bildet: Zahlenbasierte Visualisierungen gehören zu den visuellen Ausdrucksgestalten, die unterschiedliche Kommunikationsmedien sinnhaft miteinander verklammern, indem sie in ihre bildorientierte Struktur explizit auch die Kommunikationsmedien Sprache und Zahl integrieren. Dieser Umstand ist kommunikationstheoretisch insofern interessant, als es dadurch möglich wird, die visuelle Konstruktion globaler Beobachtungsordnungen gerade in bildorientierten Verflechtungszusammenhängen unterschiedlicher Kommunikationsmedien herauszuarbeiten.

Nicht zuletzt galt es überdies, mit dem zweiten Fallbeispiel keine Bilder mehr auszuwählen, denen ein ikonischer Status zugesprochen wird. Im Kontrast zu *Blue Marble*, der Ikone des blauen Planeten, ist mit den zahlenbasierten Visualisierungen die Aufmerksamkeit auf Bilder gerichtet, die zwar Teil des öffentlichen Bilderrepertoires sind, sich aber weder in das kollektive visuelle Gedächtnis eingepägt haben noch zum allgemeinen visuellen Wissenskanon gehören. Vielmehr drohen sie als Teil der mit Blick auf moderne Gesellschaften oft beschriebenen Bilderflut in ebendieser unterzugehen. Dieserart lässt sich an ihnen untersuchen, inwiefern die visuelle Konstruktion globaler Beobachtungsordnungen selbst in einer auf den ersten Blick so trivialen Darstellung der Alltagskommunikation aufzuzeigen ist.

Bei der Suche nach zahlenbasierten Visualisierungen fiel die Wahl im Speziellen auf das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*, da dieser seit der ersten Ausgabe am 4. Januar 1947 knapp 50 Jahre »ein Monopol als einziges deutsches Nachrichtenmagazin« (Kaltenhäuser 2005: 73) innehatte (vgl. allgemein zur *Spiegel*-Historie etwa Brawand 1987). Um den Untersuchungszeitraum von 1972 – dem Aufnahmedatum von *Blue Marble* – bis heute abzudecken, war diese Kontinuität von wichtiger Bedeutung. Darüber hinaus war ausschlaggebend, dass visuelle Darstellungsformen generell und insbesondere die sogenannten »[e]rklärende[n] visuelle[n] Elemente« (vgl. die *Spiegel*-Pressemitteilung vom 30. April 2014¹⁴), zu denen zahlenbasierte Visualisierungen grundsätzlich gehören, ein wesentlicher Bestandteil der *Spiegel*-Berichterstattung sind und dessen

14 Vgl. <https://gruppe.spiegel.de/news/pressemitteilungen/detail/modern-klar-konsequent-der-spiegel-erscheint-ab-dem-5-mai-mit-neuen-inhaltlichen-formaten-und-neuem-layout>, letzter Zugriff am 05.01.2022.

Erscheinungsbild charakterisieren (vgl. für einen Forschungsüberblick über die Zeitschriftenforschung und die visuellen Darstellungsformen Wolf 2006: 76 ff.). Ferner spielte die Auflagenstärke und der Ruf des *Spiegels* eine Rolle, »innerjournalistischer Meinungsführer« (Meyn 2001: 114) zu sein und gemeinsam mit der *Süddeutschen Zeitung* zu den »mit Abstand wichtigsten Orientierungsmedien« (Weischenberg u. a. 2006: 359) zu gehören.

Das Thema CO₂-Ausstoß wiederum wurde vorwiegend aus den folgenden Gründen ausgewählt: Erstens sind CO₂-Emissionen ein genuin globales Phänomen. Unabhängig von ihren Ursachen und Produzent*innen transzendieren CO₂-Emissionen territoriale Grenzen und sind weltweit wirksam. Dementsprechend war zu vermuten, dass sich die Frage nach der visuellen Konstruktion von Globalität an diesem Beispiel Erfolg versprechend untersuchen lässt sowie weitere Fragen aus dem damit neu hinzukommenden visuellen Datenmaterial entwickelt werden können. Zweitens ist CO₂ als farb- und geruchlose chemische Verbindung aus Kohlenstoff und Sauerstoff nicht unmittelbar beobachtbar. Wesensbedingt muss das Wissen über CO₂ auf andere Art und Weise als über die direkte Wahrnehmung produziert und vermittelt werden. Eine mögliche und häufig realisierte Variante sind visuelle Ausdrucksformen, Operationsweisen und Kommunikationsmittel, die das Thema CO₂-Emission bildhaft bearbeiten und somit erst kommunikativ anschlussfähig machen (vgl. grundlegend zur ökologischen Kommunikation der modernen Gesellschaft Luhmann 1986; zur visuellen Konstruktion von Klima und Klimawandel in den Medien Grittmann 2012; speziell zur Darstellung des Klimawandels als Apokalypse in Kino- und Fernsehfilmen Bleicher 2012). Schließlich handelt es sich drittens um ein Thema, das bereits seit vielen Jahren und anhaltend von globaler gesellschaftlicher Relevanz ist und im untersuchungsrelevanten Zeitraum entsprechend auch eine massenmediale Resonanz aufweist (vgl. speziell zur Kommunikation zum Klimawandel zwischen Wissenschaft, Politik und Medien Weingart u. a. 2008). Erste Gespräche zum Thema wurden in internationalen Kontexten ab den 1960er-Jahren geführt, und spätestens seit den 1980er-Jahren existieren ein wissenschaftsbasierter Konsens und politische Programme, in deren Folge sich der anthropogene Klimawandel und die Kohlendioxidemission zu zwei der zentralen internationalen Umweltthemen entwickelten (vgl. Rittberger/Zangl 2003: 280 ff.).¹⁵

15 Auch in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften hat sich das Thema mittlerweile als eigenständiger Untersuchungsgegenstand etabliert, dessen Erforschung in den letzten Jahren enorm an Breite und Differenziertheit gewonnen hat. Der Fokus richtet sich dabei insbesondere auf die sozialen Folgen des Klimawandels, die Analyse der unterschiedlichen Kommunikationszusammenhänge sowie auf die Erforschung kultureller Deutungs- und Bewältigungsformen (vgl. etwa Mearns/Norton 2010; Greschke/Tischler 2015; Heintel/Lamping 2015; Besio/Romano 2016; Zhong u. a. 2022).

Fallbeispiel 3: Frontcover des World Development Reports der World Bank

Im Fokus des dritten Analysekapitels stehen die Frontcover des *World Development Reports*, der seit 1978 nahezu jedes Jahr von der World Bank veröffentlicht und mittlerweile von vielen »multilateral and bilateral international organizations, national governments, scholars, civil society networks and groups, and other global thought leaders« (vgl. die offizielle Website¹⁶) genutzt wird. Der *World Development Report* ist »one of the key outputs of the World Bank's Development Economics unit« (ebd.) und behandelt mit jeder neuen Ausgabe exklusiv einen thematischen Schwerpunkt im entwicklungspolitischen Kontext. Das Themenspektrum reicht dabei von Themen wie Armut, Konflikten und Gerechtigkeit über Investitionen, Nachhaltigkeit und Klimawandel bis hin zu globalen Wertschöpfungsketten, Digitalisierung und der modernen Arbeitswelt.

Grundsätzlich stand bei der Fallauswahl für das dritte Analysekapitel die Idee im Mittelpunkt, ein empirisches Beispiel zu finden, mit dem sowohl die mit den beiden ersten Fallbeispielen vorangetriebenen bildtheoretisch-methodischen Überlegungen als auch die bereits gewonnenen globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretischen Analyseergebnisse fortgeführt und kontrastiert werden können.

Dabei geht es aus der bildtheoretisch-methodischen Perspektive speziell darum, mit dem dritten Fallbeispiel einen Fall zu bearbeiten, der ausdrücklich mehr Bilddaten als die beiden anderen Fallbeispiele umfasst. Die Idee und der Antrieb bestanden darin, das mit den beiden ersten Analysen entwickelte Vorgehen der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse zur Einzelbildauslegung (*Analyse I*) bzw. zur Auslegung einiger weniger Bilder (*Analyse II*) kritisch zu hinterfragen und gezielt auf Probleme und Schwierigkeiten hin zu erproben, die sich bei der Analysearbeit mit einem umfangreicheren Datenkorpus ergeben können.

Aus der globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretischen Perspektive ist zudem entscheidend, mit dem dritten Fallbeispiel sowohl die mittels *Analyse I* und *Analyse II* rekonstruierten visuellen globalen Beobachtungsordnungen als auch die speziell in *Analyse II* entwickelte Zeitverlaufsthese zu überprüfen und gegebenenfalls zu verifizieren, zu falsifizieren bzw. zu ergänzen. Aus diesem Grund musste für die dritte Analyse eine Datenbasis gefunden werden, die nicht nur thematisch interpretative Anschlüsse hinsichtlich der visuellen Konstruktion von Globalität verspricht, sondern sich darüber hinaus auch auf eine vergleichbare Zeitspanne wie die der *Spiegel*-Visualisierungen erstreckt, idealerweise zurückreichend bis in das Jahr 1972.

Für die Publikationsreihe *World Development Report* trifft beides zu: Neben der grundsätzlichen Übereinstimmung des Publikationszeitraums (der *World Development Report* startet immerhin bereits sechs Jahre nach *Blue Marble*) war

16 Vgl. <https://www.wdronline.worldbank.org/handle/10986/2124>, letzter Zugriff am 19.07.2021.

schon zu Beginn des Rechercheprozesses deutlich erkennbar, dass die Frontcover unterschiedlichste globale Motive und Zusammenhänge bildstark illustrieren. Auch verweist bereits der Titel der Publikationsreihe mit dem prominent gesetzten »World« auf eine globale Ebene, die sich darüber hinaus in den jeweiligen Themenschwerpunkten des Reports wiederfindet.

Unabhängig von den bildtheoretisch-methodisch sowie globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretisch gestützten Auswahlkriterien existiert zusätzlich ein weiterer, allgemeiner Aspekt, der eine Differenz zu den anderen beiden Fallbeispielen darstellt. Mit den Frontcovern des *World Development Reports* werden visuelle Ausdrucksgestalten untersucht, die als Aushängeschild (der Publikationsreihe) und Aufmerksamkeitsgenerator (für potentielle Leser*innen) an exponierter Stelle stehen. Darin unterscheiden sie sich nicht nur von der Fotografie *Blue Marble*, die grundsätzlich in unterschiedlichsten Kontexten kommuniziert wurde und nach wie vor wird. Auch unterscheiden sie sich dadurch von den zahlenbasierten Visualisierungen, die in den einzelnen *Spiegel*-Artikeln mit weiteren kommunikativen Elementen zu einem sinnhaften Arrangement unmittelbar verschränkt sind. Aus dieser Perspektive rücken mit dem dritten Fallbeispiel der Frontcover des *World Development Reports* schließlich Bilddaten in den Fokus, denen im Hinblick auf den Inhalt der jeweiligen Publikation eine thematisch verdichtende Rahmungsfunktion und somit ein grundsätzlich anderer kommunikativer Anspruch zukommt als den beiden anderen Fallbeispielen.

1.4 Weiterer Aufbau der Studie

Die weitere Argumentation dieser Studie wird in insgesamt vier Hauptkapiteln entwickelt: Im Kapitel *Analyse I*, in dem die Feinanalyse der Weltraumfotografie *Blue Marble* durchgeführt wird, richtet sich das Augenmerk im Besonderen auf die Einführung, die Explikation und Begründung der Methodeninnovation der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse und somit vornehmlich auf das bildtheoretisch-methodische Erkenntnisinteresse meiner Überlegungen.

Im Anschluss daran erfolgt mit dem zweiten Empiriekapitel, *Analyse II*, die Untersuchung der zahlenbasierten Visualisierungen im *Spiegel*, wobei die bis zu diesem Zeitpunkt primär methodisch-methodologische Argumentation in den Hintergrund gerückt und der Fokus vor allem auf das globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretische Erkenntnisinteresse gerichtet wird.

Das dritte und letzte Empiriekapitel, *Analyse III*, thematisiert die Interpretation der Titelseiten des *World Development Reports*, in deren Rahmen die beiden grundsätzlichen Erkenntnisinteressen parallel geführt und gemeinsam bearbeitet

werden. In dieser Form gilt es, abschließend sowohl die inhaltlichen als auch die methodischen Überlegungen und Erkenntnisse zu problematisieren und sie bewusst hinsichtlich möglicher Grenzen zu untersuchen und zu befragen.

Nach den drei Analysekapiteln folgt ein Fazit mit dem Titel *Globalität sehen: Rück- und Ausblick*. In diesem abschließenden Kapitel wird zunächst eine pointierte Zusammenfassung der wesentlichen Ergebnisse und zentralen Einsichten dieser Studie gegeben. Daran anschließend werden potenzielle Desiderate und Forschungsideen skizziert, die in Form eines Ausblicks über die in dieser Studie generierten Erkenntnisse hinausweisen, mit dem Ziel, konkrete Möglichkeiten aufzuzeigen, wie die in dieser Untersuchung neu entwickelten Perspektiven an anderer Stelle vertieft und weiterführend befragt werden können.

2. ANALYSE I

oder: die Methodenentwicklung der *Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse*¹⁷

In diesem ersten Analysekapitel bildet die NASA-Weltraumfotografie *Blue Marble* den Gegenstand der feinanalytischen Interpretation. Ziel dieser initialen Einzelbildanalyse ist zum einen, einen Erkenntnisgewinn in Bezug auf das inhaltliche Forschungsinteresse zu generieren. Zum anderen – und hierauf liegt das Hauptaugenmerk der folgenden Seiten – wird beabsichtigt, die in diesem Buch für die interpretative Bildanalyse vorgeschlagene Methode der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse forschungspraktisch einzuführen und methodologisch-methodisch auszuarbeiten.

Die generelle Vorgehensweise der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse wird dabei erst im Anschluss an die konkrete Feinanalyse der Ikone des blauen Planeten systematisch beschrieben, das heißt, sie findet zunächst ohne detaillierte Explikation Anwendung. Dergestalt orientiert sich die Kapitelstruktur am Verlauf des eigentlichen Forschungsprozesses, da die programmatischen Ideen und einzelnen Arbeitsschritte des methodischen Zugangs der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse insbesondere bei der extensiven Auseinandersetzung mit *Blue Marble* entwickelt wurden und erst im Forschungsprozess selbst zunehmend an Kontur und Differenziertheit gewonnen haben. Das Kapitel geht infolgedessen – ganz im Sinne von Geertz¹⁸ – in medias res, in diesem Fall: mitten in das Bild hinein.

Insgesamt ist das Kapitel in vier zentrale Teilkapitel gegliedert. Es beginnt mit dem einführenden Teilkapitel *Erster Blick – betrachten, wiedererkennen, sehen* (Teilkapitel 2.1), das meine unmittelbare, subjektive Bildwahrnehmung der Fotografie *Blue Marble* schriftsprachlich wiederzugeben versucht. Mittels dieser Beschreibung soll das bildliche Sehen, das nur dem wahrnehmenden Ich selbst zugänglich ist, als grundlegende Handlung jedweden Bildverstehens aufgezeigt und thematisiert werden. Der Fokus richtet sich hierbei im Besonderen auf das spezi-

17 Das vorliegende Kapitel steht in einem engen Zusammenhang mit zwei bereits veröffentlichten Artikeln (vgl. Hoggemüller 2016; 2017). Jene Textabschnitte, die den früheren Beiträgen entstammen, wurden vollständig überarbeitet und erweitert.

18 »Eine gute Interpretation von was auch immer [...] versetzt uns mitten hinein in das, was interpretiert wird« (Geertz 2009: 26).

fische Verhältnis zwischen dem alltäglichen Bildverstehen und dem Bildverstehen in der Wissenschaft, mit der Intention, für die weitreichenden Konsequenzen ihrer Differenz zu sensibilisieren – und dies nicht allein aus erkenntnis- und sozialtheoretischer Sicht, sondern gerade mit Blick auf eine in der Tradition von Weber, Schütz, Berger und Luckmann sowie Soeffner stehende wissenssoziologisch forschende, angewandte Verstehende Soziologie.

Darauf aufbauend folgt im zweiten Teilkapitel, *Ästhetisch rekonstruierender Blick – anschauen, handeln, wissen* (Teilkapitel 2.2), die systematische Bildinterpretation mit dem Verfahren der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse. Entsprechend dem grundsätzlichen Vorhaben, im Kapitel *Analyse I* insbesondere die Methodenentwicklung der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse darzulegen, konzentriert sich die Darstellung des Interpretationsprozesses nur beispielhaft auf die inhaltlichen Hauptlinien der Auslegungsarbeit. Vielmehr gilt es, die einzelnen Analyseschritte zu exemplifizieren und den praktischen Aspekten ihrer Durchführung und Anwendung ausreichend Raum zu geben.

Das dritte Teilkapitel, *Außenblick – Analogien zwischen Weltraumfotografie und Weltgesellschaftstheorie* (Teilkapitel 2.3), diskutiert weiterführende Zusammenhänge des extraterrestrischen Distanzblicks auf den blauen Planeten. Konkret steht hier der Versuch an, verschiedene (formale) Entsprechungen aufzuzeigen, die sich zwischen dem mit der Weltraumfotografie realisierten epochalen Perspektivenwechsel der menschlichen Wahrnehmung einerseits und dem grundlegenden Ebenenwechsel der im gleichen Zeitraum erfolgenden Entwicklung der soziologischen Weltgesellschaftstheorien andererseits entfalten lassen.

Das Kapitel endet schließlich mit der Beschreibung des methodischen Verfahrens und der methodologischen Konzeption auf einer generalisierenden, vom konkreten Einzelbild abstrahierenden Ebene. In diesem vierten und letzten Teilkapitel, *Methodisch kontrolliertes Bildverstehen und künstlerisch-gestalterische Mittel* (Teilkapitel 2.4), werden neben der Grundidee der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse ihre Begründung in und Orientierung an bereits existierenden theoretischen Konzepten sowie methodologisch-methodischen Zugängen dargestellt. Außerdem werden die zentralen Analyseschritte der ästhetisch rekonstruierenden Vorgehensweise aus einer theoretisierenden Perspektive erläutert.

2.1 Erster Blick – betrachten, wiedererkennen, sehen

Blicke ich auf das Bild *Blue Marble* (Abb. 1, S. 9), so blicke ich rundheraus auf unsere Erde, genauer, auf ein fotografisches Abbild unserer Erde. Vor dem tief-schwarzen Hintergrund des Weltalls bietet sie sich auf der quadratischen Bild-

fläche in aller Sichtbarkeit dar: das Bild bestimmend, den Raum füllend, mit leuchtenden Farben und einer vibrierenden Dynamik, kreisrund in angedeuteter Kugelgestalt. Besonders augenfällig strahlt ihre weiße Wolkendecke, die mit ihren verwirbelten Schlieren vornehmlich in den Westwindzonen sichtbar ist. Ebenfalls weiß scheint am unteren Rand der Erdkugel der antarktische Eisschild unter den Wolkenformationen hindurch, in der Mitte und oberen Hälfte wiederum sind erdig-warme, braun-rot changierende Landflächen zu sehen. Deutlich erkennbar sind Afrika mit dem Inselstaat Madagaskar sowie am oberen Rand die arabische Halbinsel. Vollkommen klar ist die Sicht dabei über Saudi-Arabien und über den Wüsten der Sahara und der Kalahari. Ferner zeichnet sich rechts oben das asiatische Festland ab, und ganz rechts erhebt sich bräunlich schimmernd eine für mich nicht eindeutig einzuordnende, unregelmäßige Struktur, möglicherweise Australien und/oder Indonesien. Umschlossen werden die Landflächen vom ozeanischen Blau der insgesamt dominierenden Wassermassen, wobei auf der rechten Erdseite weite Teile des Indischen Ozeans wahrnehmbar sind, auf der linken Erdhälfte der südliche Atlantik (vgl. ergänzend die ausführlichere Beschreibung der Seherfahrung in Grober 2002).

Insgesamt, so der unmittelbare Seheindruck, könnte der Kontrast zwischen der lichtvollen, farbigen und formenreichen Erde und dem homogenen Dunkel des Weltalls kaum größer sein: Prägnant hebt sich der leuchtende Erdplanet (in seiner appräsentierten Kugelform) vom tiefen, flächigen Schwarz des Weltraums ab. Ebenso direkt fällt die dominante Größe des Erdplaneten auf, das schwarze All hingegen bildet auf der kleinen Restfläche der Fotografie lediglich den Hintergrund. Und weiter erfasst das Auge sogleich die offensichtliche Symmetrie, die im Bild angelegt ist und durch die Gesamtkomposition vermittelt wird: Die kreisrunde Erde ist mittig, an zentraler Stelle der quadratischen Grundfläche positioniert; vollkommen harmonisch scheint sie in ihrer großen, leuchtenden Gestalt *gleichgewichtig* zwischen den vier Bildrändern zu schweben. Folgt man diesem Ersteindruck, so bildet die Erde das ikonische Zentrum der fotografischen Aufnahme und rückt aus deren Bildmitte augenblicklich – durch den vorherrschenden Hell-Dunkel-Kontrast, ihre Farbigkeit und Formenvielfalt, die bildbestimmende Größe sowie die Mittigkeit und Symmetrie – in das Zentrum der Aufmerksamkeit.

Prinzipiell ist denkbar, mit der Beschreibung der anfänglichen Bildwahrnehmung vertiefend fortzufahren oder neue und andere Seheindrücke zu erläutern – sei es hinsichtlich der Gesamtgestalt des Bildes, sei es hinsichtlich (des Zusammenspiels) spezifischer Details oder der dynamischen Wechselwirkung aus Detailbetrachtung und Gesamtschau usw. Allerdings sind weder die grundsätzliche Kontingenz einer solchen Beschreibung visueller Wahrnehmung noch die mit dieser Übersetzung einhergehenden Probleme und auch nicht die Subjek-

tivität des Sehens an dieser Stelle primär bedeutsam (vgl. hierzu etwa Soeffner/Raab 2004a: 254 ff.; Ayaß 2012b: 115; Breckner 2012: 147 ff.; Prinz 2014: 167 ff.; Müller 2016: 105, 120 ff.). Entscheidend ist vielmehr, dass die hier geschilderten inhaltlichen Beobachtungen und formalen Wahrnehmungseindrücke ihren Ursprung in der menschlichen visuellen Sinneswahrnehmung haben und zugleich den Ausgangspunkt und Boden wissenschaftlicher Bildanalysen bilden. Denn auch die wissenschaftliche Praxis bedient sich im Rahmen visueller Analysen jener typisierten und typisierenden Fähigkeiten und Fertigkeiten, über die jedes sehende Subjekt zum Deuten und Verstehen visueller Kommunikation verfügt.¹⁹ Insofern fußt jede wissenschaftliche Bildanalyse – mit Simmel (1993 [1918]: 68) gesprochen – auf einem »Urphänomen des menschlichen Geistes«: dem Sehen.²⁰ Gleichzeitig kann und darf eine wissenschaftliche Bildanalyse nicht in den alltäglichen Wahrnehmungsvorgängen verharren. Im Gegenteil: Im Rahmen wissenschaftlicher Bildinterpretationen – und in besonderem Maße gilt dies für qualitative Bildanalysen in den Sozialwissenschaften – sind alltägliche Kompetenzen und Methoden zu rekonstruieren, zu systematisieren und grundlegend zu reflektieren (vgl. grundlegend Bohnsack 2003: 240, 243).

Die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse tut dies, indem sie erstens eingespielte Sehgewohnheiten und Deutungsroutinen methodisch kontrolliert fruchtbar irritiert, zweitens unter Rückgriff auf künstlerisch-gestalterische Mittel im Allgemeinen und den Prozess des rekonstruierenden Zeichnens im Besonderen auch den Körper als Medium der Erkenntnis systematisch aktiviert, drittens in bewusster Reflexion auf die im alltäglichen Sehen gewonnenen Eindrücke erfolgt sowie viertens die Bildwahrnehmung selbst und den Prozess der Sinnkonstitution differenziert mitbeobachtet. Auf diese Weise sollen andere Einsichten, ungewohnte Erfahrungen und alternative Interpretationen jenseits der im Alltagssehen wahrgenommenen Deutungsangebote, Zusammenhänge oder Erklärungen erschlossen werden. Ziel ist es mithin, im Vertrauten und Selbstverständlichen auf Unbekanntes und Überraschendes, auf Fremdes und Neues zu stoßen, das heißt *mit anderen Augen* (Plessner 1982) zu sehen.

19 Analog hierzu schreiben Soeffner und Hitzler (1994: 29) generell über das Verstehen als wissenschaftliche Methode: »Verstehen ist mithin keineswegs eine Erfindung der Sozialwissenschaften. Es geschieht anscheinend zunächst auch nicht in einer besonderen theoretischen Einstellung, sondern es ist für Menschen einfach Alltags-Routine.«

20 In seinen Ausführungen über das Verstehen heißt es bei Simmel (ebd.; Hervorhebung im Original): »Das Du und das Verstehen ist eben dasselbe, gleichsam einmal als Substanz und einmal als Funktion ausgedrückt – ein Urphänomen des menschlichen Geistes, wie das Sehen und das Hören, das Denken und das Fühlen, oder wie Objektivität überhaupt, wie Raum und Zeit, wie das Ich; es ist die transzendente Grundlage dafür, daß der Mensch ein *zoon politikon* ist.«

Folgt man diesem Vorhaben, so geht es bei dem Verfahren der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse darum, ein spezifisches Sicheinlassen auf das Bild zu erwirken, das in gewisser Weise jenen Wahrnehmungsvorgängen und jener Haltung ähnelt, die bereits Fiedler (1970 [1876]) in seinen kunstphilosophischen Überlegungen programmatisch als »Anschauung« beschreibt, im Kern: eine anschauliche (Bild-)Erfahrung jenseits begrifflichen Denkens.²¹ Auf welche Weise die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse hilft, diese besondere Haltung zu erreichen, und in welcher Form ihr spezifisches methodisches Instrumentarium sie dabei initiierend und idealerweise verstetigend unterstützt, wird im konkreten Prozess der extensiven Bildanalyse aufgezeigt.

2.2 Ästhetisch rekonstruierender Blick – anschauen, handeln, wissen

Im Folgenden wird die Feinanalyse der Fotografie *Blue Marble* beschrieben. Der Text folgt hierbei explizit dem zeichnerischen Rekonstruktionsprozess, der das Kernstück der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse darstellt und im Wesentlichen darin besteht, das zu interpretierende Bild nachzuzeichnen und durch dieses zeichnerische Handeln Wahrnehmungen und Einsichten zu evozieren, die – gemäß den Ausführungen im Teilkapitel zuvor – beim alltäglichen Sehen nicht entstehen. Für den vorliegenden Fall der konkreten Weltraumfotografie wird die Bildauslegung entlang dreier zentraler Zeichenschritte gegliedert, die sich im Verlauf des rekonstruierenden Zeichnens voneinander unterscheiden lassen: der Rekonstruktion der Bildfläche (Abschnitt 2.2.1), der Rekonstruktion des Erdkreises (Abschnitt 2.2.2) und der Rekonstruktion des Erdinnenraums (Abschnitt 2.2.3). Auf diese Weise, so die Idee, lässt das Nacheinander des zeichnerischen Handelns die Analyse entsprechend dem Ablauf der konkreten Forschungspraxis schrittweise nachvollziehbar werden und wird das generelle Verfahren der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse als solches in seinen Grundzügen deutlich.

Praktisch erfolgt die zeichnerische Rekonstruktion in diesem ersten Fallbeispiel mit dem Bildbearbeitungsprogramm Adobe Photoshop unter Verwendung eines Grafiktablets im DIN-A4-Format und eines Eingabestifts. Dies hat vor al-

21 Speziell mit Blick auf die methodologische Konzeption der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse (vgl. Abschnitt 2.4.1) lässt sich Fiedler zudem hinsichtlich des Kriteriums der Gegenstandsangemessenheit im Sinne des von Garfinkel (2002: 175 f.) beschriebenen Ideals einer »unique adequacy requirement« lesen: »Die Kunst«, so schreibt Fiedler (1970 [1876]: 27), »ist auf keinem anderen Wege zu finden als auf ihrem eigenen. Nur indem man es versucht, sich der Welt mit dem Interesse des Künstlers gegenüberzustellen, kann man dahin gelangen, seinem Verkehr mit den Kunstwerken denjenigen Inhalt zu geben, der sich einzig und allein auf die Erkenntnis des innersten Wesens künstlerischer Tätigkeit gründet.«

lem forschungsökonomische Gründe: In der konkreten Deutungsarbeit hat sich gezeigt, dass die im Verlauf des Verstehensprozesses anzufertigenden unterschiedlichen Bilder und Bildmodulationen – ich komme später darauf zurück – mit der digitalen Zeichentechnik effizienter zu realisieren sind, als dies beim Zeichnen auf Papier der Fall ist, da nicht für jede unter Umständen noch so kleinteilige Veränderung ein neues Bild gezeichnet werden muss.

2.2.1 Die Bildfläche

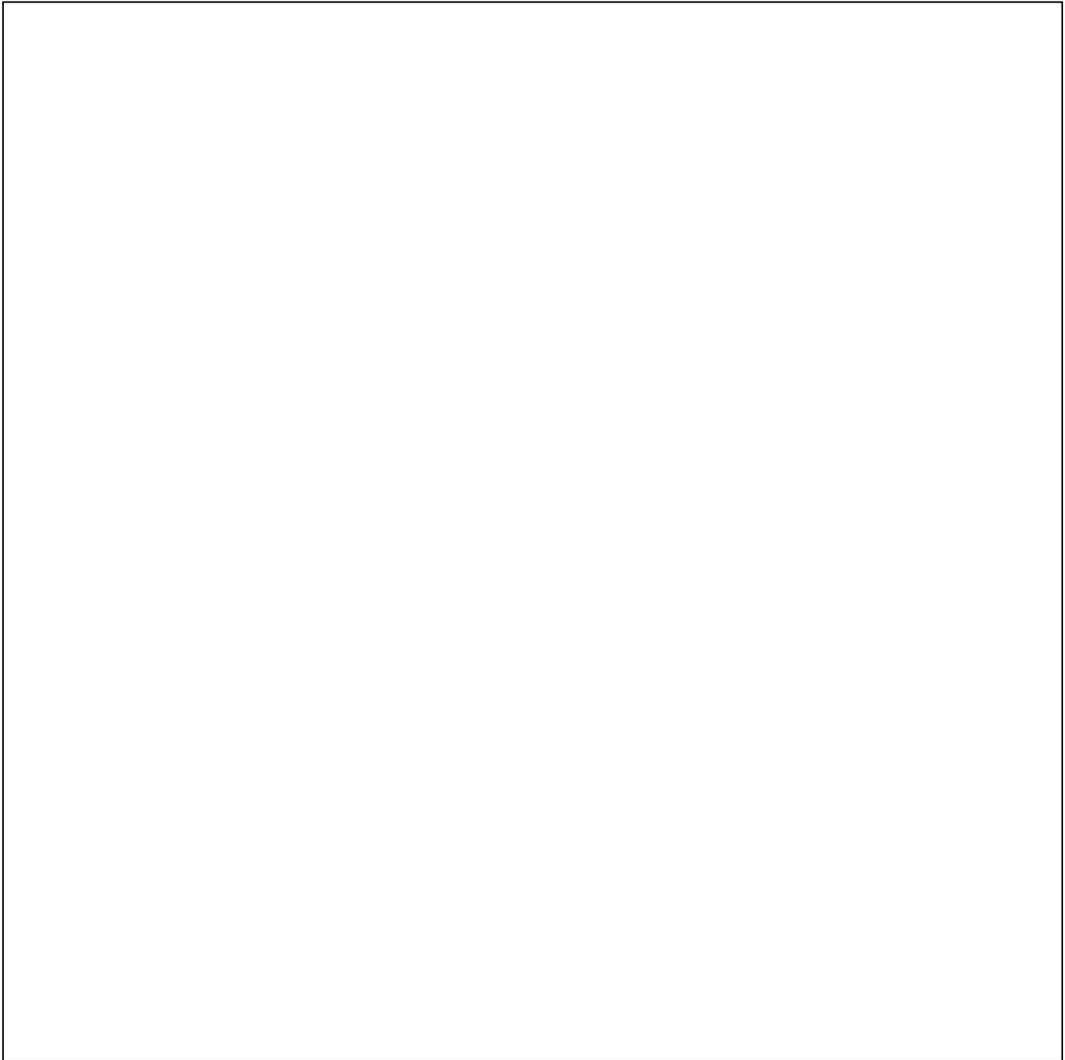


Abb. 2: Zeichnerische Rekonstruktion des quadratischen Bildformats

Die zeichnerische Rekonstruktion der Weltraumfotografie *Blue Marble* beginnt mit der Rekonstruktion der Bildfläche. Diese wird in einem ersten Schritt ausgemessen und dem Seitenverhältnis entsprechend in gleicher Form nachgezeichnet

(Abb. 2). Das Messen und Zeichnen bestätigen den anfänglichen Seheindruck (vgl. Teilkapitel 2.1): Die Fläche ist vollkommen gleichseitig und rechtwinklig, ihre Form tatsächlich ein Quadrat.

Entsprechend dem allgemeinen methodischen Prinzip der Kontextfreiheit hermeneutischer Analysen (vgl. speziell Wernet 2006: 21 ff.) stellt man sich zu diesem anfänglichen Zeitpunkt bewusst unwissend. Konkret verhält man sich so, als ob man vorerst nicht wüsste, dass es sich bei dem zu untersuchenden Bild um eine Weltraumfotografie der Erde handelt, ja man tut sogar so, als ob man nicht wüsste, dass es sich überhaupt um eine Fotografie handelt. Diese generelle Grundhaltung »künstlicher Naivität« (ebd.: 23) bzw. »künstlicher Dummheit« (Hitzler 2001: 167 ff.) wird dabei durch die wesensbedingte, in diesem Stadium jedoch besonders ausgeprägte Reduktion der zeichnerischen Rekonstruktion gegenüber der Originaldarstellung aktiv unterstützt und zugleich wird durch die mit der zeichnerischen Rekonstruktion nicht allein gedankenexperimentell, sondern tatsächlich aus ihrem Kontext herausgelöste Form die grundsätzliche »Vervollständigungsnot« (Kurt 2004: 245) einer kontextfreien Vorgehensweise radikal herbeigeführt. Denn unabwendbar eröffnen sich mit Blick auf das zeichnerisch rekonstruierte Quadrat Fragen, die den Interpretationsprozess produktiv anstoßen: Was kann diese visuelle Form potenziell bedeuten? In welchem Zusammenhang könnte sie möglicherweise verwendet werden? Wer könnte sie wo, wann und für wen abbilden? Warum und weshalb gerade so, auf diese Art und Weise, und warum nicht anders?

Zu deren Beantwortung sind zunächst unterschiedlichste Deutungshorizonte und mögliche Kontexte zu suchen, in denen die Quadratform grundsätzlich sinnvoll erscheint. Analog zur Lesartenbildung im Rahmen hermeneutischer Textinterpretationen »erfindet [man] also Geschichten, in denen die zur Frage stehende Äußerung Sinn macht« (Reichertz 1986: 250). So kann das Quadrat beispielsweise hinsichtlich seiner mannigfachen Bedeutungen in der Architektur, Kunst und Natur (vgl. bildstark Munari 2005 [1960]) interpretativ befragt werden. Historisch betrachtet findet die Quadratform etwa bereits beim Bau der Stadt Babylon Verwendung, deren vier Seiten nach der antiken Schrift Herodots 120 Stadien messen (vgl. Braun 1806: 85), und wird im zweiten Buch Mose, Exodus 27 auch im Zusammenhang der Errichtung von Brandopferaltären erwähnt: »Dann mach aus Akazienholz den Altar, fünf Ellen lang und fünf Ellen breit – der Altar soll also quadratisch sein« (Die Bibel [Einheitsübersetzung] 1990: 90). Darüber hinaus lassen sich Bezüge herstellen zu seinen attribuierten magischen Eigenschaften im Mittelalter (etwa die Pest zu vertreiben), zu den kubischen Statuen oder den Proportionsstudien zu den Buchstaben des Alphabets von Leonardo, die allesamt auf einer quadratischen Form basieren, zur Verwendung der Quadratform als Symbol des Menschlichen im Allgemeinen (im Gegensatz zur göttlichen Kreisform) und der Viererstruktur im Speziellen (beispielsweise der Himmelsrichtungen, Jahres-

zeiten, Elemente), zum Prozess der geometrischen Abstraktion generell sowie nicht zuletzt zur Pixelform im spezifischen Kontext der digitalen Signalverarbeitung.

Bezieht man im Anschluss an die Ausdeutung eines generell möglichen Sinnpotenzials sogleich das konkrete Wissen mit ein, dass die zu interpretierende Ausdrucksgestalt eine Fotografie (aus dem Jahr 1972) ist, lässt die quadratische Fläche insbesondere zwei Schlüsse zu. Entweder handelt es sich im Original um das Mittelformat 6×6 , das in der Mittelformatfotografie üblich ist, jedoch weder den gängigen Vergrößerungsformaten (7×10 und 9×13) noch dem klassischen Aufnahmeformat (3:2) entspricht. Oder das Bildformat wurde editiert. Bildimmanent muss die Frage bis auf Weiteres ungeklärt bleiben, interessant und weiterführend ist gleichwohl eine Einsicht, die mittels einer eigenhändig angefertigten Bildmodulation gewonnen werden konnte:²² Realisiert man parallel zur zeichnerischen Rekonstruktion der quadratischen Bildfläche eine alternative visuelle Form, konkret und inhaltlich enggeführt, einen rechteckigen Rahmen im Seitenverhältnis des üblichen Kleinbild-Aufnahmeformats (2:3, Abb. 3, rechte Seite), fällt auf, dass das Quadrat und das Rechteck als formale, objektive Grenzen der technischen Fotografie zwei spezifische Sinn Grenzen markieren.

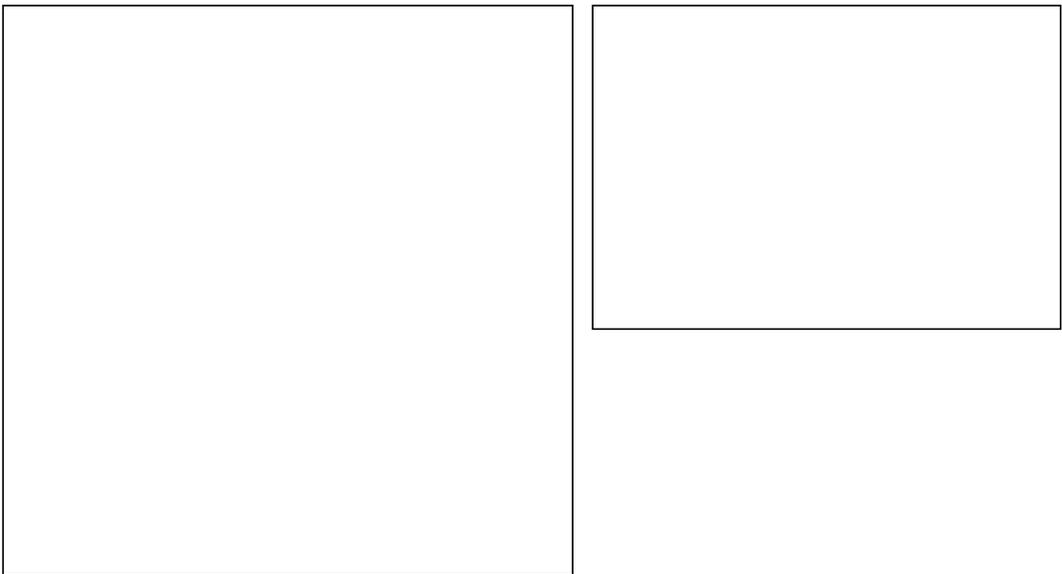


Abb. 3: Bildvergleich zwischen der zeichnerischen Rekonstruktion des quadratischen Bildformats, Mittelformat 6×6 (linke Seite), und der Modulation des Bildformats, Kleinbild 24×36 , Seitenverhältnis 2:3 (rechte Seite)

22 Grundsätzlich gilt, dass nebst den *Geschichten*, die man im Auslegungsprozess extensiv entwickelt, im ästhetisch rekonstruierenden Verstehensprozess auch *medial* unterschiedliche Sinn- und Bedeutungszusammenhänge durch das eigenhändige Zeichnen alternativer *visueller* Handlungen zu entwerfen sind, indem mit ganz verschiedenen visuellen Konfigurationen – im Sinne eines medial respezifizierten Konzepts der prinzipiellen Lesartenbildung – auf unterschiedlichste Art und Weise experimentiert wird.

Zunächst sind die beiden Formen – in Analogie zu Simmels Ausführungen über den Bilderrahmen als Grenze eines Kunstwerks – »jener unbedingte Abschluß, der die Gleichgültigkeit und Abwehr nach außen und den vereinheitlichenden Zusammenschluß nach innen in *einem* Akte ausübt« (Simmel 1998 [1902]: 111; Hervorhebung im Original). Darüber hinaus bilden sie als *Rahmen* technischer Bilder, der »jeglicher alltäglichen Produktion, Rezeption und Interpretation [...] a priori vorgelagert [ist]« (Raab 2014: 109), die Rahmenbedingungen aller potenziell möglichen visuellen Ordnungen auf der quadratischen bzw. rechteckigen Bildfläche. So lassen sich etwa bei beiden Bildformaten, bedingt durch ihre geometrischen Eigenschaften, sinntragende und bedeutungsgenerierende Elemente punktgenau im Bildzentrum, dem Schnittpunkt der Diagonalen, darstellen. Doch nur beim Quadrat ist dieser Mittelpunkt so angelegt, dass sein Abstand zu allen vier Seiten gleich ist. Dementsprechend unterscheiden sich die beiden Formen hinsichtlich ihrer Zentrum-Peripherie-Rand-Konstellationen auf grundsätzliche Art und Weise.

Denkt man die beiden Formen aus Sicht des rekonstruierenden Zeichnens weiter, so verlaufen beim Quadrat wie auch beim Rechteck alle gegenüberliegenden Seiten parallel und sind alle Innenwinkel rechte Winkel. Gleichwohl unterscheiden sie sich, da das Quadrat vier gleich lange Seiten aufweist, beim Rechteck aber nur die gegenüberliegenden Seiten gleich lang sind. In diesem Sinne stellt das Quadrat ein besonderes Rechteck dar. Diese Eigenschaft wird auch durch die mathematisch-geometrische Betrachtung der Symmetrien der beiden Formen bestätigt: Während das Rechteck durch die Seitenmitten zwei Symmetrieachsen besitzt, sind beim Quadrat zusätzlich die Diagonalen Symmetrieachsen. Das Quadrat ist demzufolge auch unter diesem Aspekt ein Spezialfall des Rechtecks.

Entsprechend erweist sich das fotografische Rahmenquadrat als eine vollkommene, voraussetzungsvollere Form der überwiegenden Rechteckformate fotografischer Aufnahmen. Hypothetisch formuliert ist mit der quadratischen Form ein Strukturprinzip im Bild angelegt, das als *kulturelle Überformung* (der per se kulturell überformten Fotografie) gedeutet werden kann (vgl. zum Konzept der Überformung Giesen u. a. 2016; zur subjektiven Überformung im fotografischen Handeln Baur/Budenz 2017). Inwiefern auch andere Bildelemente dieser spezifischen Darstellungsweise folgen, ist im weiteren Verlauf der Analyse zu klären.

In einem zweiten Schritt der Rekonstruktion der Bildfläche werden die Farbwerte des Bildhintergrunds von *Blue Marble* softwarebasiert unter Benutzung des sogenannten Pipette-Werkzeugs ermittelt. Überraschenderweise stellt sich die gesamte Schwarzfläche einheitlich als homogenes Schwarz heraus: Die RGB-Werte für alle drei Farbkanäle entsprechen dem Wert »0«. Das Fehlen der Farbinformation ($r=0$, $g=0$, $b=0$) entspricht dem tiefsten Schwarzton, den man im digitalen Farbraum abbilden kann. Im Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion ist die gesamte Bildfläche in gleicher Weise geschwärzt (Abb. 4).

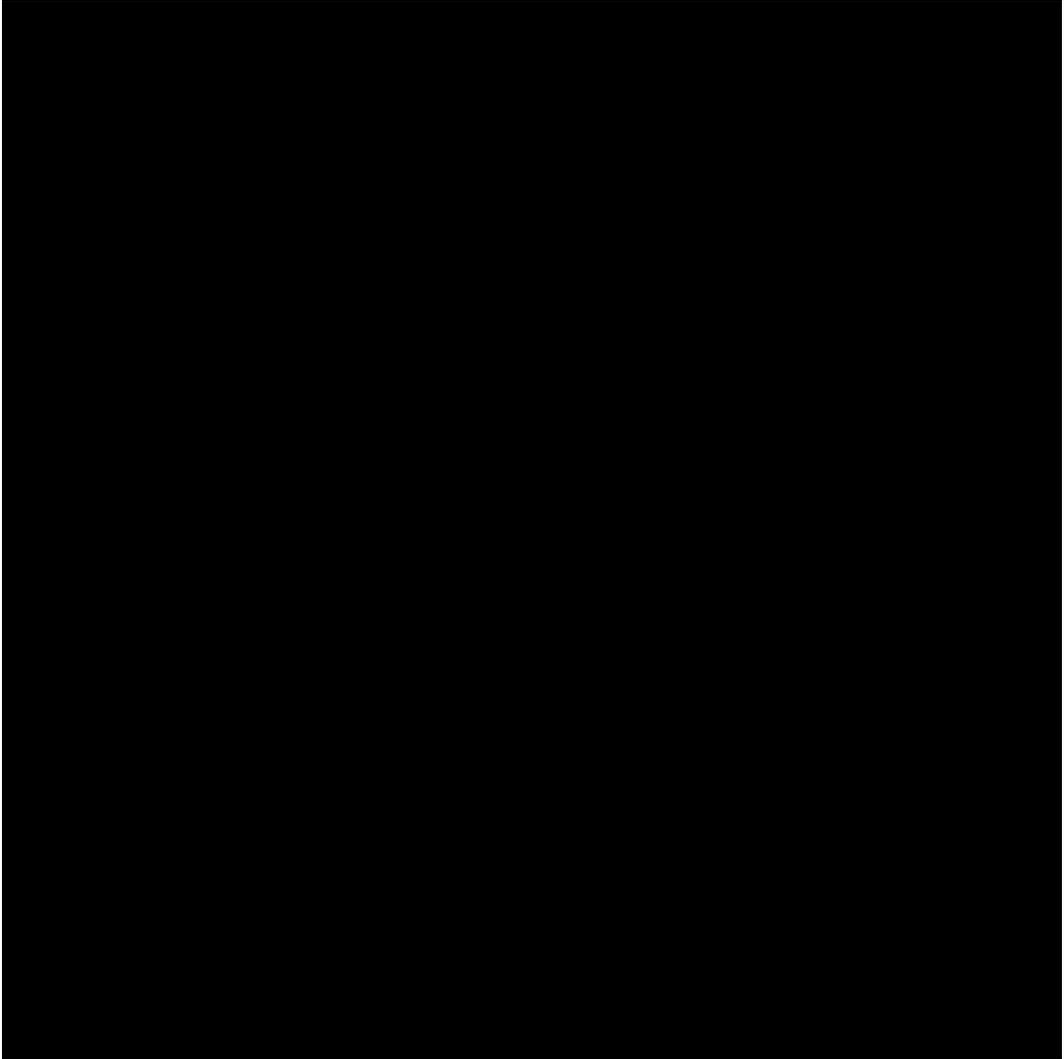


Abb. 4: Zeichnerische Rekonstruktion des schwarzen Bildhintergrunds

Eine solche Farbgebung scheint bei einer analogen Fotografie, die das dunkle, aber nicht von Licht bzw. Reflexion freie All abbildet, allerdings eher unwahrscheinlich. Vielmehr zeigt das Bild eine natürliche und prinzipiell uneinheitlich zu erwartende Umgebung in geradezu *artifizieller Perfektion*. Besonders deutlich wird diese Besonderheit mit Blick auf künstlerische Darstellungen der European Space Agency (ESA), die in jüngerer Zeit Weltraumschrott in der erdnahen Umlaufbahn veranschaulichen, der durch übersteigerte Größenverhältnisse im Vergleich zur Erde als zunehmendes, überirdisches Problem erscheint (Abb. 5, linkes Bild). Und ebenso fällt die artifizielle Perfektion des Schwarztons im Bildvergleich zwischen *Blue Marble* und anderen Weltraumfotografien der Apollo-17-Mission ins Auge, in denen das All deutlich ungleichmäßiger wirkt (Abb. 5, rechtes Bild):



Abb. 5: Bildvergleich zwischen einer Weltraumschrott-Darstellung der ESA (linke Seite), der Fotografie *Blue Marble* (Mitte) und einer weiteren NASA-Weltraumfotografie der Apollo-17-Mission (rechte Seite)

Im spezifischen Schwarzton der Fotografie *Blue Marble* aktualisiert sich demnach die bisherige Strukturhypothese der kulturellen Überformung. Auch verdichtet sich mit der spezifischen Abbildungsweise der artifiziellen Perfektion der Eindruck einer möglichen Editierung. Dass es sich bei der Fotografie *Blue Marble* aus formaler Perspektive jedoch um keine vollständig schwarz ausgefüllte Quadratfläche handelt, sondern um eine spezifische Kombination aus einem schwarzen Quadrat und einer nichtschwarzen, wie auch immer gestalteten Kreisform, wird im nächsten Zeichenschritt thematisiert.²³

2.2.2 Der Erdkreis

Beim rekonstruierenden Zeichnen des Erdkreises, mit dem die zeichnerische Rekonstruktion fortgesetzt wird, spezifiziert sich der anfängliche Seheindruck der symmetrischen Bildkomposition: Die Kreisform ist streng genommen *nicht* punktgenau in der Mitte des Quadrats dargestellt, sondern so abgebildet, dass sie leicht von der geometrischen Mitte nach oben und links abweicht (Abb. 6). Wie aber lässt sich eine solche Abweichung erklären?

23 Gemäß dem weiter oben angedeuteten methodischen Prinzip der Kontextfreiheit respektive der Vorgehensweise der fortwährenden Ein- und Ausklammerung des Kontexts im deutenden Verstehensprozess wurde auch das mittlerweile *schwarze* Quadrat, das sich bei der zeichnerischen Rekonstruktion ergeben hatte, im Forschungsprozess zunächst kontextunabhängig vom Medium der Fotografie interpretiert. Beispielsweise wurde das schwarze Quadrat auf seine Entsprechungen mit und Gegensätze zu dem gleichnamigen Ölgemälde von Kasimir Malewitsch oder dem Urbild der Hyle bei Robert Fludd hin interpretativ befragt (vgl. instruktiv Simmen 1998). Ferner richtete sich der Fokus der Auslegung zum einen auf die symbolische Bedeutung der Farbe Schwarz im Allgemeinen, zum anderen auf ihre spezifischen Sinn- und Bedeutungspotenziale. Exemplarisch ist für Letztere etwa die konkrete Trennfunktion zu nennen, wie sie zum Beispiel in Form des filmischen Gestaltungsmittels der Schwarzblende existiert.

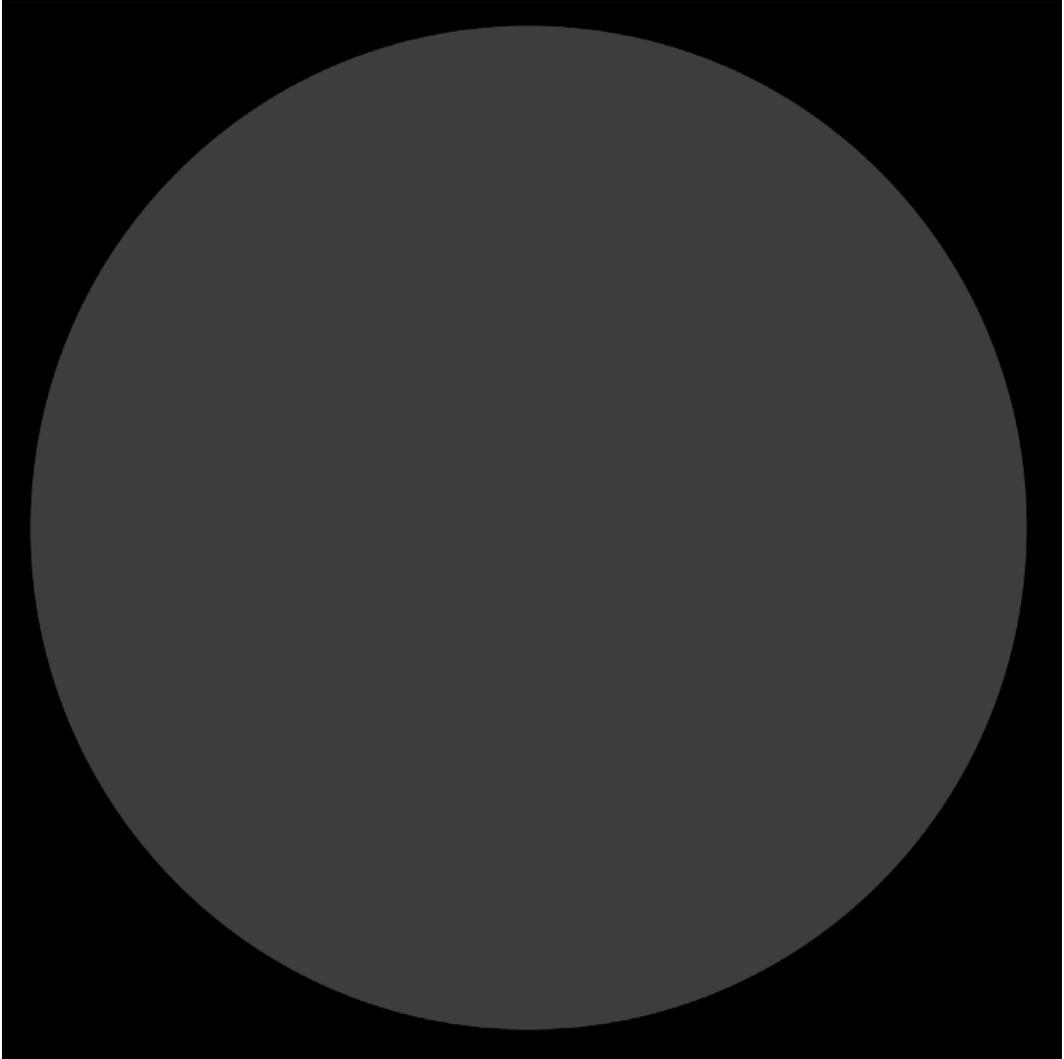


Abb. 6: Zeichnerische Rekonstruktion des Erdkreises

Bei der Suche nach möglichen Erklärungen, in deren Zuge bereits existierende Wissensbestände heranzuziehen sind (vgl. zur Aktivierung von Expert*innenwissen Kurt 2004: 249 ff.), lässt sich aus einer gestaltungstheoretischen Perspektive argumentieren, dass eine Positionierung leicht oberhalb der Bildmitte in der Gestaltungslehre bekannt ist, wo sie als *optische Mitte* bezeichnet wird. Erst in dieser An- bzw. Einordnung nimmt man typografische, bildliche oder numerische Elemente als vollkommen bildmitten wahr. Es bedarf mithin einer optischen Täuschung, um den (Erd-)Kreis im Rahmen des Quadrats mittig erscheinen zu lassen. Und auch die Position leicht links vom geometrischen Zentrum könnte dementsprechend gedeutet werden: Unter gestalterischen Gesichtspunkten führen optisch mittige Gestaltungen zu spannungsarmen und uninteressanten Kompositionen. Vielmehr sind visuelle Arrangements optisch auszubalancieren, das heißt auf der sogenannten Balancelinie seitlich zu verschieben (vgl. Schopp 2002; Klein 2008: 50).

Mit Blick auf die Weltraumfotografie *Blue Marble* und ihren spezifischen Kontext ist jedoch das auf subjektiven Kriterien beruhende, eventuell realisierte, spezifisch gestalterische Spiel von Ruhe und Dynamik bzw. Symmetrie und Asymmetrie weniger wesentlich (zumal das Bild als solches hierüber nichts preisgibt) als die grundlegende, objektiv vorliegende Struktur der planimetrischen Komposition. In dieser bestärkt sich, so die nunmehr unter expliziter Berücksichtigung des konkreten Aufnahmekontextes getätigte Deutung, erneut der Eindruck der Bildeditierung. Und besonders bedeutsam ist, dass sich hier darüber hinaus einmal mehr das Moment der kulturellen Überformung zeigt – trotz (oder gerade wegen) der spezifischen Abweichung vom eigentlichen geometrischen Zentrum. Denn antizipiert man gedankenexperimentell die galaktische Entfernung zwischen Kamera und Erdmotiv sowie die Eigentümlichkeiten eines Weltraumfluges, wirkt jedwede annähernd mittige Abbildung unglaublich. Behelfsweise erinnere man sich an den Versuch, erste Urlaubsfotos erwartungsvoll hoch oben in der Luft aus einem Flugzeugfenster aufzunehmen; möglicherweise, um sich selbst zu vergewissern, den Alltag bereits zu Beginn der Reise mit jenem außeralltäglichen Blick hinter sich zu lassen. Der anfängliche Ehrgeiz erlischt dabei schnell angesichts der müßigen Praxis des Fotografierens unter Turbulenzen und dem zitternden Grundrauschen einer Flugreise. Auch ziehen die hastig wiedererkannten Gebirgszüge, Flussläufe oder Küstenstreifen, die als Motive infrage kommen, unaufhaltsam vorüber, und die faszinierenden Wolkenlandschaften sind nur zuweilen in das gleißende Licht der Sonne getaucht – ganz zu schweigen vom versehentlich mitfotografierten Fensterrahmen oder dem Hinterkopf der ebenso neugierigen Reisebegleitung, mit der man, auf engem Raum sitzend, um den Blick aus dem Fenster konkurriert. Betrachtet man vor diesem Szenario die spezifische Symmetrie der Fotografie *Blue Marble*, so erfährt die bisher bei der zeichnerischen Rekonstruktion der Form- und Farbgestaltung der zugrunde liegenden Bildfläche entwickelte Strukturhypothese der kulturellen Überformung eine deutliche Bestätigung und gewinnt nachdrücklich an Strukturgehalt.

Als weiterer Eindruck wird im Prozess des zeichnerischen Handelns außerdem deutlich, dass der Kreis – entsprechend seiner vollständigen Abbildung – als vollkommene Gesamtheit dargestellt ist. Formal betrachtet verkörpert dabei die geschlossene Rundheit der Kreisform ein Innen, umgrenzt und definiert es damit als zugehörig. Zugleich bestimmt sie ein Außen, grenzt somit ab und markiert das Exklusive.

Im bildanschaulichen Vergleich mit zwei Modulationssamples, die im späteren Verlauf der Analyse auf Grundlage der finalen zeichnerischen Rekonstruktion entstanden sind, spezifiziert sich der an dieser Stelle zeichnerisch gewonnene Eindruck der Kreisgestalt. Für das Modulationssample I (Abb. 7) wird die Größe des Erdkreises zunehmend reduziert, seine zentrale Position aber konstant gehalten.

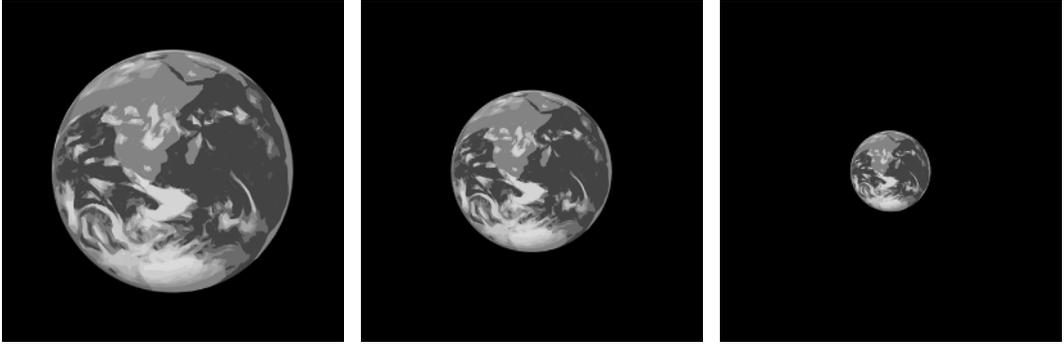


Abb. 7: Modulationssample I, zunehmende Verkleinerung des Erdkreises

Dadurch wird hypothetisch erkennbar, dass die Bildränder die eigentliche Unendlichkeit des Alls limitieren. Während im Zeichnen die kreisförmige Gestalt eine Geschlossenheit nach innen und eine Begrenzung nach außen darstellt, beschränkt das Bildformat, so der Eindruck der Modulation, das schwarze Außen. In diesem Sinne kann das kosmische Schwarz über die Bildränder von *Blue Marble* hinaus imaginiert werden und transzendiert die Grenzen des Bildes, während die Begrenzung der Erdkugel durch diese selbst repräsentiert wird. Hierdurch werden zugleich das All in seiner (Un-)Endlichkeit und der Erdplanet in seiner Begrenztheit wie in seiner Einheit und Singularität konstituiert.

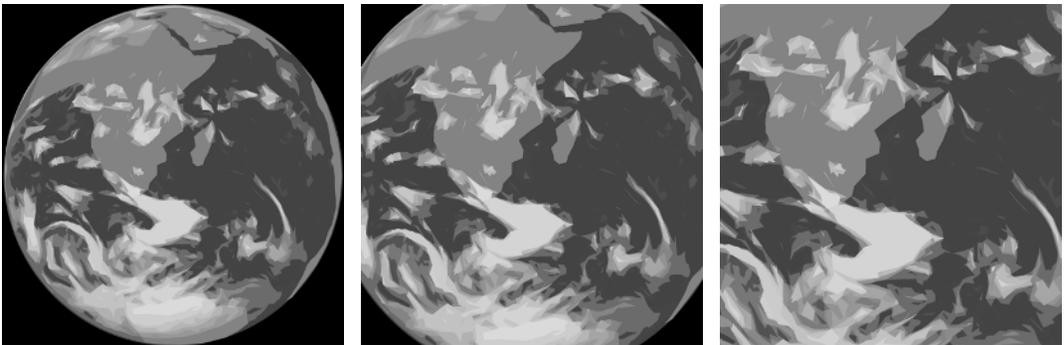


Abb. 8: Modulationssample II, zunehmende Vergrößerung des Erdkreises

Das Modulationssample II (Abb. 8) macht darüber hinaus deutlich, dass *Blue Marble* den Erdplaneten in einer Art *fokussierter Gesamtschau* präsentiert: Die Erdgestalt ist in ihrer nahezu größtmöglichen Ganzheit, welche die quadratische Fläche zulässt, dargestellt und orientiert sich näherungsweise am Innenkreis des Quadrats (Modulation 1 in Abb. 8). Im Kontrast zur anschließenden Zoombewegung (Modulation 2 und 3 in Abb. 8), die auf Einzelheiten fokussiert, setzt *Blue Marble* die Einheit des Erdplaneten ins Bild und keine Teil- bzw. Lokalansichten.

Dieses bedeutungsvolle Merkmal der Fotografie *Blue Marble* wird auch im Vergleich mit anderen Weltraumfotografien der Erde sichtbar. Nahezu alle Bilder der »earthrise era« (Lazier 2011: 605) zeigen nicht das planetarische Gan-

ze (in seiner zweidimensionalen Kreisform), sondern offenbaren ausschließlich Teilansichten – der Erdplanet als schmale Sichel (Abb. 9), scheinbar vor einer steinernen Mondwüste aufgehend (Abb. 10) oder überstrahlt vom Funkeln eines Südlichts (Abb. 11).



Abb. 9–11: Erdsichel mit Norden unten, NASA, Apollo 11 (linke Seite); William Alison Anders, Earthrise, 24. Dezember 1968, Apollo 8, NASA, (Mitte); Polarlicht aus dem All, 26. September 2011, NASA (rechte Seite)

Generell lässt sich die Bildstruktur der vollständigen Kreisform im (optischen) Mittelpunkt der quadratischen Fläche in einen Zusammenhang mit historisch weit zurückreichenden, tradierten Bildkonventionen und -ästhetiken bringen. Beispielsweise sind in der Tradition der europäischen Kartografie zahlreiche *map-pae mundi* in Form mittelalterlicher Radkarten als Kombination von Kreis und Quadrat gestaltet (Abb. 12). Desgleichen weisen geozentrische Schemata wie zum Beispiel das klassische Zehn-Sphären-Weltbild nach Aristoteles eine analoge Struktur auf (Abb. 13); ferner die vitruvianische Figur, ebenfalls ein Schema, das indes die idealisierten Proportionen des menschlichen Körpers darstellt (Abb. 14).

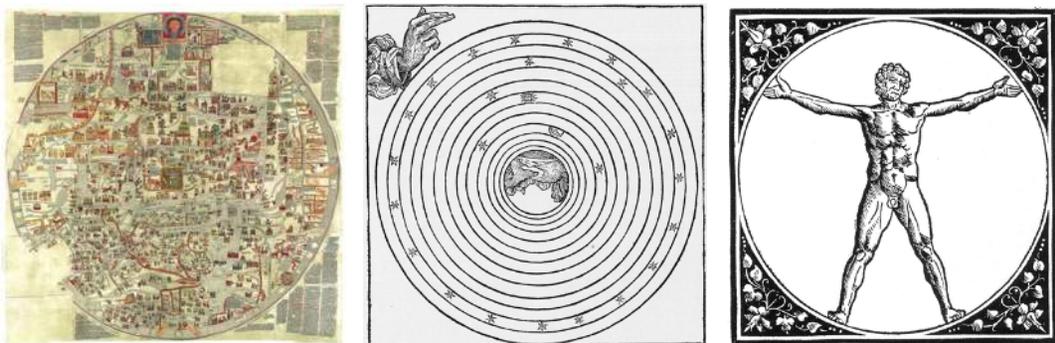


Abb. 12–14: Ebstorfer Weltkarte, Faksimile des Projekts EbsKart, Universität Lüneburg, Pergament, um 1300 (linke Seite); Hartmann Schedel, Der vierte Tag der Schöpfung, Holzschnitt, 1493 (Mitte); Fra Giovanni Giocondo, Vitruvianische Figur, Holzschnitt, 1511 (rechte Seite)

Aber auch darüber hinaus, etwa in Kupferstichen (Abb. 15), der Malerei des 19. Jahrhunderts (Abb. 16) sowie in der modernen Fotografie (Abb. 17), findet sich sujet- und stilübergreifend jene grundlegende Kompositionsordnung.



Abb. 15–17: Matthäus Merian, *Erscheinung des Lichts*, Kupferstich, 1617 (linke Seite); Joseph Mallord William Turner, *Light and Colour [Goethe's Theory] – the Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*, Öl auf Leinwand, 1843 (Mitte); Eugenio Recuenco, *Lavadora*, Fotografie, 2000 (rechte Seite)

Entsprechende, zum Teil technisch bedingte Darstellungsformen gibt es außerdem bei Radarschirmen (Abb. 18), im Bereich der Medizin, etwa in der Endoskopie oder der fotografischen Aufnahme des Augenhintergrundes (Abb. 19), sowie bei mikroskopischen Abbildungen (Abb. 20).

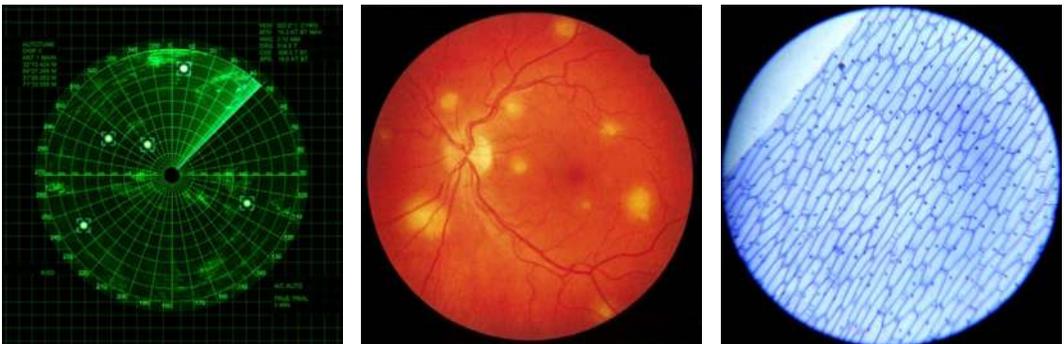


Abb. 18–20: Exemplarischer Radarbildschirm (linke Seite); Darstellung des Augenhintergrundes, *Chorioiditis disseminata* (Mitte); Mikroskopie einer Zwiebel, Pflanzenzelle, 40-fache Vergrößerung (rechte Seite)

Und schließlich können die mannigfachen visuellen Ausdrucksgestalten der gegenwärtigen Alltagswelt, die auf der Verbindung dieser beiden geometrischen Grundformen basieren, als (unter Umständen modifizierte) Aktualisierungen in dieser Linie gesehen werden – besonders häufig in Form von Logos (Abb. 21), Plattencovern (Abb. 22) oder App-Icons (Abb. 23).



Abb. 21–23: Firmenlogo Lidl (linke Seite); Plattencover Bon Jovi, *The Circle*, 2009 (Mitte); Mac App-store-Icon, iOS 9, 2015 (rechte Seite)

Exemplarisch sei im Folgenden die Fotografie *Blue Marble* aus einer bildvergleichenden Perspektive dem Kupferstich von Merian und dem Plattencover der Rockband *Bon Jovi* gegenübergestellt (Abb. 24). Beide hinzugezogenen Kontrastbilder verbindet hinsichtlich ihrer sich ähnelnden Kompositionsordnung eine inhaltliche Analogie, die zu einer spezifischen Deutung von *Blue Marble* führt.



Abb. 24: Bildvergleich zwischen Merians Kupferstich (linke Seite), *Blue Marble* (Mitte) und dem Bon-Jovi-Plattencover (rechte Seite)

Merian imaginiert den Schöpfungsbeginn: Ein kreisförmiger Lichtblitz leuchtet in einem schwarzen Quadrat (vgl. Bredekamp 2011: 368) und wie aus einem zentralen Dunkel kommend hell auf. Auf dem Plattencover stellen sich vier schwarz gekleidete Musiker in das zentral aufscheinende Licht, um aus dessen Mitte heraus den vermeintlichen Betrachter*innen im Dunkeln entgegenzugehen. Insofern sind beide Bilder – trotz aller Unterschiede – Allegorien des Lichts. Im unmittelbar bildanschaulichen Nebeneinander mit *Blue Marble* gewinnt hierdurch der Prägnanzeindruck des ersten Blicks (vgl. Teilkapitel 2.1) an Bedeutung: Alle drei Bilder unterstreichen wechselseitig die ihnen immanente Differenz zwischen einer hellen Mitte und einem umgebenden Dunkel und lassen diese dadurch umso deutlicher hervortreten. Aus dieser Perspektive kann auch *Blue Marble* als lichtvolles Bild besehen werden: Es zeigt den vom Sonnenlicht vollständig beleuchte-

ten Erdplaneten. Ferner bietet sich durch die kreisförmige Ausleuchtung in der Mitte des schwarzen Rahmenquadrats dem Blick eine Orientierung im Bild. Das Auge wird vom Licht geleitet, ähnlich wie ein kreisrunder Lichtspot den Zuschauer*innenblick auf einer Bühne zum dramaturgisch relevanten Bereich lenkt.

Konträr zum lichtphysikalischen Zusammenhang zwischen ursächlicher Lichtquelle (Sonne) und lichtreflektierendem Objekt (Erde) folgt das Bild in diesem Bildvergleich darüber hinaus einer visuellen Logik. Denn in der vergleichenden Gesamtschau der drei Bilder zeigt sich *Blue Marble* nicht zwingend als ein in Licht getauchter Planet. Vielmehr lässt sich die Argumentationslogik umdrehen, beflügelt durch die kreisrunde Form des ausstrahlenden Lichts der beiden Kontrastbilder, die kein Reflexionsphänomen, sondern jeweils eine genuine Lichtquelle darstellt. Folgt man dieser visuellen Logik, wird auch *Blue Marble* zur *Erscheinung* und der Erdplanet in der schwarzen Leere des Alls zu einem eigenständig leuchtenden Fixpunkt. Als eigenlogisch bildhaftes Phänomen ist es jetzt die irdische Lichtquelle selbst, die dem Blick die Orientierung im Bild bietet und eine Handlung evoziert: das Streben zum Licht als Grundphänomen allen Lebens. Mörikes (2004: 323) Verse aus dem Gesang Weylas »Du bist Orplid, mein Land! / Das ferne leuchtet« lesen sich in diesem Sinne wie ein Lobgesang an die in weiter Ferne aufleuchtende Erde.²⁴

Nebst diesen zwei kontrastiven Deutungen des Lichtphänomens seien exemplarisch zwei weitere bildvergleichende Eindrücke skizziert. Beide Eindrücke entstehen im Bildvergleich zwischen *Blue Marble* und jeweils nur einem der beiden Kontrastbilder. Zunächst geht es um eine Deutung, die sich aus dem Vergleich zwischen Merians Kupferstich und *Blue Marble* ergibt.

In Merians Bild wird die Erscheinung des Lichts dargestellt als ein Bündel von Strahlen, die vom dunklen Mittelpunkt eines Kreises ausgehen und sich zu seinem hellen Äußeren ausdehnen. Dabei appäsentieren die Lichtstrahlen eine Vielzahl derselben, obwohl sie bildanschaulich nur als wenige imponieren. Diese Strahlen sind darüber hinaus im Bild derart positioniert, dass sie aus einer formalen Perspektive als einzelne, beispielhafte Symmetrieachsen des Kreises wahrgenommen werden können. Entsprechend appäsentieren sie – in Analogie zu ihrer Wahrnehmung als Lichtstrahlen – die Vielzahl respektive unendliche Anzahl von Symmet-

24 Dadurch, dass es in *Blue Marble* der Planet Erde ist, von dem das Licht ausstrahlt (bzw. in das er eingetaucht ist), wird jenes Moment geradezu mystisch überhöht: Der Blick wird mitten im leblosen All auf den *Planeten des Lebens* gerichtet. Darüber hinaus impliziert die Fotografie das Phänomen Leben vor einem weiteren Deutungshorizont. Analog zur Vier-Elemente-Lehre, die von Platon im *Timaios* (2020 [4. Jahrhundert v. Chr.]: 89) zudem als Kreislauf beschrieben wurde, zeigt das Bild alle vier Grundelemente des Lebens: das *Wasser* in Form der blauen Ozeane; die *Erde* durch die Flächen der Landmassen; die *Luft*, indirekt durch Wolkenschleier ins Bild gesetzt; und das *Feuer*, das in Gestalt des hell leuchtenden Planeten wahrnehmbar ist (bzw. mittelbar als Sonnenlicht zu erkennen ist, das den Planeten erscheinen lässt).

rieachsen, die der geometrischen Form des Kreises (und auch der Form der Kugel) aus mathematischer Perspektive per definitionem eigen sind. Betrachtet man unter diesem Aspekt die beiden Bilder gemeinsam, so verstärkt das Bild von Merian jenen grundsätzlichen Eindruck der Symmetrie, wie er prinzipiell auch von der spezifischen Bildkomposition der Fotografie *Blue Marble* ausgeht: Konkret insinuiert die Fotografie in diesem Bildvergleich ihre augenfällige Symmetrie nicht allein durch die Grundfläche des Quadrats (mit ihren insgesamt vier Symmetrieachsen), sondern zeigt explizit eine *unendlich* symmetrische geometrische Form im (optischen) Bildzentrum. So offenbart sich im Bildvergleich der Erdkreis in *Blue Marble* als maximal mögliche Verdichtung der bereits mit Blick auf die quadratische Bildfläche und die optisch mittige Positionierung rekonstruierten Symmetrie.

In der zweiten Deutung – diesmal auf Grundlage des Bildvergleichs zwischen *Blue Marble* und dem Plattencover – fokussiere ich auf die Unterschiede und nicht auf die Gemeinsamkeiten. Einer der deutlichsten Kontraste (neben den Schriftzeichen und konzentrischen Kreisen) ist die Darstellung von Menschen auf dem Cover. Spätestens durch die Abbildung der vier Musiker drängt sich die Wahrnehmung auf, dass *Blue Marble* ausschließlich Natur(phänomene) zeigt, ohne Einbindung des Menschen. Auf diese Weise nimmt das Bild Abstand von einer gesellschaftlichen Welt bzw. dem Erdplaneten als bewohntem Lebensraum. Es zeigt den blauen Planeten als eine naturgegebene Ordnung der Dinge, menschenleer, geschichtslos, ohne zivilisatorischen Einfluss. In einem solchen Bild verschwindet der Mensch »wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand« (Foucault 2008: 463).

Aus dieser Perspektive bricht die Fotografie *Blue Marble* an dieser Stelle radikal mit der bisherigen Ausdeutung der visuellen Struktur. Reproduzierte und aktualisierte das Bild bislang geradezu offensichtlich das Strukturprinzip der kulturellen Überformung, so präsentiert es nun den menschlichen Heimatplaneten als *dekulturalisiertes* Bildmotiv. Die Abbildung des blauen Planeten lässt jedwede visuelle Evidenz menschlicher Existenz vermissen – paradoxerweise im geochronologischen Zeitalter des Anthropozäns und erst möglich geworden durch die technische Apparatur der Fotokamera während einer Mondmission, eines der eindrucklichsten Beispiele technischen und wissenschaftlichen Fortschritts. Diesem tiefgreifenden Bruch gilt es im Rahmen des letzten Zeichenschritts weiter nachzugehen.

2.2.3 Der Erdinnenraum

Der dritte und abschließende Zeichenschritt umfasst die zeichnerische Rekonstruktion aller visuellen Binnenergebnisse, die der bildmittige Erdkreis beinhaltet. Der damit verbundene Interpretationsprozess ist im Folgenden in drei wesentlichen, aufeinanderfolgenden Phasen dargestellt. Anhand dieser drei Phasen gilt es,

sowohl das prinzipielle Vorgehen an dieser vorangeschrittenen Stelle der Analyse nochmals pointiert zu veranschaulichen als auch die dabei gewonnenen inhaltlichen Erkenntnisse darzulegen. Hierfür werden mit der ersten Phase ausdrücklich nur jene Beobachtungen und Wahrnehmungen thematisiert, die im Prozess des zeichnerischen Handelns entstanden sind. Folglich sind zu diesem Zeitpunkt des deutenden Verstehens der gesamte Kontext im Allgemeinen sowie alle bisherigen Analyseergebnisse im Besonderen nochmals bewusst auszublenden und die Aufmerksamkeit ist allein auf die sinnlichen Eindrücke im zeichnerischen Rekonstruktionsprozess zu richten. Darauf aufbauend wird in den beiden weiteren Phasen der Erdinnenraum fortschreitend ausgedeutet, indem schrittweise mehr und mehr außerbildliches Kontextwissen zur Bedeutungsexplikation und Rekonstruktion der fallspezifischen Besonderheit herangezogen wird. Die finale zeichnerische Rekonstruktion von *Blue Marble* wiederum ist in Abbildung 25 dargestellt.

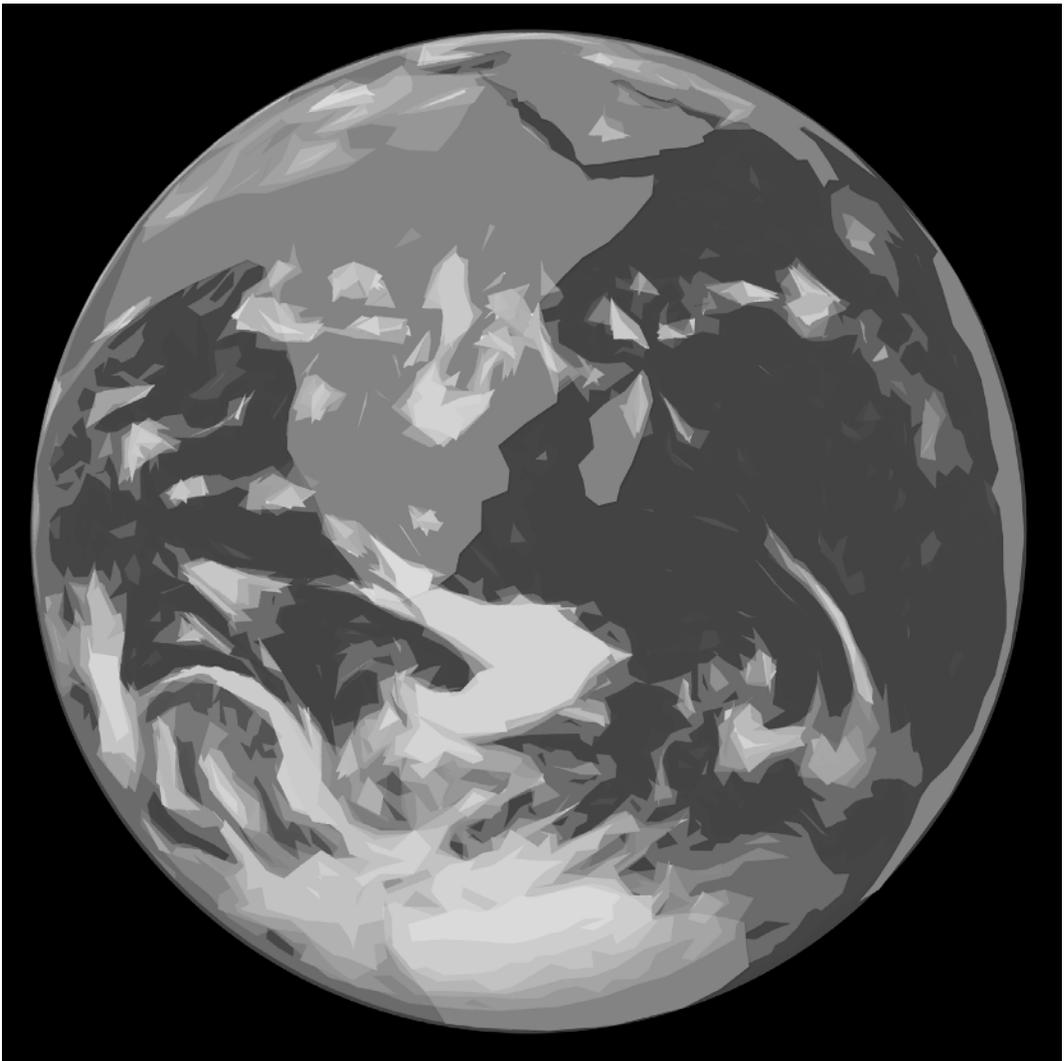


Abb. 25: Finale zeichnerische Rekonstruktion

Phase 1: Die erste Phase ist durch ein radikal kontextunabhängiges Nachzeichnen der visuellen Konfigurationen charakterisiert, mit dem verhindert werden soll, dass das Bild – in Anlehnung an Wernets (2006) Ausführungen zur objektiv-hermeneutischen Textinterpretation – als »eigenständiges Wirklichkeitsgebilde« (ebd.: 22) unterlaufen wird. Demgemäß ist in dieser Phase der Rekonstruktionsarbeit sämtliches Wissen über die Gestalt und die Position des Erdplaneten explizit auszublenden (und auch in der hier nachfolgenden Beschreibung sind konsequenterweise entsprechende Begriffe zu vermeiden). So dürfen beispielsweise Kenntnisse über Gewässer und Küstenverläufe, über die Konturen und die Lage der Landflächen, über Meerengen, Binnengewässer, Flussverläufe und Gebirgszüge oder über die Vegetation *nicht* zur Unterstützung des zeichnerischen Handelns respektive zur Orientierung der sich bewegenden Hand herangezogen werden. Und noch viel konsequenter: Auch das Wissen um die grundlegenden Unterscheidungen zwischen Weltraum und Weltkugel, zwischen Erdatmosphäre (in der Fotografie über die Wolkenabbildung indiziert) und Erdoberfläche, zwischen Wolkenformationen, Wassermassen und Landflächen ist temporär auszublenden. Pointiert formuliert, ist es beim kontextfreien Nachzeichnen erforderlich, die gegenständliche Fotografie als ein nichtgegenständliches Bild in den Blick zu nehmen.

Insofern steht die erste Phase der Rekonstruktion des Erdinnenraums diamental zu den alltagsweltlichen visuellen Deutungsroutrinen und Sehpraktiken. Zur Verdeutlichung: Wurde beim vormals ersten Blick auf die Fotografie *Blue Marble* (vgl. Teilkapitel 2.1) versucht, einzelne Elemente des anschaulichen Bildganzen unmittelbar als bereits Bekanntes zu identifizieren, zum Beispiel als Weltall und Erdplanet, als konkrete Kontinente und einzelne Länder, als Polarzonen, Gewässer und Wetterphänomene, so ist die Intention und das Ziel dieser ersten Phase, das Wiedererkennen bewusst zu verzögern (wie dies auch im Rahmen der beiden ersten Zeichenschritte immer wieder aufs Neue praktiziert wurde). Genau genommen geht es darum, sich auch jetzt noch völlig auf das Bild einzulassen und seine Gestalt weiterhin in letzter Konsequenz ernst zu nehmen. Exemplarisch sei dieses Vorgehen für zwei im Verlauf des rekonstruierenden Zeichnens gewonnene Eindrücke beschrieben – auch wenn die folgende Beschreibung der so generierten Einsichten zunächst vielleicht befremdlich und kontraintuitiv erscheinen mag.

Gleich zu Beginn der zeichnerischen Rekonstruktion der visuellen Konfigurationen innerhalb der Kreisform entsteht in meinem zeichnerischen Handeln der Eindruck eines akribischen Ausmalens vorgegebener Formen. Konzentriert achte ich darauf, den Rand der Kreisform nicht zu überschreiten. Im Unterschied zu den meist gegenständlichen Vorlagen, wie ich sie etwa aus Malbüchern für Kinder erinnere oder wie sie von Ausmalvorlagen in stilistischer Anlehnung an die Zen-Art geläufig sind, handelt es sich bei der hier fokussierten Bildgestalt jedoch um zwei spezifisch miteinander verbundene geometrisch-abstrak-

te Grundformen, konkret: ein Quadrat und ein in dessen optischer Mitte positionierter Kreis. Das zeichnerische Ausfüllen des Kreises in dieser spezifischen Formkombination aktualisiert und verstärkt zugleich einen bereits bei der Bedeutungsexplikation der isoliert betrachteten Kreisform gewonnenen Eindruck: den der Simultaneität aus Geschlossenheit (nach innen) und Begrenzung (nach außen). Diese Gleichzeitigkeit ist besonders deutlich an der äußeren Begrenzung der Kreisform erfahrbar, und zwar gerade im Verhältnis zur bereits schwarz eingefärbten Fläche des Quadrats: Ausnahmslos alle an dieser Stelle zu rekonstruierenden visuellen Konfigurationen enden radikal an der kreisrunden scharfen Grenze – was alle in diesem Zeichenschritt zu rekonstruierenden visuellen Einzelheiten, ganz gleich, welche Gestalt sie auch haben mögen, für mich in voller Prägnanz zu einer visuellen, vom tiefschwarzen Außen abgegrenzten Einheit werden lässt.

Der zweite Eindruck wiederum kann am ehesten als Wahrnehmung einer Ebenendifferenzierung umschrieben werden: Im Inneren der Kreisform lassen sich im Verlauf des Zeichenprozesses zwei grundsätzliche Ebenen voneinander unterscheiden, die sich für mich aus insgesamt drei verschiedenen *Elementkategorien* formieren. Die erste Ebene setzt sich dabei sowohl aus bräunlich-roten als auch aus blauen Formen zusammen und ist im Wesentlichen durch zwei Momente gekennzeichnet. Zum einen markiert sie mit ihrer grundsätzlich binären Farbgestaltung (blaue vs. bräunlich-rote Formen) eine offensichtliche Zweiteilung der Kreisform: Alles, was innerhalb der Kreisform nicht blau eingefärbt ist, ist – ungeachtet der jeweiligen Komplexität der Form – in einem braun-roten Farbton dargestellt, und umgekehrt.²⁵ Zum anderen ließ sich speziell im Prozess des zeichnerischen Handelns das Phänomen beobachten, dass sich die Umrisse der unterschiedlichen Formen gegenseitig konturieren. Diese gegenseitige Formkonturierung führt dazu, dass ich nicht für jede Form eigenständige Außenlinien zeichnen muss. Im Gegenteil: Während ich die Umrisse der blauen (respektive dunkelgrauen) Formen rekonstruiere, entstehen dabei unmittelbar die Umrisse der bräunlich-roten (respektive hellgrauen) Formen; dasselbe gilt in umgekehrter Weise. Dergestalt fügen sich die einzelnen Formen dieser Ebene nicht nur unmittelbar und passgenau an- bzw. ineinander (einzelne kleine Formen sind zum Beispiel gänzlich umschlossen von anderen, größeren), sondern weisen durch ihre sich gegenseitig bedingende Genese eine Art organischer Verbundenheit auf – trotz ihrer binären Farbstruktur, die prinzipiell nahelegt, dass es sich um eigenständige, voneinander unabhängige Elemente handelt. Auf diese Weise entsteht bei meiner händischen Auf- und Unterteilung der Kreisform auf dieser ersten

25 Um diese Zweiteilung zu betonen, wurde in der zeichnerischen Rekonstruktion bewusst auf das Nachzeichnen der exakten Farbtöne verzichtet und stattdessen zwischen zwei unterschiedlichen Grautönen differenziert.

Ebene die hypothetische Sinnstruktur von Interdependenz und Zusammengehörigkeit, genauer: In der Teilung entsteht der Eindruck von Einheit.²⁶

Die zweite Ebene hingegen bildet sich beim Nachzeichnen aller weißen Formen heraus, wobei nicht die helle Farbgebung als solche das primär kennzeichnende Moment dieser Ebene ist. Konstitutiv ist vielmehr meine Wahrnehmung, dass die weißen Formen, die in ihrer konkreten Ausgestaltung die Formen der ersten Ebene an Komplexität deutlich überbieten, die Kreisform in sämtliche Richtungen durchstreifen und dabei die Umrisslinien der blauen (respektive dunkelgrauen) und bräunlich-roten (respektive hellgrauen) Formen der ersten Ebene überlagern, ja sich geradezu über diese hinwegsetzen – im Unterschied zur Grenze der Kreisform, die sie klar ersichtlich nicht transzendieren: Wie alle anderen dem Kreis immanenten Formen werden auch die weißen durch den tiefschwarzen Bildhintergrund begrenzt. Insofern entsteht im Wechselspiel der beiden Ebenen – und dies ist in Bezug auf die hier beschriebene visuelle Ebenendifferenzierung entscheidend – ein Tiefeneindruck: Die weißen Formen liegen über den blauen und bräunlich-roten, das dynamische Chaos (der zweiten Ebene)²⁷ befindet sich mithin über der organischen Einheit (der ersten Ebene).²⁸ Durch diesen spezifischen Tiefeneindruck sind die beiden Ebenen nicht zuletzt auch perspektivisch für mich trennscharf voneinander zu unterscheiden. Dies hat zur Folge, dass die organische Einheit der blauen und bräunlich-roten Flächen durch die weißen Formen nicht infrage gestellt, sondern bekräftigt wird: Die organische Einheit (Ebene 1) und das dynamische Chaos (Ebene 2) verstärken sich wechselseitig in ihrer visuellen Simultaneität.

Zusammenfassend lassen sich auf Grundlage der beiden im Prozess des zeichnerischen Handelns gewonnenen Eindrücke hypothetisch zwei erste Deutungen für die der Kreisform immanenten Formen formulieren, die im weiteren Verlauf der Rekonstruktion der fallspezifischen Besonderheit der visuellen Ausdrucksgestalt mittels des schrittweisen Hinzuziehens von Kontextwissen zu analysieren sind:

26 Dieser Eindruck ließ mich überdies daran denken, dass die Harmonisierung des Gegensätzlichen als grundlegendes Kennzeichen symbolischer Formung gilt (vgl. Soeffner 2010a), ohne dieser Assoziation entsprechend der kontextunabhängigen Einstellung in dieser Phase weiterführend nachzugehen.

27 Der Eindruck der Ebenendifferenzierung wird überdies speziell durch die wirbelähnlichen Formen der weißen Elemente hervorgerufen, insofern sie den Anschein von Bewegung innerhalb der Kreisform erwecken und im Kontrast zur symmetrischen Ausgeglichenheit der Gesamtkomposition und organischen Geschlossenheit auf der ersten Ebene prinzipiell einen zeitlichen Verlauf nahelegen, wobei entsprechend dem Wesen der Fotografie als unbewegte Ausdrucksgestalt offenbleiben muss, in welcher Weise sich die weißen (Wirbel-)Formen potenziell verändern könnten oder ob sie dies überhaupt tun.

28 Der hierdurch entstehende Tiefeneindruck wird auf dieser zweiten Ebene ein weiteres Mal evoziert: Die weißen Konfigurationen zeigen speziell an den Kreisrändern auf Höhe der horizontalen Kreismittellinie perspektivische Krümmungen. Hierdurch verweist die zweite Ebene auf eine mögliche Kugelform der bildanschaulich zweidimensionalen Kreisform.

1. Alle visuellen Konfigurationen im Innenraum des Kreises sind nicht allein als eine nach innen geschlossene und nach außen begrenzte Einheit zu begreifen, sondern sind Elemente eines größeren Zusammenhangs, der mehr bzw. etwas anderes zu zeigen scheint als die Summe jener visuellen Konfigurationen respektive der ihn konstituierenden Einzelemente.
2. Neben dem generellen Moment der Einheit, das insbesondere auf der geschlossenen Form des Kreises beruht, vermittelt das Bild darüber hinaus den spezifischen Sinngehalt einer *organischen* Einheit. Diese wird allen voran durch die Verbindung der sich gegenseitig konturierenden Umrisslinien auf der ersten Ebene erzeugt und intensiviert sich gerade im anschaulichen Tiefenkontrast zur Unordnung und Dynamik auf der zweiten Ebene.

Phase 2: In einem ersten Schritt der zweiten Phase werden die im zeichnerischen Handeln der ersten Phase gewonnenen Eindrücke und Deutungen unter Hinzunahme des Wissens reflektiert, dass es sich bei dem zu interpretierenden Bild um eine Weltraumfotografie der Erde handelt – um welche konkret, soll jedoch noch immer keine Rolle spielen und weiterhin bewusst unbestimmt bleiben. Aus dieser neu eingenommenen Perspektive zeigt sich mir zuallererst eine Inkonsistenz zwischen dem nun anvisierten Bildverstehen der visuellen Ausdrucksgestalt als tatsächliche Weltraumfotografie und jenem in der ersten Phase auf Basis der kontextfreien zeichnerischen Rekonstruktion erarbeiteten Bildverstehen: Normalerweise lässt sich die weiße Fläche am unteren Rand der Kreisform ohne Weiteres als antarktischer Eisschild respektive Landfläche erkennen und mühelos von der darüber liegenden Wolkendecke unterscheiden, die ihrerseits als Wetterphänomen respektive Aerosol-Ansammlung in der Atmosphäre bestimmt werden kann. Im zeichnerischen Prozess der ersten Phase konnten diese beiden Bildelemente jedoch nicht eindeutig auseinandergehalten werden; vielmehr gingen sie restlos ineinander auf und wurden dementsprechend unterschiedslos der zweiten Ebene zugerechnet, auf der die Antarktika mit den über ihr abgebildeten Wolken eine Einheit bildet. Für die beiden bisherigen Deutungsansätze hat diese Inkonsistenz jedoch keine entscheidenden Konsequenzen: Zwar zeigen sich aufgrund des Korrektivs des geografischen Wissens nunmehr auf der ersten Ebene grundsätzlich drei unterschiedliche Farbflächen (neben den blauen und bräunlich-roten Formen existiert mit dem Kontinent Antarktika nun auch eine weiße Form). Die organische Einheit als Folge der gegenseitigen Genese ihrer Umrisse wird dadurch aber nicht falsifiziert. Denn auch die Umrisse der um den Südpol gelegenen Landgebiete würden im Rahmen eines begrifflich vorgeprägten Zeichnens in Bezug auf die sie umgebenden blauen Formen der dortigen Meeresgebiete gezeichnet werden, et vice versa.

Im nächsten Schritt der zweiten Phase wird über den bislang hinzugezogenen Kontext hinaus zusätzliches Wissen vergleichend miteinbezogen. Konkret handelt es sich dabei um Wissensbestände über alternativ mögliche Darstellungen der ganzen Erde jenseits fotografischer Abbilder aus extraterrestrischer Perspektive. Berücksichtigt man in diesem Sinne explizit Kenntnisse über zum Beispiel kartografische Medien, verdichtet und spezifiziert sich das ursprünglich anhand des Bildvergleichs zwischen *Blue Marble* und dem *Bon-Jovi*-Plattencover beschriebene Moment der Dekulturalisierung: *Blue Marble* zeigt keine Ländergrenzen, die einzelnen Staaten gehen in natürlichen Landmassen auf. Im Gegensatz zu politischen Karten oder Globen (Abb. 26) veranschaulicht *Blue Marble* somit keine geopolitischen Verhältnisse oder nationalstaatlichen Territorien, sondern offenbart den menschlichen Heimatplaneten als *grenzenlos* vereint. Besonders deutlich erkennbar ist dies im Deutungszusammenhang der ersten Ebene des Erdinnenraums (Abb. 27), das heißt mit Blick auf die zeichnerische Rekonstruktion aller Wasser- und Landflächen – unter Absehung von den weißen Wolkenschleiern und dem arktischen Eisschild, die der zweiten Ebene zugehörig sind. Auch sind auf der Fotografie *Blue Marble* weitere kulturelle Konventionen bzw. kodifizierte Darstellungsweisen wie Gitterlinien, Längen- und Breitengrade etc. absent. Umgekehrt fehlen speziell bei Globen neben der Abbildung der Wolken auch die Darstellung des Weltraums und somit das Außen der Erde: Zeigt *Blue Marble* die Erde umgeben vom tiefschwarzen All, ist die Umwelt des Globus hingegen unbeständig respektive abhängig von dessen Standort: von der eigenen Wohnung über Museumssäle, Trödeläden und Kartenräumen in Schulen oder Universitäten bis hin zu Kneipen und Baumkronen auf Festivalgeländen (vgl. ausführlicher zu dieser spezifischen Innen-/Außen-Unterscheidung Hilgert/Hoggenmüller 2017). Auf diese Weise macht das Bild – bemerkenswerterweise mittels einer Abbildung der Welt als Ganze, auf der der Mensch und seine Spuren nicht vorkommen – anschaulich, was Robertson (1992: 8) in seiner viel zitierten Globalisierungsdefinition schriftsprachlich fasst: »the compression of the world and the intensification of consciousness of the world as a whole.«



Abb. 26 und 27: Exemplarischer Globus (linke Seite); zeichnerische Rekonstruktion der Ebene 1 (rechte Seite)

Im weiteren Verlauf der Rekonstruktion des Erdinnenraums stellt sich die Frage, ob sich eine fallspezifische Besonderheit genau dieser konkreten Weltraumfotografie finden lässt; eine visuelle Besonderheit, die *Blue Marble* möglicherweise von anderen Weltraumfotografien unterscheidbar macht. Eine Antwort darauf soll durch die nochmalige Erweiterung von Kontextwissen in der dritten und abschließenden Phase der Rekonstruktion des Erdinnenraums gesucht werden.

Phase 3: In der dritten Phase werden die auf der Fotografie *Blue Marble* konkret abgebildeten Wasser- und Landmassen durch eine nochmalige Erweiterung des Kontextwissens bestimmt, indem die visuellen Formen und Kontraste des Erdinnenraums unter Hinzuziehung von explizit geografischen Wissensbeständen betrachtet werden. Dadurch, so soll mit dieser dritten Phase nachfolgend gezeigt werden, eröffnen sich für den Verstehensprozess im Allgemeinen und die Rekonstruktion des Erdinnenraums im Besonderen neue Sinn- und Bedeutungszusammenhänge.

Paradigmatisch soll der Fokus auf die bildbestimmende, da aus planimetrischer Perspektive größte zusammenhängende Landmasse gerichtet werden. Hierbei fällt auf, dass im Erdinnenraum Afrika als fast einzige Landfläche überhaupt und überdies an prominenter Stelle sichtbar ist. Die spezifische Bedeutung dieser bildanschaulichen Besonderheit sei insbesondere auf Grundlage eines spezifischen Modulationssamples (Abb. 28) ausgearbeitet, das für die Argumentation in diesem Kapitel allein mit den *geografischen Großformen* des Erdinnenraums experimentiert.



Abb. 28: Modulationssample III, fotoähnliche NASA-Abbildung (linke Seite); unmittelbares Kontrastbild mit Nordamerika-Abbildung (Mitte); unmittelbares Kontrastbild mit der ehemaligen Sowjetunion im Zentrum (rechte Seite)

Bei der Modulation 1 in der Abbildung 28 handelt es sich um eine offizielle, fotoähnliche Abbildung der NASA, die auf Basis von Beobachtungen des Moderate Resolution Imaging Spectroradiometers (MODIS) die Erde als einen Wasserplaneten darstellt.²⁹ Bildanschaulich sind fast ausschließlich blaue Wasserflächen und weiße Wolkenformationen zu sehen, Festland und Inseln als bewohnbare Landflächen hingegen sind auf der nichtsichtbaren Erdrückseite verborgen. Unter einer solchen Perspektive konterkariert das Kontrastbild auf der linken Seite des Modulationssamples die Vorstellung von der Erde als Heimatplaneten des Menschen geradezu: Statt Landmassen ist großflächig der Pazifische Ozean zu sehen, statt menschlichem Lebensraum finden sich ausgedehnte Wassermassen.

Im Unterschied hierzu sind im Erdinnenraum der beiden anderen Kontrastbilder in Abbildung 28 Weltregionen eingezeichnet, die als sinnhaft vermutete Alternativen zur tatsächlichen Darstellung des afrikanischen Kontinents auf *Blue Marble* denkbar wären. Das eigenhändig gestaltete Kontrastbild in der Mitte des Samples präsentiert insbesondere den nordamerikanischen Kontinent, das Kontrastbild auf der rechten Seite zeigt große Teile Asiens, genauer, die ehemalige Sowjetunion im nordöstlichen Eurasien. Entsprechend erscheinen im mittleren Bild die Vereinigten Staaten von Amerika prominent auf der Bildfläche und verweisen somit – nunmehr unter Berücksichtigung des *spezifischen Kontextes der konkreten Fotografie* – auf die Heimat der drei Astronauten der Apollo-17-Mission, die sich während ihres Fluges zum Mond mit diesem Anblick gleichsam selbst als Bewohner des blauen Planeten verorten und sich der Erde zugehörig fühlen können.

Das Bild auf der rechten Seite hingegen rückt vornehmlich das Gebiet der damaligen Sowjetunion in den Fokus, um hierdurch – unter zusätzlicher Bezugnah-

29 Auf der NASA-Homepage *Earth Observatory* wird die Abbildung als *The Water Planet* betitelt. Im Begleittext ist zu lesen: »Viewed from space, the most striking feature of our planet is the water. In both liquid and frozen form, it covers 75% of the Earth's surface« (vgl. <https://visibleearth.nasa.gov/images/46209/the-water-planet>, letzter Zugriff am 14.10.2021).

me auf den *allgemeinen historischen Kontext der 1970er-Jahre* – auf einer symbolischen Ebene das zu Zeiten des Kalten Krieges politisch-ideologisch konkurrierende System, den Kommunismus, und nicht zuletzt die Heimat des größten Rivalen der US-Bundesbehörde NASA, der sowjetischen Raumfahrt, aus der Distanz des Weltraums global sichtbar werden zu lassen. Allerdings ist nur schwer vorstellbar, dass ein solches Bild der Erde im damals noch nachhallenden Wettstreit um die Vormachtstellung raumfahrender Staaten seitens der USA kommuniziert worden wäre – es sei denn aus der Vorstellung heraus: *Den Feind haben wir im Blick*.

Tatsächlich aber ist auf der Fotografie *Blue Marble* weder Nordamerika noch die ehemalige Sowjetunion, sondern der afrikanische Kontinent zu sehen und somit eine Weltregion ins Bild gesetzt, die in besonderer Weise mit der Herkunftsgeschichte der Menschheit verbunden ist: Afrika wird als die *Wiege der Menschheit* verstanden, denn von diesem Kontinent aus vollzog sich nach paläoanthropologischen Erkenntnissen die Ausbreitung des Menschen über den gesamten Erdplaneten (vgl. etwa Wilson/Cann 1992). Vor dem Hintergrund dieser nunmehr *ur- und allgemeingeschichtlichen Kontexterweiterung*, die nochmals über das bislang in dieser dritten Phase der Bedeutungsexplikation herangezogene Kontextwissen hinausgeht, verweist *Blue Marble* auf einen allen Menschen und ihren unmittelbaren Vorfahren gemeinsamen Ursprung – und eben nicht auf eine spezifisch lokale, eigene Heimat (USA) oder ein konkret lokalisierbares, fremdes Feindesland (Sowjetunion). So besehen aktualisiert die Fotografie mit der Abbildung Afrikas die bereits mit Blick auf die geometrische Form des Kreises und die organische Einheit der Land- und Wassermassen gedeutete Semantik der Einheit. Zum jetzigen Zeitpunkt des deutenden Verstehens lässt sich diese als Einheit *der* Menschheit qua ihres gemeinsamen Ursprungs auf dem afrikanischen Kontinent präzisieren.

Gerade aber vor einem derart ausgeweiteten Deutungshorizont, der neben den Momenten der Selbstverortung (Heimat) und Abgrenzung (Feindschaft) insbesondere den Ursprung des Menschen im »Kollektivsingular« (Koselleck 2010: 66 f.) und seine globale Ausbreitung impliziert, das heißt auf die Einheit der Menschheit rekurriert, ist die bereits thematisierte Abwesenheit des Menschen und die Unsichtbarkeit seiner Spuren auf der Erde im Rahmen der Fotografie *Blue Marble* umso bemerkenswerter. Denn in genau dieser Diskrepanz zwischen Ursprung und Ausbreitung respektive Einheit der Menschheit einerseits und ihrer bildanschaulichen Abwesenheit respektive der Unsichtbarkeit des Kulturellen andererseits scheint die fotografische Aufnahme des afrikanischen Kontinents als menschenleerer Erdteil das bislang herausgestellte Moment der Dekulturalisierung geradezu in letzter Konsequenz zu verstärken und zu bestätigen.

Begreift man aus einer wissenssoziologisch-hermeneutischen Perspektive jene Unsichtbarkeit bzw. Invisibilisierung des Kulturellen als »konkret-historische (Problem-)Situation« (Soeffner 2010b: 173), kann eine weitere Fotografie

der NASA im Sinne einer historisch konkreten Antwort oder Lösung verstanden werden: Knapp 40 Jahre nach *Blue Marble* zirkuliert eine Visualisierung, die unter dem Titel *Black Marble* die lichtintensiven Aktivitäten des Menschen auf der nächtlichen Erde darstellt und somit die obige Deutung der *Erde als genuine Lichtquelle* mit einer offensichtlichen *Kulturalisierung* des Erdmotivs zusammenbringt. Durch eine spezifische Montagetechnik erscheint die Erde vollständig wolkenfrei und abgeschattet in einer konstruierten Nachtzone, in der Flussverläufe und Autobahnen entlang künstlicher Lichtquellen an Ufern und Straßenrändern sowie die eindruckliche Helle der städtischen Ballungsräume und Industriezentren sichtbar werden (Abb. 29). Der ursprünglich blaue Planet wird dieserart zum *Lichtspielhaus Erde*, das zentrale Motiv somit auch auf inhaltlicher Ebene kulturell überformt und durch das Bild als von allen Menschen gemeinsam geteilte Heimat augenscheinlich.



Abb. 29: *Black Marble*, NASA, 2012

Kontrastiert man diese Perspektive mit dem Blick auf die Fotografie *Blue Marble*, in der sich die Momente der kulturellen Überformung und der Dekulturalisierung noch widersprüchlich gegenüberstehen, erscheint das an verschiedenen Stellen und auf unterschiedlichen Ebenen rekonstruierte Strukturprinzip der kulturellen Überformung schließlich als eine Sinnfigur, in die sich alle Deutungen sinnvoll zu *einer* bestimmten Fallstruktur integrieren lassen. Diese beschreibt, wie dem bildhaften Phänomen der Unsichtbarkeit bzw. Invisibilisierung des Kulturellen in *Blue Marble* – ebenfalls verstanden als eine historisch konkrete Antwort – begegnet werden kann (und worden ist), und zwar, dies sei an dieser Stelle ausdrücklich betont, nicht in Abhängigkeit von den »gewussten Bewusstseinsinhalte[n] von Subjekten« (Reichertz 2007b: 177), hier: der ursprünglich Bildhandelnden, sondern als rationale Konstruktion des sich im Bild dokumentierenden sozialen Sinns, das heißt mit Blick auf die gesellschaftliche Bedeutung. Letztere liegt darin, so die verdichtete Rekonstruktion eines objektivierten Typus, der Dekulturalisierung (des Bildmotivs) eine Kulturalisierung (der Bildkomposition) entgegensetzen, um über das eigentliche Abbild einer globalen, jedoch menschenleeren Natur auch eine kulturelle Ordnung ins Bild zu setzen respektive ein sozial Imaginäres als prinzipiell offene Figur auf visueller Ebene symbolisch zu repräsentieren. Konsequenterweise muss dies im Fall von *Blue Marble* auf formaler Ebene passieren – wie auch sonst? Denn neben der dekulturalisierten Erde zeigt die Fotografie ausschließlich das schwarze Nichts des Alls. Die bis hierhin erarbeitete Strukturhypothese wird somit durch die dekulturalisierte, entmenschlichte Erde nicht widerlegt, sondern gewinnt an Potenzial: Sie ermöglicht – im Sinne Max Webers (vgl. 1985 [1922]: 1) – ein ursächliches Erklären des visuellen Handelns im konkreten Einzelfall *Blue Marble*. Für dessen Kulturbedeutung ist es sodann nicht nur essenziell, *dass* die Fotografie die Erde *als Ganze* zeigt, einschließlich des damit einhergehenden gesellschaftlichen Irritationspotenzials zu Beginn der 1970er-Jahre und der ambivalenten Deutung der Fragilität und der Gestaltbarkeit des blauen Planeten, die von den bisher existierenden Interpretationen als wesentliche Momente herausgestellt wurden (vgl. Kapitel 1: 11 f.). Bedeutsam ist vielmehr auch – und hier möchte ich die bisherige Forschung zu den Weltraumfotografien der Erde ergänzen –, *wie* sie *als Ganze* vor Augen geführt wird.

Genau hier hinein fügt sich auch eine anfängliche Vermutung, die im Verlauf der Analyse bekräftigt werden konnte: Das auf der NASA-Website offiziell kommunizierte Bild *Blue Marble* ist selbst eine Modulation der ursprünglich von den drei Astronauten gemachten Aufnahme. Das Lunar and Planetary Institute archiviert in einem digitalen *Apollo Images Atlas* alle reichlich 25.000 Fotografien des Apollo-Programms. Darunter findet sich ein Bild mit der offiziellen *Blue-Marble*-Kennung AS17-148-22727 (Abb. 30), auf dem die Ikone des blauen Planeten letztlich basiert.



Abb. 30: AS17-148-22727, Cernan/Evans/Schmitt (Apollo 17, NASA), 07.12.1972

Als weiteres Kontrastbild hinzugezogen, bestätigt es die bereits zu Beginn der Interpretation formulierte Hypothese einer Editierung und zeugt von einem visuellen Handeln im Sinne der kulturellen Überformung. Augenscheinlich bearbeitete die NASA das Originalbild AS17-148-22727 für die spezifischen Ansprüche ihrer Kommunikation. Insbesondere vier Eingriffe haben den Bildeindruck deutlich verändert:

1. Modifikation des Bildausschnitts: Der Bildausschnitt wurde so verändert, dass die Erde stark vergrößert im Bild erscheint und auf diese Weise bildbestimmend wird; an der quadratischen Grundform der Originalaufnahme³⁰ wurde

30 Im Fall der Apollo-17-Mission ist die fototechnische Ausstattung der Einzelbilder tabellarisch dokumentiert (vgl. Wells 2000). Für *Blue Marble* umfassen die Angaben unter anderem Hasselblad 70 mm (Film Width), Filmtyp: So-368, Linse: 80 (vgl. ebd.: 88).

hingegen festgehalten, wobei die Intention offenbleiben muss (Authentizitätsgründe, Fragen der Ästhetik, eine Orientierung an der Darstellungsweise historischer Weltbilder oder das Spiel mit der symbolischen Wirkkraft geometrischer Urformen).

2. Umkehrung des Erdplaneten: Zeigt das ursprüngliche Bild den antarktischen Eisschild oben und große Teile Afrikas in der vermeintlich südlichen Hemisphäre, bildet *Blue Marble* den Erdplaneten um 180 Grad gedreht ab. Insofern entspricht das Bild den tradierten Sehgewohnheiten auf Weltkarten und Globen: Die Welt *steht nicht mehr Kopf*, die Aufnahme ist zum »Augenfreund« (Bredekamp 2011: 367) geworden.
3. Bearbeitung der Hintergrundfarbe: Die gräulich rauschende Grobkörnigkeit der analogen Originalfotografie ist bei *Blue Marble* durch das tiefe Schwarz ersetzt worden, mit all den in der Analyse aufgezeigten Konsequenzen. Und auch die anderen Farben – das Blau der Wassermassen, das Weiß der Wolkenformationen sowie die changierenden Farbtöne der Landmassen – sind deutlich intensiver dargestellt und leuchten in der ikonischen Fotografie geradezu.
4. Retuschieren eines satellitenähnlichen Flugobjekts: Ungefähr über Westafrika zeigt die Fotografie AS17-148-22727 die schwarze Silhouette eines für das bloße Auge verschwindend kleinen (Flug-)Objekts, das zum Zeitpunkt der Aufnahme offensichtlich zwischen dem Erdplaneten und dem Apollo-17-Raumerschiff in einer Erdumlaufbahn flog (Abb. 31, linke Seite). Entsprechend ist es nicht allein die welträumliche Distanz, die die kulturellen Spuren auf der Fotografie für das menschliche Auge invisibilisiert. Vielmehr ist es gerade diese Retusche, die das Bild sogar von jenem nur wenige Bildpunkte großen Zeugnis menschlicher Existenz entledigt und die Erde als dekulturnalisiertes Motiv stilisiert. Auch dass bildimmanent nicht abschließend zu bestimmen ist, ob es sich bei dem retuschierten Objekt tatsächlich um ein Flugobjekt, Weltraumschrott oder möglicherweise um eine Verunreinigung der Linse der fototechnischen Apparatur handelt, ändert daran nichts. Selbst im Fall einer Verunreinigung der Linse könnte die Retusche als Invisibilisierung gedeutet werden, konkret: als Invisibilisierung der medialen Machart des Bildes, die letztendlich auch mit einer Invisibilisierung des Kulturellen in Einklang zu bringen ist.



Abb. 31: Bildvergleich zwischen der Vergrößerung eines Bildausschnitts der Fotoaufnahme AS17-148-22727 [Bild um 180 Grad gedreht, besagtes Objekt weiß umrahmt] (linke Seite) und der Vergrößerung des entsprechenden Bildausschnitts der Fotografie Blue Marble (rechte Seite)

Mit diesen vier Eingriffen wird der Erdplanet aus der Peripherie buchstäblich in den Mittelpunkt gerückt und dadurch in einer sekundären symbolischen Verdichtung als wesentliches und zugleich singuläres Bildelement der Fotografie *Blue Marble* konstituiert: Die ganze Erde, ins optische Zentrum gerückt, in fokussierter Gesamtschau, sämtlicher anthropogener Spuren entledigt und leuchtend hell von einem kleinen Ausschnitt des in artifizierter Perfektion dargestellten schwarzen Alls umgeben – dies ist der eigentliche Wahrnehmungsinhalt der Ikone des blauen Planeten. Deutlich steht *Blue Marble* damit im Kontrast zur ursprünglichen Originalfotografie AS17-148-22727, die Erde *und* All präsentiert: In einem bildbestimmenden Verhältnis zeigt sie die Erde in den Weiten des kosmischen Außen. *Blue Marble* hingegen bildet das All nur noch randständig ab, gleichsam nebensächlich auf der ihm zugeordneten kleinen Restfläche. Im Fokus steht mithin die Erde als globale Natur, ohne den Menschen und seine Spuren auf ihr, verändert in Form der angeführten Bildbearbeitungen, durch die der Weltraum nicht zuletzt *symmetrisiert* und begrenzt wird.

Auch an dieser Stelle weicht meine Analyse von den bisherigen Forschungsarbeiten und den etablierten Deutungen der Fotografie *Blue Marble* ab. Denn *Blue Marble* zeigt nicht allein – wie im Rahmen der bisherigen Analysen immer wieder konstatiert wurde – das Verschwinden des *Außen im Innen der Erde* im Sinne einer neuen holistischen Perspektive auf die Welt und eines aufkommenden planetarischen Bewusstseins, sondern die Fotografie reduziert darüber hinaus das *Außen außerhalb der Erde* respektive das beängstigende schwarze »Hintergrundrauschen der Gefahr« (Bredekamp 2011: 370) und damit auch den sorgenvollen Blick auf die Bedrohung des Erdplaneten. Die bisherigen Interpretationen möch-

te ich somit durch die vorliegende Analyse ergänzen: Der blaue Planet kann in der spezifischen Darstellung der Ikone *Blue Marble* zwar als schützenswert und zerbrechlich gesehen werden, aber auch das Gegenteil lässt sich erkennen: Er wirkt geradezu stark und autark.

Diese bildanalytisch rekonstruierte, ergänzende Sichtweise auf die Fotografie *Blue Marble* lässt sich wiederum passend auf die Überlegungen des Philosophen Blumenberg (1997) über die Weltraumfotografien der Erde im Allgemeinen beziehen, die in seinen postum erschienenen astronoetischen Glossen veröffentlicht wurden. Den Erkenntnissen meiner Analyse im Verhältnis zum Kanon der bisherigen Interpretationen hinsichtlich des (Seh-)Eindrucks der Fragilität und zerbrechlichen Schönheit der irdischen Lebenswelt geben sie eine schriftsprachliche und prägnant formulierte alternative Form:

»Nur ist eines unzutreffend [...]: Der neue Blick auf die Erde habe sie als endliche Weltheimat des Menschen sehen lassen. Das ist einfach eine rückprojizierende Überdeutung. Im Gegenteil: Die Erde sah aus, als gäbe es den Menschen, seine Werke und seinen Unrat, seine Desertifikationen nicht! [...] Eine Reinheit des Kostbaren, als sei es lupenrein. [...] Es war eine *Versicherung*, was man sah, keine *Warnung*« (ebd.: 440; Hervorhebung SWH).

2.3 Außenblick – Analogien zwischen Weltraumfotografie und Weltgesellschaftstheorie

Die im Abschnitt zuvor dargestellte Bildanalyse möchte ich mit einer weiterführenden Deutung fortsetzen, die zum bisher Dargelegten komplementär zu verstehen ist. Ungefähr im Entstehungs- und anfänglichen Verbreitungszeitraum der ersten Weltraumfotografien der Erde und somit auch der Fotografie *Blue Marble* kommt es in der soziologischen Theorieentwicklung zur (gleich mehrfachen) »Entdeckung der Weltgesellschaft« (vgl. Greve/Heintz 2005) durch die systemtheoretische Weltgesellschaftstheorie von Niklas Luhmann, die Weltgesellschaftstheorie von Peter Heintz und die *World-polity*-Theorie von John W. Meyer, alle unabhängig voneinander und an verschiedenen Orten, in Bielefeld, Zürich und Stanford. Ob es sich um eine bloße Koinzidenz handelt oder ob die Weltraumfotografien der Erde neben ihrer allgemeinen kommunikativen Relevanz auch diese spezifischen Denkkonzepte mitbeeinflusst haben, eventuell sogar anfänglich inspirierten, sei dahingestellt (vgl. etwa Wagner 1996; Spreen 2014), der Punkt ist ein anderer.

In Analogie zum durch die Weltraumfotografie erstmals in der Menschheitsgeschichte möglich gewordenen extraterrestrischen Distanzblick auf den menschlichen Heimatplaneten nehmen die damals neu entstehenden Weltgesellschaftsthe-

orien eine distanzierte, übergeordnete theoretische Perspektive auf die Sozialwelt ein.³¹ In diesem Sinne vollzieht sich neben dem Perspektivenwechsel im *Sehen* ein Ebenenwechsel in der *Theorie*: Ähnlich wie die Bilder aus dem All die Welt als planetarische Einheit bildanschaulich erfahrbar machen, machen die Weltgesellschaftstheorien die globalen Sozialzusammenhänge in ihrer Gesamtheit als Einheit begreiflich, indem sie sich das menschliche Zusammenleben über spezifische Theorieentscheidungen als umfassenden globalen Zusammenhang und somit als eigenständige Form der Sozialorganisation und grundlegend neuen Untersuchungsgegenstand erschließen – und zwar auf eine Weise, die sich von anderen Ansätzen maßgeblich unterscheidet. Konkret grenzen sich die drei Theorien nicht nur vom traditionellen Verständnis ab, Gesellschaft als Vielheit koexistierender menschlicher Gesellschaften zu denken (definiert über zum Beispiel Staatlichkeit, territoriale Grenzen oder gemeinsame Werte und Normen). Sie wenden sich auch gegen eine Verkürzung auf ein gesellschaftliches Teilsystem, etwa auf die Wirtschaft im Falle der Weltsystemtheorie von Immanuel Wallerstein oder die Politik in der Theorie des internationalen Systems. Ferner unterscheiden sie sich von aktuellen Ansätzen der Globalisierungsforschung, die den globalen Zusammenhang »nicht als eine (gesellschaftliche) Einheit [verstehen] oder höchstens im kulturellen Sinne eines zunehmenden *Bewusstseins* einer gemeinsamen ›Welt« (Grevel/Heintz 2005: 110; Hervorhebung im Original). Pointiert und hypothetisch formuliert: So, wie das Bild *Blue Marble* die Welt aus extraterrestrischer Perspektive *als Ganze* sichtbar macht, so beobachten die Weltgesellschaftstheorien ihren Gegenstand gleichsam von außen *als globales Soziales*. Und weiter, so, wie das Bild die Welt *als Ganze* in seinen kulturellen Überformungen rahmt, so fassen die Weltgesellschaftstheorien die Welt *als Einheit* in ihren *soziologischen Überformungen*. Es ist mithin jener spezifische, überformte (Außen-)Blick, der allen drei Theorien und der Weltraumfotografie *Blue Marble* gemein ist.

Trefflich ließe sich zwischen Weltraumfotografie und Weltgesellschaftstheorie dialogisch weiterassoziiieren, um die These vom gemeinsamen Außenblick und den spezifischen Überformungen zu konkretisieren. Beispielhaft seien zum Abschluss dieses Teilkapitels vier Analogien stichpunktartig benannt:

1. So, wie die drei Theorien das Globale nicht mehr als interdependenten Zusammenhang von Nationalstaaten begreifen, sondern als eine dem Nationalen und Lokalen übergeordnete emergente Einheit, so zeigt *Blue Marble* die Welt grenzenlos vereint, das heißt als *globale* Wirklichkeit, die allen gemeinsam ist.

31 In seinem materialreichen systemtheoretischen Promotionsprojekt an der Universität Konstanz betont auch Hilgert in seinem Argumentationszusammenhang zur *Reflexion der Weltgesellschaft im Spiegel der Umwelt* die formale Analogie zwischen der holistischen Perspektive der Weltraumfotografien der Erde und den Theorien der Weltgesellschaft der 1970er-Jahre.

2. Die auf visueller Ebene unbestimmt bleibende (Un-)Ordnung auf der Oberfläche des Planeten, die mehr und etwas anderes zu zeigen scheint als die Summe der sie konstituierenden Elemente – Wasser- und Landmassen, Luft und Licht – und ihre Beziehungen untereinander, findet ihr theoretisches Analogon in der weltgesellschaftlichen These der Irreduzibilität globaler Ordnungsstrukturen.
3. Speziell aus der Perspektive der systemtheoretischen Weltgesellschaftstheorie – und grundsätzlich auch im Heintz'schen Verständnis von Weltgesellschaft als »weltweite[m] Interaktionsfeld« (Heintz 1982: 12) – gibt es in der weltgesellschaftlichen Umwelt keine Sozialsysteme mehr, also keine Kommunikation, sondern nur Systembildungen anderen Typs (Stichweh 2009: 11 f.). Vergleichbar zeigt die Fotografie *Blue Marble* auf visueller Ebene im nahezu verdrängten Außen des leuchtenden, farbigen menschlichen Heimatplaneten nur das leere Schwarz, das Nichts und die leblose Stille des kosmischen Alls. Vor diesem Hintergrund trennt *Blue Marble* letztendlich »die Sphäre des Lebens von der Sphäre des tödlichen Schweigens« (Sachs 1994b: 198), so, wie die Weltgesellschaft »die übrige Welt zur Sprachlosigkeit verurteilt« (Luhmann 1997b: 158).

Diese drei Analogien bereiten die Basis für eine abschließend zu formulierende vierte vor, die in Form einer Paradoxie auftritt.

4. Im fotografisch vermittelten Außenblick erscheint die Welt »zugleich als das, was wir betrachten und als der Ort, von dem aus wir betrachten« (Diederichsen/Franke 2014: 36). Jene Paradoxie besteht ebenfalls in der systemtheoretischen Weltgesellschaftstheorie: Da in der Weltgesellschaft kein soziales Außen existiert, ist es unmöglich, das soziale Ganze zu beobachten; jede Beobachtungskommunikation ist immer auch Teil der zu beobachtenden Einheit aller Kommunikationen in der Welt und bleibt somit für sich selbst unbeobachtbar: »Die Einheit der Welt ist [...] das Paradox des Weltbeobachters, der sich in der Welt aufhält, aber sich selbst im Beobachten nicht beobachten kann« (Luhmann 1997b: 154). Dieser Umstand scheint nicht auflösbar zu sein – weder vom Standpunkt der Theorie³² noch im fotografisch verweilenden und so schönen Augenblick des Außenblicks.

32 Die Theorie begegnet dem Paradox der Weltbeobachtung indirekt mit dem Konzept der Beobachtung zweiter Ordnung: »Alles kommt darauf an, welche Beobachter man beobachtet, und in der rekursiven Wiederverwendung von Beobachtungen im Beobachten ergibt sich nur noch eine unbeobachtbare Einheit – die Gesamtwelt als Einheitsformel aller Unterscheidungen« (ebd.: 152).

2.4 Methodisch kontrolliertes Bildverstehen und künstlerisch-gestalterische Mittel

In diesem das Kapitel *Analyse I* abschließenden Teilkapitel werden die Prämissen und Grundprinzipien des Ansatzes der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse vorgestellt und begründet. Im Unterschied zum bisherigen Vorgehen, das dadurch gekennzeichnet war, alle methodischen Überlegungen forschungspraktisch einzuführen und unmittelbar am Einzelbild der Weltraumfotografie *Blue Marble* zu exemplifizieren, gilt es im Folgenden, die Argumentation von der konkreten Einzelbildauslegung zu lösen. Ziel dabei ist es, eine Bewegung weg vom Detail und Einzelnen hin zum Allgemeinen und Allgemeingültigen zu vollziehen und von diesem veränderten Standpunkt aus sowohl die *methodologische Konzeption* der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse darzustellen (Abschnitt 2.4.1) als auch ihre *methodische Vorgehensweise* aus einer generalisierenden Perspektive zu beschreiben (Abschnitt 2.4.2).

Wohlwissend, dass Methodologie und Methode unabdingbar miteinander verschränkt sind und dass ihre hier vorgenommene analytische Trennung und textliche Aufeinanderfolge daher zwingenderweise Unschärfen aufweist, hat die gewählte Argumentationsstruktur folgenden Hintergrund: Bei der Darstellung der methodologischen Konzeption geht es insbesondere darum, die spezifische Kernidee der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse zu konturieren sowie die wesentlichen Bezugs- und Referenzpunkte hinsichtlich bereits existierender Diskurse und Forschungsansätze aufzuzeigen. Mit der darauffolgenden Beschreibung der methodischen Vorgehensweise theoretisiere ich indes speziell die einzelnen Analyseschritte des als Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse konzipierten Zugangs zur interpretativen Bildanalyse.

2.4.1 Methodologische Konzeption

Den Ausgangspunkt für die in diesem Buch angestellten Überlegungen hinsichtlich der Entwicklung eines methodischen Verfahrens zur Analyse unbewegter Bilder bildete die Fragestellung, ob künstlerisch-gestalterische Mittel für sozialwissenschaftliche Bildanalysen systematisch nutzbar sind, und falls ja, inwiefern sie für die Sinnrekonstruktion visueller Daten methodisch kontrolliert fruchtbar gemacht werden können. Die hierzu konzipierte Vorgehensweise der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse ist im Wesentlichen inspiriert von kunstphilosophischen Arbeiten (besonders Šklovskijs 1966 [1925]; Fiedler 1970 [1876]; Boehm 2007b), den kunsthistorischen Montageexperimenten Imdahls (2006) respektive seinem in kritischer Weiterentwicklung der ikonologisch-ikonografischen Bildinterpreta-

tionsmethode von Panofsky (1975 [1955]) ausgearbeiteten hermeneutischen Ansatz der Ikonik (u. a. Imdahl 1985), von Überlegungen zur Ästhetik (besonders Baumgarten 1983 [1750]; Böhme 2001; Iser 2003; und speziell aus sozialwissenschaftlicher Perspektive Oevermann 1996; Keller 2005a; Soeffner 2010c) sowie von Konzeptionen einer künstlerischen Forschung und ästhetischen Wissenschaft (etwa Bippus 2009; Tröndle/Warmers 2012; Henke u. a. 2020). Und nicht zuletzt schließt sie im Speziellen an methodologische Prinzipien der interpretativen Soziologie an und rekurriert auf klassische theoretische Überlegungen zur Visuellen Soziologie sowie auf etablierte Ansätze der Bildinterpretation.³³ Mit Blick auf die Visuelle Soziologie sind dies neben den beiden Klassikern Georg Simmel – mit seinen Aufsätzen über das Gesicht (1901), das Porträt (1918), die Karikatur (1917) oder den Bilderrahmen (1998 [1902]), mit seinen kunstsoziologischen Abhandlungen zu Michelangelo (1889), da Vinci (1905), Rembrandt (1914) und Rodin (1909) oder mit seinem vornehmlich auf das Auge und das Sehen fokussierenden Exkurs über die Soziologie der Sinne (1907) – und Erving Goffman – der sich in seiner erstmals 1976 bei der Society for the Anthropology of Visual Communication erschienenen Studie zu *Gender Advertisement* mit der alltäglichen Reproduktion von Stereotypen in der medialen Inszenierung von Geschlechterunterschieden beschäftigt und sich dabei auf die seit den 1960er-Jahren massiv zunehmende Konsumwerbung stützt – insbesondere die folgenden, bereits erfolgreich erprobten theoretischen und methodologisch-methodischen Zugänge: die *Segmentanalyse* (vgl. Breckner 2003; 2010; 2012), die *dokumentarische Methode der Bild- und Fotointerpretation* (vgl. Bohnsack 2007; 2011; zu ihrer aktuellen Konzeption und forschungspraktischen Anwendung Bohnsack u. a. 2015; Przyborski 2018), die *wissenssoziologische Konstellationsanalyse* (vgl. Raab 2014; 2017; zur grundlegenden Konzeption einer Visuellen Wissenssoziologie für die Fotografie Raab 2012) und die *figurative Hermeneutik* (vgl. Müller 2011; zu ihrer methodologischen Konzeption 2012; speziell zur Bildclusteranalyse 2016).³⁴

33 Im weiteren Sinne waren auch wissenschaftshistorische Arbeiten für die Methodenentwicklung der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse instruktiv. Zu nennen sind Publikationen speziell zur verkörperungstheoretischen Transformation der Philosophie, zum Zusammenhang von Sehen, Denken und Zeichnen respektive Handeln, zum Verhältnis von Bewusstsein und Körper sowie zur Durchdringung von Kunst und Wissenschaft bzw. zur wechselseitigen Beeinflussung von Körper und Bewusstsein (insbesondere Bredekamp/Krois 2011; Bredekamp/Lauschke 2011; Dupré u. a. 2014; Böhme 2016).

34 Darüber hinaus existieren weitere Zugänge in der Tradition einer speziell hermeneutischen Bildinterpretation, die für meinen Argumentationszusammenhang aber eher eine sekundäre Rolle spielen: Allen voran sind dies die Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse (vgl. Müller-Doohm 1997) sowie in strukturhermeneutischer Absicht (vgl. Englisch 1991), die Bildauslegung nach den Regeln und Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik (besonders Ackermann 1994; Loer 1994; Peez 2006; Oevermann 2009; 2014) sowie die speziell ästhesiologische Bildhermeneutik (vgl. Bosch/Mautz 2012).

Obschon die vier genannten methodischen Ansätze der Visuellen Soziologie grundlegende wie auch jeweils spezifische Gemeinsamkeiten und Differenzen aufweisen, richte ich den Fokus meiner Argumentation auf eine in der Literatur bislang unbeachtete Konvergenz: In allen Ansätzen finden sich konkrete empirisch-methodische Hilfsmittel, die ich subsumierend als *gestalterische Operationen* begreife. Diese sind im Rahmen der materialen Analysen von unterschiedlicher, aber stets zentraler Bedeutung und sind ebenso in den jeweiligen theoretisch-methodologischen Konzeptionen reflektiert und begründet.

So beginnt beispielsweise die Segmentanalyse mit der zeichnerischen Darstellung des subjektiven Wahrnehmungsprozesses, indem die unmittelbare Bildwahrnehmung »schnell und unvollkommen hingeworfen« (Breckner 2012: 152) in einer Reproduktion des zu analysierenden Einzelbildes dokumentiert wird (Abb. 33). Basierend auf diesen anfänglichen Wahrnehmungseindrücken und einer ersten formalen Bildbeschreibung erfolgt im weiteren Verlauf der Bildauslegung die eigentliche Segmentbildung, die durch die Isolierung der einzelnen Bedeutungseinheiten, der sogenannten »Segmente«, aus der Gesamtgestalt wahlweise analog (mit einer Schere) oder digital (mit einer Bildbearbeitungssoftware) realisiert wird (Abb. 34). In dieser Form sind die Segmente für die Interpretation zunächst getrennt voneinander und somit kontextfrei zugänglich. Des Weiteren nutzt die Segmentanalyse in ihrem Analyseschritt der »kompositorischen Strukturierung des Bildfeldes« das Einzeichnen von Feldlinien – im Anschluss an Imdahl (1996: 447 ff.; 1988: 43 ff.) – sowie die geometrisch begründete Rekonstruktion der Fluchtpunkte, um implizite kompositorische Bezüge im Hinblick auf die Strukturierung des Bildganzen sichtbar zu machen (Abb. 36 und 37).

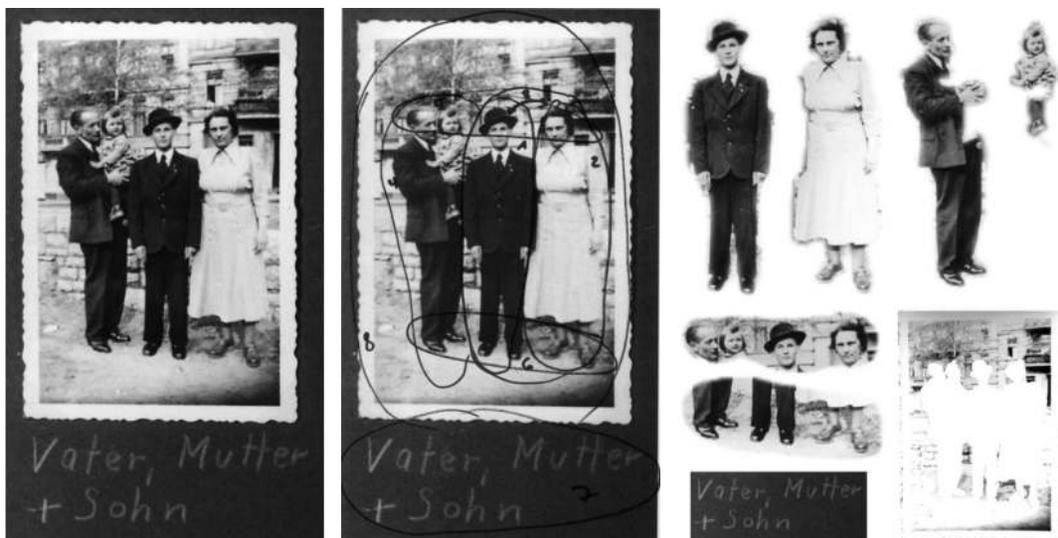


Abb. 32–34: Segmentanalyse, Originaldatum, Breckner 2012: 152 (linke Seite); Segmentanalyse, Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses, Breckner 2012: 152 (Mitte); Segmentanalyse, Segmentbildung, Breckner 2012: 155 (rechte Seite)



Abb. 35–37: Segmentanalyse, Originaldatum, Breckner 2012: 152 (linke Seite); Segmentanalyse, Rekonstruktion der planimetrischen Komposition anhand von Feldlinien, in Anlehnung an Breckner 2012: 159 (Mitte); Segmentanalyse, Rekonstruktion der Perspektivität, in Anlehnung an Breckner 2012: 159 (rechte Seite)

Die dokumentarische Methode der Bild- und Fotointerpretation fokussiert in ihrem Arbeitsschritt der »reflektierenden Interpretation« – ebenfalls im Anschluss an die Imdahl'sche Ikonik – neben der Rekonstruktion der Perspektivität und szenischen Choreografie insbesondere die planimetrische Komposition und darüber hinaus, in ihrer Erweiterung durch Przyborski und Sluneko (2012), die Schärfe-Unschärfe-Relation. Konkret geht es zu diesem Zeitpunkt der Interpretation darum, »mit möglichst wenigen Linien die Gesamtkomposition des Bildes in der Fläche zu markieren« (Bohnsack 2007: 966). Abhängig von der formalen Komposition der zu untersuchenden Einzelbilder werden dabei die unterschiedlichsten Linien bzw. Formen eingezeichnet. So finden sich in den Analysen etwa Kreise, Ellipsen, Rauten, Horizontlinien, Markierungen des goldenen Schnitts, Körpermittelachsen und vieles mehr (Abb. 39 und 40).



Abb. 38–40: Dokumentarische Methode, Originaldatum, Bohnsack 2011: 59 (linke Seite); Dokumentarische Methode, Rekonstruktion der planimetrischen Komposition (mit Goldenem Schnitt), Bohnsack 2007: 62 (Mitte); Dokumentarische Methode, Rekonstruktion der Perspektivität, Bohnsack 2007: 63 (rechte Seite)

Auch die wissenssoziologische Konstellationsanalyse kennzeichnet in ihrem Analyseschritt der »Rekonstruktion der Sichtbarkeitsordnung des Einzelbildes« die kompositorischen Hauptlinien des Bildaufbaus, um diese wiederum unmittelbar auf die Bildinhalte zu beziehen. Begonnen wird dabei in der Regel mit dem »zunächst vielleicht simpel, krude und mechanisch anmutende[n] Einzug der Mittelachsen« (Raab 2014: 114). Neben dieser Rekonstruktion des geometrischen Bildmittelpunkts (Abb. 42) werden – auch hier mit Bezug auf Imdahl – die Perspektive und die Planimetrie sowie die Schnittpunkte der im Verlauf der Rekonstruktionsarbeit entstandenen Hilfslinien im Bild grafisch markiert (Abb. 43), mit dem Ziel, in der inneren Organisationsstruktur von Einzelbildern dynamische Wechselbeziehungen zu erschließen, welche die Blickführung bei der Bildanschauung lenken und mögliche Sinn- und Bedeutungszuschreibungen erzeugen können.



Abb. 41–43: Wissenssoziologische Konstellationsanalyse, Originaldatum, Raab 2014: 106 (linke Seite); Wissenssoziologische Konstellationsanalyse, Einzug der Mittelachsen, Raab 2014: 114 (Mitte); Wissenssoziologische Konstellationsanalyse, schrittweise Rekonstruktion des Feldliniensystems, Raab 2014: 114 (rechte Seite)

Die figurative Hermeneutik weist bezüglich der hier angeregten Beobachtungskategorie der gestalterischen Operationen im Kontext der Visuellen Soziologie eine Besonderheit auf. Sie unterscheidet sich von den anderen drei Ansätzen insbesondere dadurch, dass sie gerade nicht innerhalb der Grenzen des Einzelbildes einzeichnend bzw. isolierend verfährt, sondern verschiedene Einzelbilder nebeneinanderstellt, mit dem Ziel, den Bildsinn unmittelbar im Verhältnis zu anderen Bildern zu suchen. Speziell mit ihrem Verfahrensprinzip der »Parallelprojektion« erfolgt die Rekonstruktionsarbeit durch die konkrete Gestaltung »gezielt arrangierte[r] Bildsamples, Bildfolgen und Bildkontraste« (Müller 2012: 130). Diese bilden den materialen Ausgangs- und fortwährenden Bezugspunkt des Verfahrens und ermöglichen durch die mediale Zusammenstellung mindestens zweier Bilder ein systematisches Vergleichen hinsichtlich unterschiedlicher Bildeigenschaften, das auf interpretativ aufschlussreiche Kontrasterfahrungen zielt (Abb. 45).



Abb. 44 und 45: *Figurative Hermeneutik, Originaldatum*, Müller 2012: 153 (linke Seite); *Figurative Hermeneutik, Kontrastierung/Parallelprojektion*, Müller 2012: 153 (rechte Seite)

Die hier dargelegte, in ihrer Gesamtheit bis dato ungesehene bzw. unbesehen mitgeführte – wie ich sie bezeichne – *gestalterische Dimension der Visuellen Soziologie* nimmt die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse nicht als Nebeneffekt (sozial)wissenschaftlicher Bildanalysen hin, sondern erhebt sie zu ihrem eigentlichen methodologisch-methodischen Programm respektive rückt sie aus der Peripherie wissenschaftlicher Bildanalyse in deren Zentrum. Damit verbunden ist die Notwendigkeit und der Anspruch, mit der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse das Erkenntnispotenzial künstlerisch-gestalterischer Mittel für die soziologische Methodendiskussion grundlegend fruchtbar und systematisch nutzbar zu machen – zumindest aber, es als Desiderat der sozialwissenschaftlichen Forschung zu diskutieren und methodologisch zu reflektieren. Die konzeptionellen Überlegungen dieses explorativen Vorhabens stellen sich daher ausdrücklich gegen die Unterscheidung von *aísthesis* und *nóesis* im Sinne einer Differenz von sinnlicher Erfahrung und kognitiver Reflexion. Stattdessen werden die Bedingungen einer produktiven Verbindung von sozialwissenschaftlicher Bildauslegung und künstlerisch-gestalterischen Mitteln ins Zentrum gerückt; nicht zuletzt, um problemorientiert mit Kompetenzen und Arbeitsweisen der Kunst und des Designs auch ein »gefühltes Wissen« (Klein 2010: 27; vgl. zum Gefühlswissen aus emotionssoziologischer Perspektive besonders Knoblauch/Herbrik 2014) zu aktivieren und infolgedessen den Körper als Medium der Erkenntnis und Grundlage der Genese von Wissen (vgl. aus sozialwissenschaftlicher Perspektive Keller/Meuser 2011; und im

Besonderen Böhle/Porschen 2011)³⁵ für die methodisch kontrollierte Interpretation von Bildern zu erschließen.

In genau diesem Sinne ist die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse als eine ästhetische Vorgehensweise zu verstehen, und zwar in der ursprünglichen Bedeutung des Begriffs: Ästhetik meint in diesem Kontext nicht einen unmittelbar künstlerischen Ausdruck, eine normative Unterscheidung (schön/hässlich) oder die Lehre von den schönen Dingen (vgl. hierzu auch Martin 2011).³⁶ Vielmehr wird sie in Anlehnung an Überlegungen Alexander Gottlieb Baumgartens (1983 [1750]) verstanden, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Aktivität der Sinne zur eigenständigen Form der Erkenntnis erhob und die Ästhetik als »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« (ebd.: 79) definiert hat. Und nicht nur das: Gleichberechtigt stellt er die Ästhetik der Logik an die Seite, »weil wir [...] weit mehrere Vermögen der Seelen besitzen, die zur Erkenntnis dienen, als die man bloß zum Verstande oder der Vernunft rechnen könne« (ebd.: 69). Für Baumgarten ermöglicht erst die Ästhetik (in Verbindung mit der Logik) in der wissenschaftlichen Welterfahrung den »Sinn zur Klarheit« (ebd.: 23), da Wissen, so reformuliert es Keller (2005a: 2; Hervorhebung im Original), »über Erfahrung *und* Logik [entsteht]. Wissen kann sich also nicht in der Logik erschöpfen«, wie auch, so Iser (2003: 178), »das Ästhetische [...] sich nicht in begrifflicher Bestimmung erschöpfen [kann]«.

Über dieses spezifische, begriffsgeschichtlich ursprüngliche Verständnis des Ästhetischen schreibt Iser einerseits in direktem Bezug auf Baumgarten, andererseits auf die Kant'sche Kritik der Urteilskraft weiter, dass es »auf der Verquickung des Subjekts mit den von ihm wahrgenommenen Objekten [beruht]. [...] Keine dieser Komponenten ist in sich ästhetisch, vielmehr ergibt sich die Quelle des Äs-

35 Der Ansatz von Böhle und Porschen zielt im Kern darauf, das durch den Körper generierte Wissen mithilfe von Konzepten der leiblichen Erkenntnis und des subjektivierenden Handelns zu erfassen und speziell mit Blick auf empirische Fragestellungen als »Körperwissen« analytisch zugänglich zu machen. Anders etwa als im Zusammenhang des »tacit knowledge« (programmatisch Polanyi 1985; aus ritualsoziologischer Perspektive Soeffner 1992) stehen bei Böhle und Porschen nicht Handlungen im Vordergrund, die durch ständige Wiederholung zu einer selbstverständlichen Routine geworden sind, die tendenziell unabhängig vom reflektierenden Bewusstsein abläuft. Statt der *alltäglichen* ist es hier vielmehr die *körperliche* Praxis (vgl. weiterführend Böhle 2017), die auch im Kontext der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse das entscheidende Merkmal darstellt. Weitere Ansätze und Konzepte eines körperlich erfahrbaren Wissens werden speziell im Rahmen der *artistic* und *design research* unter Begriffen wie »embodied experience« oder »embodied knowledge« verhandelt (vgl. exemplarisch Jones 2006; Hohl 2011; Duby/Barker 2017).

36 Martin entwickelt sein Konzept der »aesthetics of action« oder »social aesthetics« in *The Explanation of Social Action* vor allem unter Rückgriff auf Dewey und verbindet soziales Handeln (und dessen Verstehen) mit (sinnlichem) Wahrnehmen. Er grenzt sich in seiner Argumentation somit ebenfalls von einem auf das Schöne und Erhabene reduzierten Ästhetikbegriff ab (vgl. im Kontrast hierzu Schulze 1992).

thetischen aus der subjektiven Objektwahrnehmung und der dadurch angestoßenen Aktivität der Einbildungskraft« (ebd.: 180).

Entsprechend der meinen Überlegungen zugrunde liegenden soziologischen respektive kommunikationstheoretischen Perspektive ist für die hier entwickelte Argumentation entscheidend, dass die »sinnliche Erfahrung« bzw. »sinnliche Erkenntnis«, das »gefühlte Wissen« und auch die »subjektive Objektwahrnehmung« mitgeteilt werden müssen – und der Adressat dies zudem als Mitteilung einer Information versteht und streng genommen mit einer Anschlusskommunikation reagiert (vgl. zu diesem systemtheoretischen Kommunikationsbegriff grundlegend Luhmann 2008: 191 ff.; sowie im Speziellen Heintz 2010: 164). Denn »man kann das, was ein anderer wahrgenommen hat, nicht bestätigen und nicht widerlegen, nicht befragen und nicht beantworten. Es bleibt im Bewusstsein verschlossen und für das Kommunikationssystem ebenso wie für jedes andere Bewusstsein intransparent« (Luhmann 1995: 115 f.). Phänomenologisch gewendet: Andere können das, was ich erlebe bzw. – mit Blick auf das gefühlte Wissen als leibliche Erfahrung – erfahre, nur über (An-)Zeichen erschließen, die sie im Sinne jeder phänomenologisch orientierten Sozialtheorie als Ausdruck meiner inneren Vorgänge deuten. Vor diesem Hintergrund muss auch im Rahmen der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse jegliche Form der *aisthesis* expliziert werden, obgleich dies – entsprechend der Auffassung vom singulären Charakter künstlerischer Erfahrungen und künstlerischen Wissens (vgl. etwa Mersch/Ott 2007; Busch 2009; Klein 2010) – erst nachgeordnet und nicht unterschiedslos möglich ist.

Grundlegend beschäftigte sich in der Soziologie bereits Simmel mit dem Gedanken einer *künstlerischen Methode* (vgl. hierzu ausführlich Aulinger 2017: 103 ff.). So schreibt er 1904 in einem Brief an Heinrich Rickert, er habe »seinen Psychologismus überwunden« und diesen »in eine höhere Methodik aufgenommen«. Zu dieser Methodik sei er »auf dem Umweg über das Wesen der Kunst« gelangt (GSG 9: 425 f., zitiert nach Aulinger 2017: 103). Simmels neue, ästhetische Perspektive auf die Gesellschaft ist, so rekonstruiert Aulinger weiterführend, in seiner Studie *Die Probleme der Geschichtsphilosophie* aus dem Jahr 1892 »erstmalig explizit als quasi künstlerische Leistung ausgesprochen« (ebd.) worden, wobei bei Simmel offenbleibt, wie eine solche Methodik konkret gestaltet und konzipiert sein müsste.

Unter dieser Perspektive können auch Soeffner (2010c) und Oevermann (2016) gelesen werden, die in der ästhetischen Erfahrung einen spezifischen, sich über individuelle Wahrnehmungsprozesse und gesellschaftliche Deutungskontexte vollziehenden menschlichen Weltzugang sehen, mit dem die »Wahrscheinlichkeit [wächst], daß wir an einem sonst bekannten Gegenstand etwas Neues, Überraschendes entdecken« (ebd.: 64), und der »das gleichzeitige Erleben von Divergenz einerseits und die Verschmelzung der Sinneswahrnehmungen anderer-

seits zum Ziel hat« (Soeffner 2010c: 66). Sowohl Soeffner als auch Oevermann betonen dabei die hohe Relevanz der ästhetischen Erfahrung respektive die mit diesem Weltzugang einhergehenden Konsequenzen für die empirisch arbeitenden Sozialwissenschaften – wie sich anschaulich in der erfolgreichen Entwicklung des Verfahrens der Sequenzanalyse zur methodisch kontrollierten Interpretation von sozialem Handeln zeigt (vgl. dazu auch Stanisavljevic 2017: 14 ff.). Ebenfalls mit Bezug auf Soeffners Überlegungen zur funktionalen Zweckfreiheit fordert schließlich Stanisavljevic (ebd.: 16, Fußnote 15) im Kontext ihrer Überlegungen zur sozialen Logik ästhetischer Formung in einem ganz grundlegenden Sinne:

»Um den ›konjunktivistischen Charakter‹ [...] des menschlichen Selbst- und Weltzugangs jedoch wissenschaftsfähig zu machen, d. h. die anthropologisch angelegten Dispositionen und die sozial eingeschulten Potentiale ästhetischer Erfahrung für das deutende Verstehen sozialen Handelns wissenschaftlich einzusetzen, müssen die Interpretinnen und Interpreten entsprechende Situationen des [...] Nicht-Verstehens methodisch kontrolliert, durch spezifische Interpretationstechniken einleiten.«

Mit der Entwicklung der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse, so ließe sich hier auf Stanisavljevic antworten, schlage ich eine solch spezifische Interpretationstechnik für die Analyse unbewegter Bilder vor. Welches methodische Instrumentarium und welche Analyseschritte den Ansatz der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse konkret ausmachen, sei im Folgenden erörtert.

2.4.2 Methodische Vorgehensweise

Die folgenden Seiten skizzieren das konkrete methodische Vorgehen bei der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse, das sich im Wesentlichen in drei zentrale Analyseschritte differenzieren lässt: Nebst dem Analyseschritt der *zeichnerischen Rekonstruktion* umfasst die Rekonstruktionsarbeit die *Gestaltung von unmittelbaren und die Suche nach mittelbaren Kontrastbildern* sowie den *systematischen Bildvergleich*. Von entscheidender Bedeutung ist dabei, dass diese drei Schritte im konkreten Interpretationsprozess nicht linear und nacheinander durchzuführen sind. Vielmehr sind sie in der Forschungspraxis ausdrücklich aufeinander zu beziehen, da sie sich wechselseitig produktiv stimulieren und immer wieder neu antreiben (können). So ist es gerade das Zusammenspiel der drei Analyseschritte, das es der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse einerseits ermöglicht, ein ausdrücklich breites Sinnpotenzial der Bildkommunikation methodisch kontrolliert zu öffnen und den spezifisch bildlichen Sinn zu explizieren. Andererseits erlaubt es die fortwährende Kontrolle und Korrektur wie auch die ständige Konkretisierung und Plausibilisierung der in der materialen Analyse schrittweise zu entwickelnden Strukturhypothese über den jeweiligen (Einzel-)Fall.

Zeichnerische Rekonstruktion

Das Kernstück der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse bildet die zeichnerische Rekonstruktion – stark verkürzt, das gestalthafte Nachzeichnen – des zu interpretierenden Einzelbildes. Ob mit digitalen Medien, am Zeichenbrett mit Hilfsmitteln oder freihändig auf einem Blatt Papier gearbeitet wird, ist den Interpretierenden entsprechend ihren Vorlieben und ihrer individuellen Sicherheit im Umgang mit verschiedenen Zeichentechniken überlassen.

Aus einer analytischen Betrachtungsweise lassen sich im Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion grundsätzlich zwei bestimmende Momente unterscheiden, obgleich diese empirisch nicht voneinander zu trennen sind: die *Rekonstruktion* des als Analysegegenstand ausgewählten Bildes und die *Konstruktion* eines neuen Bildes in materialer Form. Beide Momente, die das prinzipielle Wesen der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse charakterisieren, ereignen sich im konkreten Setzen von Punkten und Ziehen von Linien strukturell gleichzeitig. Insofern ist das rekonstruierende Zeichnen ein Handeln im Dazwischen von Rekonstruktion und Konstruktion.

Methodologisch entscheidend und forschungsökonomisch relevant ist dabei, dass in diesem Analyseschritt Form und Inhalt des zu analysierenden Bildes mit unterschiedlicher Aufmerksamkeit und variierender Präzision zu besehen und wiederzugeben sind. Dies gilt weniger im Sinne einer quasinatürlichen Differenzierung als vielmehr im Sinne einer ersten Interpretationsleistung, die auf einem Typisierungs- und Deutungsprozess beruht.³⁷ Forschungspraktisch konzentrieren sich Sehen (Auge) und Handeln (Hand) in einem gezielten Wechselspiel (zunächst) speziell auf die *Form* – das Auge insbesondere auf »eine spezifisch ikonische Anschauungsweise« (Imdahl 2006: 300) und die »denkende Hand« (vgl. Bredekamp 2007) auf ein entsprechendes zeichnerisches Handeln.

Prinzipiell dient der Analyseschritt der zeichnerischen Rekonstruktion der *größtmöglichen Annäherung* an das Datum. Indem sie sich beim händischen Zeichnen prozesshaft auf das visuelle Datenmaterial einlassen, erschließen sich die Interpre-

37 Allgemein beginnt im Rahmen sozialwissenschaftlicher Forschung »die *Auswertung* der Daten genau genommen bereits mit der *Herstellung* künstlicher ›Dokumentationen‹ [...], insbesondere also mit dem Verschriften, mit der Transkription von Interviews und von Aufzeichnungen natürlicher Kommunikationsvorgänge. Denn schon bei diesem Herstellungsprozeß tritt zwischen [...] die Deutungen der wie auch immer untersuchten Subjekte hie und die Deutungen dieser Deutungen durch den Forscher da, eine dritte, oft unbemerkte oder jedenfalls unbeachtete Interpretationsebene: eben jene, welche ebenso zwangs- wie beiläufig bei der Transformation von Gesehenem und Gehörtem (ganz selten von Geschmecktem, Gerochenem, Ertastetem) in einen ›Text‹ (im weitesten Sinne) entsteht. Selbst die elaboriertesten und komplexesten, mithin die abbildgetreuesten Transkripte sind somit unweigerlich *Interpretationen* der im nachmaligen Text im doppelten Wortsinn ›aufgehobenen‹ Sprechhandlungen« (Hitzler/Honer 1997: 11 f.; Hervorhebung im Original).

tierenden das Bild geradezu zwingend Schritt für Schritt, genauer, Punkt für Strich. Auf diese Weise wird die objektive Ausdrucksgestalt, so die methodische These, zur subjektiven Erfahrung und das Bild (auch analytisch) vollkommen durchdrungen.

Gleichzeitig erzeugt der Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion in dieser größtmöglichen Nähe eine *maximale Distanz*, und dies in gleich zweierlei Hinsicht: zum einen im Sinne einer augenscheinlichen Differenz, die sich zwischen der eigenhändigen Zeichnung und dem zu analysierenden Bild in seiner konkreten Erscheinung ergibt, zum anderen als Differenz zwischen der spezifischen Bilderfahrung im Rahmen des rekonstruierenden Zeichnens und dem alltagsweltlichen Sehen und Bildverstehen.

Die erste Differenz entsteht in den meisten Fällen bereits dadurch, dass ausnahmslos jedes Bild, das im Rahmen einer Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse als Interpretationsgegenstand in den Fokus rückt, unabhängig von seiner medialen Gestalt – aber nicht unreflektiert – in Form einer *Zeichnung* rekonstruiert wird. Vom Kunstgemälde der Renaissance bis zur digitalen Alltagsfotografie, von Informationsgrafiken bis zu Graffiti auf Zugwaggons, vom politischen Wahlplakat bis zum medizinischen Röntgenbild – welchem Bildtypus auch immer das zu analysierende Bild zugeordnet werden kann (vom Motiv- und Darstellungstypus ganz zu schweigen), immer besteht die wesentliche Rekonstruktionsarbeit im Analyseschritt der zeichnerischen Rekonstruktion im gestalthaften Nachzeichnen der zu interpretierenden visuellen Ausdrucksgestalt, immer liegt an ihrem Ende eine eigenhändig gezeichnete bildliche Darstellung vor.

Wegweisend ist hierbei die Prämisse, dass beim rekonstruierenden Zeichnen kein perfekt ausgearbeitetes, einer mechanischen Kopie oder technischen Reproduktion ähnliches Abbild des zu analysierenden Bildes erzeugt werden muss – und streng genommen auch gar nicht werden soll. Denn aus methodologisch-methodischer Perspektive liegt eine zentrale Besonderheit des Analyseschritts der zeichnerischen Rekonstruktion gerade darin, dass im zeichnerischen Handeln unterschiedliche Eigenschaften und Merkmale des zu interpretierenden Bildes betont und hervorgehoben bzw. abgeschwächt und zurückgenommen werden können. Dies gilt weniger in Abhängigkeit von der individuellen Gestaltungskraft als vielmehr im Hinblick auf die je spezifische Forschungsfrage und das besondere Erkenntnisinteresse sowie in Bezug auf die subjektive Wahrnehmung des konkreten Analysegegenstands. Dementsprechend ergibt sich im zeichnerischen Rekonstruktionsprozess eine zunehmende Akzentuierung des für die jeweilige Analyse potenziell Wesentlichen, wie sich zugleich ein bewusstes Übersehen und Auslassen des Unwesentlichen vollzieht. Als Folge dieses oszillierenden Verhältnisses von Ein- und Ausklammern, von Beleuchten und Abschatten der empirischen Wirklichkeit entstehen im Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion materiale Bilder, die sich vom originalen Bilddatum absichtsvoll und in grundlegender Weise unterscheiden.

In diesem Sinne können auch die Ausführungen von Plessner (1982: 170) zur »Kunst des entfremdenden Blicks« verstanden werden: »*Zeichnen ist Weglassen*. Deshalb muss in jeder künstlichen Wiedergabe, die zum Bereich des Geistes in der Erscheinung vordringt, eine Entstellung am Werke sein, Vereinseitigung, Auslese, Betonung, mit einem Wort: distanzierende Entfremdung, um das Objekt in den Blick zu bekommen« (ebd.: 171; Hervorhebung im Original). Entsprechend ist es nicht die zeichnerische Qualität der im Interpretationsprozess entstehenden Bilder, die für die Qualität der Analyse ausschlaggebend ist, weshalb die zeichnerischen Fertigkeiten und Fähigkeiten der Interpretierenden grundsätzlich keine große Rolle spielen und schon gar nicht eine notwendige Voraussetzung oder Vorbedingung für die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse darstellen. Entscheidend sind vielmehr die mit dem Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion untrennbar verbundene Intensität und der hohe Grad an Aufmerksamkeit, die der zu interpretierenden Ausdrucksgestalt im zeichnerischen Handeln zuteilwird, und gleichermaßen bedeutsam ist die grundlegende Vermittlung einer aktiven Bilderfahrung, die mit dem Prozess des eigenhändigen Zeichnens eingelöst wird und zwangsläufig über die rein sehende Wahrnehmung hinausgeht.

Hieran schließt unmittelbar die mit der zeichnerischen Rekonstruktion einhergehende zweite Differenz an: die Differenz zwischen der Bilderfahrung im Rahmen des rekonstruierenden Zeichnens und dem alltagsweltlichen Sehen und Bildverstehen. Anstatt Bilder unter dem Handlungsdruck des Alltags in pragmatischer Absicht und Einstellung zu besehen, um sie idealerweise augenblicklich und zeitökonomisch effizient unter Berücksichtigung der praktischen Zwecke und des daraus erwachsenden Relevanzsystems zu verstehen, wird im Analyseschritt der zeichnerischen Rekonstruktion der Wahrnehmungs- und Deutungsprozess durch das zeichnerische Handeln entscheidend verlängert und radikal entschleunigt. Nicht mehr der über das Bild wandernde Blick (vgl. zum »marodierenden Blick« Reichertz 2007a) ist es, der die Geschwindigkeit und Dauer der Bilderfahrung vorgibt und die Aneignung des Visuellen strukturiert, sondern es ist vor allem der Stift in der Hand, mit dessen Hilfe die zeichnerische Rekonstruktion prozesshaft entsteht. Damit fördert der Prozess des Zeichnens und erfordert zugleich die extensive Fokussierung einzelner Bildelemente und noch so kleiner Details, die Beobachtung ihres Zusammenspiels (auch im Verhältnis zum Ganzen) sowie die besonders ausgeprägte Sorgfalt und Sensibilität, mit der man sich dem zu interpretierenden Bild im Rahmen der (sozial)wissenschaftlichen Auslegung grundsätzlich zuzuwenden hat. Ferner schafft das rekonstruierende Zeichnen durch die Verlangsamung des Bildverstehens Reflexionsmöglichkeiten und bietet Raum und Zeit, um das im Alltag vermeintlich unproblematische Bild zu problematisieren. Derart werden mithin keine »abkürzende[n] Verfahren der Bedeutungsentschlüsselung und des Motivverstehens [genutzt], Verfah-

ren, die als Strategie der Entschlüsselung der wahrscheinlichsten Lesart fungieren« (Oevermann u. a. 1979: 386), sondern es wird ausdrücklich das Ziel anvisiert, ein möglichst breites Sinnpotenzial zu öffnen, um »den *objektiven* als den *möglichen* Bedeutungshorizont eines Deutungsgegenstandes herauszuarbeiten und Deutungsmöglichkeiten zu verifizieren, das heißt das Deutungspotential so umfassend und die unterschiedlichen Deutungsalternativen so begründet wie möglich darzustellen« (Soeffner 2004 [1989]: 130; Hervorhebung im Original). Erst dadurch ist es möglich, Fragen zu stellen, besser noch, *alles* infrage zu stellen und somit – ganz im Sinne einer wissenschaftlichen Hermeneutik im Allgemeinen und einer hermeneutischen Sozialforschung im Besonderen – systematisch zu zweifeln: an den im Alltag meist fraglos hingenommenen Bildern genauso wie an den eigenen Lesarten und Sehweisen und nicht minder an der ihnen zugrunde liegenden methodischen Vorgehensweise der Erkenntnisgenerierung (vgl. allgemein zum »methodischen Skeptizismus« Soeffner/Hitzler 1994: 52). Mit anderen Worten ergibt sich bei der zeichnerischen Rekonstruktion, mit Schleiermacher (1995 [1838]: 92; Hervorhebung SWH) formuliert, »das Missverstehen von selbst [...] und das Verstehen [wird] auf jedem *Punkt* [...] gewollt und gesucht«.

Ein weiterer Unterschied zwischen der ästhetisch rekonstruierenden Bilderbefahrung und dem routinisierten Alltagsblick zeigt sich darin, dass sich das Alltagsbildverstehen in besonderer Weise auf die Bildinhalte und somit auf den inhaltlichen Bildsinn bezieht, wohingegen das Bildverstehen im Rahmen der zeichnerischen Rekonstruktionsarbeit sich speziell auf die Form der Darstellung und somit primär auf den formalen Bildsinn konzentriert, um diesen dann – in Übereinstimmung mit dem Verfahren der wissenssoziologischen Konstellationsanalyse (vgl. dazu Raab 2014: 110 f.) und dem Ansatz der Ikonik (vgl. besonders Imdahl 2006: 300) – unmittelbar in Bezug auf den Bildinhalt zu reflektieren und interpretativ zu befragen. Kurz: Im Alltag gilt es zu verstehen, *was* Bilder zeigen. Kontrastiv hierzu fokussiert das rekonstruierende Zeichnen in seiner wissenssoziologischen Fundierung vor allem die Art und Weise, *wie* in der konkreten Bildgestalt etwas zur Darstellung gebracht wird.

Gerade in der Differenz bzw. Distanz zum alltagsweltlichen Sehen und Bildverstehen stellt sich im zeichnerischen Rekonstruktionsprozess in seiner Spezifität der – in Anlehnung an die kunstphilosophischen Gedanken von Paul Klee (1976 [1923]: 125) – »verinnerlichenden Anschauung des Gegenstandes« jene kognitive Dissonanz ein, die – wie es sich mit einem längeren Plessner-Zitat (1982: 168 ff.) veranschaulichen lässt – für jedes Verstehen und demgemäß für jede interpretative Bildanalyse notwendig ist.

»Im vertrauten Milieu der Heimat werden wir alles mehr oder weniger selbstverständlich finden. [...] Alles geht wie von selbst, natürlich, als ob es so sein müßte, und auch wir gehen wie von selbst auf den vertrauten Wegen, ohne viel zu sehen. Die Wahrnehmungs-

tätigkeit ist stark herabgesetzt, wir verlieren langsam den Blick für die Merkwürdigkeiten und Schönheiten [...]. Die Macht der Gewohnheit läßt die sinnliche Anschauung verkümmern. [...] Wir laufen u. U. an der Brandruine eines Hauses vorbei, das wir dreißig Jahre lang auf seinem Platz gesehen haben, wir müssen mit der Nase draufgestoßen werden, um das vertraute Bild der neuen Wirklichkeit zu opfern. Man muß der Zone der Vertrautheit fremd geworden sein, um sie wieder sehen zu können. [...] Um anschauen zu können, ist Distanz nötig. [...] So wie die Verständlichkeit des Vertrauten erst mit der Bereitschaft zum verstehenden Begreifen ausdrücklich wird, so auch die Auffälligkeit und Übersichtlichkeit des Fremden erst mit der Bereitschaft zum distanzierenden Blick. Deshalb gelingt auch dem Dichter, dem Maler, dem Gelehrten die Überkreuzung der Funktionen, wenn er das lang Vertraute und Selbstverständliche in den entfremdeten Blick faßt und das Fremdeste, Entlegenste noch an sein Herz hebt. [...] Die Kunst des entfremdenden Blicks erfüllt darum eine unerläßliche Voraussetzung allen echten Verstehens. [...] Ohne Befremdung kein Verständnis.«

Ähnlich den bislang formulierten Grundzügen und Ideen einer Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse im Allgemeinen und der zeichnerischen Rekonstruktion im Besonderen betont der Literatur- und Kunsttheoretiker Šklovskij bereits 1916 in seinem Aufsatz *Kunst als Verfahren* das erkenntnisgenerierende Vermögen einer »Verfremdung« durch die Kunst.³⁸ Für Šklovskij ist es möglich, durch bewusste »Kunstgriffe« – in der dichterischen Sprache etwa hinsichtlich der Klanggestalt, des Wortbestands, der Wortstellung oder der semantischen Konstruktionen – »eine besondere Wahrnehmung des Gegenstandes zu bewirken, ein *Sehen*, nicht aber ein bloßes *Wiedererkennen*« (Šklovskijs 1966 [1925]: 21; Hervorhebung im Original). Denn, so formuliert er an anderer Stelle, »[m]ehrere Male wahrgenommene Dinge beginnen wir sehr bald nur noch wiedererkennend wahrzunehmen: wir haben das Ding vor uns, wir wissen, daß es da ist, aber wir sehen nicht mehr. Darum können wir nichts darüber sagen. In der Kunst wird die Befreiung der Dinge vom Automatismus mit verschiedenen Mitteln erreicht« (ebd.: 15).

Über den Kunstgriff der Verfremdung schreibt Šklovskij speziell in Bezug auf Tolstoj, auf dessen Werke er sich in seinen Ausführungen »aus rein praktischen Gründen« (ebd.: 20) hauptsächlich stützt, dass dieser »die Dinge nicht beim Namen nennt, sondern sie so beschreibt, als sähe er sie zum erstenmal; [...] außerdem gebraucht er bei der Beschreibung eines Gegenstandes nicht die üblichen Bezeichnungen seiner Teile, sondern benennt sie mit Worten, welche die entsprechenden Teile eines anderen Gegenstands bezeichnen« (ebd.: 15).

Auf diese Weise wird die »gewöhnheitsmäßige« und daher »automatische« Wahrnehmung bewusst irritiert und infolgedessen ein »Gegenstand aus seiner gewöhnlichen Wahrnehmung in die Sphäre einer neuen Wahrnehmung« (ebd.: 24)

38 Der erstmalig 1916 erschienene Aufsatz ist Šklovskijs späterer Monografie *Theorie der Prosa* (1966 [1925]) einleitend vorangestellt. Meine Ausführungen beziehen sich auf diese spätere Publikation; der Aufsatztitel ist dort mit *Kunst als Kunstgriff* übersetzt.

versetzt. Genau darin erkennt Šklovskij den allgemeinen wie wesentlichen Charakter der Kunstgriffe, ja überhaupt der Kunst, ungeachtet ihrer jeweiligen Konkrektion und Form:

»Um für uns die Wahrnehmung des Lebens wiederherzustellen, die Dinge fühlbar, den Stein steinig zu machen, gibt es das, was wir Kunst nennen. Das Ziel der Kunst ist, uns ein Empfinden für das Ding zu geben, ein *Empfinden*, das *Sehen* und nicht nur *Wiedererkennen* ist. Dabei benutzt die Kunst *zwei Kunstgriffe*: die *Verfremdung* der Dinge und die *Komplizierung* der Form, *um die Wahrnehmung zu erschweren und ihre Dauer zu verlängern*. Denn in der Kunst ist der Wahrnehmungsprozeß ein Ziel in sich und muß verlängert werden. Die Kunst ist ein Mittel, das *Werden eines Dings zu erleben*, das schon Gewordene ist für die Kunst unwichtig« (ebd.: 14, Hervorhebungen SWH).

Gerade durch die Betonung des »Werden[s] eines Dings« und somit seiner prozesshaften Entwicklung rückt ein weiteres Merkmal der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse in den Fokus meines Argumentationszusammenhangs. Neben der sich im Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion vollziehenden »distanzierenden Entfremdung« (Plessner) bzw. »Verfremdung« (Šklovskij) wird *im* zeichnerischen Handeln der Startpunkt des Verstehensprozesses objektiv festgelegt: Bereits mit dem ersten Strich (,|') gestaltet sich sichtbar und somit wie von selbst der grundsätzlich so problematische Einstieg in den hermeneutischen Zirkel. So leistet die zeichnerische Rekonstruktion wesensbedingt, was Heidegger (1967 [1927]: 153) hinsichtlich des Zirkels nachdrücklich anmerkt: »Das Entscheidende ist nicht, aus dem Zirkel heraus-, sondern in ihn nach der rechten Weise hineinzukommen.«

Die zeichnerische Rekonstruktion gibt der zeichnenden Person mithin einen Lösungsvorschlag buchstäblich in die Hand, um mit jenem in der bildanalytischen Forschungspraxis allgemeinen Problem umgehen zu können, an welcher Stelle in der »materiellen Totalpräsenz« (Imdahl 2006: 308) des Bildganzen die Interpretation an- und einsetzt, das heißt, wo die Analyse des zu interpretierenden Bildes beginnen kann. Dieses Problem stellt sich insbesondere vor dem Hintergrund einer elementaren Verschiedenheit von Bild und Sprache respektive der diversen, dieser Verschiedenheit Rechnung tragenden methodischen Ansätze der Bild- bzw. Textanalyse. Denn während sich der soziale Sinn von sprachbasierten Konstruktionen sozialer Wirklichkeit im zeitlichen Verlauf von Handlungs- und Wahrnehmungsprozessen sukzessive konstituiert und dementsprechend »in der Linie des Geschehens« (Dilthey 1979 [1958]: 214) rekonstruiert werden muss, basieren die sozialen Sinn- und Bedeutungsgehalte von bildlich vermittelten sozialen Wirklichkeiten auf einer in der sinnlichen Wahrnehmung von Einzelbildern prinzipiell angelegten Doppelaspektivität von zeitlicher Simultaneität *und* zeitlicher Sukzession (vgl. Imdahl 1996: 447 ff.), weshalb rein sequenzielle oder sequenzanalytische (Text-)Interpretationsverfahren es nicht vermögen, dem bild-

lichen Eigensinn und der Eigensinnigkeit der Bildhaftigkeit gerecht zu werden (vgl. etwa Loer 1994; auch Englisch 1991; systematisierend hierzu Bohnsack 2003: 151 ff.). Die *zeitliche Simultaneität* ist für Bilder konstitutiv, weil die spezifische Bedeutung aller auf einer gerahmten und damit räumlich begrenzten Fläche präsenten Einzelemente nur durch die Bedeutung des Ganzen, durch ihre dynamischen Wechselbeziehungen innerhalb dieses geschlossenen Ganzen verstanden werden kann. Zugleich aber ist die *zeitliche Sukzession* für Bilder konstitutiv, weil der visuelle Wahrnehmungsprozess auch sequenziell organisiert ist, indem der Blick im Verlauf der Zeit über das Bild gleitet und sich dessen Sinn und Bedeutung somit auch sequenziell erschließt (vgl. dazu auch Hoggenmüller/Raab 2022).

Die methodische Herausforderung, mit der in der Wahrnehmung und Deutung von Einzelbildern prinzipiell angelegten Doppelaspektivität von zeitlicher Simultaneität und zeitlicher Sukzession umgehen zu müssen, löst die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse, indem der Interpretationsprozess in seinem Ablauf nicht primär im Prozess der *Wahrnehmung*, die nur der wahrnehmenden Person selbst unmittelbar zugänglich ist, systematisch organisiert wird – wie dies etwa der Ansatz der Segmentanalyse vorschlägt (vgl. Breckner 2010: 286). Vielmehr findet die Identifikation einzelner Sinneinheiten wie auch die Strukturierung ihrer prozesshaften Auslegung im Verlauf der zeichnerischen Rekonstruktion statt und somit im Prozess des zeichnerischen *Handelns*, das heißt: per se kommunikativ zugänglich und intersubjektiv nachvollziehbar.

Damit löst die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse fernerhin ein, was Bohnsack (2003: 253; Hervorhebung im Original) bei seinen Überlegungen zur Entwicklung bildanalytischer Methoden mit Nachdruck einfordert:

»Wenn wir [der] Eigensinnigkeit des Bildes bzw. der Ikonizität gerecht werden wollen, so erscheint es zunächst einmal notwendig, eine Verständigung *über* das Bild (welche sich immer noch im Medium der Sprache und des Textes vollzieht) von einer Verständigung *durch* das Bild, d. h. im Medium des Bildes selbst, zu unterscheiden. Dies ist nicht nur Voraussetzung dafür, Methoden der Bildinterpretation entwickeln zu können, sondern auch für die Weiterentwicklung von Handlungs- und Kommunikationstheorien.«

Während Bohnsack mit seinem Verweis auf die zentrale Bedeutung einer Verständigung *durch* das Bild meint, dass die Entschlüsselung jener Botschaft, die nur durch das Bild zu vermitteln ist, vor allem auf der denotativen bzw. der vorikonografischen Ebene zu suchen ist, verstehe ich mit dem Analyseschritt der zeichnerischen Rekonstruktion die Verständigung *im* Medium des Bildes nochmals in einem strengeren Sinne und erweitere damit Bohnsacks Überlegungen in entscheidender Weise: Um den spezifisch bildlichen Sinn theoriebildend zu explizieren, nutzen die Interpretierenden beim Verfahren der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse dauerhaft selbst visuelle Mittel respektive operieren durch das

fortdauernde eigenhändige Nachzeichnen im Analyseschritt der zeichnerischen Rekonstruktion beständig im Medium des Visuellen.

Zusammenfassend, so möchte ich die Ausführungen zum Analyseschritt der zeichnerischen Rekonstruktion beschließen und zur Beschreibung der beiden weiteren Analyseschritte überleiten, findet die Begründung der zeichnerischen Rekonstruktion in der hier aufgezeigten Weise ihre Entsprechung abermals in den kunsttheoretischen Gedanken des Malers Paul Klee: »Wir forschen«, so schreibt Klee (1988: 440) in seinen Tagebüchern von 1898–1918, »im Formalen um des Ausdrucks willen, und der Aufschlüsse die sich über unsere Seele dadurch ergeben.« Desgleichen lässt sich auch der Titel seines Gemäldes *Ein Auge welches sieht, das andre welches fühlt* (Abb. 46) als programmatischer Leitsatz und verdichtetes Grundprinzip der zeichnerischen Rekonstruktion im Besonderen und der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse im Allgemeinen *lesen*.

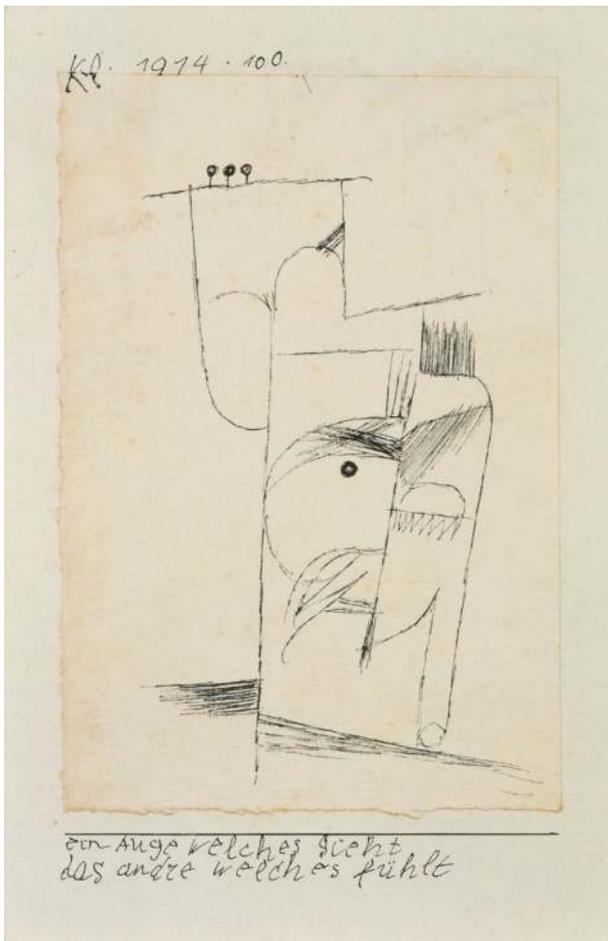


Abb. 46: Paul Klee, *Ein Auge welches sieht, das andre welches fühlt*, Federzeichnung, 1914

Die Gestaltung von und die Suche nach Vergleichsbildern: Mittelbare und unmittelbare Kontrastbilder

Zusätzlich zur zeichnerischen Rekonstruktion sind für den ästhetisch rekonstruierenden Interpretationsprozess weitere Bilder systematisch zu erschließen. Hierfür knüpft die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse insbesondere an die Montageexperimente von Imdahl an. In seinem Aufsatz zur Ikonik zeigt Imdahl (2006: 305) eindrücklich, dass »Veränderungen der Komposition [...] den Sinn der verbildlichten Szene« umbilden und im unmittelbaren Vergleich mit dem Bild selbst den Eigensinn der Originaldarstellung konkretisieren.³⁹ Für seine Interpretation des Hauptmanns von Kapernaum, einer Miniatur aus dem Evangelienbuch *Codex Egberti* (um 980; Abb. 47), fertigt Imdahl zwei – in seiner Terminologie – Montagen an (Abb. 48 und 49), »welche die Miniatur in ihrem Aufbau verändern« (ebd.: 303). Durch den »Vergleich dieser Änderungen mit der Miniatur selbst« (ebd.) wird offensichtlich, wie die Verschiebung der Jesusfigur eine Verschiebung des Bildsinns der Gesamtgestalt evoziert (vgl. dazu auch Bohnsack 2001: 77 f.; 2003: 251; Müller 2012: 139 ff.; Przyborski 2018: 19 ff.).



Abb. 47–49: Der Hauptmann von Kapernaum, Originaldatum, Imdahl 2006: 304 (linke Seite); Montage 1, Verschiebung der Figur Christi nach links, Imdahl 2006: 303 (Mitte); Montage 2, Verschiebung der Figur Christi in die Mitte, Imdahl 2006: 304 (rechte Seite)

Konkret, so seien Imdahls Beschreibungen der drei Bilder und seine bildvergleichend gewonnenen Erkenntnisse zitiert, besteht in Abbildung 48, der ersten Montage,

»eine Zweierstruktur. Die Figur Jesu ist nach links gerückt und vor allem der Gruppe der Apostel zugeordnet. Strukturell geurteilt verhält sie sich ähnlich zu den Aposteln, wie sich der Hauptmann zu seinem Gefolge verhält. Die Sonderstellung der Jesusfigur ist gemindert. Dadurch zerfällt die innere Spannung der Komposition wie auch der verbildlichten Szene.« (Imdahl 2006: 303)

39 Analog heißt es bei Goffman (1981 [1979]), der in seiner bildvergleichenden Studie *Geschlecht und Werbung* die von ihm analysierten Fotografien zwar nicht eigenhändig verändert, sondern bereits existierende Bilder zu Bildserien zusammenfügt, um auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu stoßen: »Auch können wir nun bei jedem einzelnen Foto, indem wir in Gedanken die Geschlechter vertauschen und uns das Resultat bildlich vorstellen, unser Bewusstsein für die hier waltenden Stereotypen schärfen« (ebd.: 111; Hervorhebung SWH).

In Abbildung 49 hingegen

»besteht eine Dreierstruktur. Die Figur Jesu ist in die Mitte gerückt, sie ist deutlich als Einzelfigur ausgesondert und den Figurengruppen beiderseits übergeordnet. Die seitlichen Gruppen kommen nunmehr als flankierendes Begleitpersonal der Jesusfigur zur Geltung. Auch dadurch zerfällt die innere Spannung der Komposition wie ebenso der verbildlichten Szene.« (ebd.: 305)

In Abbildung 47 aber, welche die unveränderte Miniatur zeigt,

»besteht eine Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur. Wohl ist die Figur Jesu als Einzelfigur ausgesondert, aber als Einzelfigur ist sie dennoch – in unterschiedlichen Abständen und jeweils besonderer Weise – auf die Apostel und auf den Hauptmann mit seinem Gefolge bezogen. Die Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur ist eine solche, in der Jesus als Einzelfigur den seitlichen Gruppen sowohl zugeordnet als auch übergeordnet ist. Gerade diese Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur macht die innere Spannung der Komposition und der verbildlichten Szene aus, und zwar erscheint Jesus in die Szene einbezogen wie eben so über sie erhoben, er erscheint zugleich in der Geschichte und über der Geschichte.« (ebd.)

Die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse nutzt diese Form der unmittelbar bildanschaulichen Erkenntnis, erweitert den Imdahl'schen Ansatz jedoch in zweifacher Hinsicht. Der erste Unterschied besteht darin, dass nicht nur vorhandene oder schematisierte Bildelemente *bewegt* werden (vgl. speziell zur Schematisierung Imdahl 1988, besonders die Abb. 2, 3 und 5 im dortigen Anhang). Vielmehr ist die grundlegende Idee, das zu analysierende Bild mit vielgestaltigen Modulationen zu kontrastieren. So können prinzipiell alle sinntragenden und bedeutungsgenerierenden Elemente *unmittelbar im Prozess des zeichnerischen Handelns* verändert und abgeändert, ersetzt oder ersatzlos entfernt werden. Außerdem sind nicht nur Modulationen in Bezug auf das ursprüngliche Bild zu gestalten, sondern auch Modulationen der einzelnen rekonstruierenden Zeichenschritte. Auf diese Weise entstehen mit Blick auf den jeweiligen Einzelfall und seine zeichnerische Rekonstruktion, wie ich sie nennen möchte, *unmittelbare Kontrastbilder*. Forschungspraktisch sind dabei nur diejenigen unmittelbaren Kontrastbilder zu realisieren, die hinsichtlich des spezifischen Forschungsinteresses und der leitenden Fragestellung sinnhaft erscheinen und auf interpretativ aufschlussreiche Anschlüsse zielen.

Der zweite wesentliche Unterschied zu Imdahls Ansatz liegt darin, dass nicht nur Vergleiche angestellt werden, die auf den eigenhändig gestalteten unmittelbaren Kontrastbildern beruhen. Ebenso ist es elementar, systematisch Bildvergleiche auszuarbeiten, die das zu interpretierende Bild mit anderen, (in der Regel) ursprünglich disparaten Bildern in einen Vergleichszusammenhang bringen – ähnlich dem von Goffman (1981 [1979]) für die materiale Analyse eingesetzten Verfahren des kontrastiven Bildvergleichs, dem Ansatz der Bild-durch-Bild-Interpretation (vgl. Soeffner 2012), dem komparativen Vorgehen im Zusammen-

hang der dokumentarischen (Bild- und Foto-)Interpretation (Bohnsack 2001; Bohnsack/Nohl 2001) oder der Parallelprojektion im Rahmen der figurativen Hermeneutik (Müller 2012). Dementsprechend sind ergänzend zu den unmittelbaren Kontrastbildern auch Bilder interpretativ zu kontrastieren, die aufgrund formaler, inhaltlicher oder medialer Ähnlichkeit und Differenz weitere Sinnpotenziale eröffnen oder ausschließen. Die Auswahl dieser, wie ich sie in Abgrenzung von den unmittelbaren Kontrastbildern bezeichne, *mittelbaren Kontrastbilder* wird ebenfalls durch die Fragestellung bzw. das Forschungsinteresse bestimmt und ist geleitet vom Wissen um Bildtraditionen, das auf dem kollektiven visuellen Gedächtnis sowie auf subjektiven Bilderfahrungen und Sehgewohnheiten beruht (vgl. hierzu auch ebd.: 151; Raab 2014: 112; Müller/Raab 2014: 208).

Systematischer Bildvergleich: Assemblage und fluiden Blick

Der Analyseschritt des systematischen Bildvergleichs meint das stetige, extensive Vergleichen aller im Auslegungsprozess schrittweise gezielt ausgewählten und eigenhändig ausgestalteten, das deutende Verstehen fortlaufend eröffnenden und strukturell offenhaltenden Einzelbilder und Bildfolgen. Konkret zielt dieser Schritt auf das bildanschauliche Vergleichen des zu analysierenden Originalbildes mit der zeichnerischen Rekonstruktion (in ihren einzelnen Zeichenschritten) und mit den selbst gestalteten unmittelbaren wie den gesuchten mittelbaren Kontrastbildern. Hierfür sind alle Bilddaten in einer materialen Übersicht, die ich als *Assemblage* bezeichne, zu vereinen. Die konkrete Anordnung der Einzelbilder in der Assemblage folgt dabei keinen allgemeingültigen Regeln oder festen Mustern, sondern ist grundsätzlich offen und flexibel zu denken und kann gleichermaßen assoziativ und systematisch geleitet sein. Lediglich die Größe des Bildschirms bzw. die zugrunde liegende Fläche – sei dies ein Blatt Papier, ein Tisch oder eine komplette Zimmerwand – bedingen das Arrangement. Vollkommen frei kann zu jedem Zeitpunkt des Forschungsprozesses neu kuratiert werden.

Dementsprechend sind Bilddaten, die im Analyseprozess zu einem späteren Zeitpunkt neu hinzukommen, problemlos integrierbar; und interpretativ bedeutungslos gewordene Bilder lassen sich ebenso unkompliziert entfernen. Außerdem können variierende Arrangements desselben Materials – gerade zu Beginn des Analyseprozesses – neue Perspektiven eröffnen und alternative interpretative Anschlüsse ermöglichen. Es gilt daher, die einzelnen Bilder in ihren konkreten Positionen immer wieder zu verändern und spielerisch ihre wechselseitige räumliche Nähe und Distanz im Rahmen der Assemblage zu variieren. Ziel dabei ist es, bildanschauliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufzuspüren und/oder weiterführend zu konkretisieren sowie explorativ Bilder zu Bildgruppen und Bildkontrasten theoriebildend zu formieren.

Grundsätzlich ist es den Interpretierenden mittels der vergleichenden Bildanordnung der Assemblage möglich, ihren Blick frei über das gesamte Datenkorpus gleiten zu lassen und je nach Interesse und Belang den Scharfblick zu variieren – ähnlich dem Zusammenspiel von Brennweite und Zoomfaktor eines Fotoobjektivs –, um die Bilddaten einzeln und vergleichend, sukzessive und simultan zu besehen. Dieser *fluide Blick*, wie ich diese spezifische Sehoperation ergänzend benenne, ermöglicht ein dynamisches, stufenlos fließendes Sehen zwischen der entgrenzten, aber systematischen Gesamtschau aller Datenstücke und der punktförmigen Fokussierung in der Detailfülle des visuellen Materials.

Des Weiteren ist die spezifische Darstellungsform der Assemblage projektiv zur Generierung von Vergleichsanschauungen nutzbar. So können sämtliche Elemente und Segmente der Assemblage blickweise miteinander in Beziehung gesetzt und durch die Beobachtung entlang forschungsrelevanter, theoriegeleiteter sowie assoziativer Kriterien in eine potenzielle Vergleichsanschauung integriert werden. Ebenso lassen sich dieserart Ideen für neu zu integrierende Bilddaten, das heißt unmittelbare und mittelbare Kontrastbilder, generieren. Die Assemblage als Darstellungsform ist somit keine bloße Addition einzelner Bilder, sondern ein Bedeutungsträger eigener Geltung, der für den methodischen Umgang mit visuellen Daten als flexibles Ordnungsprinzip ein konstruktives, erkenntnisgenerierendes Werkzeug darstellt. Sie ermöglicht mit anderen Worten die systematische Rekonstruktionsarbeit mit Vergleichshorizonten, indem sie es vermag, durch ein bildvergleichendes Sehen in Form des fluiden Blicks bildanschauliche Ähnlichkeitsbeziehungen sichtbar zu machen und Kontrasterfahrungen zu evozieren, um neue interpretative Anschlüsse für die Explikation der Bildbedeutung zu generieren und vorläufige Interpretationen zu bestätigen oder zu falsifizieren. Kurzum: Sie sorgt dafür, den Denk- und Interpretationsraum zu erweitern und/oder fruchtbar zu fokussieren.

Im Allgemeinen steht die Assemblage dabei zum einen in der Tradition der Theorie von Deleuze und Guattari (1987) sowie deren Weiterentwicklung zur »Assemblage Theory« durch DeLanda (2013). Zum anderen schließt sie an die Tradition des vergleichenden Sehens (Bader u. a. 2010) an. Neben der Kunstgeschichte, in der der Bildvergleich bereits seit dem 15. Jahrhundert als methodisches Instrument etabliert ist (vgl. Bredekamp 2006: 15), sei im vorliegenden Zusammenhang ebenso auf die museale Praxis des visuellen Vergleichens verwiesen, wie sie beispielsweise in der Jubiläumsausstellung *Dialog der Meisterwerke* vom 7. Oktober 2015 bis 24. Januar 2016 im Städel Museum in Frankfurt am Main explizit zum Thema gemacht wurde. Die Intention dieser Ausstellung war es, »spannende, teils überraschende kunstgeschichtliche Bezüge [...] [herzustellen] und die Bestände der Sammlung neu [zu] befrag[en]« (vgl. die offizielle Website⁴⁰).

40 Vgl. <https://meisterwerke.staedelmuseum.de>, letzter Zugriff am 30.10.2021.

Und nicht zuletzt weist die Assemblage im Rahmen der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse eine Ähnlichkeit auf zu Goffmans bildvergleichender Arbeit mit Diapositiven. Richtungsweisend schreibt er: »Eine [...] Diasammlung erlaubt ein rasches Arrangieren und Umarrangieren, ein Erproben und Modellieren und Jonglieren mit *trial and error* – ein Verfahren zwischen Kryptographie und Puzzlespiel – und eine beachtliche Hilfe beim Entdecken von Mustern und Beispielen, seien es bloße Illustrationen oder tatsächliche Fallbelege.« (Goffman 1981 [1979]: 108; Hervorhebung im Original)

3. ANALYSE II

oder: der Entwurf des Theoriekonzepts *visual worlding*⁴¹

Im vorliegenden zweiten Analysekapitel wird die visuelle Konstruktion von Globalität am Beispiel dreier zahlenbasierter Visualisierungen zum Thema Schadstoffemission untersucht, die in einem Zeitraum von knapp 25 Jahren im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* veröffentlicht wurden. Die erste Visualisierung erschien im Jahr 1992, die zweite im Jahr 2006, die dritte wiederum wurde 2015 publiziert. Im Mittelpunkt der materialen Analyse steht die grundlegende Frage, wie sich die Emissionsvisualisierung im Laufe der Zeit verändert hat und welche Entwicklung sich dadurch für die visuelle Konstruktion von Globalität beobachten lässt. Das Kapitel konzentriert sich folglich nicht mehr auf die Rekonstruktion historisch situativer visueller globaler Beobachtungsordnungen in einem konkreten Einzelbild – wie dies im Kapitel zuvor mit dem Fallbeispiel *Blue Marble* getan wurde. Vielmehr erweitert es die Untersuchung der visuellen Konstruktion von Globalität um eine diachrone Perspektive und zielt somit ausdrücklich auf ihre Genese, ihren Wandel und ihre Kontinuität.

Hierzu wird in einem ersten Teilkapitel, *Einzelfall und unmittelbarer Publikationskontext* (Teilkapitel 3.1), zunächst die erste der drei zu analysierenden Visualisierungen in Bezug auf ihre unmittelbare Einbettung in einen konkreten journalistischen Artikel und eine einzelne Heftausgabe des *Spiegels* einführend in den Blick genommen. Dahinter steht die Intention, das Augenmerk zuallererst auf den Beginn des in *Analyse II* zu untersuchenden Entwicklungsprozesses zu richten, und spezifischer die Annahme, dass die für meine Forschungsarbeit künstlich aus den journalistischen Artikeln isolierten Visualisierungen ursprünglich mit anderen kommunikativen Elementen, zum Beispiel dem sie umgebenden Fließtext, Bildunterschriften, weiteren visuellen Darstellungen, Werbeanzeigen oder grafischen Elementen des *Spiegel*-typischen Layouts, verklammert sind und mit diesen Elementen wiederum ein sinnhaft geordnetes Ganzes bilden, das bei der Explikation der Bildbedeutung immer wieder Berücksichtigung finden muss.

41 Dieses Kapitel basiert im Kern auf einer früheren Bildinterpretation (vgl. Hoggenmüller 2020), die für die vorliegende Studie vollständig überarbeitet und erweitert wurde.

Darauf aufbauend beschreibt das zweite Teilkapitel, *Ästhetisch rekonstruierender Blick* (Teilkapitel 3.2), die mit dem Verfahren der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse durchgeführte Analyse der zahlenbasierten Visualisierung aus dem Jahr 1992. Die Interpretation schreitet dabei entlang fünf zentraler Zeichenschritte deutend voran, mit dem Ziel, möglichst viele hypothetische Deutungsalternativen herauszuarbeiten, die als Anfangspunkte für die später erfolgende diachrone Analyse dienen können. Gleichzeitig stellt die an diesem Bild zu leistende forschungspraktische Rekonstruktionsarbeit einen ersten Prüfstein für die zuvor in Auseinandersetzung mit der Fotografie *Blue Marble* entwickelten methodologisch-methodischen Überlegungen dar.

Die bis zu dieser Stelle feinanalytisch generierten Einsichten werden im dritten Teilkapitel, *Visuelle Konstruktion von Globalität* (Teilkapitel 3.3), sodann im Sinne einer synthetisierenden Gesamtinterpretation generalisiert und in ein allgemeines Theoriekonzept überführt. Dieses Konzept, das ich begrifflich als *visual worlding* fasse, soll zum einen zeigen, welche theoretischen Erkenntnisse sich aus einer systematischen Bildanalyse für die soziologische Globalisierungs- und Weltgesellschaftsforschung gewinnen lassen, und bietet zum anderen einen Anschluss an bereits existierende Ansätze und Überlegungen, die speziell kommunikativ vermittelte Weltbeobachtungen auf Globalisierungsfragen beziehen.

Das letzte Teilkapitel, *Visuelle Konstruktion von Globalität im Zeitverlauf* (Teilkapitel 3.4), ergänzt die Theorieüberlegungen schließlich um eine zeitliche Dimension, indem die beiden zahlenbasierten Visualisierungen aus den Jahren 2006 bzw. 2015 vergleichend hinzugezogen werden. Anstatt jedoch zwei weitere Feinanalysen in extenso durchzuführen, experimentiert dieses Teilkapitel erkenntnisoffen mit dem Analyseschritt des systematischen Bildvergleichs und untersucht dabei zentral, wie sich die visuellen globalen Beobachtungsordnungen der Schadstoffemissionsvisualisierungen im *Spiegel* im Verlauf der Zeit wandeln und inwiefern sich eine Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse umsetzen lässt, wenn ausdrücklich mehr als nur ein singuläres Bild zum Analysegegenstand gemacht wird.

3.1 Einzelfall und unmittelbarer Publikationskontext

Bei der ersten in diesem Kapitel zu analysierenden zahlenbasierten Visualisierung (Abb. 50) handelt es sich um ein Länderranking zum Thema Treibhausgasproduktion. Bildbestimmend zeigt die Visualisierung ein stilisiertes Säulendiagramm, das unter der Überschrift *Die großen Verschmutzer* 13 Nationalstaaten hinsichtlich ihrer Schadstoffemission pro Kopf der Bevölkerung in einer von links nach rechts absteigenden Rangfolge miteinander vergleicht und einordnet.



Abb. 50: Die großen Verschmutzer (Spiegel 21/1992: 230)

Das Länderranking wurde in Heft 21 des Jahres 1992 veröffentlicht (das konkrete Erscheinungsdatum fiel auf den 18. Mai) und ist zentraler Bestandteil eines Artikels mit dem Titel *Festival der Heuchelei*. Dem Artikel selbst kommt als Leitartikel der gesamten *Spiegel*-Ausgabe, die unter dem Titelthema *Umweltgipfel: Nord-Süd-Streit ums Überleben. Wem gehört die Erde?* insbesondere den sich mit der globalen Umweltkrise verschärfenden Konflikt zwischen globalem Norden und globalem Süden thematisiert, nicht nur inhaltlich, sondern auch formal eine besondere Rolle zu. So handelt es sich bei dem Leitartikel in typischer *Spiegel*-Manier zum einen um einen meinungäußernden journalistischen Beitrag, der sich vom Rest der Ausgabe insofern unterscheidet, als alle anderen Beiträge vornehmlich auf informierenden Formaten beruhen. Zum anderen weist der Leitartikel den größten Textumfang aller Heftbeiträge auf und steht obendrein in unmittelbarem Zusammenhang mit der monothematischen Gestaltung der Titelseite der *Spiegel*-Ausgabe.⁴²

42 Die Titelseite zeigt als zentrales Motiv eine zeichnerische Darstellung einer grau-lila illustrierten Weltkugel, aus der zwei überdimensionierte menschliche Hände erwachsen. Beide Hände scheinen mit krallenden Fingern in einer Art besitzergreifendem Kräften messen unmittelbar auf den Erdplaneten einzuwirken und damit trotz ihrer unterschiedlichen Wirkungslinien und diametralen Richtungen folgenschwer zusammenzuwirken:



Abb. 51: Titelseite Spiegel 21/1992

Aufhänger des Leitartikels ist die damals kurz bevorstehende UN-Konferenz über Umwelt und Entwicklung (UNCED) in Rio de Janeiro. Von dieser »bislang größten Staatenkonferenz der Menschheitsgeschichte« erwartet der Artikel »wenig mehr als ein paar wohlfeile Absichtserklärungen« (ebd.: 228) und kommentiert kritisch die bereits in den vergangenen Jahren in Gang gesetzte »bombastische Verhandlungsmaschinerie« (ebd.: 225), die bei der Suche nach einem Ausgleich zwischen den konträren Interessen an nachhaltiger Entwicklung einerseits und wirtschaftlicher Entwicklung andererseits mehr oder minder wirkungslos (respektive wirkungsvoll) sei und gelegentlich blockiere.⁴³ Zu überdimensioniert erscheine das Vorhaben der UNCED, zu unvereinbar seien die Positionen im »Konflikt zwischen Erster und Dritter Welt« (ebd.: 224), weshalb »die Verständigung über eine schonende Bewirtschaftung der Ökosphäre« als »unendlich schwierig« eingeschätzt wird (ebd.: 228). Entsprechend aussichtslos sei das Ziel, auf dem Weltgipfel »die Zukunft des Raumschiffs Erde und seiner Besatzung zu sichern« (ebd.: 224). Vielmehr, so das prognostizierte Ergebnis, würden die »zentralen Fragen des Nord-Süd-Verhältnisses« (ebd.: 242) auch zukünftig unbeantwortet bleiben: »[W]er kann, wer soll, wer muss sich einschränken – und wie ließe sich das bewerkstelligen?« (ebd.: 230). Vor diesem dystopischen Szenario problematisiert der Artikel im Speziellen drei dringliche Aufgaben: die Regulierung der CO₂-Emissionen, die Regulierung der Waldrodung und die Regulierung des Kapitalflusses zwischen reichen und armen Ländern.⁴⁴

Formal umfasst der Artikel im Kern neun Seiten, die sich insgesamt auf die Heftseiten 224 bis 246 verteilen – durch zusammengenommen 14 ganzseitige Werbeanzeigen wird die neunseitige journalistische Arbeit entsprechend leidig fragmentiert. Vergleicht man zunächst das Erscheinungsbild der neun Einzelseiten, so ist ein typisches Seitenlayout erkennbar (exemplarisch Abb. 52 und 53).

43 Insgesamt nahmen an der vom 3. bis zum 14. Juni 1992 abgehaltenen UNCED delegierte Personen aus 172 Staaten und 2.400 Vertreter*innen nichtstaatlicher Organisationen (NGOs) teil, weitere 17.000 Menschen beteiligten sich am parallel stattfindenden NGO-Forum (vgl. <https://www.un.org/en/conferences/environment>, letzter Zugriff am 25.09.2021). Auf der offiziellen UN-Website heißt es darüber hinaus: »The two-week ›Earth Summit‹ was the climax of a process, that had begun in December 1989, of planning, education and negotiations among all Member States of the United Nations.«

44 Auf den konkreten Inhalt des Artikels wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen. Im Laufe des ästhetisch rekonstruierenden Analyseprozesses findet er aber immer dann Berücksichtigung, wenn er interpretatorische An- oder Ausschlüsse bzw. Korrekturen verspricht.



Starmut in Frankfurt (1991): Das Klimafußgänger geht aus dem Gleichgewicht!

der CO₂-Anstieg „bis zur Mitte des nächsten Jahrhunderts um 90 Prozent verdoppelt werden“, greift die von der Uno eingereichten hochkarätigen Wissenschaftlerpromis, die Intergovernmental Panel on Climate Change.

Doch wer kann, wer soll, wer will sich einmischen – und wie jede sich die Bewusstseinsfrage?

Einmalzeitig ist schon, wie der jeweilige Anteil der einzelnen Nationen an Treibhausgasen bestimmt und gewichtet werden soll. Ginge es nur nach der Gesamtmenge der gasintensiven äthelischen Emissionen, so würden etwa Entwicklungsländer wie China, Indien und Brasilien zu den größten Klimataktoren der Erde zählen.

Werden die Emissionen dagegen auf die Kopfzahl der Bevölkerung bezogen, reagieren diese Staaten konsequenter in der wichtigen Treibhaus-Schulden. Lädt man die kleinen Ozean-Länder

– wie die Vereinigten Arabischen Emirate und Kuwait – mit ihrem schmalen Öl- und Gasförderungsangebot dar, so liegen die energiegelangsten USA an der Spitze, gefolgt von den Industriestaaten Australien und Kanada (siehe Grafik).

Die Würfel der Dreibar-Karte zeigen aus dieser Pro-Kopf-Rechnung den Schluss: Der Norden trägt die Verantwortung für die Weltklima und seine Regulierung. Insbesondere besprecht derzeit das knappe Viertel der Weltbevölkerung in den industriestärksten Ländern 75 Prozent der Energieerzeugung, 45 Prozent des kommerziell verbrauchten Holzes sowie 72 Prozent der Stahlproduktion.

„Es ist klar“, schreibt Usoud-Generalsekretär Strong in seinem Bericht an die Uno-Mitglieder, „dass die Konsumgewohnheiten der reichen Mittelländer in einigen entwickelten Ländern, die vor-



Wenn spielzeugkleine Gassen auf Entdecker warten und Winzerhöfe auf fröhliche Zecher, bist Du in der Pfalz.

An der Deutschen Weinstraße laden viele hundert Kilometer Rad- und Wanderwege zu Stille und Idylle ein. Zu einer Tour de Pfalz, die an blumengeschmückten Fachwerkhäusern und barocken Residenzen vorbeiführt, zu mittelalterlichen Marktplätzen und Rathäusern, die wie gemütliche Gasthäuser aussehen. Ob per Rad oder per pedes, irgendwann landen Sie in einem der unzähligen Winzerhöfe oder Wirtshäuser, wo nur Ihr Vergnügen Vorfahrt hat. Bei einem pikanten Weißburgunder, einem markanten Grauburgunder oder einem zarten Spätburgunder. Für fröhliche Entdecker und fröhliche Genießer.

Zum Wohl. Die Pfalz.

Abb. 52: Die großen Verschmutzer (Spiegel 21/1992: 230 f.), die zahlenbasierte Visualisierung in ihrem unmittelbaren Publikationskontext



DIE GROSSEN VERSCHMUTZER
Die 13 größten Produzenten von Treibhausgasen in Vergleich. Rangfolge nach dem emissionsintensivsten pro Kopf (in hochgerechneter Durchschnittsleistung).

Land	CO2-Emissionen pro Kopf (t/a)
USA	23,0
Japan	12,0
BRD	11,0
Frankreich	10,0
Indien	9,0
China	8,0
Sowjetunion	7,0
UK	6,0
Italien	5,0
Polen	4,0
Ungarn	3,0
Österreich	2,0
Belgien	1,0
USA (pro Kopf)	1,0

Quelle: World Resources Institute, Washington, D.C., 1991

Sicherheit. Made in Germany.



Heute decken wir einen großen Teil unseres Strombedarfs aus Kernenergie. Strom aus Uran trägt wesentlich zu unserer Energieversorgung bei. Daß die Kernkraft sich umweltfreundlich und kostengünstig nutzen läßt, ist bekannt. Aber lassen sich Kernkraftwerke auch sicher betreiben? Eine Frage, die viele beschäftigt – und besonders uns, die deutschen Stromversorger.

Wir haben große Anstrengungen unternommen, um Kernkraftwerke so sicher wie nur irgend möglich zu machen. Dafür haben wir viel investiert und aufwendige Techniken entwickelt.

Das Ergebnis kann sich sehen lassen: Die Reaktorsicherheit in der Bundesrepublik ist weltweit führend. Die Kernkraftwerke bei uns sind so sicher, daß sie ihre Nutzung verrentieren können.

Deutsche Gründlichkeit wird überall beachtet. Bei der Sicherheit ist es aber eine Tugend, auf die wir stolz sein können – ebenso wie auf den Strom made in Germany.

Ihre Stromversorger

Abb. 53: Exemplarische Artikelseite (Spiegel 21/1992: 228 f.)

Unabhängig vom jeweiligen Seiteninhalt gliedern sich die Artikelseiten überwiegend in drei identisch breite Spalten, die durch zwei filigrane schwarze Zwischenlinien vertikal voneinander getrennt sind und die Seite qua Spaltensatz grundlegend strukturieren. Auf der Mehrzahl der Seiten verläuft außerdem über dem Satzspiegel, ein horizontaler, ebenso filigraner schwarzer Strich (Abb. 53). Dieser Strich ist auf den meisten Seiten mittig durch das offizielle UNCED-Logo unterbrochen, das von den Worten *Umweltgipfel* (links) und *Rio de Janeiro* (rechts) flankiert ist. Dergestalt sind die Einzelseiten grafisch nach oben abgeschlossen. Gleichzeitig bietet die Dreiheit aus Ereignis – Logo – Ort im Sinne eines lebenden Kolumnentitels eine Orientierung über die (Sinn-)Einheit des Artikels und stellt zugleich die besondere Bedeutung des Leitartikels heraus – alle anderen Artikel in der Heftausgabe weisen keine entsprechende Markierung auf. In der Fußzeile am unteren Rand der Seiten wiederum, die entsprechend eine formale Begrenzung nach unten darstellt, finden sich jeweils die Angaben der Seitenzahlen, des Herausgebers, der Heftnummer und des Publikationsjahres, das heißt: orientierungsgebende Angaben über die (Sinn-)Einheit des Leitartikels hinaus respektive Hinweise in Bezug auf dessen Kontextualität in der konkreten *Spiegel*-Ausgabe.

Des Weiteren ist im Rahmen des Artikels allseitig mindestens eine visuelle Darstellung abgedruckt. Diese sind mehrheitlich aufgrund inhaltlicher Anschlüsse in die Nähe bestimmter Textpassagen gesetzt, etwa eine Porträtaufnahme bei Ersterennung zentraler Personennamen, und infolgedessen ungleich über die Einzelseiten verteilt. Im Unterschied zum Fließtext, der dem Mehrspaltensatz strikt folgt, durchkreuzen die visuellen Darstellungen die drei Spalten, wie sie bisweilen auch die Kopfzeile nach oben überschreiten. In Hinsicht auf das artikelspezifische Verhältnis von Text und Bild ist es mithin einerseits der Text, der bestimmt, *was* auf den Bildern gezeigt wird und *wo* diese näherungsweise gesetzt sind. Andererseits sind es die visuellen Darstellungen, die bestimmen, *wie* der Text in seiner Linearität und grafischen Spaltenordnung unterbrochen wird und *welche* Kernpunkte der Artikelargumentation visuell verdichtet illustriert bzw. bildanschaulich genuin erfahrbar werden. Im Einzelnen handelt es sich bei den visuellen Darstellungen um

- acht Fotografien (Porträts von zwei in der Politik tätigen Menschen und einem/einer Umweltexpert*in, Bilder von Industrieanlagen in Deutschland, dichtem Straßenverkehr in Bangkok, Tropenholzeinschlag in Indonesien, einer Dürre in der afrikanischen Sahelzone und einer Sturmflut in Frankreich),
- drei Grafiken⁴⁵ (mit den Überschriften *Die großen Verschmutzer*, *Heizer im Treibhaus* bzw. *Erdrückende Zinslast*) und
- eine Karikatur (zur Doppelmoral der Industriestaaten).

⁴⁵ Die Bezeichnung stammt aus dem Artikel selbst, beispielsweise in dem Verweis »siehe Grafik« (ebd.: 230).

Die Grafik *Die großen Verschmutzer* ist die erste der insgesamt drei Grafiken innerhalb des Leitartikels und findet sich auf der vierten Artikelseite am unteren Seitenrand (Abb. 52), das heißt näherungsweise in der Mitte des Artikels. Sie ist als erstes Interpretandum zu Beginn dieses Analysekapitels auch deshalb besonders interessant, weil es sich um eine der ersten zahlenbasierten Visualisierungen überhaupt handelt, die im Untersuchungszeitraum zum Thema Schadstoffausstoß im *Spiegel* publiziert wurden. Somit steht sie am Beginn einer bis heute relevanten Themenkarriere, die eine ihr entsprechende massenmediale Resonanz aufweist.

3.2 Ästhetisch rekonstruierender Blick

In Analogie zur vorangegangenen Bildanalyse der Weltraumfotografie *Blue Marble* ist auch die Feinanalyse der Grafik *Die großen Verschmutzer* entlang des zeichnerischen Rekonstruktionsprozesses strukturiert. Abermals ist die Intention dabei, in der Sequenzialität des zeichnerischen Handelns die Interpretation schrittweise nachvollziehbar zu machen. Hierfür werden im Folgenden insgesamt fünf zentrale Zeichenschritte voneinander unterschieden, die zur Veranschaulichung in Abbildung 54 vorab überblicksartig dargestellt sind:



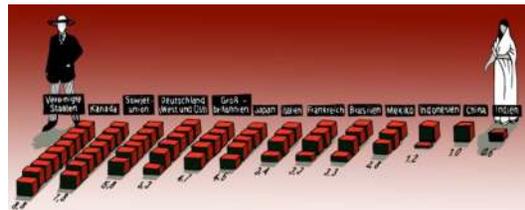
Zeichenschritt 1



Zeichenschritt 2



Zeichenschritt 3



Zeichenschritt 4



Zeichenschritt 5

Abb. 54: Die fünf wesentlichen Zeichenschritte der zeichnerischen Rekonstruktion

Ausgehend von einem ersten Zeichenschritt, in dem der rote Farbverlauf im Bildhintergrund zeichnerisch rekonstruiert wird, konzentriert sich das zeichnerische Handeln im zweiten Schritt auf die 13 Länderrechtecke entlang der horizontalen Bildmittelachse. Daran anschließend werden im dritten Zeichenschritt die beiden Figuren und ihre Schatten nachgezeichnet, bevor in einem vierten Schritt die Vielzahl der roten Emissionswürfel und schwarzen Emissionszahlen umgesetzt wird. Der fünfte Zeichenschritt schließlich umfasst die zeichnerische Rekonstruktion der Über- und Unterüberschrift oben links sowie der Herausgeber- und Quellenangabe in der rechten unteren Bildecke.

Zeichentechnisch wurde der Großteil der zeichnerischen Rekonstruktion zunächst auf einem Blatt Papier als simple Outlinezeichnung angelegt, die dann eingescannt und mit dem Grafikprogramm Adobe Illustrator vektorisiert wurde, bevor sie in der Bildbearbeitungssoftware Adobe Photoshop angeordnet und (nach)koloriert wurde. Mit dieser spezifischen Kombination von Zeichenbrett und Grafiktablet unterscheidet sich das Vorgehen vom rein digitalen Zeichnen, das im Kapitel *Analyse I* zum Einsatz kam. Auch wird im Rahmen der Analyse der *Spiegel*-Grafik der Zeichenstil grundlegend variiert. Orientierte sich die zeichnerische Rekonstruktion der Fotografie *Blue Marble* optisch und technisch an der digitalen Darstellungsform von monochromen Polygonen und polygonalen Flächen, das heißt an der Verbindung von einzelnen Punkten zu Strecken, Kanten oder Seiten, wird nunmehr auf Polygonzüge verzichtet und stattdessen in Farbe analog *crisp* und mit einer dynamischen Stiftführung gezeichnet. Auf diese Weise wird nicht zuletzt der Frage nachgegangen, ob unterschiedliche Zeichenmethoden ein prinzipiell unterschiedliches Erkenntnispotenzial im Prozess des ästhetisch rekonstruierenden Bildverstehens aufweisen.⁴⁶

3.2.1 Der Farbverlauf

Der erste zentrale Zeichenschritt im Rahmen der systematischen Grafikinterpretation, das Nachzeichnen des Farbverlaufs, orientiert sich zunächst an der rein formalen Gestalt der zugrunde liegenden Bildfläche. Geometrisch handelt es sich um ein Rechteck, dessen Länge und Breite in der Original-Printausgabe ca. 17,5 cm und 7 cm messen. Die Bildfläche ist entsprechend horizontal ausgerichtet, das genaue Seitenverhältnis beträgt 2,5:1.

Beginnt man eine solche Rechteckform zu zeichnen, fällt spätestens beim Ansetzen des Stifts auf, dass die zu interpretierende Grafik gewissermaßen rahmenlos

⁴⁶ Die Variation der Zeichentechniken und -stile sowie der medialen Hilfsmittel und Zeichenwerkzeuge wird auch im dritten Fallbeispiel (*Analyse III*) fortgeführt, um der hier aufgeworfenen Frage über alle drei Analysekapitel hinweg fallvergleichend nachzugehen.

gestaltet ist. Statt etwa mit einer Umrisslinie markiert zu sein – denkbar ist beispielsweise eine schwarze Umrandung, wie sie die Karikatur⁴⁷ auf der letzten Seite des Leitartikels umgrenzt –, beruht die rechteckige Bildfläche allein auf dem roten Farbverlauf, der zugleich den Bildhintergrund der gesamten Grafik darstellt. Auf die Zeichnung eines Rahmenrechtecks wird infolgedessen verzichtet, stattdessen wird die sogenannte Arbeitsfläche im Bildbearbeitungsprogramm als rechteckige Form im zuvor ermittelten Seitenverhältnis angelegt. Die spezifische Färbung des Grafikhintergrunds wird parallel hierzu mit dem Pipette-Werkzeug der Software bestimmt und unter Verwendung des Verlauf-Werkzeugs nachgestaltet (Abb. 56).



Abb. 56: Zeichnerische Rekonstruktion des Farbverlaufs

Ausgehend von einem satten purpurroten Farbton am oberen Bildrand hellt sich das insgesamt rote Farbspektrum des Bildhintergrunds zum unteren Rand hin sukzessive auf und endet in einer hellrosa Kolorierung. Diese farbliche Bewegung verleiht der Grafikfläche eine grundsätzliche Dynamik und erzeugt zugleich unterschiedliche bildimmanente Differenzen. Eine erste Differenz besteht in den zwei vertikal gegenüberliegenden Farbwerten (Purpurrot und Hellrosa), die in Abhängigkeit von der Blickrichtung den Beginn und das Ende bzw. das Ende und den Beginn des vertikalen Farbverlaufs definieren. Eine zweite Differenz geht mit

47



Abb. 55: Karikatur (Spiegel 21/1992: 246)

der ersten einher und ist als bildanschaulicher Kontrast zwischen der senkrecht verlaufenden Farbbewegung einerseits und der allgemein waagerechten Ausrichtung der rechteckigen Grafik- respektive Farbverlaufsfläche andererseits wahrnehmbar, mithin als Diskrepanz zwischen Vertikalität und Horizontalität. Entsprechend beruht die zweite beobachtbare Differenz auf der Simultaneität *zweier gegensätzlicher Grundordnungen*, die mit der spezifischen Gestaltung des rahmenlosen Farbverlaufs an dieser Stelle im Bild angelegt sind, nämlich der waagrecht ausgerichteten rechteckigen *Verlaufsfläche* und der senkrechten *Verlaufsbewegung*.

Folgt man darüber hinaus dem Farbverlauf zunächst *bottom-up*, entsteht der Eindruck einer zunehmenden Dichte. Die Klarheit des Hellrosa am unteren Bildrand verliert sich in einer stetigen Intensivierung der rötlichen Färbung. Besieht man den Farbverlauf hingegen *top-down*, verkehren sich die Eindrücke, und das purpurfarbene Rot scheint sich absteigend aufzuklären. Unabhängig von den beiden bedeutungszuschreibenden Blickrichtungen fällt dabei auf, dass der Verlauf besonders im Bereich der horizontalen Bildmittelachse verstärkt umschlägt, wodurch optisch eine Verlaufsmittelpunkt definiert und die gesamte Fläche tendenziell in eine obere und eine untere Hälfte unterteilt werden kann. Dergestalt generiert der Farbverlauf neben den beiden bisher rekonstruierten Differenzen der konvergierenden Farben (Hellrosa und Purpurrot) und divergierenden Grundordnungen (Horizontalität vs. Vertikalität) zudem eine symmetrische Zweiteilung der Grafikfläche, obgleich diese nicht präzise markiert, sondern eher als gleitender Übergang erkennbar ist. In der visuellen Gestalt des Farbverlaufs wird hierdurch eine dritte Differenz wahrnehmbar: Erscheint die obere Bildhälfte vergleichsweise *dunkel, trüb und gesättigt*, ist die untere hingegen *hell, klar und entfärbt* visualisiert.

Diese dritte Differenz kann weiter spezifiziert werden, zieht man nach den die Rekonstruktion des Farbverlaufs eröffnenden *Formdeutungen* den allgemeinen *Grafikinhalt* der Treibhausgasproduktion und des Schadstoffausstoßes hinzu. Denn in der Zusammenschau von Form und Inhalt lässt sich als hypothetische Lesart formulieren, dass die gesamte Bildfläche einen Luftraum repräsentiert, in dem die Konzentration an Emissionen und Luftschadstoffen von unten nach oben stetig zunimmt – in Analogie zur bislang rein formal begründeten Beobachtung der von unten nach oben zunehmenden Intensivierung der Rotfärbung. So besehen verdichtet sich die im unteren Bildbereich noch relativ klare Atmosphäre in zunehmender Höhe zu einem verunreinigten Dunst- und Smogschleier. Der vertikale Farbverlauf ist aus dieser Perspektive als aufsteigende Luftverschmutzung zu verstehen, die in der augenfälligen Intensität ihres Rottons darüber hinaus eine potenzielle Gefährdung der Atmosphäre versinnbildlicht.⁴⁸ Die umgekehrte Blickrichtung, die mit der Bedeutungszuschreibung einer sich von oben

48 Dass der Farbverlauf in der Printausgabe des *Spiegels* insgesamt leicht körnig und matt wirkt, bestärkt die Deutung der Luftverunreinigung auch auf dieser Ebene.

nach unten aufklarenden Atmosphäre verbunden ist, erscheint durch den Inhalt der Grafik hingegen weniger plausibel.

Erweitert man im Anschluss an jene Deutung der zunehmenden Treibhausgasdichte das Bezugsfeld der Rekonstruktion des Farbverlaufs schließlich auch über den konkreten Grafikinhalte hinaus, sprich: bezieht man Kontexte jenseits der Grenzen des zu interpretierenden Einzelbildes mit ein, so wird ein weiterer Sinngehalt explizierbar. Dieser zeigt sich im Bildvergleich mit einer Fotografie, die exemplarisch eine intensive rötliche Färbung des Himmels bei tiefem Sonnenstand zeigt (Abb. 57) und aufgrund bildästhetischer Assoziationen hinsichtlich der dominanten Rotfärbung und spezifischen Farbvariation bildvergleichend zur Interpretation hinzugezogen wird. So kontextfern und unpassend diese konkrete Fotografie auf den ersten Blick auch scheinen mag, so sehr erweitert und bereichert sie gerade in ihrer Unterschiedlichkeit zu dem roten Farbverlauf der Grafik das analytische Sehen, indem sie zu neuen Einsichten anregt.



Abb. 57 und 58: Fotografie Sonnenuntergang (linke Seite); Caspar David Friedrich, *Gebirgige Flusslandschaft, Abendansicht bei Durchlicht*, Aquarell und Tempera auf Transparentpapier, 1830–35 (rechte Seite)

Konkret lässt die Fotografie nicht nur an affektiv-leibliche Bezugnahmen und synästhetische Wahrnehmungseindrücke, an idiosynkratische Erinnerungen und Erwartungen oder an die rein ästhetische Erfahrung denken, die sich möglicherweise bei der (Bild-)Anschauung einer roten Himmelsfärbung einstellen. Sondern sie zeigt die atmosphärische Rotfärbung eben im geradezu größtmöglichen Kontrast zur bisherigen Deutung der aufsteigenden Luftverschmutzung: als stimmungsvolles und intensives Naturschauspiel. Diese Sichtweise kann wiederum mit *Vorbildern*, weiteren bildästhetischen Assoziationen oder außerbildlichen Wissensbeständen aus unterschiedlichen Kommunikationskontexten in Verbindung gebracht werden, die in Wechselwirkung mit dem fotografischen Abbild der rötlichen Himmelsfärbung jenen alternativen Bildsinn nahelegen. Besonders starke Formen hierfür lassen sich beispielsweise in der Malerei der Romantik wiederfinden, die allgemein die Natur als Ort menschlicher Sehnsüchte entdeckte und speziell das Bildsujet der am Horizont untergehenden Sonne ob des damit ver-

bundenen Moments der uneinholbaren Vergänglichkeit als Metapher eines melancholischen Abschieds darstellte (exemplarisch Abb. 58). Aber auch in der Literatur und Dichtung evoziert das himmlische Licht- und Farbenspiel *Bilder*, die mit Blick auf die Entstehung dieses spezifischen Sinnzusammenhangs (aber auch seine Aktualisierung) verstanden werden können: »Aber nun schwebet sie fort im Zug der Purpurgewölke«, schreibt beispielhaft Friedrich Schiller (2013: 30 f.) 1782 in seinem Gedicht *An die Sonne*. Mit solchen Sinnbezügen verknüpft, verweist die rötliche Färbung des Himmels gerade nicht auf eine potenzielle Gefahr qua Luftschadstoffe, sondern sie lässt Momente der Schönheit, der Natürlichkeit und der Melancholie aufleuchten.

Dieser Widerspruch zwischen den Sinngehalten des stimmungsvollen Naturschauspiels einerseits und der bedrohenden Luftverschmutzung andererseits löst sich auf, wenn man die Rotfärbung der Atmosphäre aus einer naturwissenschaftlichen Perspektive betrachtet. Physikalisch nämlich basiert das Phänomen einer rötlichen Färbung des Himmels auf der Streuung des Sonnenlichts an den atmosphärischen Gasteilchen (im Wesentlichen Stickstoff- und Sauerstoffmoleküle) in Abhängigkeit von der Lichtwellenlänge und des Sonnenstands. Zusätzlich streuen aber auch Mikropartikel wie Wassertröpfchen, Eiskristalle oder Staub- und Schmutzpartikel das Sonnenlicht, wobei eine besonders intensive Rotfärbung dann entsteht, wenn die Atmosphäre eine hohe Staub- und Schmutzpartikeldichte aufweist. Für den vorliegenden Argumentationszusammenhang ist dabei entscheidend, dass durch die Streuung generell – und somit unabhängig davon, ob sie durch atmosphärische Gasteilchen oder durch Staub- und Schmutzpartikel bedingt ist – der kurzwellige Blauanteil des Sonnenlichts stärker herausgestreut wird als der langwellige Rotanteil, sodass sich im transmittierten Anteil die spektrale Verteilung der Intensität zum Rot hin verschiebt (vgl. Demtröder 2002: 221). Mit anderen Worten: Molekularer Sauerstoff und Stickstoff streuen als *natürliche* Bestandteile der Atmosphäre das Sonnenlicht; Luftschadstoffe aus anthropogenen Quellen befördern *kulturbedingt* das Lichtstreuungsphänomen. Dementsprechend kann die rötliche Färbung des Grafikhintergrunds als gefallendes Naturphänomen *und* als Folge einer belasteten Atmosphäre gedeutet werden, wodurch nicht nur die anfänglich nicht zu vereinbarenden beiden Sehweisen schlussendlich vereinbar scheinen, sondern sich außerdem eine vierte Differenz in der visuellen Einheit des Farbverlaufs erkennen lässt: das *Zusammenwirken von natürlichen und kulturbedingten Luftpartikeln*.

Zusammengefasst macht die Rekonstruktion des Farbverlaufs auf verschiedene Differenzen aufmerksam, die allesamt dem gleichen Strukturprinzip folgen: Allen vier Differenzen – den gegenüberliegenden Farbpolen, der Koexistenz der horizontalen und der vertikalen Grundordnung, der symmetrischen Zweiteilung der Bildfläche in eine obere und eine untere Hälfte sowie dem Zusammenwirken

von natürlichen und kulturbedingten Luftpartikeln – ist gemein, dass sie Unterschiede zeigen, in denen das Unterschiedene wesensbedingt zusammengehört. So sind die beiden Farbpole durch ihre stufenlose Variation unmittelbar miteinander verbunden und die beiden Grundordnungen in der visuellen (Sinn-)Einheit des ein rahmenloses Rechteck bildenden Farbverlaufs gleichzeitig gestalthaft; die obere Bildfläche lässt sich nur im Kontrast zur unteren definieren, und alle einzelnen Luftpartikel sind Bestandteil der gesamten Atmosphäre. Insofern stellt der Farbverlauf die spezifischen Differenzen ausnahmslos als Polaritäten dar und damit als Gegensatzpaare mit einem jeweils komplementären Verhältnis, das heißt als Unterschied, in dem, mit Hegel (2013 [1812]: 14; Hervorhebung im Original) gesprochen, »die Unterschiedenen *untrennbar* verbunden sind«. Die gleich viermalige Präsenz jenes Polaritätsmoments zu diesem anfänglichen Zeitpunkt der Rekonstruktion verdichtet das bis dahin erkannte Strukturprinzip einer Spannungseinheit sich gegenseitig bedingender Größen zu einer ersten vorläufigen Hypothese über die Sinnstruktur des Farbverlaufs. Deren Gehalt und Plausibilität ist im weiteren Verlauf der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse anhand weiterer visueller Konfigurationen der Grafik in den Blick zu nehmen, um die bisherigen Rekonstruktionen gegebenenfalls zu verifizieren oder zu falsifizieren, bestenfalls zu korrigieren, zu verfeinern und zu erweitern.

3.2.2 Die 13 Länderrechtecke

Der zweite zentrale Zeichenschritt umfasst die Rekonstruktion der 13 Rechtecke, die entlang der horizontalen Bildmittelachse nebeneinander aufgereiht sind und je einen Ländernamen in weißer Schrift auf schwarzem Grund zeigen. Folgende Ländernamen sind von links nach rechts aufgeführt: Vereinigte Staaten, Kanada, Sowjetunion, Deutschland (West und Ost), Großbritannien, Japan, Italien, Frankreich, Brasilien, Mexiko, Indonesien, China, Indien.

Nach der anfänglichen Rekonstruktion des roten Farbverlaufs mit dem rekonstruierenden Zeichnen an ebendieser Stelle fortzufahren, begründet sich mit Blick auf die gesamte *Spiegel*-Grafik aus dem Eindruck einer bildstrukturierenden Kraft, die von den 13 Länderrechtecken ausgeht: Antizipiert man zu diesem Zeitpunkt der Interpretation den weiteren Zeichenprozess, so formieren die 13 Länderrechtecke in ihrer Gesamtheit eine Art bildbestimmende Hilfs- bzw. kompositorische Hauptlinie, mittels derer es möglich ist, die bildräumliche Anordnung der aufeinander bezogenen Bildelemente der Grafik vollumfänglich und präzise zu rekonstruieren. So sind etwa die beiden Figurendarstellungen am linken und rechten Bildrand unmittelbar hinter die beiden äußeren Länderrechtecke gesetzt, und auch das Arrangement der roten Würfelreihungen in der unteren Grafikhälfte

te korreliert offensichtlich mit dem Verlauf der schwarzen Rechtecke. Selbst die Über- und Unterüberschrift (in der oberen linken Grafikhälfte), die numerischen Werte der Schadstoffemission (jeweils am Ende der roten Würfelreihungen) sowie die Herausgeber- und Quellenangaben (in der rechten unteren Bildecke) lassen sich in Relation zu den Länderrechtecken punktgenau im Bildraum ausrichten.⁴⁹ In diesem Sinne handelt es sich bei den 13 Länderrechtecken um eine in der Grafik selbst enthaltene Markierung, die – so das methodologisch-methodische Argument – den hier realisierten Ablauf der zeichnerischen Rekonstruktion anempfiehlt und gegenstandsangemessen begründet. Die finale zeichnerische Rekonstruktion der 13 Länderrechtecke ist mit Abbildung 59 dargestellt.



Abb. 59: Zeichnerische Rekonstruktion der 13 Länderrechtecke

Was im Prozess des Nachzeichnens der Länderrechtecke als Erstes auffällt, ist der sich einstellende Eindruck einer Wiederholung: 13 Mal führt die zeichnende Hand eine sich gleichende Bewegung aus, die ihren Ursprung in der ähnlichen Form aller zu rekonstruierenden Länderrechtecke hat. Gleichzeitig erinnert diese Bewegung an den im Zeichenschritt zuvor rekonstruierten *rechteckigen* Farbverlauf, worin sich die Empfindung der Formwiederholung zusätzlich verstärkt. Die schwarzen Länderrechtecke – sieht man von ihren jeweiligen Spezifika hinsichtlich der Flächengröße und des Ländernamens ab – verweisen dadurch nicht nur aufeinander, sondern auch auf die ihnen zugrunde liegende rechteckige Bildfläche. Umgekehrt findet die gesamte Bildfläche in ihrer rechteckigen Form ihre Entsprechung in den 13 einzelnen Länderrechtecken. Insofern bedingen sich an dieser Stelle (Grafik-)Form und (Grafik-)Inhalt nicht nur in einem allgemeinen Sinne, wie sich generell auch Syntax und Semantik einander bedingen. Vielmehr, so lässt sich hypothetisch hinsichtlich der konkreten Formwiederholung bei der

⁴⁹ Hierbei bieten vor allem die vertikalen Außenseiten der 13 Rechtecke bzw. deren zwischenzeitliche Verlängerung in Form vertikaler Hilfslinien eine optische Orientierung im Prozess des rekonstruierenden Zeichnens.

Rekonstruktion der Länderrechtecke erkennen, bestätigen sich die unterschiedlichen Rechteckformen wechselseitig im Modus der Visualität und zugleich bedingen sie einander.

Wird dieser Zusammenhang genauer fokussiert, vermag das ästhetisch rekonstruierende Verstehen auf insbesondere drei Sinnstrukturen aufmerksam zu machen, die in der Grafik selbst untrennbar miteinander verbunden sind, analytisch jedoch voneinander unterschieden werden können: die Konstruktion von *Unterscheidbarkeit*, die Konstruktion von *Gleichheit* und die Konstruktion von *Einheit*.

Die Konstruktion von Unterscheidbarkeit meint, dass bildanschaulich die horizontal aufgereihten Länderrechtecke als 13 nationale Entitäten unmissverständlich voneinander differenziert werden können. Ihre Unterscheidbarkeit resultiert dabei zum einen aus der schriftsprachlichen Angabe der Ländernamen, die jedes Rechteck eindeutig kennzeichnet und infolgedessen exklusiv benennbar macht. Zum anderen trägt die visuelle Darstellungsform des Rechtecks selbst zur Unterscheidbarkeit bei. Als eine durch vier Außenseiten begrenzte Form ist jedes Rechteck klar von seiner Umwelt getrennt, zu der neben dem Farbverlauf im Bildhintergrund die jeweils anderen zwölf Rechtecke gehören. Darüber hinaus weckt die geometrische Form des Rechtecks in Verbindung mit der augenfälligen Beschriftung Assoziationen an Container im Allgemeinen und erinnert so im Besonderen an das nationalstaatliche Containermodell (vgl. hierzu kritisch beispielsweise Albrow 1996; Beck 1997). Ähnlich wie der Nationalstaat im Rahmen dieses Modells ein klar abgrenzbares, homogenes und eine spezifische Gesellschaft umfassendes Territorium darstellt, stellen im Fall der vorliegenden Grafik auch die 13 schwarzen Rechtecke eine jeweils klar abgrenzbare und homogene Form dar, die eine konkrete Länderbezeichnung in weißen Buchstaben fasst und damit die Konstruktion von Unterscheidbarkeit auch in dieser Analogie nochmals bestärkt.

Die zweite an dieser Stelle ausgemachte Sinnstruktur – die Konstruktion von Gleichheit – ist wiederum so zu verstehen, dass die spezifische Darstellung der Länderrechtecke nebst der Konstruktion von Unterscheidbarkeit den Eindruck erzeugt, dass sie als Gleiche bzw. Ähnliche ins Bild gesetzt sind. Paradigmatisch sei dies anhand eines Bildvergleichs aufgezeigt, der das Ergebnis des zweiten zentralen Zeichenschritts (Abb. 60) mit einem mittelbaren Kontrastbild (Abb. 61) in Bezug setzt. Während die Abbildung 60 erneut die zeichnerische Rekonstruktion der 13 Länderrechtecke zeigt, handelt es sich bei dem mittelbaren Kontrastbild um eine zur Interpretation hinzugezogene Pressefotografie vom G7-Gipfel in La Malbaie im Jahr 2018, auf der neben den damaligen G7-Staats- und -Regierungschef*innen der damalige Präsident des Europäischen Rates, Donald Franciszek Tusk, und der damalige Präsident der Europäischen Kommission, Jean-Claude Juncker, zu sehen sind.



Abb. 60: Zeichnerische Rekonstruktion der 13 Länderrechtecke



Abb. 61: Mittelbares Kontrastbild, Pressefotografie (Tagesspiegel, 08.06.2018)

Ausschlaggebend für die Berücksichtigung dieser Pressefotografie waren erste Assoziationen hinsichtlich des wohlgeordneten Nebeneinanders unterschiedlicher *Nationalstaaten*. So weist die parallele Anordnung der 13 Länderrechtecke gewisse formale Ähnlichkeiten mit der Reihung der G7-Teilnehmer*innen auf. Interpretative Einsichten erschließen sich jedoch gerade über die Unterschiede: Auf der Pressefotografie sind konkrete Subjekte zu sehen, die über ihre Repräsentationsfunktion und politischen Aufgaben hinaus für unterschiedliche Führungsstile, Parteiprogramme oder Weltanschauungen stehen und nicht zuletzt als Persönlichkeiten bekannt sind. Aus dieser Perspektive führt das Bild potenziell die Vorstellung von Diversität und unterschiedlichen Kulturnationen (des westlichen Kulturkreises) vor Augen. Hingegen erweckt die konkrete Darstellungsform der schwarzen Rechtecke und weißen Ländernamen auf dem oberen Bild den Eindruck von Homogenität und verweist gerade nicht auf kulturelle, soziale oder wirtschaftliche

Unterschiede der Nationalstaaten. Ex negativo gewinnt die Darstellung in der Originalgrafik dadurch an Konkretion: Jenseits aller außerbildlichen kontrastreichen Unterschiede der 13 Länder stellt die *Spiegel*-Grafik mit den schwarzen Länderrechtecken die 13 Staaten als eine gleichförmige Gruppe dar und konstruiert den Vergleichszusammenhang infolgedessen als einen *Zusammenschluss von Gleichen*.⁵⁰

- 50 In diesem Sinne kann ebenso der Sachverhalt gedeutet werden, dass die unterschiedlichen Ländernamen allesamt in deutscher Sprache und somit einheitlich angegeben sind, was den Eindruck fehlender Heterogenität noch verstärkt. Besonders klar wird dies im Kontrast zu einer alternativen Verwendung der jeweiligen landessprachlichen Terminologien (Abb. 62) oder der nationalen Flaggen (Abb. 63).

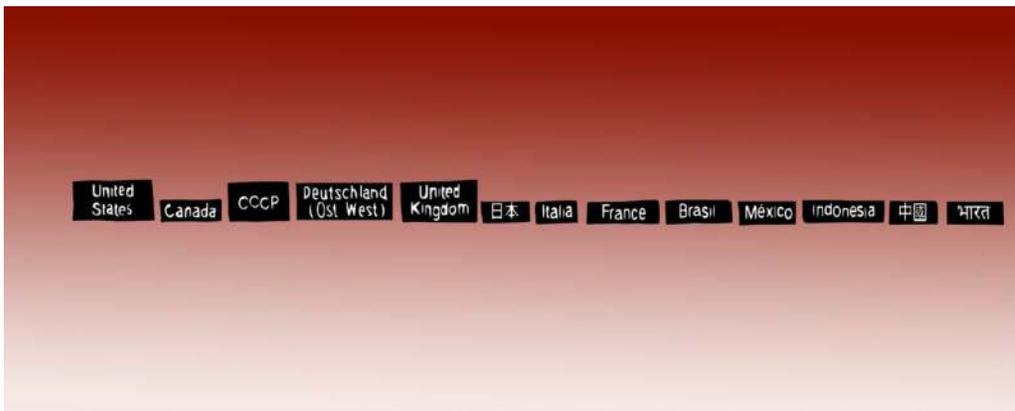


Abb. 62: Unmittelbares Kontrastbild, landessprachliche Terminologien



Abb. 63: Unmittelbares Kontrastbild, nationale Flaggen

Obleich es mit Blick auf die Fragestellung der vorliegenden Studie keine primäre Rolle spielt, sei angemerkt, dass die Sprache grundsätzlich auch auf potenzielle Verwendungszusammenhänge der Grafik sowie auf spezifische Kommunikationserwartungen (hinsichtlich) der Adressatengruppe verweist. Ebenso ließen sich anhand der einzelnen Länderbezeichnungen Aussagen über den historischen Kontext der Grafik anstellen. Aufschlussreiche Hinweise versprechen diesbezüglich insbesondere die Bezeichnungen »Sowjetunion« und »Deutschland (West und Ost)«, die interpretativ befragt werden könnten – wurde die Sowjetunion am 21. Dezember 1991 aufgelöst, fand die deutsche Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 statt.

Die dritte Sinnstruktur schließlich, die im Prozess der ästhetisch rekonstruierenden Analyse offenbar wird, ist die Konstruktion von Einheit. Wie der folgende Bildvergleich zwischen dem Resultat des zweiten zentralen Zeichenschritts (Abb. 64) und einem unmittelbaren Kontrastbild (Abb. 65) aufzeigt, ist es allen voran die geradlinige Anordnung der 13 Länderrechtecke entlang der horizontalen Bildmittellachse, die alle Staaten auf spezifische Weise in die gesamte Bildfläche einordnet und folglich auch in einer besonderen Wechselbeziehung zueinander ausrichtet: An bildräumlich zentraler Stelle sind die Länderrechtecke im Verhältnis und in Spannung zum Bildganzen in linear-waagerechter Aufreihung arrangiert und dadurch nicht zuletzt als eine spezifische Sinn- und Bedeutungszusammenhänge bildende Gruppierung organisiert.



Abb. 64: Zeichnerische Rekonstruktion der 13 Länderrechtecke



Abb. 65: Unmittelbares Kontrastbild, alternative Anordnung der 13 Länderrechtecke

Kontrastiv hierzu zeigt die Abbildung 65 die 13 Länderrechtecke an den beiden vertikalen Bildrändern verteilt. In dieser von der Originalgrafik abweichenden Bildkomposition bilden die 13 Länderrechtecke zwei voneinander geschiedene Gruppen, wodurch sich auch der Eindruck ihrer ursprünglichen Einheit auflöst

bzw. sich nicht einstellen kann. Die dritte Sinnstruktur der Konstruktion von Einheit expliziert demzufolge, dass sich die Darstellung der 13 Länderrechtecke nicht im bloßen Nebeneinander von zwar einzeln unterscheidbaren, aber dennoch gleichförmigen, gleichfarbigen und gleichsprachig benannten Einheiten erschöpft. Vielmehr zeigt das Bild sie prominent gesetzt als spezifisch einander zugeordnete Einzelemente respektive als Teil einer größeren Gesamtheit bzw. einer umfassenden Einheit.

Richtet man darauf aufbauend den Fokus noch genauer auf die Beziehungen und Spannungen zwischen den 13 Länderrechtecken einerseits und der Gesamtgrafikfläche andererseits, lassen sich weitere Einsichten in Bezug auf die Konstruktion des einheitsstiftenden Moments aufzeigen. Erstens fallen die Länderrechtecke mit ihrer Positionierung entlang der horizontalen Bildmittelachse exakt mit jener Stelle im Bildraum zusammen, die bereits bei der Rekonstruktion des roten Farbverlaufs als besonders augenfällig identifiziert wurde: dem markanten Wendepunkt der vertikalen Farbbewegung. Damit betonen die Länderrechtecke geradezu überdeutlich die schon im roten Farbverlauf optisch akzentuierte Stelle der Verlaufsmitte und unterstreichen hypothetisch deren (visuelle) Relevanz. Gleichzeitig aktualisieren sie die mit der Farbverlaufsmitte bislang nur schemenhaft angelegte Zweiteilung der Gesamtfläche in eine obere, sich verdichtende Bildhälfte und eine untere, sich aufklarende.

Zweitens sind die Länderrechtecke unterschiedlich groß dargestellt, wobei die jeweilige Größe offensichtlich in Abhängigkeit von der Buchstabenanzahl der Ländernamen variiert sowie durch mikrotypografische Parameter der Schrift beeinflusst scheint, etwa durch die Laufweite oder die graduellen Korrekturen der Schriftsatzästhetik.⁵¹ Entscheidend ist jedoch weniger, welche Rechtecke warum welche Länge und Breite aufweisen, als vielmehr die visuell wahrnehmbare Auffälligkeit, dass alle vier großflächigen Rechtecke linksseitig der Mittelsenkrechten abgebildet sind. Hierdurch erfährt die horizontale Anordnung der Länderrechtecke eine interne Differenzierung, die zugleich Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Gesamtfläche hat: Mit der ausnahmslos linksseitigen Abbildung der großflächigen Rechtecke entsteht aus planimetrischer Perspektive eine Asymmetrie im linear-waagerechten Arrangement, welche die gesamte zeichnerische Re-

51 Neun Ländernamen sind einzeilig gesetzt (alle Namen bis einschließlich zehn Schriftzeichen), die vier weiteren hingegen erstrecken sich jeweils über zwei Zeilen (ab elf Schriftzeichen), wodurch die vier zweizeilig beschrifteten Länderrechtecke (Vereinigte Staaten, Sowjetunion, Deutschland [West und Ost], Großbritannien) im Vergleich zu den neun anderen (Kanada, Japan, Italien, Frankreich, Brasilien, Mexiko, Indonesien, China, Indien) exakt die doppelte Breite aufweisen. Hinsichtlich der Länge unterscheiden sich ausnahmslos alle Rechteckflächen voneinander, obschon zum Teil nur so minimal, dass die Differenz ohne zeichnerische Hilfsmittel kaum zu erkennen ist. Die kleinste Differenz lässt sich zwischen den beiden Länderrechtecken Japan und Indien messen und bewegt sich unter einem Millimeter.

konstruktion zu diesem Zeitpunkt optisch als linksbetont erscheinen lässt. Es lässt sich an dieser Stelle also festhalten, dass die Grafik – zusätzlich zu ihrer bereits wiederholt rekonstruierten vertikalen Zweiteilung – in eine linke und eine rechte Bildhälfte unterteilt ist, wobei die linke planimetrisch die prädominante darstellt.

Drittens sind die schwarzen Länderrechtecke – im Unterschied zu ihrer mitigen Ausrichtung auf Höhe der horizontalen Bildmittelachse – im Verhältnis zu den zwei vertikalen Grafikrändern nicht vollkommen zentriert angeordnet, sondern relativ zum geometrischen Mittelpunkt der Bildfläche nach rechts verschoben: Auf der rechten Seite reicht das Länderrechteck Indien näherungsweise an den senkrechten Grafikrand heran, am linken Bildrand hingegen zeigt sich eine Art Leerstelle. Im bildanschaulichen Kontrast zum Kompositionsprinzip der linear-waagerechten Abfolge (und parallelen Reihung⁵²) der Länderrechtecke entsteht so eine arrhythmische Spannung und eigene Dynamik, ein geradezu irritierender Bruch. Sowohl dieser Bruch als auch die unmittelbar zuvor dargetane planimetrische Asymmetrie können, hypothetisch formuliert, eine bestimmte Blickführung anleiten, die eine entsprechende Orientierung der Bildanschauung von links nach rechts nahelegt. Dass sich zudem die einzelnen Ländernamen gemäß der Leserichtung der deutschen Sprache von links nach rechts erschließen, stützt die hier entwickelte Argumentation und setzt jene planimetrisch wie auch durch die arrhythmische Spannung indizierte Blickführung von links nach rechts insgesamt 13 Mal aktualisierend ins Bild.

Zieht man auch bei der Rekonstruktionsarbeit des zweiten zentralen Zeichenschritts den konkreten Grafikinhalt abschließend hinzu und befragt die bisherigen, primär formal begründeten Deutungen nunmehr in Reflexion darauf, dass es sich bei den 13 schwarzen Rechtecken um »[d]ie 13 größten Produzenten von Treibhausgasen« handelt, deren konkrete Reihenfolge »nach dem Schadstoffausstoß pro Kopf der Bevölkerung« von links nach rechts abnehmend sortiert ist, so lässt sich unter anderem das Sinn- und Bedeutungspotenzial der aufgeführten Ländernamen weiterführend explizieren. Während die schriftsprachliche Angabe der Nationalstaaten aus formaler Perspektive einerseits die Konstruktion nationaler Einheiten bewirkt (indem sie in Kombination mit der schwarzen Rechteckform deren Unterscheidung gewährleistet) und andererseits die Konstruktion von Gleichheit befördert (indem alle Länder neben ihrer schwarzen Rechteckform und der weißen Beschriftung zudem in identischer Sprache benannt sind), ist sie

52 Obgleich im Rahmen des zeichnerischen Handelns in Form des schwungvollen, comichafenen Zeichenstils von der strikten Parallelität Abstand genommen wurde, wurde sie im Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion wahrgenommen und präzise identifiziert. In diesem Zusammenhang sei nochmals betont, dass nicht das exakte Ergebnis im Zeichenprozess für die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse entscheidend ist, sondern der exakte Blick, der sich dadurch ergibt, dass sich das Auge beim rekonstruierenden Zeichnen gezwungenermaßen mit dem Bild vertraut macht.

unter zusätzlicher Berücksichtigung der inhaltlichen Ebene mit einer expliziten Schuldzuweisung verbunden: »Die großen Verschmutzer« sind hier ausdrücklich beim Namen genannt, die »13 größten Produzenten von Treibhausgasen« somit eindeutig adressiert und adressierbar. Diese Explizitheit verstärkt sich außerdem – wiederum auf formaler Ebene und somit das grundsätzliche Zusammenspiel von Form und Inhalt fortsetzend – durch den starken Kontrast zwischen der weißen Schrift und der schwarzen Grundfläche der Rechtecke. Denn der maximale Farbkontrast verleiht der inhaltlich begründeten Schuldzuweisung zusätzlich Bestimmtheit. Ähnliches gilt für die bildkompositorische Anordnung der Länderrechtecke entlang der horizontalen Bildmittelachse. Die inhaltlich als schuldig ausgemachten »großen Verschmutzer« sind eben nicht randständig (vgl. abermals Abb. 65) oder einer kartografischen Logik folgend⁵³ auf der Bildfläche verteilt, sondern in deren formaler Mitte, das heißt an zentraler Stelle prominent gesetzt.

Bildimmanent offen hingegen bleibt die Frage, warum die Grafik gerade die 13 größten Verschmutzer zeigt. Weshalb nicht die größten drei? Warum nicht die in anderen Kommunikationszusammenhängen etablierte Vergleichsordnung *Top Ten*? Oder warum nicht exklusiv diejenigen, die allesamt über dem weltweiten Durchschnitt von 1,0 liegen? Theoretisch könnten zahlreiche weitere Staaten folgen, die rechts von Indien respektive unter dem weltweiten Durchschnitt von 1,0 liegen.⁵⁴ Die Grafik umgeht diesen Teil der Verschmutzer und tritt dadurch an dieser Stelle hochselektiv in Erscheinung. Die Berücksichtigung Indiens wirkt dabei jener Nichtberücksichtigung aller weiteren Staaten entgegen, insofern sie als hypothetische Begründung für die Anzahl der Vergleichseinheiten herangezogen wird: Durch die Darstellung Indiens erhalten alle weiteren Länder, die ebenfalls, das heißt in Übereinstimmung mit Indien, unterhalb des weltweiten

53

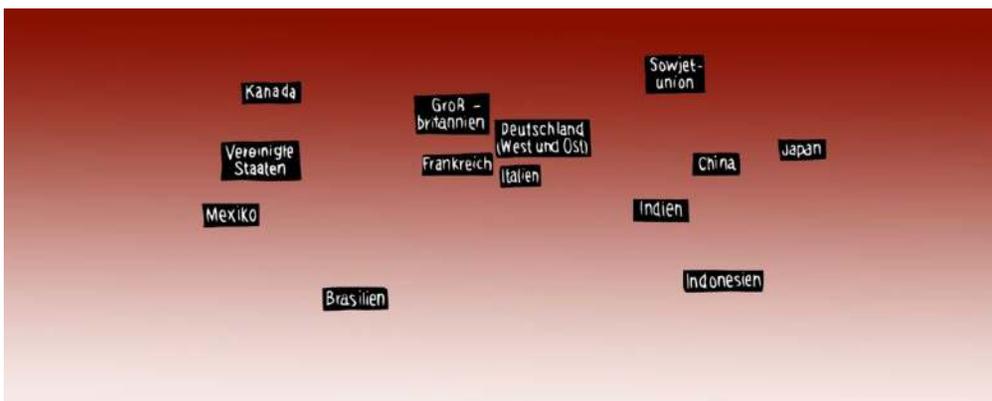


Abb. 66: Unmittelbares Kontrastbild, kartografische Anordnung

54 1992 – im Publikationsjahr der Grafik – existierten allein 179 Mitgliedsstaaten der Vereinten Nationen (vgl. <https://www.un.org/en/about-us/growth-in-un-membership#1990s>, letzter Zugriff am 12.08.2021).

Durchschnitts Treibhausgase emittieren und nicht abgebildet sind, eine symbolische Repräsentation.

Nebst dieser Verfeinerung der Deutung der inhaltlichen Länderangaben lässt sich in Bezug auf die 13 Länderrechtecke ebenfalls die bisherige Lesart der aufsteigenden Treibhausgasemission im Bildhintergrund konsequent weiterentwickeln, wobei hierfür zusätzlich zum thematischen Inhalt der Grafik auch das im bisherigen Auslegungsprozess bereits einbezogene Kontextwissen über die kulturbedingte Rotfärbung der Atmosphäre als Sinnhorizont Berücksichtigung findet. Mit diesem Wissensbestand ist nämlich prinzipiell denkbar, dass die Intensität der Rotfärbung rund um die einzelnen Länderrechtecke entlang der Horizontalen graduell variiert. Im Anschluss an die Deutung einer kulturbedingten Intensivierung der Rotfärbung der Atmosphäre müsste der Luftraum um die verschiedenen Länderrechtecke in Abhängigkeit vom jeweiligen Schadstoffausstoß der Nationalstaaten streng genommen unterschiedlich stark koloriert sein, präziser: Entsprechend der von links nach rechts absteigenden Rangfolge müsste die Intensität der Rotfärbung von links nach rechts kontinuierlich abnehmen, wie dies in Abbildung 67 moduliert wurde.

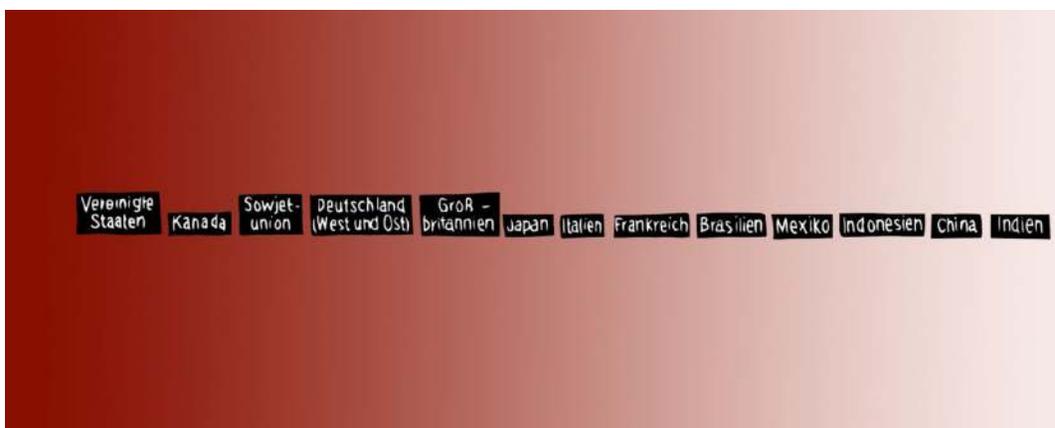


Abb. 67: Unmittelbares Kontrastbild, horizontaler Farbverlauf



Abb. 68: Zeichnerische Rekonstruktion der 13 Länderrechtecke

Demgegenüber weist der tatsächliche vertikale Farbverlauf – wie im Bildvergleich mit dem Resultat des zweiten zentralen Zeichenschritts (Abb. 68) erkennbar ist – eine identische Farbstruktur in der Waagerechten auf. Dies kann prinzipiell zweierlei bedeuten. Entweder ist dies ein erster Hinweis darauf, dass die bisherige Lesart im weiteren Verlauf des Deutungsprozesses nicht aufrechterhalten werden kann, oder aber die bisherige Deutung gewinnt an Spezifität. So lässt sich am Schluss dieses Zeichenschritts etwa argumentieren, dass mit dieser visuellen Konfiguration des Farbverlaufs der Bild- respektive Luftraum sinnlogisch als ein allen gemeinsamer konstruiert wird, der als von unten nach oben zunehmend verschmutzt dargestellt ist. Bildanschaulich wirkt der Schadstoffausstoß eines Nationalstaats hier eben nicht exklusiv oder besonders stark auf den je eigenen, unmittelbaren Nahbereich, sondern die emittierten Schadstoffe diffundieren vollständig und mit dem gleichen Effekt für alle 13 Länderrechtecke in die allen gemeinsame Atmosphäre. Der Schadstoffausstoß in Gestalt des roten Farbverlaufs wirkt somit (zumindest) für die hier dargestellten 13 Nationalstaaten räumübergreifend und über nationale Grenzen hinweg.

3.2.3 Die beiden Figurendarstellungen

Während des dritten zentralen Zeichenschritts richtet sich die Aufmerksamkeit speziell auf die beiden Figuren, die an den vertikalen Grafikrändern dargestellt sind. Der wesentliche Grund, den Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion mit diesen visuellen Elementen fortzusetzen, liegt darin, dass die konkret-illustrative Darstellungsweise der beiden Figuren in größtmöglicher Distanz zur abstrakt-geometrischen Darstellungsweise der 13 Länderrechtecke steht, und basiert damit auf dem allgemeinen methodischen Prinzip der maximalen Kontrastierung. Da im Zeichenschritt zuvor eine Dominanz der linken Bildseite herausgearbeitet wurde, wird zunächst mit der zeichnerischen Rekonstruktion der Figur auf der linken Seite begonnen, bevor sich – mit vergleichendem Blick – das Nachzeichnen der rechtsseitigen Figur anschließt. Im Fokus stehen dabei sowohl die jeweiligen Besonderheiten und Charakteristika als auch die Gemeinsamkeiten und Ähnlichkeiten. Die zeichnerische Rekonstruktion der beiden Figuren ist in Abbildung 69 dargestellt.



Abb. 69: Zeichnerische Rekonstruktion der beiden Figuren

Im Hinblick auf die linke Figur sei zuallererst deren bildräumliche Überschneidung mit dem Länderrechteck mit der Aufschrift »Vereinigte Staaten« thematisiert. Über die damit einhergehende zweckmäßige Orientierungshilfe im zeichnerischen Handeln hinaus folgt aus dieser formalen Konfiguration nämlich unmittelbar eine inhaltliche Erkenntnis: Noch vor der Betrachtung und zeichnerischen Rekonstruktion ihrer konkreten Erscheinung wird die Figur als US-amerikanische *beschrieben*. Diese augenblickliche Einsicht wird weiterführend durch die konkrete Gestaltung der Bekleidung spezifiziert. Denn einerseits ist die Figur mit speziellen, indexikalisch auf die Zeit des Wilden Westens bzw. einen *American spirit* im Allgemeinen verweisenden Accessoires versehen: einer Cowboykrawatte, genauer, einem sogenannten Bolotie, das den weißen Hemdkragen zierte, und einem *Cattleman*, einem typischen Westernhut mit einer breiten, seitlich leicht nach oben geschwungenen Krempe und einer Einbuchtung am Kopfteil. Andererseits trägt sie klassisch-elegante und in diesem Sinne zeitlose Kleidungsstücke: ein weißes Kragenhemd, ein schwarzes Jackett, schwarze Schuhe und eine Hose, die in gewisser Hinsicht an eine Nadelstreifenhose erinnert. Insofern repräsentiert die Bekleidung weder ein charakteristisches oder karnevaleskes Cowboy-Outfit (der Look wird gerade nicht durch zum Beispiel Cowboystiefel, ein ärmelloses Gilet, einen Revolver oder ein Lasso vervollständigt) noch entspricht sie einer ausnahmslos klassisch-formellen oder festlichen Garderobe (insbesondere der Westernhut und das Bolotie brechen mit der Vorstellung einer solchen). Stattdessen kombiniert die linke Figurendarstellung modische Zitate einer ursprünglich funktionalen Arbeitskleidung eines historisch und geografisch konkreten Kontextes mit Kleidungsstücken, die als Anzeichen ökonomischen Erfolgs oder als Symbol eines gewissen gesellschaftlichen Status gedeutet werden können. Es ist diese spezifische Modemixtur aus cowboyhafter Lässigkeit und Mondänität, die es letztlich nahelegt, die Figur auf der linken Seite über die schriftsprachliche

Nationalitätsattribution hinaus als visuelle Stereotypisierung eines Menschen aus Texas oder den Südstaaten zu verstehen.

Speziell zu den Cowboy-Accessoires und dem damit typischerweise assoziierten Männlichkeitsideal passt auch die Körperhaltung der Figur. Sie steht aufrecht, die Beine sind schulterbreit gespreizt, die Füße zeigen V-förmig auseinander – ihr Stand wirkt hierdurch stabil und fest. Ferner ist die Figur um ihre eigene Längs- bzw. Longitudinalachse leicht nach rechts gedreht, sodass sie sich aus der Sicht der Betrachter*innen leicht nach links orientiert. Auch ihr Kopf ist in Einklang mit dieser Drehung seitwärts ausgerichtet – bildanschaulich ist nur ihr linkes Ohr zu sehen, das rechte aber ist nicht sichtbar. Im Unterschied hierzu scheint der Blick geradlinig nach vorne gerichtet zu sein, den potenziellen Rezipient*innen quasi unmittelbar entgegen. Der rechte Arm der Figur liegt an der rechten Körperseite an; die ausschließlich im Ansatz sichtbare rechte Hand ist mit der Handinnenseite auf dem äußeren Oberschenkel positioniert. Die ebenfalls nur ansatzweise sichtbare linke Hand hingegen steckt leger in der Jackettasche, der linke Arm ist entsprechend gebeugt. Insgesamt vermittelt die Körperhaltung nicht den Eindruck, unmittelbar in eine Handlung überzugehen, ja mehr noch: Sie kann geradezu als stereotypes Zeichen einer gemeinhin unmissverständlich zum Ausdruck gebrachten Attitüde gedeutet werden, sich kategorisch nicht auf eine Interaktion einlassen zu wollen. In diesem Sinne lässt sich mit Blick auf die spezifische Gesamtdarstellung der linken Figur idealtypisch von einer arroganten Überlegenheit oder entschlossenen Verweigerung sprechen, einem starren Zuwarten oder einer selbstherrlichen Abwehrreaktion.

Richtet man in einem weiteren Schritt die Aufmerksamkeit auf die Darstellung der Figur am gegenüberliegenden rechten Bildrand, so findet sich zunächst auch hier eine Nationalitätszuschreibung durch die Überlagerung von Figur und Länderrechteck: Die rechte Figur ist hinter dem Rechteck mit der Aufschrift »Indien« positioniert und in diesem Sinne schriftsprachlich als indisch gekennzeichnet. In weiterer Analogie zur linken Figur ist es auch hier die Kleidung, die diese Nationalitätszuschreibung als visuelle Stereotypisierung präzisiert. Bildanschaulich lassen sich bei der rechten Figurendarstellung verschiedene Objekte indischer Tradition und Typik bestimmen. Konkret ist die Figur mit einem Sari bekleidet, der ihr bis über die Füße reicht und an dessen fußläufigem Saum eine graue Schmuckborte zu sehen ist. Ferner trägt sie mittig auf ihrer Stirn ein Tilaka. Dargestellt ist die Figur klar erkennbar mit einem im indischen Kulturraum beheimateten Kleidungsstück abgebildet und darüber hinaus durch ein Segenszeichen als an den Hinduismus glaubend dargestellt.

Speziell mit Blick auf ihre Körperhaltung weist die rechte Figur ebenfalls Ähnlichkeiten mit der linken auf und ist offensichtlich doch von dieser verschieden. So steht auch die rechte Figur aufrecht und ist in gleicher Weise um die eigene

Longitudinalachse nach der rechten Seite gedreht, aus Betrachter*innenperspektive mithin leicht nach links gewandt. Auch ihr Kopf scheint sich strikt an dieser Drehung zu orientieren. Gleichzeitig fällt auf, dass ihr Blick weniger frontal ausgerichtet ist als der Blick der auf der linken Seite stehenden Figur. Es scheint, als blicke die rechte Figur leicht nach links unten. Folglich wird seitens der rechten Figur weder mit der linken Figur innerhalb der Grafik noch mit den potenziellen Betrachter*innen Blickkontakt gesucht. Vielmehr wird er regelrecht umgangen. Dass bei der Figur anstelle von Augen zudem ovale Flächen in schwarzer Farbe gezeichnet sind, forciert diesen Eindruck: Es ist geradezu unmöglich, der Figur in die Augen zu blicken.

Die Durchdringung von Entsprechungen und Differenzen der beiden Figuren setzt sich auch hinsichtlich der Arm- und Handhaltungen fort. So ist ihr rechter Arm ebenso nach unten orientiert, ihre rechte Hand hingegen leicht vom Körper weggestreckt, sodass die Fingerspitzen nicht zu Boden zeigen. Die Hand selbst ist in den leeren Raum gerichtet, behutsam balancierend scheint die Figur die Kontrolle über ihr Gleichgewicht gewinnen zu wollen. Möglicherweise sucht sie Halt, oder in Analogie zur linken Figur: einen festen Stand.

Ihren linken Arm wiederum hält sie ebenfalls angewinkelt, wobei sich ihr Unterarm waagrecht auf Bauchhöhe befindet. Die Hand verschwindet jedoch nicht in einer Tasche respektive ihrem Gewand, sondern greift fest in den Stoff des Saris. Offenbar verschließt die Figur mit dieser Arm- und Handhaltung ihr Gewand auf der Vorderseite, hält dieses fest zusammen und bedeckt sich auf diese Weise nahezu vollständig. Selbst ihr Kopf ist von ihrem Gewand entlang der Wangen, Ohren und über den gesamten Hinterkopf umhüllt, ihr Gesicht infolgedessen nur teilweise sichtbar. Auf diese Weise ruft die Figur einen Eindruck von Schüchternheit und Verunsicherung hervor, von Zurückhaltung, allenfalls auch von Scham und Demut oder einem Suchen nach Halt. Ungeachtet dessen, was tatsächlich der Fall ist oder potenziell der Fall sein könnte, die bildanschauliche Erkenntnis ist im Kern immer die gleiche: Die Figur geht auf Distanz. Die konkrete Darstellung der Distanznahme erfolgt dabei in einem so offensichtlichen wie verallgemeinernden Sinne, dass letztlich auch ihre Körperhaltung – in nochmaliger Analogie zu der als stereotypisch ausgemachten Körperhaltung der linken Figur – als visuelles Stereotyp verstanden werden kann, und zwar als Stereotyp einer sich unterordnenden Distanznahme. Dieserart wird letztlich auch hier die potenzielle Bereitschaft, zu einer Handlung überzugehen, ähnlich der Bereitschaft der linken Figur, als minimal konstruiert. Während aber die Zurückhaltung bei der links dargestellten Figur, hypothetisch formuliert, auf Überlegenheit und Verweigerung gründet, beruht die fehlende Handlungsbereitschaft der rechten Figur gemäß der Deutung auf einer Haltung von Unsicherheit und Distanzierung.

Insgesamt ergänzen die beiden – sowohl auf Ebene der Kleidung als auch auf Ebene der Körperhaltung – stereotyp dargestellten Figuren die geometrisch-abstracten randständigen Länderrechtecke um inhaltlich konkrete Sinn und Bedeutung stiftende Aspekte und figurieren aus dieser Perspektive als Personifikationen zweier der insgesamt 13 Länder(rechtecke). Gleichzeitig aktualisieren sie in ihrer spezifischen Zweiheit – die in einem ganz grundsätzlichen Sinne bereits die diametrale Geschlechtszugehörigkeit betrifft – die Unterteilung der Grafik in eine linke und eine rechte Seite und verdichten somit auch an dieser Stelle das immer wieder in der Grafik erkennbare Moment der Polarität. Eng damit verbunden erhärtet sich außerdem als unmittelbar bildanschaulich gewonnene Erkenntnis die ebenfalls bereits zuvor in Gestalt der Länderrechtecke rekonstruierte Prädominanz der linken Grafikhälfte: Steht links der moderne Cowboy bzw. Unternehmer und Kapitalist in überlegener, selbstbewusster Pose, ist rechts die auf Distanz gehende, religiöse Hindufrau abgebildet.

Betrachtet man die beiden Figuren hinsichtlich ihrer relationalen Positionierung im Bildraum genauer, so ergeben sich weitere Erkenntnisse über ihre wechselseitige Beziehung. Expliziert werden kann dies anhand eines aus vier Abbildungen (Abb. 70–73) bestehenden Bildvergleichs. Dahinter steht die grundlegende Annahme, dass die bildräumliche Stellung der Figuren zueinander, mit Goffman (1981 [1979]: 115; Hervorhebung im Original) formuliert, »ein Anzeichen für ihre mutmaßliche *soziale* Stellung zueinander« bietet, die »mikro-ökologisch, d. h. durch den Gebrauch winziger räumlicher Metaphern abgebildet« (ebd.: 7) wird.



Abb. 70: Zeichnerische Rekonstruktion der beiden Figuren



Abb. 71: Unmittelbares Kontrastbild, linke Figur in die Bildmitte verschoben



Abb. 72: Unmittelbares Kontrastbild, linke Figur nach rechts verschoben



Abb. 73: Unmittelbares Kontrastbild, beide Figuren in gegenüberliegende Bildecken verschoben

Betrachtet man zunächst die Abbildung 70, die noch einmal das Ergebnis des dritten zentralen Zeichenschritts zeigt, so entsteht unter rein formalen Gesichtspunkten der Eindruck, dass die beiden Figuren als einander gegenüberstehende Randfiguren ins Bild gesetzt sind und sowohl die Grafik als auch die Länderrechtecke rahmen.⁵⁵ Besonders deutlich wird dies im Bildvergleich mit Abbildung 71, in der eine der beiden Figuren – ganz im Sinne Imdahls (2006: 303 f.) – horizontal in die Bildmitte gerückt ist; zusätzlich sind zur Zuspitzung des Arguments die beiden Figurenshadowen und die 13 Länderrechtecke entfernt.

Bei der Kompositionsvariation in Abbildung 71 zeigt sich augenblicklich eine andersartige Beziehung zwischen den beiden Figuren. Es konstituiert sich ein Verhältnis zwischen Hauptakteur und Nebenfigur, eine Unterscheidung zwischen Zentrum und Peripherie. Im Vergleich hierzu sind die beiden Figuren in Abbildung 70 (Gleiches gilt konsequenterweise für die Originalgrafik) als Antipoden zur Anschauung gebracht: In ihrer *einheitsstiftenden Randständigkeit* markieren sie als Anfangs- und Endpunkt der Länderreihung zwei gegenüberliegende Seiten. Gleichzeitig dominiert keine der beiden Figuren allein aufgrund ihrer Positionierung den Bildraum.

Im nächsten unmittelbaren Kontrastbild, Abbildung 72, ist die linke Figur nochmals weiter nach rechts verschoben – exakt so weit, dass sich die beiden Figuren gerade berühren. Durch diese Modulation spezifiziert sich der Sinn der in der Originalgrafik verbildlichten Figurenrelation erneut: Die beiden Figuren sind in der Originalgrafik gerade nicht nebeneinander abgebildet, in unmittelbarer Nähe, gemeinschaftlich vereint. Statt Seite an Seite zu stehen, befinden sie sich einander gegenüber, und zwar derart, dass zwischen ihnen die annähernd größtmögliche Distanz liegt, die auf der rechteckigen Grafikfläche in der horizontalen Ebene realisierbar ist. Gleichzeitig ist spätestens jetzt deutlich erkennbar, dass die

⁵⁵ Dieser hypothetische Sinngehalt verstärkt sich darüber hinaus durch die aus der Perspektive potenzieller Betrachter*innen frontal ausgerichteten Körper, die hierdurch ebenfalls eine Begrenzung nach außen und eine Geschlossenheit nach innen evozieren.

linke Figur die rechte in der Größe überragt, wodurch auch aus dieser Perspektive die Dominanz der linken Figur unterstrichen wird. Denn »[t]atsächlich«, so abermals mit Goffman (1981 [1979]: 121) gesprochen, »ist die Überzeugung, daß Größenunterschiede mit Unterschieden des gesellschaftlichen Gewichts korrelieren, so fest verwurzelt, daß die relative Größe der Personen wie selbstverständlich als Mittel eingesetzt wird, um zu gewährleisten, daß die Aussage eines Bildes auf den ersten Blick verstanden wird«.

Des Weiteren können mit Abbildung 72 die bereits anhand der Körperhaltungen entwickelten Deutungen verfeinert werden. So ergibt sich durch die neugewonnene Nähe etwa keine grundsätzlich neue Bedeutung der Geste der in der Tasche des Jacketts ruhenden Hand der linken Figur, allerdings kommt eine weitere Facette von Verweigerung hinzu: Abweisung. Dies gilt umso mehr, wenn man die in den Raum gestreckte Hand der rechten Figur in Abbildung 72 als vorsichtige Handreichung interpretiert, als »nur angedeutete« Berührung«, die sich im Sinne Goffmans »vom utilitären Zugriff [unterscheidet], der anpackt, manipuliert, festhält« (ebd.: 125; vgl. speziell zur weiblichen Berührung als »rituelle[m] Berühren« ebd.: 125 ff.). Beide Figuren sind sich infolgedessen auch in größter Nähe fern, blickweise wirken sie gerade nicht aufeinander bezogen und erscheinen letztlich nur beieinander statt miteinander.

Kontrastiv zur Nähe der beiden Figuren in Abbildung 72 zeigt das letzte unmittelbare Kontrastbild (Abb. 73) des Bildvergleichs nunmehr die tatsächlich größtmögliche Distanz zwischen ihnen: Die linke Figur ist in die untere linke Ecke verschoben, die rechte ist diagonal gegenüber in der oberen rechten Ecke positioniert.⁵⁶ Obgleich sich mit diesem Kontrastbild das Verhältnis zwischen den Figuren ein weiteres Mal verändert, zielt die Argumentation hier auf etwas anderes, das für die Sinn- und Bedeutungsgenerierung der Grafik in Bezug auf die Schadstoffemission eine Rolle spielt: Im Bildvergleich zwischen Abbildung 73 und den drei anderen Bildern fällt auf, dass sich die beiden Figuren in der Originalgrafik nahezu vollständig in der oberen Bildhälfte, das heißt im kräftigeren Teil des Farbverlaufs, befinden. Im Hinblick auf die Einordnung in das Bildfeld sind ihre Köpfe am oberen Bildrand, also auf Höhe der tiefdunklen Rotfärbung positioniert. Hierdurch stehen die beiden Figuren – die Lesart der aufsteigenden Luftverunreinigung miteinbeziehend – inmitten der verunreinigten Luft, vollständig sind sie von den Treibhausgasen umgeben. Genau genommen steht ihnen die schlechte Luft nicht nur *bis zum Hals*, sondern bereits weit darü-

56 Eine Ausrichtung, die grundsätzlich an die Aufstellung in einem Boxring erinnert und die beiden Figuren somit potenziell als Gegner*innen visualisiert. Im Unterschied hierzu sind die beiden Figuren in der Darstellung – wie bereits mittels des Kontrastbilds zuvor dargelegt – jedoch nicht unmittelbar aufeinander bezogen, wie dies etwa beim Boxkampf für gewöhnlich der Fall ist.

ber hinaus. Das Problem des Schadstoffausstoßes ist entsprechend als ein bedrohendes und omnipräsentes dargestellt, das auf dieser Ebene nunmehr auch unterschiedslos und unabhängig vom Ausmaß der selbst verursachten Verschmutzung auf beide Protagonist*innen einwirkt. Aus dieser Perspektive suggeriert die Grafik eine dringliche Handlungspflicht, um das visualisierte Szenario der zunehmenden Luftverschmutzung abzuwenden oder zumindest zu verlangsamen – ein Eindruck, der im starken Kontrast steht zur hypothetischen Deutung der fehlenden Handlungsbereitschaft der beiden dargestellten Figuren.

Nach den beiden Figuren selbst gilt es in einem weiteren Schritt der Rekonstruktion der Figurendarstellungen auch die beiden Schlagschatten interpretativ zu befragen, die in einem deckenden Grauton visualisiert sind und die beiden Figuren begleiten. Nimmt man die Figureschatten zunächst im Hinblick auf ihre parallele Ausrichtung – in hypothetischer Lesart – als physikalisches Projektionsbild ernst, so kann *eine* ursächliche Lichtquelle vermutet werden, die tendenziell hinten im *Off* der rechtsseitigen Grafikhälfte zu lokalisieren wäre (im Bildraum selbst sucht man sie jedenfalls vergebens). Darüber hinaus impliziert die Anwesenheit der Schatten einen beiden Figuren gemeinsamen Boden, auf den die Schatten fallen (obgleich auch dieser im roten Farbverlauf des Grafikhintergrunds nicht als solcher erkennbar ist).

Speziell mit Blick auf das spezifische Größenverhältnis der beiden figürlichen Schlagschatten, das in der naturwissenschaftlich begründeten Lesart erklärungsbedürftig bleibt (der linksseitige Figureschatten müsste bei entsprechender Lichtquelle perspektivisch länger sein als der rechtsseitige und nicht umgekehrt), kann alternativ eine sinnbildliche Deutung formuliert werden. Danach sind die Schatten nicht bloß als unbeleuchtete Fläche vor den rücklings beleuchteten Figurenkörpern zu verstehen. Vielmehr kann die dominante Schattengröße bei der rechtsseitigen Figur in Relation zur kleineren bei der linksseitigen als ein Vorbote interpretiert werden, der die potenzielle Gefahr eines zukünftig ansteigenden Treibhausgasausstoßes in Indien metaphorisch ankündigt. Gestützt wird diese zweite Lesart auch durch den die Grafik umgebenden Fließtext des *Spiegel*-Artikels. So wird an einer Textstelle der damalige deutsche Umweltminister, Klaus Töpfer, mit der Befürchtung zitiert, dass »der Lebensstil unserer westlichen Gesellschaften in den übrigen Ländern dieser Welt nachgeahmt wird. [...] Dies hätte katastrophale Folgen« (*Spiegel* 21/1992: 232). Weiter heißt es an dieser Stelle: »Indien und die Staaten Südasiens etwa eifern den Vorbildern Taiwans und Südkoreas nach, die in den vergangenen zwei Jahrzehnten schon fast den Aufstieg ins Lager der Reichen schafften – mit all der damit verbundenen Umweltzerstörung.«

Unabhängig davon aber, ob die Schatten physikalisches Projektionsbild oder metaphorischer Vorbote sind, ist beiden Deutungen gemein, dass mit der Abbildung der Schatten eine neue Sinn- und Bedeutungsdimension in der Grafik

erkennbar wird: Im Fall der physikalischen Licht-/Schattenimpression ist es ein beiden Figuren gemeinsamer Boden (mit dem symbolischen Gehalt der *einen* Welt: *one world*), im Fall der metaphorisch prognostizierten Wachstumsentwicklung sind es die globalen Folgen des Treibhausgasausstoßes. Führt man die Deutung der Figurenshadowen als metaphorisch prognostizierte Wachstumsentwicklung fort, kann die unterschiedliche Schattengröße auch in dem Sinne verstanden werden, dass die globalen Folgen und Konsequenzen der (zukünftigen) Schadstoffemission gerade nicht auf alle Länder in gleicher Weise zurückwirken, sondern vor allem im globalen Süden spürbar sein werden. Ins Bild gesetzt wäre mit hin jener Problemzusammenhang, der 2019, knapp 30 Jahre später, im Rahmen der UN-Klimakonferenz COP25 in Madrid unter den Stichworten Kompensation und *Warsaw International Mechanism* (WIM) diskutiert wurde.

Zusammengefasst folgt aus der Deutung der konkreten Schattenoptik, dass sowohl die amerikanische als auch die indische Figur auf dem gleichen Boden stehen, unter derselben Sonne geeint sind und dass sie demzufolge – so die verallgemeinernde Hypothese – identischen Naturbedingungen ausgesetzt sind, die wiederum (sieht man von der Weiterführung der metaphorischen Lesart ab) unterschiedslos auf sie rückwirken. Diese Deutung ergab sich bereits mit Blick auf die analoge bildräumliche Positionierung der beiden Figuren im verschmutzten Teil der Atmosphäre des oberen Hintergrunds, der um beide Figuren herum identisch koloriert ist. Mit anderen Worten: Die beiden in den Figuren personifizierten Nationen leben unter der gleichen Sonne (gemeinsame Lichtquelle durch sichtbaren Schattenwurf), stehen auf der gleichen Erde (Appräsentation des Bodens durch die Schatten) und atmen die gleiche Luft (vertikal zunehmende Intensivierung des Rottons im Hintergrund). Alle Dispositionen gelten somit für beide Länder – und hypothetisch auch für alle elf weiteren in der Grafik dargestellten Staaten.

3.2.4 Die roten Würfel und schwarzen Zahlen

Der vierte zentrale Zeichenschritt umfasst die zeichnerische Rekonstruktion der zahlreichen roten Würfel und schwarzen Zahlen, die allesamt unterhalb der 13 Länderrechtecke abgebildet sind. Das rekonstruierende Zeichnen fährt an ebendieser Stelle fort, da es nur auf diese Weise möglich ist, die mit den schriftsprachlichen Grafikelementen der Über- und Unterüberschrift naheliegende Sinnschließung ein letztes Mal hinauszuzögern und damit die Bildung weiterer hypothetischer Sehweisen auch zu diesem vorangeschrittenen Zeitpunkt der Analyse anzuregen bzw. die bereits gebildeten weiterzuentwickeln. Die abgeschlossene Ausarbeitung dieses Zeichenschritts ist mit Abbildung 74 dargestellt.

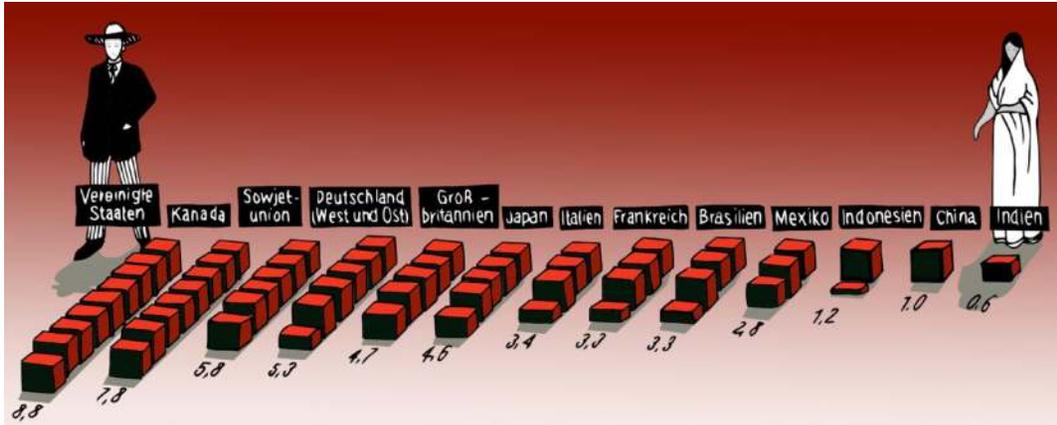


Abb. 74: Zeichnerische Rekonstruktion der roten Würfel und schwarzen Zahlen

Bereits der erste Blick auf die roten Würfel und schwarzen Zahlen macht unmissverständlich klar, dass diese nicht zusammenhanglos im Bildraum verteilt sind. Vielmehr scheinen sie in ihrer Gesamtheit – konzentriert man sich im zeichnerischen Handeln zunächst wieder auf die formalen Aspekte und suspendiert den tatsächlichen Grafikinhalt – in mindestens fünffacher Hinsicht geordnet: Erstens sind die Würfel zu 13 Reihen gruppiert, die eine unterschiedliche Anzahl von Würfeln aufweisen; allein die beiden Würfelreihen unterhalb der Länderrechtecke mit der Aufschrift Frankreich bzw. Brasilien weisen eine identische Anzahl auf. Zweitens verlaufen die 13 Würfelreihen in einem 45-Grad-Winkel vollkommen parallel zueinander. Sie alle sind dabei unterhalb der horizontalen Mittelsenkrechten auf gleicher Höhe parallel zu den 13 Länderrechtecken gesetzt, reichen indes unterschiedlich weit in das Bildfeld hinein respektive unterschiedlich nah an den unteren Grafikrand heran. Drittens sind die 13 Reihen entsprechend ihrer Wurfelanzahl von links nach rechts in einer absteigenden Reihenfolge sortiert, das heißt, die Länge der Würfelreihen nimmt von links nach rechts tendenziell ab. Viertens befindet sich auf der Grafikfläche unmittelbar unterhalb jeder roten Wurfelreihe eine schwarze Zahl. Die Zahl beziffert dabei für jede Reihe bis auf eine Dezimalstelle genau die konkrete Anzahl der Würfel inklusive des zum unteren Bildrand hin letzten Würfels, bei dem es sich größtenteils eher um einen Quader handelt, wie umgekehrt die in einer Reihe angeordneten Würfel die dazugehörige Zahl in eine visuelle Konfiguration übersetzen. Fünftens lassen sich – ganz im Sinne unserer alltäglichen terministischen Wissensbestände und Deutungsroutrinen hinsichtlich der vergleichenden Darstellung eines Säulendiagramms – die 13 Würfelreihen und die 13 im Bildfeld darüber positionierten Länderrechtecke aufgrund ihrer bildräumlichen Über- respektive Unterordnung wechselseitig einander zuordnen, zumindest scheinen sie in einer bildkompositorisch bedingten Beziehung miteinander zu stehen.

In dieser Kompositionsordnung aktualisieren sich verschiedene der bereits in den vorherigen Zeichenschritten rekonstruierten Sinnstrukturen, denen dadurch noch einmal eine größere Bestimmtheit zuteilwird. So segmentieren auch die Würfel und Zahlen die Gesamtgrafik in eine obere und eine untere Grafikhälfte: Da die roten Würfel und schwarzen Zahlen ausschließlich in der unteren Grafikhälfte visualisiert sind, konturiert sich oberhalb der Länderrechtecke eine kontrastiv hierzu vollkommen zahlen- und würfelfreie Grafikhälfte. Ebenso verstärkt sich mit den Würfeln und Zahlen der Eindruck der Prädominanz der linken Bildhälfte: Die Mehrheit der Würfel und die entsprechend höheren Zahlenwerte sind linksseitig abgebildet, wodurch die linke Seite im Vergleich zur rechten als visuell tonangebende und numerisch überlegenere erkennbar wird. Damit einhergehend bestätigt sich überdies die schon mehrfach geäußerte Vermutung einer von links nach rechts strukturierten Blickrichtung: Sowohl die linksseitige visuelle Prägnanzbildung durch die roten Würfel und ihre stetige Abnahme zum rechten Bildrand hin als auch die von links nach rechts zu lesenden arabischen Ziffern legen einen entsprechenden Pfad der Bildrezeption nahe; ihre Kombination intensiviert diesen Eindruck noch einmal. Und nicht zuletzt erhärten sich die bisherigen Deutungen eines gemeinsamen Bodens und einer gemeinsamen Lichtquelle: Auch die einzelnen Würfelreihen sind ausnahmslos von Schatten begleitet, die zum einen in vollkommener Parallelität zu den Schlagschatten der beiden Figuren gestaltet sind und infolgedessen näherungsweise auf ein und dieselbe ursächliche Lichtquelle zurückgeführt werden können und zum anderen auf einen allen nationalstaatlichen Entitäten gemeinsamen Boden verweisen, der als Projektionsfläche der Schatten indirekt ins Bild gesetzt ist.

Mit der simultanen Präsenz der roten Würfel und schwarzen Zahlen erzeugt die Grafik eine gewisse Redundanz. Die Würfel zeigen, was die Zahlen beziffern, und umgekehrt. Gleichzeitig lassen sich die Zahlen unter Berücksichtigung ihrer allgemeinen Faktizitätsaura (vgl. etwa Porter 1995; Hacking 1992) als letztgültige Bestätigung der roten Würfelreihungen begreifen. Denn während die Darstellung der Würfel über deren bildräumliche Relationen und vergleichende Skalierung unterschiedliche Größen in einer anschaulichen Ordnung erfahrbar macht, sind es die Zahlen, die jene anschauliche Ordnung affirmativ in ein numerisches Quantum überführen (oder umgekehrt). Bedeutsamer als die inhaltliche Redundanz von Würfelanzahl und Zahlenwert ist an dieser Stelle jedoch ein visueller Eindruck: Die Würfelreihen, so scheint es, werden in Gestalt der Zahlen optisch fortgeführt. Dies liegt vor allem an ihrer konkreten Darstellungsform, insofern die Ziffern derart kursiviert sind, dass sie nicht bloß deutlich schräger gestellt sind als die (noch zu rekonstruierende) kursiv gesetzte Überschrift, sondern darüber hinaus ihre Breite mit den Seitenlängen eines Würfels nahezu exakt übereinstimmt. In dieser spezifischen Ausrichtung und Gestaltung wirken die Zahlen selbst quadratisch, reihen sich mehr oder weniger passgenau

in die jeweilige Würfelreihe ein und verlängern diese dadurch optisch in Richtung des unteren Bildrands.

Ein ähnlicher Eindruck kann auch beim zeichnerischen Verfertigen der roten Würfelreihen (ohne Berücksichtigung der schwarzen Zahlen) gewonnen werden. Jede Würfelreihe konstituiert sich, indem immerzu ein gleichförmiger Würfel nach dem anderen gezeichnet wird. Ist ein Würfel zeichnerisch rekonstruiert, richtet sich die Aufmerksamkeit auf den davor positionierten usw. Der Zeichenprozess betont infolgedessen einerseits eine generelle Formwiederholung und führt damit jene Einsicht nachdrücklich weiter, die bereits bei der zeichnerischen Rekonstruktion der Rechteckform der 13 Länderrechtecke und der Gesamtgrafikfläche generiert wurde. Andererseits, und dies ist an dieser Stelle entscheidend, suggeriert das zeichnerische Handeln in jenem Sinn und Bedeutung stiftenden Nacheinander der einzelnen Würfel innerhalb jeder Reihe ein voranschreitendes, stetiges Anwachsen. Genau genommen entsteht der Eindruck, die Würfelreihen würden sich von den Länderrechtecken ausgehend in Richtung des unteren Grafikrands ausbreiten und somit unmittelbar den Betrachter*innen entgegenkommen. Und nicht zuletzt fügt sich hier ebenso die Darstellung der Schlagschatten der einzelnen Würfelreihen ein. Denn auch diese können als ein potenzielles Vorschreiten gedeutet werden – sowohl auf visueller Ebene als auch in ihrer metaphorischen Bedeutung.

Zieht man auch bei diesem Zeichenschritt schlussendlich den gesamten Grafikinhalte als Kontextwissen hinzu, so stellen die roten Würfel den jeweiligen »Schadstoffausstoß pro Kopf der Bevölkerung« dar, der den 13 nationalstaatlichen Treibhausgasproduzenten zugeordnet ist; die schwarzen Zahlen wiederum geben entsprechend für jedes Land den Emissionswert an. Unter Berücksichtigung dieses Wissens lassen sich für die Grafikelemente der roten Würfel und schwarzen Zahlen weitere Sinn- und Bedeutungszusammenhänge mit dem nachfolgenden, die Rekonstruktion der roten Würfel und schwarzen Zahlen beendenden Bildvergleich erschließen.

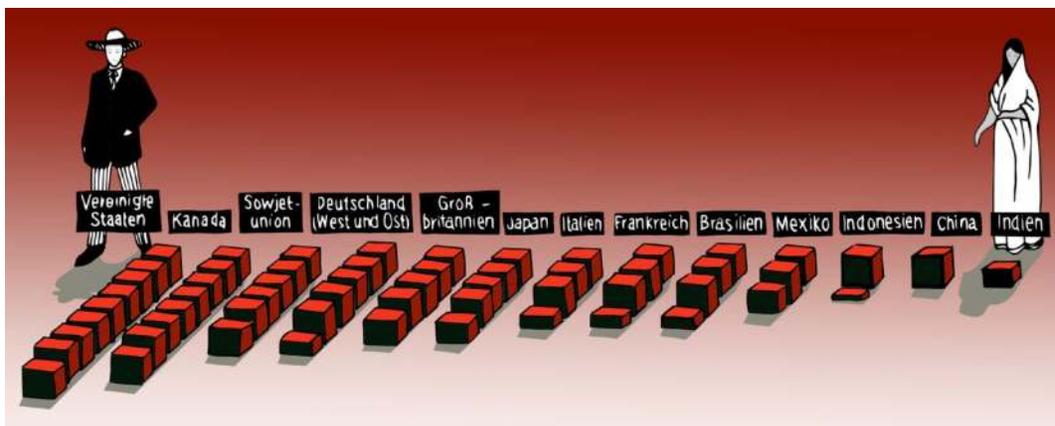


Abb. 75: Zeichnerische Rekonstruktion der roten Würfel (ohne schwarze Zahlen)

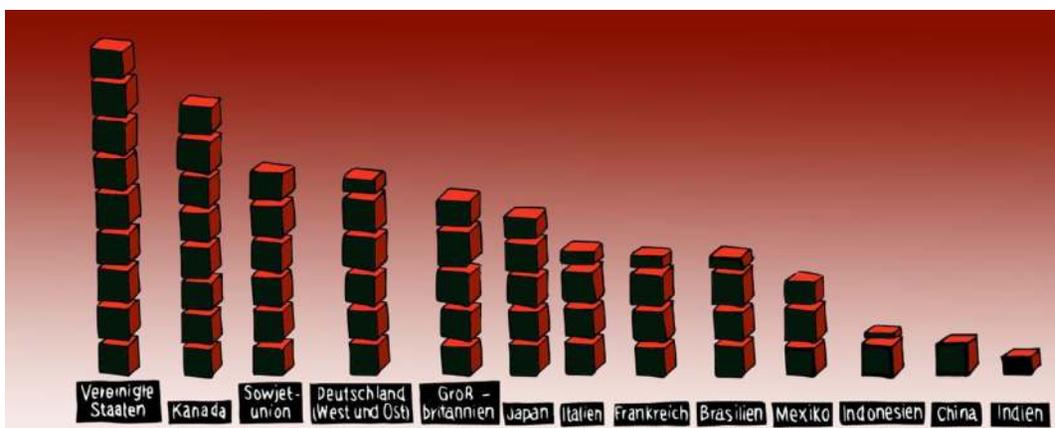


Abb. 76: Unmittelbares Kontrastbild, alternative Darstellung des Säulendiagramms

Im Gegensatz zu Abbildung 76, die in Anlehnung an ein konventionelles Säulendiagramm die nationale Produktion von Treibhausgasen durch über den Länderrechtecken senkrecht stehende Emissionswürfel veranschaulicht, stellt Abbildung 75 – ein Zwischenergebnis des vierten Schritts im zeichnerischen Rekonstruktionsprozess – die Schadstoffemission in schräg verlaufenden, parallel zueinander ausgerichteten Würfelreihen dar. Obzwar die Emissionsverteilung in beiden Abbildungen in Abhängigkeit von den konkreten Merkmalsausprägungen höhenproportional visualisiert ist, sind die Darstellungen von ganz anderer symbolischer Qualität: Im unteren Bild zeigen die vertikalen Säulen, die trennscharf den einzelnen Nationalstaaten zugeschrieben werden können, die Treibhausgasproduktion als rein nationales Phänomen. Im oberen hingegen verlassen die einzelnen Würfelreihen aufgrund ihrer 45-Grad-Neigung den unmittelbaren Bereich der jeweils zugehörigen Länderrechtecke und evozieren dadurch eine raumübergreifende Tendenz. Insofern ist mit der spezifischen Darstellungsform der schräg verlaufenden Würfelreihen eine eigene bildanschauliche Bedeutungssetzung ver-

bunden, die zum einen über die visuelle Logik eines Säulendiagramms als höhenproportionale Darstellung einer Häufigkeitsverteilung hinausweist und zum anderen den epistemischen Bereich der dem Säulendiagramm zugrunde liegenden Zahlen verlässt. Vielmehr kann sie als Indiz einer Grenzüberschreitung bzw. Entgrenzung verstanden werden, die – in Analogie zur metaphorischen Lesart der Schatten – auf die potenziell globale Reichweite der Schadstoffemission verweist: Treibhausgase machen in ihrer Gasförmigkeit nicht halt an politischen Grenzen, sondern diffundieren in die erdumspannende Atmosphäre respektive in die Gebiete anderer Staaten – ganz im Sinne der prägnanten Formel zur Risikoverteilung von Beck (1986: 48): »Not ist hierarchisch, Smog ist demokratisch.«

Diese bildvergleichend gewonnene Einsicht kann mittels der Erfahrungen im rekonstruierenden Zeichnen nochmals weiter vertieft werden. So ist im zeichnerischen Handeln über die prinzipiell schräge Parallelreihung hinaus deutlich erkennbar, wie unpräzise manche der 13 roten Würfelreihungen in Bezug auf das jeweils dazugehörige Länderrechteck gesetzt sind. Besonders auffallend ist dies im Fall der Vereinigten Staaten, Kanadas, der Sowjetunion und Chinas. Nehmen bei den ersten dreien die Würfelreihen ihren Ausgangspunkt geradezu mittig zwischen zwei Länderrechtecken und sind somit stark nach rechts verschoben, ist der singuläre Würfel von China zumindest graduell über die Grenzen des eigenen Länderrechtecks nach links gerückt. Auf diese Weise zeigt die Originalgrafik den Schadstoffausstoß nicht allein – wie eben dargestellt – in seiner *Auswirkung* generell raumübergreifend, sondern auch in der *Produktion* nicht eindeutig lokalisierbar. Streng genommen können die einzelnen Würfelreihen nicht in allen Fällen exklusiv einzelnen nationalen Produzenten zugeordnet werden, sondern verteilen sich in unterschiedlichem Ausmaß auf verschiedene Länderrechtecke. Und mehr noch: Die gesamte Schadstoffemission aller »großen Verschmutzer« kann aufgrund ihrer Darstellung in geometrisch vollkommener Parallelität der einzelnen Würfelreihen zueinander als grundlegend neues, eigenständiges Phänomen verstanden werden. Denn *im Rahmen* der Grafik sind die nationalstaatlichen Würfelreihungen im Allgemeinen und die einzelnen Würfel im Besonderen in einer absolut strikten, aufeinander bezogenen Anordnung gesetzt, die wiederum untrennbar mit spezifischen Wechselbeziehungen und Spannungsverhältnissen verbunden ist – jenseits der 13 einzelnen, ursprünglich nationalen Treibhausgasproduktionen. Infolgedessen ist die Gesamtheit der Schadstoffemission der »großen Verschmutzer« mehr als die Summe der 13 nationalstaatlichen Treibhausgasproduktionen – sie figuriert als ein eigenständiges, grenzüberschreitendes Phänomen mit nicht auf den ursprünglich nationalstaatlichen Schadstoffausstoß reduzierbaren Eigenschaften. Dass mit der Emission fernerhin ein Gefahrenpotenzial einhergeht, indiziert auf visueller Ebene nicht zuletzt der spezifische Rotton der Würfel. Im Unterschied zum roten Farbspektrum des Grafikhintergrunds

ist dieser strahlend hell und kann mit einer alarmierenden Signalwirkung in Verbindung gebracht werden. Inwiefern jene im und bis zum vierten zentralen Zeichenschritt (weiter)entwickelten Sinn- und Bedeutungszusammenhänge noch ein letztes Mal präzisiert werden können, gilt es mit dem fünften und letzten Zeichenschritt zu untersuchen.

3.2.5 Die Über- und Unterüberschrift sowie die Herausgeber- und Quellenangaben

Der abschließende fünfte zentrale Zeichenschritt beinhaltet neben der zeichnerischen Rekonstruktion der Über- und Unterüberschrift auch die der Herausgeber- und Quellenangaben. Sind Erstere in weißer Schriftfarbe in der oberen linken Bildhälfte untereinander dargestellt, verteilen sich Letztere in schwarzer Schriftfarbe und orthogonal zueinander ausgerichtet um die untere rechte Grafikecke. In Übereinstimmung mit dem bisherigen Vorgehen, angesichts der Dominanz der linken Bildseite mit der Rekonstruktion der linksseitigen Grafikelemente zu beginnen, wird auch in diesem Interpretationsschritt zunächst die Rekonstruktion der Über- und Unterüberschrift thematisiert, bevor die Beobachtungen zu den Quellen- und Herausgeberangaben beschrieben werden. Den Ausführungen ist mit Abbildung 77 das finale Ergebnis des zeichnerischen Rekonstruktionsprozesses vorangestellt.⁵⁷



Abb. 77: Zeichnerische Rekonstruktion der Über- und Unterüberschrift sowie der Herausgeber- und Quellenangabe

⁵⁷ Dass die Überschrift in der zeichnerischen Rekonstruktion eine schwarze Kontur aufweist, beruht auf der zeichentechnischen Vorgehensweise der Rekonstruktionsarbeit, zu deren Beginn an dieser Stelle mit *first outlines* gearbeitet wurde.

Die Überschrift und die Unterüberschrift lassen sich formal wie inhaltlich klar voneinander unterscheiden. Aus formaler Perspektive ist dies insbesondere durch ihre ungleichen Schriftgrößen möglich, durch den Abstand zwischen ihnen (im Vergleich zum kleineren Zeilendurchschuss bei der Überunterschrift), durch die Differenz zwischen Majuskel- und Normalschrift sowie durch die Kursivsetzung der Überschrift, während die Unterüberschrift recte gesetzt ist. Gleichzeitig existiert eine generelle Verbindung zwischen ihnen, die durch ihre identische weiße Schriftfarbe nahegelegt wird, durch ihre bildräumliche Nähe zueinander sowie durch ihre grundsätzlich ähnliche Positionierung innerhalb der Gesamtgrafikfläche. Aus inhaltlicher Perspektive wiederum bilden die Über- und die Unterüberschrift – entsprechend ihrer grundlegenden Funktion im Allgemeinen – in sich geschlossene Sinneinheiten, die sich überdies wechselseitig aufeinander beziehen und zu einer größeren Sinneinheit zusammengeführt werden können. Konkret wird der gleichermaßen prägnanten wie suggestiven Aussage »Die großen Verschmutzer« der ihr nachgeordnete, Sachlichkeit suggerierende Zusatz »Die 13 größten Produzenten von Treibhausgasen im Vergleich: Rangfolge nach dem Schadstoffausstoß pro Kopf der Bevölkerung (weltweiter Durchschnitt: 1,0)« ergänzend hinzugefügt.

Auf Basis alltäglicher Deutungsroutrinen und Plausibilitätskriterien erfolgt mit der Überschrift *Die großen Verschmutzer* zunächst ein grundlegender Hinweis auf den Grafikinhalte. Dabei macht die Verwendung der Pluralform bereits deutlich, dass die thematisierte Bezugsgröße eine Gesamtheit darstellt, die mindestens aus einer Zweiheit besteht. Diese in ihrem konkreten Umfang noch unbestimmte Gesamtheit erfährt durch die gegebene Wortwahl zugleich eine doppelte Spezifizierung, da sie zwei vornehmliche Wesenseigenschaften aufweist. Erstens werden alle Elemente jener Gesamtheit als *groß* attribuiert. Das Adjektiv *groß* verweist immer auf etwas jenseits der Norm und impliziert eine Verhältnismäßigkeit, beispielsweise zu etwas Kleinem, unabhängig davon, ob tatsächlich hinsichtlich der Größe (wie etwa Ausdehnung, Länge, Höhe, Durchmesser, Anzahl) oder sinnbildlich (beispielsweise im Sinne einer speziellen Bedeutung, eines überdurchschnittlichen Aufwands, einer besonderen Qualität) unterschieden wird. Zweitens sind alle Elemente der Gesamtheit sogenannte *Verschmutzer*. *Verschmutzer* zu sein, bedeutet nicht, jemand zu sein, der schmutzig *ist*, sondern jemand zu sein, der etwas oder jemand anderen schmutzig *macht* – sowohl im wörtlichen Sinne einer Verunreinigung als auch im Sinne einer unmoralischen oder sittlich verwerflichen Handlung. Unabhängig von dieser Differenz impliziert das Wort *Verschmutzer* mithin eine Aktivität. Zum *Verschmutzer* wird man nur, wenn man etwas tut, was zu einer Verschmutzung führt, nicht aber, wenn man verschmutzt wird. Demgemäß realisiert man als *Verschmutzer* den Akt der Verschmutzung selbst bzw. ist dafür verantwortlich, obgleich nicht zwingend freiwillig oder ini-

tial. Konträr hierzu stehen auch in diesem Zusammenhang die Körperhaltungen der beiden Figuren, die mit Blick auf die Gesamtgestalt der Grafik zwei der großen Verschmutzer personifizieren. Bemerkenswerterweise bestärkt diese Diskrepanz jedoch zugleich auch die bisherige Deutung einer Verweigerungshaltung der beiden Einzelfiguren, zukünftig etwas ändern zu wollen respektive in eine andere Handlung, nämlich eine weniger verschmutzende, überzugehen.

Die Aktivität des Verschmutzens wiederum impliziert eine Zustandsänderung. Etwas ändert sich von einem Zustand A zu einem Zustand B, von sauber zu dreckig, von natürlich zu unnatürlich, von ursprünglich zu beeinflusst usw. In diesem Sinne repräsentiert die Überschrift *Die großen Verschmutzer* eine suggestive Formulierung, die durch eine implizite Schuldzuweisung auf einen Krisen- oder einen Problemzusammenhang verweist. Die Unterüberschrift enthält komplementär hierzu die Nennung von Messgrößen der Verschmutzung, obgleich diese im Wort Treibhausgase vollkommen unklar bleiben, zum einen hinsichtlich der unterschiedlichen Arten von Schadstoffen, zum anderen grundlegend: Was soll das sein, Treibhausgase (abgesehen vom wörtlichen Sinne, der Gase meint, die auf den Treibhauseffekt einwirken)? Diese Ungenauigkeit findet sich ebenfalls in der die Unterüberschrift abschließenden Angabe des weltweiten Durchschnittswerts von 1,0, der keinerlei Informationen darüber preisgibt, wie die Produktion von Treibhausgasen innerhalb eines Landes verteilt ist oder originär zustande kommt. Stattdessen subsumiert er alle Emittenten, wie er alle Emissionen unterschiedslos zusammenfasst. Infolgedessen unterwandert auch die ihrer generellen Grundfunktion nach ergänzende Unterüberschrift mit der Referenz auf den weltweiten Durchschnitt die Komplexität des darzustellenden Sachverhalts.

An diese formalen und inhaltlichen Aspekte der Über- und Unterüberschrift ausdrücklich anknüpfend, lässt sich mittels eines Bildvergleichs zwischen dem Ergebnis des fünften Schritts der zeichnerischen Rekonstruktion (Abb. 78) und einem unmittelbaren Kontrastbild zu diesem Zeichenschritt (Abb. 79) deren Sinn- und Bedeutungsdimension nochmals vertiefend entfalten.

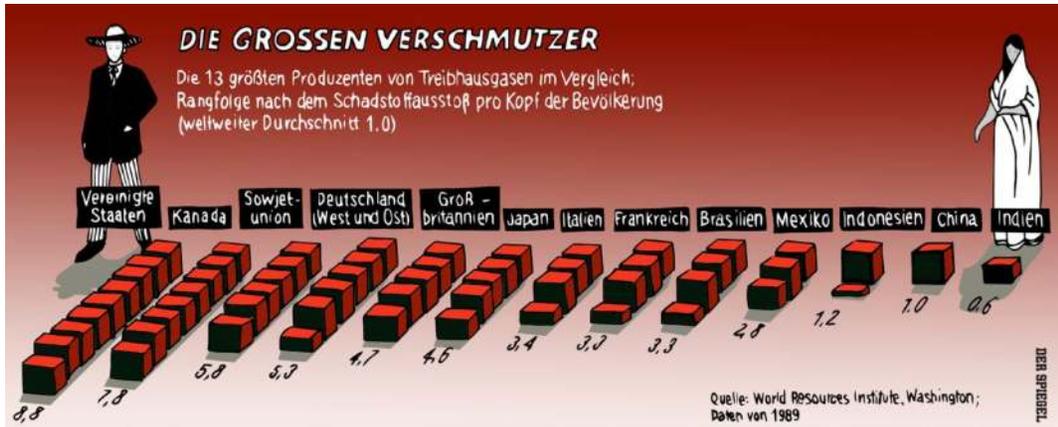


Abb. 78: Zeichnerische Rekonstruktion der Über- und Unterüberschrift sowie der Herausgeber- und Quellenangabe



Abb. 79: Unmittelbares Kontrastbild, alternative Positionierung der verkleinerten Unterüberschrift

In dem unmittelbaren Kontrastbild (Abb. 79) ist die Unterüberschrift derart verschoben und in der Größe variiert, dass Über- und Unterüberschrift zwischen den beiden Figuren am oberen Bildrand unmittelbar nebeneinander positioniert sind. Dadurch erscheinen sie wie eine Art Klammer über den Länderrechtecken und kennzeichnen formal wie inhaltlich den Vergleichszusammenhang als Einheit. Im Kontrast hierzu erfolgt im fünften Schritt der zeichnerischen Rekonstruktion (Abb. 78) durch die linksseitige Platzierung der beiden schriftsprachlichen Elemente eine Differenzierung innerhalb des Vergleichszusammenhangs: Über- und Unterüberschrift markieren expressis verbis, wer von den »13 größten Produzenten von Treibhausgasen« unter »die großen Verschmutzer« fällt. Dergestalt werden die Vereinigten Staaten, Kanada, die Sowjetunion, Deutschland (Ost und West), Großbritannien, Japan, Italien und Frankreich visuell

miteinander verbunden und schriftsprachlich spezifiziert.⁵⁸ Brasilien, Mexiko, Indonesien, China und Indien hingegen sind allesamt rechtsseitig der beiden Überschriften abgebildet und stehen somit der linksseitigen Ländergruppierung gegenüber. Aus bildkompositorischer Perspektive entziehen sie sich dadurch der schriftsprachlichen Semantik der großen Verschmutzer, sodass sich innerhalb der nationalstaatlichen Rangfolge zwei Gruppen von Nationalstaaten voneinander unterscheiden lassen.

Diese spezifische Zweiteilung der 13 Länder findet darüber hinaus an genau jener Stelle statt, an der im Hinblick auf die identischen Emissionswerte der beiden Vergleichseinheiten Frankreich und Brasilien potenziell eine andere Rangfolge möglich wäre: Beide Staaten weisen einen Treibhausgaswert von 3,3 auf und könnten ebenso in umgekehrter Abfolge aufgeführt sein – sie müssten es sogar, unterstellt man bei einem identischen Emissionswert eine alphabetische Anordnung der Vergleichseinheiten als typischerweise realisiertes sekundäres Ordnungsprinzip einer Rangliste.⁵⁹ Mit der so und nicht anders realisierten Anordnung aber spezifiziert sich die bisher angeführte Zweiteilung der 13 Nationen zu einer sinnhaften Gegenüberstellung: Während unter der Über- und Unterüberschrift ausschließlich Industrieländer positioniert sind, befinden sich rechts davon exklusiv Schwellenländer.

Ein ähnliches Szenario findet sich auch in dem die Grafik umgebenden Fließtext des *Spiegel*-Leitartikels. In Analogie zu jener grafikimmanenten Gegenüberstellung von Ländern des globalen Nordens auf der linken Bildseite und Ländern des globalen Südens auf der rechten beschreibt der Text den »Konflikt zwischen Erster und Dritter Welt« (*Spiegel* 21/1992: 224). Und in Kongruenz zur Über- und Unterüberschrift, die aufgrund ihrer bildräumlichen Positionierungen die Industrienationen, allen voran die Vereinigten Staaten, hervorheben, nimmt der Artikeltext speziell die Industrieländer in die Pflicht, ihre »vernichtende Bilanz« (ebd.) zu reduzieren. Von allen Industriestaaten sind es insbesondere die Vereinigten Staaten, so das Fazit des Fließtextes, die – in zusätzlicher Entsprechung der Ausdeutung der linken Figurendarstellung – eine grundlegende Auseinanderset-

58 In gesteigerter Form gilt dies für die an erster Stelle innerhalb der Rangfolge befindlichen Vereinigten Staaten, obgleich das entsprechende Länderrechteck streng genommen links neben der Unter- und Unterüberschrift dargestellt ist. Mit dem Verlauf der Überschrift unmittelbar neben dem Kopf der linksseitigen Figur und der Position der Unterüberschrift auf Schulter- und Hüfthöhe sind Über- wie auch Unterüberschrift in eine bildräumlich so große Nähe zu der Figur gesetzt, dass eine besonders kohärente Beziehung zwischen der Verschmutzer-Semantik und der visuellen Darstellung dieser Figur respektive den Vereinigten Staaten insinuiert wird.

59 Dass weitere Dezimalstellen die Rangfolge determinieren, kann der Grafik nicht entnommen werden, und auch der Fließtext des Artikels erlaubt keine weiteren Schlüsse.

zung mit ihrem »energieverschwendende[n] Lebensstil« (ebd.: 235) scheuen und sich radikalen Umgestaltungen verweigern.

Um das ästhetisch rekonstruierende Verstehen im Rahmen des fünften zentralen Zeichenschritts zu vervollständigen, seien zu guter Letzt die Herausgeber- und Quellenangaben thematisiert. Die Herausgeberangabe – das offizielle Logo des *Spiegels* – ist entlang des rechten Bildrands in vertikaler Ausrichtung (um 90 Grad im Uhrzeigersinn gedreht) abgedruckt. Links davon befindet sich die parallel zum unteren Bildrand verlaufende Quellenangabe: »World Resources Institute, Washington; Daten von 1989«.

Auf eine allgemeine Ausdeutung der beiden Grafikelemente wird an dieser abschließenden Stelle der Grafikinterpretation verzichtet, verspricht sie doch keinen allzu großen Erkenntnisgewinn und keine relevanten Verallgemeinerungen mit Blick auf das spezifische Erkenntnisinteresse an der visuellen Konstruktion von Globalität. Es sei jedoch angemerkt, dass die Positionierung der beiden Elemente unten rechts an eine Signatur denken lässt. Mit diesem Eindruck verweisen die Angaben als funktionales Äquivalent einer Unterschrift auf die Legitimität und Wahrhaftigkeit der Darstellung, die durch die Signatur und die Nennung einer Institution verbürgt wird und deren Aussage zitiert werden darf, kann oder soll, sofern beide Instanzen der Wahrhaftigkeit ausgewiesen werden. Hierdurch bestätigt sich ein letztes Mal die rekonstruierte Blick- respektive Leserichtung der Grafik. Analog zur Betonung der linken Grafikseite insgesamt und zur horizontal strukturierten Rangfolge von links nach rechts ist auch die Quelle und die Herausgeberangabe entsprechend dieser bildimmanent angedeuteten Sequenzialität bzw. Blickrichtung stringent platziert – am Ende, unten rechts. So wird mit anderen Worten durch die Über- und Unterüberschrift jene Stelle der visuellen Kommunikation markiert, an der wir zu sehen beginnen können (oder sollen), und mit der Herausgeber- und Quellenangabe jene, an der wir damit aufhören können (oder sollen). Und zu guter Letzt implizieren die beiden orthogonal zueinander positionierten Schriftelemente wieder jene Polarität, die bereits ganz am Anfang der Interpretation im Rahmen der Rekonstruktion des roten Farbverlaufs bestimmt wurde: die Polarität zwischen einer vertikalen und einer horizontalen Grundordnung. Denn auch die jeweilige Positionierung der Herausgeber- und Quellenangabe fügt sich in diese rekonstruierte Deutung. Bezieht sich die Quellenangabe auf die der Grafik zugrunde liegenden Zahlenwerte, die ebenfalls horizontal in Gestalt der Rangfolge präsentiert werden, ist es das Spiegel-Logo, das potenziell mit der visuellen Gestaltung der Grafik in Verbindung gebracht werden kann, die sowohl mit den beiden Figuren als auch mit der Übersetzung der Treibhausgaswerte in die roten Würfelreihungen vertikal strukturiert ist.

3.3 Visuelle Konstruktion von Globalität

Nachdem im vorangehenden Teilkapitel die extensive Bildauslegung entlang der Sequenzialität des zeichnerischen Handelns dargestellt wurde, gilt es nun, die unterschiedlichen, im Rahmen der fünf Zeichenschritte feinanalytisch gewonnenen Deutungen und Deutungsangebote zu einer Sinnschließung im Sinne einer synthetisierenden Gesamtinterpretation konsistent zusammenzuführen. Wie im Folgenden dargelegt wird, können die bisherigen Analyseerkenntnisse mit Blick auf die der Studie zugrunde liegende Fragestellung idealtypisch zu drei unterschiedlichen Sinnstrukturen verdichtet werden. Diese drei Sinnstrukturen sind dabei nicht allein in ihrer jeweiligen Typik voneinander zu unterscheiden, sondern stehen darüber hinaus in einer Art hierarchischem Verhältnis zueinander. So lässt sich die visuelle Konstruktion von Globalität im Fall der Grafik *Die großen Verschmutzer* insgesamt als eine trichotome Struktur beschreiben, die sich im Einzelnen durch drei zentrale, jedoch unterschiedlich explizite Ordnungen konstituiert. Während die Grafik quasi auf den ersten Blick eine *nationalstaatliche Rangfolge* insinuiert, verbergen sich hinter dieser primären Ordnung zwei weitere globale Beobachtungsordnungen: die sekundäre einer *internationalen Polarität* und die tertiäre eines *globalen Zusammenhangs*.

Jene drei idealtypischen Konstruktionen globaler Beobachtungsordnungen ergeben sich aus einer generalisierenden Abstraktion der rekonstruierten Bedeutungs- und Sinnbezüge, das heißt aus der – mit Weber (1904: 65) gesprochen – »einseitige[n] Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte« und aus dem »Zusammenschluß einer Fülle von diffus und diskret, hier mehr, dort weniger, stellenweise gar nicht, vorhandenen Einzelercheinungen, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen, zu einem in sich einheitlichen Gedankenbilde«. Was auf diese Weise mit den drei einzelnen globalen Beobachtungsordnungen absichtsvoll vereinigt, überspitzt herausgehoben und künstlich getrennt ist, zeigt sich in der bildlich vermittelten Wirklichkeit oftmals widerspruchsvoll und greift wesensbedingt auf komplexe Weise ineinander. Denn in der Grafik selbst sind nicht nur die drei globalen Beobachtungsordnungen an verschiedenen Stellen in unterschiedlicher Kohärenz und Prägnanz wahrnehmbar, sondern sie sind zudem in der überschaubaren Gesamtfläche alle simultan präsent und dadurch untrennbar aufeinander bezogen, das heißt zu *einer* geschlossenen Sinneinheit respektive zu *einer* globalen Beobachtungsordnung verklammert.

Primäre Ordnung: nationalstaatliche Rangfolge

Die erste und augenfälligste der drei idealtypischen Ordnungen beschreibt den Vergleichszusammenhang der Grafik *Die großen Verschmutzer* als *nationalstaatliche Rangfolge* und hebt all jene sinntragenden und bedeutungsgenerierenden Elemente und Zusammenhänge einseitig hervor, die – in gewisser Analogie zum Alltagssehen und Alltagsbildverstehen – die Grafik als Länderrangliste charakterisieren. So ist es vor allem der visuell dominante, in der linken oberen Grafikhälfte stehende Text der Über- und der Unterüberschrift, mithin der »Nachricht über der Nachricht« (Esslinger/Schneider 2015: 11), der den Vergleich der »13 größten Produzenten von Treibhausgasen« explizit als »Rangfolge nach dem Schadstoffausstoß pro Kopf der Bevölkerung« ausweist bzw. je nach Ablauf des Wahrnehmungsprozesses: ankündigt, zusammenfasst oder anhaltend nahelegt. Und ebenso klar erkennbar setzt das stilisierte Säulendiagramm, das sich über die gesamte untere Bildhälfte erstreckt, eine Rangordnung auf Staatenebene ins Bild: Die 13 nationalstaatlichen Vergleichseinheiten sind entlang der horizontalen Bildmittelachse – und somit an zentraler Stelle – unmissverständlich von links nach rechts in absteigender Reihenfolge ihres Schadstoffausstoßes dargestellt.

Nebst diesen beiden expliziten Bedeutungs- und Sinnbezügen existieren aber auch, dies konnte mittels der Feinanalyse gezeigt werden, weitere Zusammenhänge und Bezugsmöglichkeiten in der Grafik, die den Vergleichszusammenhang ebenfalls als nationalstaatliche Rangfolge akzentuieren und sich infolgedessen in die primäre Ordnung einfügen. Paradigmatisch sei zum einen an die Rekonstruktion der Länderrechtecke erinnert, in deren Zuge argumentiert wurde, dass alle 13 Vergleichseinheiten nicht bloß durch die schriftsprachliche Angabe der Ländernamen eindeutig als konkrete Staaten benannt, sondern auch aufgrund ihrer Rechteckform als Einheiten mit klaren Grenzen definiert sind, wodurch sie als prinzipiell ähnliche, da grafisch gleichartig illustrierte Einheiten (Rechteckform, schwarze Kolorierung, weiße Schrift) letztlich trennscharf voneinander differenziert werden können. Zum anderen strukturiert sich ihre konkrete Reihenfolge zwar eindeutig aus den der Grafik zugrunde liegenden Zahlenwerten der nationalstaatlichen Treibhausgasproduktion, das heißt gemäß einer außerbildlichen Ordnungsrelation, doch ist es im Besonderen das Säulendiagramm als kontingente Darstellungsform, das eine vergleichende Beobachtung in einer gleichsam unmittelbar wahrnehmbaren Rangfolge möglich macht, indem es eine Veranschaulichung der Beziehungen zwischen den länderspezifischen Schadstoffemissionen bietet, die in dieser Bestimmtheit unter Umständen weder durch die bloßen Zahlen noch durch alternative visuelle Vergleichsformen erreicht werden könnte.

In dieser Simultaneität von Homogenität (gleichförmige und gleichfarbige Vergleichseinheiten mit identischer Typografie) und Differenz (hinsichtlich der Ländernamen, der graduellen Variabilität der Rechteckform und vor allem hin-

sichtlich des Vergleichskriteriums der Treibhausgasemission) lässt die vergleichende Beobachtung die einzelnen Nationalstaaten trotz ihrer realiter massiven sozialen und kulturellen Unterschiede als prinzipiell Gleiche in einem entlang des Kriteriums des nationalen Schadstoffausstoßes geordneten Nebeneinander erfahrbar und damit als *voneinander unterscheidbare Gleiche* in einer Abfolge gemäß ihrer Treibhausgasemission beobachtbar werden, kurz: in der Ordnung einer nationalstaatlichen Rangfolge.

Sekundäre Ordnung: internationale Polarität

Neben der primären Ordnung der nationalstaatlichen Rangfolge kann in der Grafik eine weitere, obgleich weniger explizite rekonstruiert werden: die der *internationalen Polarität*. Diese sekundäre Ordnung vereinigt all jene Bedeutungs- und Sinnbezüge, die den Vergleichszusammenhang als spezifische Zweiheit der 13 Vergleichseinheiten erscheinen lassen. Im Unterschied zur Länderrangfolge ist diese Zweiheit nicht auf die der Grafik zugrunde liegenden Werte des Schadstoffausstoßes zurückzuführen, folgt also nicht der Logik der Daten zur Treibhausgasproduktion. Stattdessen entsteht sie, wie in der Analyse aufgezeigt wurde, im dynamischen Zusammenspiel verschiedener Bildelemente und unterschiedlicher Kommunikationsmedien mit ihren jeweiligen Wechselwirkungen und Spannungsverhältnissen – auch im Verhältnis zum Bildganzen.

Verwiesen sei an dieser Stelle etwa auf die stereotypischen Figurendarstellungen, die eine solche Zweiteilung auf ganz unterschiedlichen Ebenen nahelegen können (links vs. rechts, Anfangs- vs. Endpunkt des Vergleichszusammenhangs, Mann vs. Frau, dominantes Auftreten vs. unterordnende Distanznahme etc.), sowie auf die planimetrisch begründete Prädominanz der linken Bildhälfte gegenüber der rechten (beispielsweise durch die mehrheitliche Positionierung der großflächigen Länderrechtecke auf der linken Seite, durch die linksseitige Einordnung und Ausdehnung der Über- und Unterüberschrift im Kontrast zur gegenüber wahrnehmbaren Leerstelle in der oberen Grafikhälfte oder dadurch, dass die Mehrheit der roten Emissionswürfel linksseitig positioniert ist und auf dieser Seite auch die höheren Zahlenwerte zu finden sind). Des Weiteren und im Speziellen zeigte sich in der Analyse die Sinnstruktur der internationalen Polarität aber im Aufeinanderbezug der konkreten Abfolge der Länderrechtecke mit der bildräumlichen Positionierung der Über- und Unterüberschrift einerseits und in der Anordnung der identische Zahlenwerte aufweisenden Vergleichseinheiten Frankreich und Brasilien andererseits, wodurch eine sinnhafte Unterscheidung zwischen Ländern des globalen Nordens auf der linken Grafikhälfte und Ländern des globalen Südens auf der gegenüberliegenden rechten ins Bild gesetzt und beobachtbar ist.

Mit diesen exemplarisch wiederholten und allen weiteren zu einer sekundären idealtypischen Ordnung zusammenfügbaren Bedeutungsbezügen und Sinndimensionen geht die Grafik gerade nicht darin auf, eine bloße Übersetzung eines mathematisch-statistischen Quantums in eine leicht(er) verstehbare visuelle Konfiguration zu sein. Vielmehr eröffnet sie in ihrer visuellen Konfiguration einen zur primären Ordnung der nationalstaatlichen Rangfolge komplementären Sinngehalt: In der Gesamtgestalt der Grafik entsteht eine sinnhafte Gruppierung der nationalstaatlichen Rangfolge in zwei wesentliche Hälften. Diese Binnendifferenzierung des Ländervergleichs weist erstens über die vergleichende Darstellung der nationalen Emissionswerte hinaus und steht aus analytischer Perspektive zweitens quer zur primären Ordnung der nationalstaatlichen Rangfolge. Denn während diese die Treibhausgasproduktion als ein Phänomen darstellt, das einzelnen Nationalstaaten zuzurechnen ist (und zugerechnet werden kann), führt die sekundäre Ordnung in den Vergleichszusammenhang der weltweit größten Treibhausgasemittenten eine Differenzierung im Sinne einer internationalen Polarität entlang entwicklungspolitischer Grenzen ein.

Tertiäre Ordnung: globaler Zusammenhang

Die dritte idealtypisch rekonstruierte Ordnung beschreibt ein weiteres Strukturprinzip der Grafik und lässt all jene Sinn- und Bedeutungsbezüge modellhaft hervortreten, die ergänzend zur nationalstaatlichen Rangfolge (primäre Ordnung) und internationalen Polarität (sekundäre Ordnung) einen *globalen Zusammenhang* in der Grafik erfahrbar machen. In ebendiesem globalen Sinne weist die tertiäre Ordnung darauf hin, dass die 13 Staaten sowohl identischen natürlichen Bedingungen ausgesetzt sind als auch mit ihrer nationalstaatlichen Treibhausgasproduktion über ihre je eigenen Landesgrenzen hinaus wirksam werden: Wie im Rahmen der Analyse speziell mit Blick auf die Schatten und Emissionswürfel gedeutet wurde, leben alle Vergleichseinheiten unter der gleichen Sonne (Appräsentation einer gemeinsamen Lichtquelle durch den parallelen Schattenwurf), teilen sich den gleichen Planeten (Kenntlichmachung eines allen gemeinsamen Bodens über die Schatten) und belasten den irdischen Luftraum allesamt durch ihre raumübergreifende Schadstoffemission (initiiert durch die prinzipielle Neigung und graduelle Verschiebung der roten Emissionswürfel). Insofern beschreibt die tertiäre Ordnung eine gemeinsame Welt jenseits nationalstaatlicher oder entwicklungspolitischer Grenzen und pointiert nicht zuletzt eine globale Sozialebene als idealtypische Ordnungsvorstellung, die im Kontrast zu der den Schadstoffausstoß ausdrücklich als ein nationalstaatliches Phänomen konstruierenden primären Ordnung steht und zusätzlich über die Gegenüberstellung von globalem Nor-

den und globalem Süden der sekundären Ordnung hinausweist – wenngleich die tertiäre Ordnung als subtilste der drei Ordnungen zu bezeichnen ist.

So sind im Sinne des globalen Zusammenhangs der tertiären Ordnung die 13 Vergleichseinheiten nicht nur *emissionsverursachende Subjekte*, sondern vielmehr den Gesetzen der Natur unterliegende und von ihr *beeinflusste Objekte*. Und auch der Schadstoffausstoß selbst, so hat sich in der Analyse speziell über den Sinnhorizont der Emissionswürfel gezeigt, ist kein Ereignis mehr, das einzelnen Nationalstaaten zurechenbar ist, sondern ein anthropogener Einfluss, der in seiner Gesamtheit alle Staaten und alle Menschen betrifft. Dementsprechend charakterisiert die dritte Ordnung des globalen Zusammenhangs die Darstellung letztlich als einen Vergleichszusammenhang, in dem die ursprünglich disparaten nationalstaatlichen Entitäten, die anhand des Kriteriums der Treibhausgasproduktion zueinander in Beziehung gesetzt werden, als ein einheitliches und zusammenhängendes soziales Gebilde wahrgenommen werden können und damit letztlich die »Welt« als Sozialsystem eigener Art beschrieben wird.

Mit diesen drei idealtypischen Ordnungen, so lässt sich zusammenfassend festhalten, ist die Grafik *Die großen Verschmutzer* weder bloß illustratives Beiwerk der ihr zugrunde liegenden Emissionsdaten noch eine bloße visuelle Verdichtung des journalistischen Artikels, in dessen Rahmen sie publiziert wurde. Vielmehr erzeugt sie eigene Bedeutungs- und Sinnbezüge, ermöglicht neue Einsichten und liefert spezifische Argumente (vgl. zu Bildern als visuellen Argumenten Mersch 2006).⁶⁰ Im Speziellen zeigt sie in ihrer Gesamtgestalt eine Sinnstruktur, die aus dem Spannungsfeld zwischen nationalen, internationalen und globalen Sinnzusammenhängen erwächst und darüber hinaus grundsätzlich dazu beiträgt, die globale Sozialwelt im Medium des Visuellen wahrnehmbar und erfahrbar zu machen.

Erkenntnistheoretisch entscheidend ist dabei, dass diese trichotome Sinnstruktur erst im dynamischen Wechselspiel aller in der bildorientierten Ausdrucksgestalt miteinander verklammerten Elemente und Kommunikationsmedien entsteht: In der Totalität der Grafik sind alle Sinn und Bedeutung generierenden Elemente und Details gleichzeitig präsent. Dadurch beziehen sie sich – ganz im Sinne der in Teilkapitel 1.3 ausgeführten Überlegungen Boehms (2006c: 29 f.)

60 In gewisser Analogie zu Mersch beschreibt Knorr Cetina (2001) mit dem Begriff »Viskurse« die konstitutive Verwendung von visuellen Darstellungen in naturwissenschaftlichen Forschungsgemeinschaften. Ferner existieren weitere Arbeiten im Bereich der wissenschaftsgeschichtlichen Forschung und der soziologischen Wissenschafts- und Technikforschung, die sich mit der Bedeutung von Bildern und visuellen Logiken für die Konstitution von Erkenntnis, mit ihrer Rolle und ihren persuasiven Effekten in der Wissenschaftskommunikation sowie der kulturellen Dimension visueller Repräsentationsstandards auseinandersetzen (vgl. besonders Amann/Knorr Cetina 1988; Jones/Galison 1998; Heintz/Huber 2001; Heßler 2005; Burri 2008; ausführlicher hierzu Schnettler 2007: 197).

zum Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und allen Einzelbestimmungen, die es beinhaltet – wechselseitig aufeinander und bestimmen sich gegenseitig.⁶¹ Zudem manifestiert sich aus dieser Perspektive, dass neben den figürlich-gegenständlichen auch den schriftsprachlichen und zahlenförmigen Elementen in ihrer Darstellungs- respektive Ausdrucksform eine visuell-ikonische Bedeutung zukommt.⁶² Da die Buchstaben und Ziffern auf der zugrunde liegenden Grafikfläche auf ganz bestimmte Weise an- und eingeordnet, gestaltet und gestalthaft sind, werden unmittelbar visuelle Effekte generiert, die elementar auf die Sinn- und Bedeutungskonstitution einwirken. Für die visuelle Konstruktion von Globalität ist es daher fundamental, wie Buchstaben, Ziffern und figürlich-gegenständliche Elemente im Bildraum positioniert sind (rechts/links, oben/unten, zentral/peripher etc.) und welche spezifischen Gestaltungsprinzipien genutzt werden (etwa die stereotype Überzeichnung im Fall der Figurendarstellung oder die typografische Gestaltung der Buchstaben und Ziffern in Form von Schriftart, -farbe, -größe, Majuskeln, Fettdruck, Kursivsetzungen etc.). Umgekehrt bedeutet dies indes nicht, dass die grundsätzliche Unterscheidung zwischen einzelnen

-
- 61 Auf ähnliche Weise können auch Langers (1984: 86 ff.) symboltheoretische Konzeption des »präsentativen Symbolismus« oder Mitchells (1994: 83 ff.) bildtheoretisches Konzept des »Imagetextes« interpretiert werden. Im Unterschied zu Langer aber, die mit ihrer Differenzierung zwischen einer diskursiven und einer präsentativen Symbolisierungsform analytisch auf die grundlegenden Eigenschaften von Symbolsystemen zielt, mithin ihre Unterscheidung nicht einzelnen Medien exklusiv zurechnet, sondern sich in ihren Ausführungen nur in paradigmatischer Weise auf Sprache und Bild bezieht (vgl. hierzu ausführlicher Breckner 2010: 63 ff.), liegt meiner Analyse eine kommunikationstheoretische Perspektive zugrunde, die ausdrücklich entlang einer Differenzierung nach Kommunikationsmedien argumentiert, mit dem Ziel, die spezifische Bedeutungs- und Sinnkonstitution im Fall der *Spiegel*-Visualisierung gegenstandsangemessen zu durchdringen und speziell in Bezug auf die dynamischen Wechselwirkungen zwischen den einzelnen Elementen und Kommunikationsmedien zu beschreiben.
- 62 Grundsätzlich verweist diese Einsicht auf das medienphilosophische Konzept der »Schriftbildlichkeit« (vgl. insbesondere Krämer 2006), das – verdichtet formuliert – Diskursives als Ikonisches reflektiert, »[d]enn offensichtlich macht die Schrift in ihrem Darstellungspotenzial immer auch Gebrauch von der Zweidimensionalität der Fläche« (ebd.: 79; Hervorhebung SWH; vgl. weiterführend zum Kriterium der »Interspatialität« Krämer 2005: 28 ff.). Während Krämers prinzipieller Perspektivenwechsel von einem phonografisch-sprachzentrierten hin zu einem ikonografisch-lautsprachenneutralen Schriftkonzept jedoch ausdrücklich die visuelle Dimension der Schrift zentral setzt und speziell der wahrnehmungstheoretischen Dimension der Schrift einen operativen Status zurechnet, eröffnet die in dieser Studie vorgeschlagene empirische Herangehensweise komplementär hierzu eine weitere Perspektive: die Ausdeutung der spezifischen Verschränkung von Form und Inhalt einerseits sowie die Ausdeutung der wechselseitigen Bestimmung unterschiedlicher Kommunikationsmedien in bildorientierten Ausdrucksgestalten andererseits. Zudem wird speziell auf eine grundsätzliche Eigenheit numerischer Kommunikation hingewiesen: Zahlen sind nicht nur numerische Größen, sondern haben gleichfalls eine visuelle Dimension und sind damit streng genommen immer sichtbar. Das heißt: Man liest und vergleicht Zahlen nicht nur, man rechnet und verweist nicht nur mit ihnen, sondern man sieht Zahlen immer auch.

Grafikelementen wie auch die zwischen den drei Kommunikationsmedien Sprache, Bild, Zahl gänzlich aufgelöst wird und sie restlos ineinander übersetzbar sind. Vielmehr wahren sie ihre jeweilige Spezifität, und zugleich wird ihre Bedeutung erst in ihrer Beziehung zueinander und mit Blick auf ihre wesensbedingt neu hinzukommende visuell-ikonische Sinndimension im Verhältnis zum anschaulichen Ganzen der Grafik sichtbar.

Die Sinnerzeugung durch die Grafik *Die großen Verschmutzer* weist damit eine ebenso bemerkenswerte wie bedeutungsvolle Eigenschaft auf: Sie ist gebunden an die Logiken der Sprache, der Zahlen und des Bildes. Gleichzeitig transzendiert sie in ihrer bildorientierten, auf Simultaneität beruhenden Gesamtgestalt das lineare, semantische und syntaktische Ordnungsgefüge der Schrift, die symbolische, mathematisch-logische und formale Ordnung der Zahlen und auch die sich wahrnehmend realisierende, auf einem Grundkontrast beruhende bildliche Logik. Auf diese Weise bringt die Grafik geradezu schöpferisch etwas Eigenes hervor – ein Wissen sui generis, das mit Worten allein nicht sagbar, mit ausschließlich bildnerischen Mitteln nicht sichtbar und mit bloßen Zahlen nicht bezifferbar wäre; ein Wissen also, das weder reduktiv noch additiv zu erklären ist, sondern auf Emergenz beruht.

In eine ähnliche Richtung weisen zahlreiche Arbeiten im Forschungsfeld der Diagrammatik, das in seinen Grundzügen klassischerweise auf semiotische Überlegungen zurückgeht (vgl. grundlegend Peirce 1973; 1983; zudem Goodman 1997) und in unterschiedlichsten Disziplinen facettenreich weiterentwickelt wurde und noch immer eine fortdauernde Ausdifferenzierung erfährt. Neben bildtheoretischen und kunstwissenschaftlichen Diskursen (exemplarisch Bogen/Thürlemann 2003; Bogen 2005; systematisierend Bucher 2008) finden sich insbesondere Forschungsbeiträge in der Philosophie, der Linguistik, den Sozial-, Kultur- und Medienwissenschaften (etwa Stjernfelt 2007; Bauer/Ernst 2010; Swedberg 2016) sowie Publikationen in der Wissenschaftsgeschichte, den Kognitionswissenschaften, der Designforschung und den Gestaltungswissenschaften (etwa Wilharm 1992; Bender/Marrinan 2010; Gooding 2010).

Aus diesem breiten Spektrum an unterschiedlichen Theoriebeständen und Forschungsperspektiven sind für die hier vorgelegten Reflexionen speziell jene Forschungsbeiträge von Relevanz, die »Diagramme als ein Bild- und Zeichenphänomen [...] deuten, das weder eindeutig als Bild noch eindeutig als Schrift zu klassifizieren ist« (Bauer/Ernst 2010: 28).⁶³ Im Kern verbindet diese Arbeiten die

63 Bauer und Ernst identifizieren drei Forschungsströmungen, die grundsätzlich alle miteinander verbunden sind bzw. ineinander übergehen, anstatt sich trennscharf voneinander abzugrenzen: Neben der im vorliegenden Kontext fokussierten Strömung »Diagrammatik und Hybridität des Diagramms« unterscheiden sie die Forschungsströmungen »Diagrammatik und Schriftbildlichkeit« und »Diagrammatik und anschauliches Denken« (vgl. ebd.: 26 ff.).

Annahme, dass »Diagramme strukturelle Eigenschaften besitzen, die Erkenntnispraxen befördern, welche sowohl der Schrift als auch dem Bild zuzuordnen sind, als solche aber *über Schrift und Bild hinausgehen*« (ebd.; Hervorhebung SWH). So gesehen operiert das Diagramm jenseits des erkenntnistheoretischen Dualismus von Schrift und Bild und »siedelt sich damit an zwischen der Rationalität des sprachlichen Logos (das sprachliche Argumentieren) und der scheinbaren Irrationalität des Visuellen« (Keller 2005b: 94). Entsprechend kann im Sinne dieser Arbeiten »[m]it dem Begriff ›diagrammatisch‹«, wie beispielsweise Bogen (2005: 75) in seinen Überlegungen zu einer kunsthistorischen Diagrammatik schreibt, »eine spezifische Eigenschaft von Medialität bezeichnet werden, die weder in der Logik der Schrift noch in einer Phänomenologie des (Einzel-)Bildes aufgeht«. Kurzum: Die Diagrammatik wird in diesen Forschungsbeiträgen letztlich als »Überschussphänomen gegenüber Schrift und Bild« (Bauer/Ernst 2010: 29) thematisiert.

Stellvertretend für viele andere Autor*innen dieser Forschungsströmung (und in gewisser Analogie zu den empirischen Erkenntnissen des gesamten Kapitels *Analyse II*) verhandeln Bogen und Thürlemann (2003) im Rahmen eines Aufsatzes, in dem sie die programmatischen Grundlagen einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen auszuarbeiten versuchen, Diagramme als spezifisches Ausdrucksmittel und eigenständige Kategorie der Sinnerzeugung. Dabei postulieren sie unter explizitem Rückgriff auf die Peirce'schen Überlegungen zur semiotischen Verfasstheit des Denkens die Eigenständigkeit der Diagramme »[j]enseits der Opposition von Text und Bild« (ebd.: 1) und beschreiben die unterschiedlichen Formen diagrammatischen Gestaltens und Argumentierens allgemein als »das vergessene Dritte« (ebd.: 2), das noch in der Antike und im europäischen Mittelalter neben dem »heute gängige[n] Binom ›Text und Bild‹« (ebd.) existierte. An der entscheidenden Stelle für die im hier vorliegenden Teilkapitel vorgestellte Argumentation heißt es bei Bogen und Thürlemann (ebd.):

»Weil Diagramme häufig sprachliche und figürliche Mittel zusammenbringen, könnte man geneigt sein, die Gattung des Diagramms als Synthese von Text und Bild zu betrachten. Das Diagramm ist aber keine bloße Hybridform, die sich als Zusammenführung von Text- und Bildelementen verstehen ließe. Formal und vor allem funktional betrachtet, haben Diagramme ganz spezifische semiotische Eigenschaften, sind kommunikative Instrumente mit nicht ersetzbaren Leistungsmerkmalen.«

Vor diesem Hintergrund und in begrifflicher Analogie hierzu sei die *Spiegel-Grafik Die großen Verschmutzer* abschließend als *Triagramm* (von gr. *tria*: drei und *diáγραμμα*: Umriss, Figur, Zeichnung) beschrieben. Dabei ist mit der Unterscheidung zwischen Diagramm und Triagramm kein gattungstheoretischer Anspruch verbunden. Vielmehr ist das damit verfolgte Ziel ein anderes: Mit dem Neologismus Triagramm wird beabsichtigt, den epistemisch produktiven Charakter des konkreten Fallbeispiels begrifflich zu verdichten und dessen trimediale

Gestalt in ihrer bildorientierten Struktur zu akzentuieren. Aufbauend auf einem Verständnis von Diagrammen als einer eigenen Form des Denkens und Darstellens, die sich im Miteinander visueller und narrativer Elemente entfaltet, betont der Begriff Triagramm speziell den Eigenwert der in den Blick genommenen *Spiegel*-Grafik für die visuelle Konstruktion von Globalität, die in der hier beschriebenen Spezifität fortwährend im Spannungsfeld der Kommunikationsmedien Schrift, Bild und Zahl und doch jenseits dieser Trichotomie operiert.

Dass auch Zahlen in Diagrammen präsent sind, ist ein unbestreitbarer Tatbestand, wird in der Diagrammatik respektive Diagrammforschung jedoch bemerkenswerterweise – wenn überhaupt – nur randständig thematisiert. So heißt es beispielsweise bei Swedberg (2016: 255) lakonisch: »Numbers but also single words or letters are typically part of a diagram [...]. This makes it hybrid in nature and allows you to draw on several symbolic systems at the same time.« Das im Rahmen der Diagrammatik nahezu unbeachtete Kommunikationsmedium Zahl ist ein weiterer Grund für die hier realisierte Begriffsbestimmung: Die Differenzierung zwischen Diagramm und Triagramm erlaubt es, auf jenes Desiderat hinzuweisen und die Bedeutsamkeit der Zahl und ihrer visuellen Dimension als Sinn und Bedeutung generierenden Modus herauszustellen.

Insgesamt lässt sich vor diesem Hintergrund in Anlehnung an eine diagrammtheoretische Formulierung von Heßler und Mersch (2009: 32) im Kontext ihrer Publikation *Logik des Bildlichen* pointiert ergänzen: Das Triagramm *Die großen Verschmutzer* figuriert als eine visuelle Ausdrucksgestalt, die in einem strikten Sinne weder dem Schriftlichen noch dem Bildlichen oder Numerischen zugeschlagen werden kann. Auch changiert es nicht *zwischen* ihnen, sondern Visualität, Diskursivität und mathematische Ratio werden miteinander verschränkt.

Diese spezifische Sinnerzeugung im Rahmen der Grafik *Die großen Verschmutzer* möchte ich – aus einer nunmehr theoretisch abstrahierenden Perspektive und über die analysierte Grafik hinausgehend – mit dem Begriff *visual worlding* umschreiben. *Visual worlding* meint die spezifische Erzeugung globaler Beobachtungsordnungen im Modus der Visualität und ist gebunden an die visuelle Konfiguration und Materialität einer visuellen Darstellung, übersteigt diese aber zugleich als Sinnzuwachs, als Imaginationspotenzial, das – unabhängig davon, ob eindeutig bestimmbar oder mehrdeutig und unbestimmt bleibend – eine *eigene* Sichtbarkeit des Globalen erzeugt.

Folglich geht es mit dem Konzept *visual worlding* nicht darum, allgemein zu klären, was Globalisierung ist und wie Globalisierungsdynamiken in Gang gesetzt werden können bzw. unter welchen Bedingungskonstellationen eine globale Systemdynamik angestoßen werden kann. Bilder mögen zwar in ihrer Verbreitung und Zirkulation eine grenzüberschreitende Dynamik erzeugen und als Ausgangs- und fortwährender Bezugspunkt von raumübergreifenden Prozessen

der Beobachtung und Beschreibung globale Diskurse prägen, weltweite Verbindungen stärken und initiieren oder Ereignisse, die zunächst nur lokale oder nationale Reichweite haben, über globale Massenmedien für die Weltöffentlichkeit sichtbar machen – mit zum Teil weitreichenden strukturellen Folgen.⁶⁴ Obgleich also Bilder in ihrer Bedeutung und Wirkmächtigkeit für die Entstehung globaler Strukturzusammenhänge kaum zu überschätzen sind, lässt sich ihre welterschaffende Kraft aber nicht auf ihren Beitrag zur räumlich verstandenen weltweiten Ausdehnung faktischer Vernetzungen reduzieren. Die Bilder selbst *zeigen* globale Zusammenhänge nämlich auch – dies hat neben der empirischen Analyse der Grafik *Die großen Verschmutzer* gleichfalls die Interpretation der Weltraumfotografie *Blue Marble* verdeutlicht – vollkommen unabhängig von einer Ausweitung struktureller Vernetzungen und vollständig losgelöst von bestehenden und sich verdichtenden Kontakten und Kontaktketten. Gerade in dieser Autonomie und Eigenständigkeit des konkreten Bildsinns gegenüber der strukturellen Vernetzung und Verdichtung wird die grundsätzliche Bedeutung von Bildern für die Erzeugung kultureller Konstruktionen von Globalität offensichtlich.

Das Erklärungspotenzial des Konzepts *visual worlding* richtet sich damit weder auf Globalisierung im Sinne eines Strukturwandels (und vermag dies auch gar nicht zu leisten) noch stehen die unterschiedlichen Deutungsmodelle struktureller Phänomene und Wandlungsprozesse im Mittelpunkt, wie sie etwa in Form globaler Einheitssemantiken existieren, die ihrerseits mit dem Anspruch globaler Reichweite »auf die Beschreibung der Konstruktion von Einheit trotz Vielheit [zielen], auf übergreifenden Sinn trotz polykontexturaler Sinnhorizonte« (Japp 2003: 61; vgl. allgemein zum Begriff der Einheitssemantik Fuchs 1992). Vielmehr thematisiert *visual worlding* komplementär hierzu ausdrücklich die Performativität von Bildern mit Blick auf die Konstruktion von globalen Beobachtungsord-

64 Exemplarisch denke man neben der NASA-Weltraumfotografie *Blue Marble* und ihren Folgen für die Entstehung und rasante Entwicklung der modernen Umweltbewegung in den 1970er-Jahren etwa an die massenmedial verbreiteten Fotografien der sogenannten Biafrakinder Ende der 1960er-Jahre, die erschreckende Ereigniszusammenhänge in Gestalt abgemagerter Kinderkörper global sichtbar werden ließen und erst dadurch strukturelle Veränderungen evozierten, das heißt, den strukturellen Wandlungsprozessen und Konstellationen vorausgingen (vgl. Heerten 2011); an den Skandal um Abu Ghraib, der ohne die Veröffentlichung der entsprechenden Bilder vermutlich keine derartige Resonanzkommunikation ausgelöst hätte (vgl. Binder 2013); an das als Hockeyschlägerkurve populär gewordene wissenschaftliche Klimadiagramm zur globalen Erderwärmung, das nach seiner Veröffentlichung 1998 (Mann u. a. 1998) die globale Klimadebatte in Politik, Wissenschaft und Öffentlichkeit viele Jahre meinungsbildend beeinflusste (vgl. etwa Schneider 2009; Walsh 2014; Mann 2018); oder an die gegenwärtigen Fotografien von im Mittelmeer ertrunkenen Geflüchteten, die nicht allein die menschlichen Abgründe im Zusammenhang mit den aktuellen Fluchtbewegungen bildanschaulich erfahrbar machen, sondern zugleich eine Vielzahl von Anschlusskommunikationen in den unterschiedlichsten Gesellschaftsbereichen und in verschiedenen Kulturkreisen entfachen (vgl. insbesondere Vis/Goriunova 2015; Betscher 2018; Lemme 2020).

nungen. Denn wenn globale Beobachtungsordnungen im Bild Ausdruck finden, so handelt es sich dabei um mehr als nur um Abbilder, Veranschaulichungen oder Bestätigungen im Visuellen. Zum Teil konstituieren Bilder erst unsere Auffassungen von Globalität und Weltgesellschaft und sind damit entscheidend an der kommunikativen Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit beteiligt. Sie sind mit anderen Worten kommunikative Ereignisse, die gleichermaßen Abbildung *und* Hervorbringung globaler Beobachtungsordnungen sind.⁶⁵

Insofern können Bilder, so möchte ich im Anschluss an die für meine Studie besonders relevanten, ihren Fokus explizit auf kommunikativ vermittelte Weltbeobachtungen richtenden weltgesellschaftstheoretischen Konzeptionen argumentieren (vgl. Teilkapitel 1.2), als (mediale) Sonderform von Beschreibungen verstanden und hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Herstellung von Globalität befragt werden. Dadurch erweitert das Konzept des *visual worldings* das theoretische Spektrum und materiale Bezugfeld der soziologischen Globalisierungs- und Weltgesellschaftsforschung um die elementare Bedeutung der *visuellen* Konstruktion globaler Beobachtungsordnungen und somit um die *kulturelle* Konstruktion von Globalität, die speziell im Sehen und im Modus der Visibilität wahrnehmbar und erfahrbar ist. Konkret sind Bilder mithin als visuelle Beschreibungen bzw. als visuelle Formen der Beobachtung zu begreifen. Ihre Sonderform beruht dabei auf einem mindestens dreifach besonderen Status: Erstens tragen Bilder in ihrer Bildhaftigkeit – in einem allgemein kommunikationstheoretischen Sinne – zur hochgradigen Verdichtung und Verfügbarmachung von Beobachtungen bei. Zweitens ist es ihnen – in einem nunmehr bildtheoretischen Sinne – möglich, *eigenständige* globale Beobachtungsordnungen zu kommunizieren, das heißt globale Beobachtungsordnungen, die nur das Bild als eigenlogisches Ausdrucksphänomen und Symbolsystem hervorbringen kann und die infolgedessen in anderen Kommunikationsmedien wie Sprache, Schrift oder Zahl nicht unterschiedslos (mit)teilbar sind. Drittens sind es gerade Bilder, die es ermöglichen, die Vorstellung über eine gemeinsame Sozialwelt sichtbar und letztlich »the awareness of the world as a whole« bzw. »the intensification of consciousness of the world as a whole« (Robertson 1992: 8) kommunikativ zugänglich zu machen. Denn »[d]as Ganze der Gesellschaft«, so formuliert Eßbach (1996: 143; Hervorhebung SWH) anschaulich im Kontext seiner einführenden Bemerkungen zu sozialen Systemen, »ist etwas hoch Abstraktes. Vom Standpunkt der einzelnen aus gesehen ist es weder zu sehen, zu riechen, noch zu

65 Im Umkehrschluss bedeutet dies aber nicht, dass sich die hier fokussierten visuellen globalen Beobachtungsordnungen nicht auch auf den Strukturwandel und seine unterschiedlichen Deutungen beziehen können. Entscheidend aber ist, dass es unabhängig davon und in diesem Sinne jenseits der Unterscheidung von Sozialstruktur und Semantik (vgl. dazu etwa Stäheli 1998) möglich ist, dass Bilder globale Beobachtungsordnungen entstehen lassen.

schmecken. Es ist auch nicht handgreiflich und nicht erlebbar. Um es sich vorzustellen, *braucht man Bilder*, die das Ganze repräsentieren.«

Nicht zuletzt ergibt sich aus ihrer dreifachen Sonderform und Spezifität, dass jeder Versuch, jene Komplexität, Emergenz und Eigenständigkeit durch einen formallogischen Zusammenhang letztgültig zu lösen, fehlschlagen muss. Angesichts dessen gilt es, Wechselwirkungen und Sinn(in)konsistenzen zwischen den einzelnen Bildelementen (und gegebenenfalls zwischen unterschiedlichen Kommunikationsmedien) im Rahmen materialer Einzelfallanalysen rekonstruktiv jeweils am konkreten Gegenstand und mit Blick auf die jeweilige Fragestellung zu erschließen – im nachfolgenden und letzten Teilkapitel des Kapitels *Analyse II* im Hinblick auf die Entwicklung der visuellen Konstruktion von Globalität im Zeitverlauf.

3.4 Visuelle Konstruktion von Globalität im Zeitverlauf

Im Folgenden werden die beiden weiteren zahlenbasierten Visualisierungen aus dem Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* ergänzend zur Analyse hinzugezogen und aus einer explizit diachronen Perspektive interpretativ befragt. Beide Visualisierungen sind zu unterschiedlichen Zeitpunkten in verschiedenen Leitartikeln erschienen und widmen sich dem Thema Schadstoffemission in je eigener (Darstellungs-)Form.

Die erste der neu zu berücksichtigenden Grafiken datiert aus dem Jahr 2006 (Abb. 80 und 81)⁶⁶ und ist mit der Überschrift *Einheizter der Erde* betitelt.⁶⁷ Bildbestimmend projiziert sie in einer Art Mengensymbol die nationalen Emissionen der »größten Verursacher von Treibhausgasen« auf eine politische Weltkarte in eurozentrischer Ausrichtung. Der länderspezifische Treibhausgasausstoß ist dabei in roten Würfeln visualisiert, deren Größe sich proportional zu den der Grafik zugrunde liegenden Emissionswerten verhält. Innerhalb der Würfel wiederum ist der jeweilige nationale Ausstoß (in Millionen Tonnen) in weißer Zahlenschrift beziffert. Auf diese Weise veranschaulicht die Grafik insgesamt 24 Würfel, die den Territorien der jeweiligen Staaten bildräumlich zugeordnet sind. Darüber hinaus sind in der unteren Grafikhälfte drei weitere Diagrammformen abgebildet, die zusätzliche Informationen zum Thema Treibhausgasausstoß liefern:

66 Während Abbildung 80 die Grafik in ihrem unmittelbaren Bildkontext einer *Spiegel*-Doppelseite zeigt, fokussiert Abbildung 81 die aus dieser Doppelseite isolierte Grafik.

67 Der Artikel, aus dem die Grafik entstammt, trägt den Titel *Wege aus der Treibhausfalle*, die gesamte Ausgabe *Achtung, Weltuntergang! Wie gefährlich ist die globale Erwärmung wirklich?*

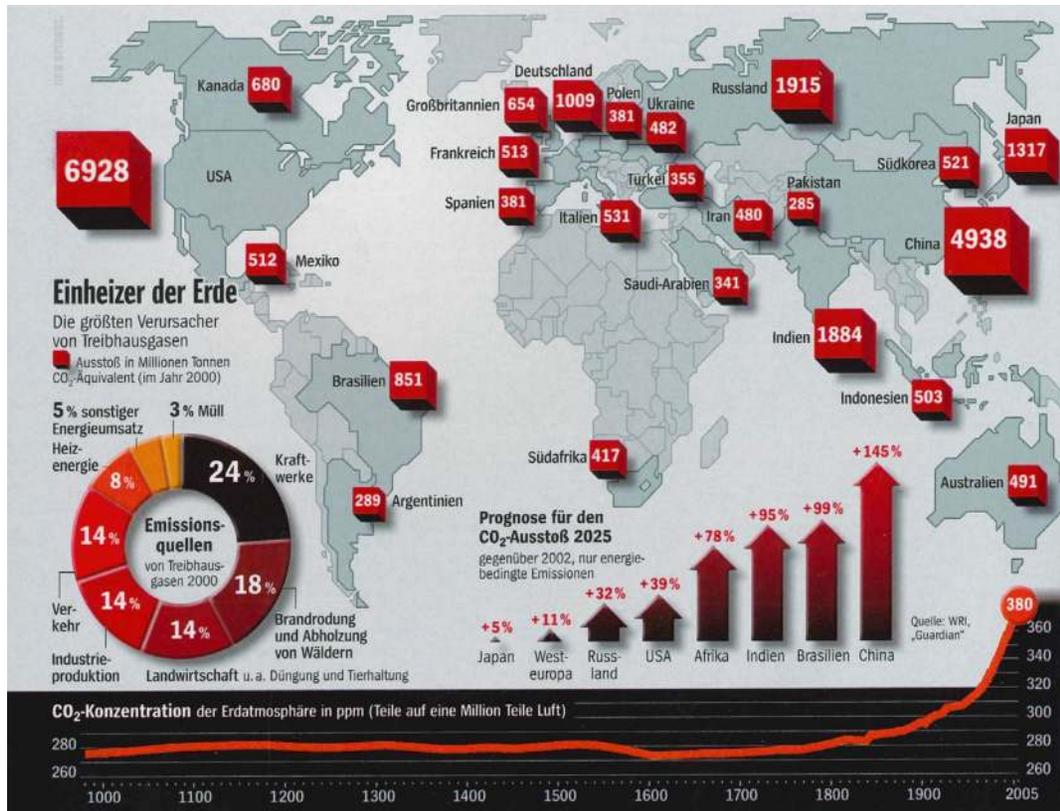


Abb. 81: Einheizer der Erde (Spiegel 45/2006: 86)

Die zweite neu hinzukommende Grafik ist im Jahr 2015 erschienen (Abb. 82 und 83)⁶⁸ und trägt den Titel *Versuch ... und Scheitern*.⁶⁹ Insgesamt erstreckt sich die Grafik über eine *Spiegel*-Doppelseite und zeigt im Kern zweierlei: Zum einen präsentiert sie mit einer am unteren Rand der beiden Seiten horizontal verlaufenden Zeitleiste die chronologische Abfolge »wichtige[r] Klimakonferenzen seit 1992«. Deren zeitliche Sukzession ist dabei – im Sinne einer Ordinalskala – als räumliche Reihenfolge abgebildet (frühere Konferenzen stehen weiter links, spätere weiter rechts), ihre zeitlichen Abstände sind darüber hinaus – im Sinne einer Intervallskala – durch räumliche Abstände visualisiert (längere Zeitspannen werden durch größere Distanzen zwischen den Konferenzen angezeigt). Insgesamt führt die Zeitleiste acht Konferenzen bzw. Tagungsorte und Jahresdaten an: Rio de Janeiro (1992), Kyoto (1997), Bali (2007), Kopenhagen (2009), Cancún (2010), Doha (2012), Lima (2014), Paris (2015). Unterhalb der einzel-

68 Analog zu den Abbildungen 80 und 81 zeigt Abbildung 82 die Grafik aus dem Jahr 2015 in ihrer Gesamtheit und konkreten Einbettung auf der Doppelseite des journalistischen Artikels, Abbildung 83 wiederum zeigt speziell einen vergrößerten Ausschnitt des im Folgenden fokussierten Säulendiagramms.

69 Der Titel des entsprechenden Artikels lautet *Sind wir noch zu retten?*, der Titel des gesamten Hefts *Der verheizte Planet. Wie die Gier nach Wachstum unser Klima zerstört*.

nen Konferenztitel und Veranstaltungsjahre finden sich zudem knappe Informationen über die zentralen Konferenzergebnisse (Protokolle, Programme, Hilfsfonds, Klimaziele, Ratifizierungen etc.).

Zum anderen zeigt die Grafik *Versuch ... und Scheitern* rechts neben der Zeitleiste ein Säulendiagramm, das bündig am rechten Außenrand der Doppelseite positioniert ist und nahezu die gesamte Seitenhöhe zwischen Fuß- und Kopfstege ausfüllt. Thematisch fokussiert die vergleichende Darstellung des Säulendiagramms die »[w]eltweite[n] CO₂-Emissionen, in Milliarden Tonnen« und zeigt im Wesentlichen einen diachronen Vergleich der globalen CO₂-Emissionen zwischen den beiden Jahren 1990 (linke Säule) und 2013 (rechte Säule). Es ist speziell dieses Säulendiagramm auf der rechten Doppelseite, auf das die Aufmerksamkeit in der diachronen Perspektive gerichtet ist – einerseits, da es im Gegensatz zu der Zeitleiste am unteren Seitenrand in einer thematischen Reihe mit den beiden ebenfalls die Treibhausgasemission behandelnden Grafiken aus den Jahren 1992 und 2006 steht, andererseits, da es sich bei diesem Teil der Grafik *Versuch ... und Scheitern* desgleichen um eine explizit zahlenbasierte Visualisierung handelt.



Abb. 82: Versuch ... und Scheitern mit unmittelbarem Artikelkontext (Spiegel 09/2015: 60f.)



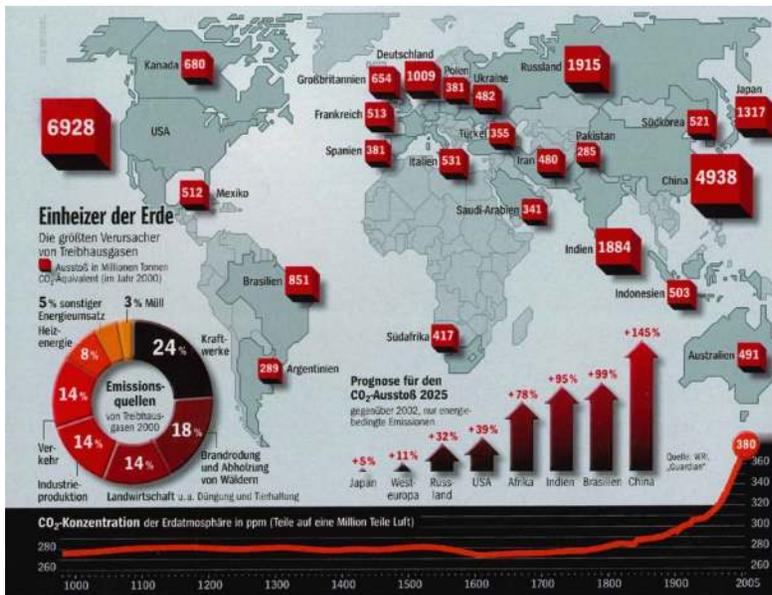
Abb. 83: Grafikausschnitt (Spiegel 09/2015: 61)

Der diachronen Analyse der drei Grafiken *Die grossen Verschmutzer*, *Einheizter der Erde* und *Versuch ... und Scheitern* sei eine allgemeine Anmerkung vorangestellt: Die drei Grafiken aus den Jahren 1992, 2006 bzw. 2015 sind nicht vom *Spiegel* selbst als Bildserie publiziert. Vielmehr handelt es sich um ursprünglich disparate Grafiken, deren konkrete Auswahl Ergebnis einer eigenen Materialsichtung ist. Der Startpunkt dieser Sichtung fiel auf Heft 51 des Jahres 1972, das am 11. Dezember 1972 mit dem Titelthema *Akupunktur. Sieg über den Schmerz?* erschienen ist – auf jene *Spiegel*-Ausgabe also, die unmittelbar nach der am 7. Dezember 1972 realisierten Aufnahme der Weltraumfotografie *Blue Marble* veröffentlicht wurde. Ihr Ende wiederum markiert die – Stand heute – aktuelle *Spiegel*-Ausgabe, das heißt Heft 13 des Jahrgangs 2022, die unter dem Titel *Krieger wider Willen. Wie das Drama in der Ukraine den Kanzler und sein Land verändert* den gegenwärtigen Krieg in der Ukraine zum Thema hat. Eingegrenzt wurde die daraus resultierende, insgesamt 2.579 *Spiegel*-Hefte umfassende Datenbasis entlang unterschiedlicher Aspekte: Im ersten Schritt bezog sich die Materialsichtung exklusiv auf Titelthemen und Titelbilder, die grundsätzlich eine inhaltliche Nähe zum Thema CO₂-Emission aufweisen und damit auch Visualisierungen der CO₂-Produktion potenziell nahelegen. Im Einzelnen waren dies unter anderem die Themen Klimawandel und Klimaschutz, Energiewende, Umweltkatastrophen, Umweltpolitik, Ölkrise, Atomkraft, saubere Energie, Turbo-Kapitalismus, globale Massenproduktion, Auto- und Fleischindustrie, (Stadt-)Verkehr oder Zukunftsvisionen. Im zweiten Schritt richtete sich der Fokus speziell auf die systematische Durchsicht der Leitartikel respektive der in jeder *Spiegel*-Ausgabe besonders herausgestellten Rubrik *Titel* bzw. *Titelgeschichte*. Ausgehend von dieser Suchheuristik thematisiert die diachrone Analyse in diesem Teilkapitel alle im gesamten Untersuchungszeitraum im *Spiegel* veröffentlichten zahlenbasierten Visualisierungen zur CO₂-Emission auf Staatenebene. Zwar existieren weitere Abbildungen, die sich mit dem Thema CO₂ befassen, allerdings handelt es sich bei diesen nicht immer um zahlenbasierte Visualisierungen, sondern vor allem um Erklärgrafiken, die zudem teilweise thematisch enggeführt sind auf die Bundesrepublik Deutschland, einzelne Industriezweige oder konkrete PKW-Hersteller oder oft Aspekte jenseits der eigentlichen CO₂- bzw. Treibhausgasproduktion betreffen, so etwa die schädliche Wirkung von Treibhausgasen, die Ursachen des Treibhauseffekts oder die Zunahme des CO₂-Gehalts in der Erdatmosphäre in Relation zur Zunahme der Durchschnittstemperatur auf der Erde. Entsprechend wurden einige *Spiegel*-Visualisierungen von der bildvergleichenden Analyse ausgeschlossen, die für eine ästhetisch rekonstruierende Feinanalyse nicht minder vielversprechend anmuten, mit Blick auf das spezifische Erkenntnisinteresse jedoch letztlich nicht von Relevanz waren. So fiel etwa die erste überhaupt im *Spiegel* veröffentlichte visuelle Darstellung zum Thema CO₂ aus den zu untersuchenden Bilddaten.

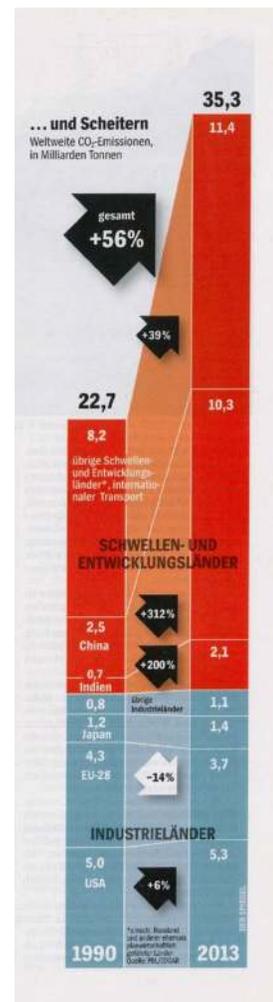
Bei dieser in Heft 33 des Jahres 1986 publizierten Grafik mit dem Titel *Globales Treibhaus* handelt es sich um eine schematische Darstellung der Auswirkungen von CO₂ und anderen Spurengasen auf den Wärmehaushalt der Erde. Andere Grafiken zur CO₂-Thematik – etwa *Industriestaaten: Die Klima-Aufheizter* in Heft 44/1991 (S. 61), *Heizer im Treibhaus* in Heft 21/92 (S. 235) oder *Weiterhin schlechtes Klima* in Heft 12/95 (S. 181) – thematisieren zwar die CO₂-Emissionen entlang nationalstaatlicher Emissionswerte. Allerdings nehmen sie dabei stets eine spezialthematische Perspektive ein – so werden die energiebedingten CO₂-Emissionen thematisiert, es erfolgt ein Vergleich der tatsächlichen mit den vertretbaren CO₂-Emissionen, oder es werden die Reduktionsverpflichtungen in Verbindung mit der Einführung eines CO₂-Preises gezeigt. Aus diesem Grund wurden die drei Grafiken letztlich ebenfalls nicht in den Bildkorpus für die Analyse aufgenommen.



1992



2006



2015

Abb. 84: Bildvergleich der drei Spiegel-Grafiken zur CO₂-Emission

Betrachtet man die drei als relevant identifizierten Grafiken im Bildvergleich (Abb. 84), so fällt zunächst in allgemeiner Hinsicht auf, dass die Thematik der Treibhausgasemission im Zeitraum zwischen 1992 und 2015 aus einer zunehmend globaleren Perspektive dargestellt wird: Ist die Schadstoffemission im Jahr 1992 primär als eine Rangfolge einzelner Nationalstaaten veranschaulicht (Grafik 1), entwickelt sich die visuelle Darstellung über die Abbildung eines internationalen Zusammenhangs mit globalem Anspruch in Gestalt der bildbestimmenden Weltkarte im Jahr 2006 (Grafik 2) hin zu einem genuin globalen Vergleich im Jahr 2015, der insbesondere die weltweit aufsummierten Emissionswerte zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten vergleichend gegenüberstellt (Grafik 3).

Eng damit verbunden lässt sich eine weitere allgemeine Beobachtung konstatieren: Sind es in der Grafik *Die großen Verschmutzer* aus dem Jahr 1992 mindestens 166 Staaten, die in der Rangfolge der nationalstaatlichen Treibhausgasproduzenten *nicht* dargestellt sind (vgl. Fußnote 54) und dementsprechend in dem Länderranking unsichtbar bleiben, setzt die Grafik *Einheizer der Erde* aus dem Jahr 2006 mit der Weltkartendarstellung auch jene politischen Einheiten ins Bild, die gerade nicht zu den eigentlichen Vergleichseinheiten der »größten Verursacher von Treibhausgasen« zählen. Die Grafik *Versuch ... und Scheitern* aus dem Jahr 2015 wiederum erfasst mit den Werten der weltweiten CO₂-Emission *alle* Staaten der Welt und konzipiert damit einen Vergleichszusammenhang, der sämtliche Länder hinsichtlich der Schadstoffemission inkludiert.

Mit diesen beiden Beobachtungen deutet sich sogleich eine grundsätzliche Entwicklung an, die zu diesem anfänglichen Zeitpunkt der diachronen Analyse heuristisch als *visueller Globalisierungsprozess* beschrieben sei, als Transformationsprozess von einer nationalen über eine internationale zu einer globalen visuellen Beobachtungsordnung. Dieser noch vage und allgemein gefasste Entwicklungsprozess dient im Folgenden als Grundlage und Referenzrahmen für die bildvergleichende Analyse aus diachroner Perspektive. Ausgehend von dem Bildvergleich in Abbildung 84 gilt es zu untersuchen, ob und falls ja, inwiefern sich jener generelle Wandel vom Nebeneinander einzelner Staaten hin zu einer allen gemeinsamen Welt bzw. einem zusammenhängenden Ganzen explizit in Bezug auf die bisherigen idealtypisch verdichteten Erkenntnisse aus der Feinanalyse der Grafik *Die großen Verschmutzer* genauer erschließen und möglicherweise in Form von weiteren Typenbildungen rekonstruktiv verstehen lässt. Hierfür werden in einem ersten Schritt zunächst die Grafik *Die großen Verschmutzer* aus dem Jahr 1992 und die Grafik *Einheizer der Erde* aus dem Jahr 2006 miteinander kontrastiert, bevor in einem zweiten Schritt zusätzlich die Grafik *Versuch ... und Scheitern* aus dem Jahr 2015 Berücksichtigung findet.

Richtet sich der Fokus sonach auf die ersten beiden Grafiken, so zeigt auch die Grafik *Einheizer der Erde* in Übereinstimmung mit der Grafik *Die großen Ver-*

schmutzer grundsätzlich einen Vergleich der weltweit größten Treibhausgasemittenten auf Staatenebene. Im Unterschied zur frühen Grafik aus dem Jahr 1992 lockert sie jedoch den Aspekt der nationalstaatlichen Rangfolge, indem sie die Linearität der über die Schadstoffemissionswerte begründeten Abfolge aller Treibhausgasproduzenten durch deren lagetreue Darstellung auf einer Weltkarte ersetzt. Die bildräumliche Positionierung der Vergleichseinheiten folgt mit anderen Worten nunmehr einer geografischen Logik und erfolgt gerade nicht mehr in Abhängigkeit von der Quantität der länderspezifischen Schadstoffemissionen. Diese alternative Anordnung führt zu dem Umstand, dass sich die vergleichende Wahrnehmung der Treibhausgasemittenten im Sinne einer auf- oder absteigenden Sortierung der Emissionswerte nicht mehr unmittelbar ergibt, sondern mittels eines über die Grafik wandernden Blicks angeeignet werden muss, und spezifischer zu der damit einhergehenden Einsicht, dass sich die Grafik aus dem Jahr 2006 nicht mehr als Primat nationalstaatlicher Rangfolge beschreiben lässt.

Des Weiteren unterscheiden sich die beiden Grafiken auch mit Blick auf die zweite idealtypische Ordnung der internationalen Polarität. Denn freilich zerfällt in der Grafik *Einheizer der Erde* mit der geografisch strukturierten Anordnung der Vergleichseinheiten gemäß ihrer Lage und Lagebeziehungen die vormals in der Grafik *Die großen Verschmutzer* im Zusammenspiel der miteinander und aufeinander hin verklammerten Elemente und Kommunikationsmedien sich eröffnende Unterscheidung zwischen Ländern des globalen Nordens auf der linken Grafikkarte und Ländern des globalen Südens auf der gegenüberliegenden rechten, wie auch darüber hinaus mit der politischen Weltkartendarstellung die ausdrückliche Entgegensetzung der beiden (stereotypen) Darstellungen der USA und von Indien nicht mehr beobachtbar ist.

Dennoch erzeugt auch die kartografische Darstellungsform der Grafik *Einheizer der Erde* Bedeutungs- und Sinnbezüge, die als internationale Polarität charakterisiert werden können, indem sie eine alternative Zweiteilung des Vergleichszusammenhangs sichtbar macht. Konkret nämlich sind »[d]ie größten Verursacher von Treibhausgasen« auf der Weltkarte einerseits durch die Abbildung der roten Emissionswürfel klar markiert, andererseits durch die Nennung der Ländernamen eindeutig erkennbar, und außerdem sind sie ausnahmslos durch eine identische dunkelgraue Kolorierung ihrer Ländersilhouetten gekennzeichnet. Im Kontrast hierzu sind alle anderen auf der Weltkarte (mit)abgebildeten politischen Einheiten, ergo alle übrigen Staaten der Welt, weder mit Würfeln bestückt noch durch Namen bestimmt, allesamt sind sie aber einheitlich in einem homogenen Hellgrau illustriert. Ebendiese drei dichotomen Merkmale – Würfel/kein Würfel, Name/kein Name, Dunkelgrau/Hellgrau – sind es, die in der Grafik *Einheizer der Erde* für eine alternative internationale Polarität konstitutiv sind: Sinnhaft akzentuiert die zahlenbasierte Visualisierung aus dem Jahr 2006 eine Differenz zwi-

schen den weltweit größten CO₂-Emittenten und allen anderen Staaten der Welt. Letztere, so legt die Grafik auf diese Weise überdies nahe, scheinen mit Blick auf den Vergleichszusammenhang der Treibhausgasproduktion nicht von primärer Relevanz zu sein, obgleich sie – systemtheoretisch formuliert – als unmarkierte Seite der Unterscheidung mit der Weltkartendarstellung paradoxerweise sichtbar sind und gerade dadurch als Gegenseite beobachtbar werden.

In dieser Paradoxie weist speziell die dichotome Farbgebung aus dunkelgrauer und hellgrauer Kolorierung der Ländersilhouetten auf ein weiteres Sinn- und Bedeutungspotenzial hin, das sich alsdann nicht zureichend mit der idealtypischen Ordnung internationaler Polarität beschreiben lässt. Vielmehr insinuiert der Farbkontrast darüber hinaus die Sinnstruktur eines globalen Zusammenhangs – wie ein unmittelbares Kontrastbild im Bildvergleich (Abb. 85) mit der Originalgrafik aufzeigt.

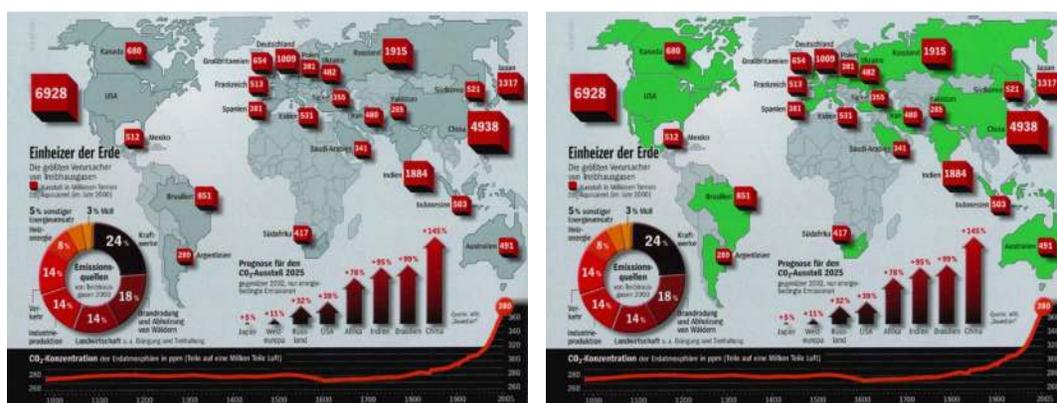


Abb. 85: Bildvergleich zwischen der Originalgrafik *Einheizer der Erde* (linke Seite) und einem unmittelbaren Kontrastbild mit alternativer Farbgestaltung (rechte Seite)

Während in dem unmittelbaren Kontrastbild (Abb. 85, rechtes Bild) der ursprünglich dunkelgraue Farbwert der Länderkolorierung durch einen augenfälligeren Grünton substituiert ist, basiert die Farbgestaltung der Originalgrafik (Abb. 85, linkes Bild) auf zwei grundsätzlich ähnlichen Farben bzw. nur graduell verschiedenen Farbwerten innerhalb des grauen Farbspektrums. Dergestalt zeigt sie – ganz im Sinne der idealtypischen Ordnung des globalen Zusammenhangs – die (farbliche) Einheit respektive den (sinnhaften) Gesamtzusammenhang der Welt statt ihre (farbliche) Zweiheit respektive (sinnhafte) Differenz, wie sie im unmittelbaren Kontrastbild sichtbar sind.

Die Sinnstruktur des globalen Zusammenhangs ist in der Grafik *Einheizer der Erde* überdies an weiteren Stellen und über andere Nuancen evident. Beispielsweise sind einige der roten Emissionswürfel derart abgebildet, dass sie die Ländergrenzen einzelner Vergleichseinheiten unterschiedlich stark überschreiten. Im Fall von Argentinien etwa überlagert der Emissionswürfel die Landesgrenze

an der Atlantikküste der Provinz Buenos Aires randständig; im Fall von Indien überschreitet der Würfel deutlich die Landesgrenzen im Westen zum Arabischen Meer und im Osten und Süden zum Indischen Ozean und verdeckt sogar in Gänze den südöstlich gelegenen Inselstaat Sri Lanka; im Fall der USA ist der Würfel vollkommen außerhalb der US-Bundesstaaten linksseitig der Westküste gesetzt – um drei unterschiedliche Ausgestaltungen der Grenzüberschreitung exemplarisch aufzuführen. Aufgrund dieser spezifischen Darstellungsweise wird auch in der Grafik *Einheizer der Erde* die CO₂-Emission als ein Phänomen visualisiert, das die jeweiligen Ländergrenzen der Treibhausgasproduzenten transzendiert und infolgedessen in einen allen gemeinsamen Luftraum hineinwirkt. Die Grafik führt an dieser Stelle somit jene teilweise ungenaue Positionierung der einzelnen roten Würfelreihen in Bezug auf die schwarzen Länderrechtecke im Rahmen der Grafik *Die großen Verschmutzer* fort, die bereits knapp 15 Jahre zuvor die Schadstoffemission auf visueller Ebene hinsichtlich ihrer Produktion und Auswirkungen als generell raumübergreifend dargestellt hatte.

Bestärkt wird dieser Entgrenzungseindruck letztlich auch durch die Abbildung der dunklen Schlagschatten aller 24 Emissionswürfel – und damit erneut in grundlegender Analogie zur Grafik *Die großen Verschmutzer*. So erlaubt auch die einheitliche Schattendarstellung in der Grafik *Einheizer der Erde* sinnlogische Schlüsse auf eine allen politischen Einheiten der Weltkarte gemeinsame Lichtquelle und einen allen gemeinsamen Boden. Darüber hinaus bewirkt die Spezifik der Schattendarstellung in dieser Grafik aber noch etwas anderes: Das konkrete Zusammenspiel von Würfel, Schatten und Weltkarte erschafft auf der zweidimensionalen Grafikfläche eine optische Raumtiefe, durch die die Würfel gleichsam in gewisser Distanz über der Weltkarte zu schweben scheinen. Dieserart wird zwar auch in der Grafik *Einheizer der Erde* ein allen gemeinsamer Luftraum bildanschaulich erfahrbar und es aktualisieren sich damit die Sinn- und Bedeutungsbezüge hinsichtlich der Schattendarstellung der Grafik *Die großen Verschmutzer*. Doch zugleich steigert sich an dieser Stelle nochmals der Sinn- und Bedeutungsgehalt im Sinne der idealtypischen Ordnung des globalen Zusammenhangs: Während die Würfel in der Grafik von 1992 nur graduell in den bildanschaulichen Nahbereich der unmittelbar nebeneinander aufgelisteten Vergleichseinheiten hineinragen, sind es nun einerseits die geografisch tatsächlichen Nachbarländer, die unmittelbar von ihren Emissionen wechselseitig betroffen sind. Andererseits und obendrein ist der Effekt ihrer raumübergreifenden Bewegung nun deutlich stärker wahrnehmbar: Im Vergleich mit der Grafik *Die großen Verschmutzer* sind die Würfel nicht nur graduell verschoben, sondern geradezu grenzenlos frei beweglich dargestellt.

Zusammenfassend lässt sich für die *Spiegel*-Grafik *Einheizer der Erde* aus dem Jahr 2006 konstatieren, dass auch bei ihr alle drei ursprünglich in der Grafik *Die großen Verschmutzer* aus dem Jahr 1992 idealtypisch rekonstruierten Ordnungen

beobachtet werden können. Gleichzeitig fällt im unmittelbar bildanschaulichen Nebeneinander dieser beiden zahlenbasierten Visualisierungen auf, dass sich in der später publizierten Grafik das konkrete Verhältnis der drei Ordnungen zueinander verändert hat. So verliert zum einen die Ordnung der nationalstaatlichen Rangfolge vor dem Hintergrund der thematischen Kartendarstellung deutlich an Relevanz. Zum anderen verschiebt sich mit der alternativen Zweiteilung der Welt der ursprüngliche Sinn der Ordnung der internationalen Polarität. Und nicht zuletzt intensiviert sich mit der Steigerung der raumübergreifenden Bewegung der CO₂-Emissionen die Bestimmtheit des globalen Zusammenhangs, sodass die dritte idealtypische Ordnung fallspezifisch an Bedeutung gewinnt.

Besonders kennzeichnend für die Grafik *Einheizer der Erde* ist in diesem Zusammenhang außerdem die wechselseitige Durchdringung der beiden letztgenannten Ordnungen, wie sie sich allen voran im Farbkontrast der Weltkarte und in der konkreten Darstellung der Emissionswürfel zeigt. Denn in genau dem Sinne, wie die farbliche Unterscheidung der Ländersilhouetten sowohl die Zweiheit der Welt (Ordnung der internationalen Polarität) als auch ihre Einheit (Ordnung eines globalen Zusammenhangs) zeigt, werden mit den Emissionswürfeln einige Länder als die »größten Verursacher von Treibhausgasen« von allen übrigen Staaten der Welt unterschieden (Ordnung der internationalen Polarität) und gleichzeitig verweisen sie auf einen allen gemeinsamen Luftraum (Ordnung eines globalen Zusammenhangs). Aufgrund dieser spezifischen Durchdringung ist es an dieser Stelle auch (noch) nicht hinlänglich möglich, in Analogie zur Grafik *Die großen Verschmutzer*, die primär als nationalstaatliche Rangfolge beschrieben wurde, eindeutig zu bestimmen, welcher Ordnung in der Grafik *Einheizer der Erde* das Primat zukommt.

Im zweiten Schritt der diachronen Analyse weitet sich der Bezugsrahmen des fluiden Blicks und integriert letztlich auch die Grafik *Versuch ... und Scheitern* aus dem Jahr 2015. Deren offensichtlichster Unterschied zu den beiden anderen Grafiken ist die gewählte Darstellungsform der Treibhausgasemission als diachroner Vergleich der »weltweite[n] CO₂-Emissionen«. Anstatt die CO₂-Produktion primär einzelnen Staaten zuzuschreiben, ist sie zu einer globalen Zahl addiert, die die weltweit ausgestoßene Menge an Kohlendioxid (in Millionen Tonnen) innerhalb eines Jahres angibt und mit den weltweiten CO₂-Emissionen eines anderen Jahres in Beziehung gesetzt ist. Mit dieser Skalierung des Emissionsausstoßes in globalem Maßstab findet eine grundlegende Ebenenverschiebung der Thematik statt, die es nahelegt, die Grafik *Versuch ... und Scheitern* mit der idealtypischen Ordnung des globalen Zusammenhangs zu beschreiben. Denn es macht einen Unterschied, ob sich eine Grafik primär darauf beschränkt, die Treibhausgasemission hinsichtlich ihrer nationalen Produzenten zu vergleichen, oder ob sie die Treibhausgasemission explizit auf einen globalen Zusammenhang bezieht, der grundsätzlich als Wirklichkeitsbereich jenseits der Staatenebene verstanden werden kann.

Gleichzeitig existieren in der Grafik und ihrer grundlegend globalen Perspektive Sinn und Bedeutung generierende Bezugsmöglichkeiten und Zusammenhänge zwischen Elementen und Details, die mit den beiden Ordnungen der nationalstaatlichen Rangfolge und der internationalen Polarität charakterisiert werden können. So sind beispielsweise beide Jahressäulen in einen oberen roten Bereich und einen unteren blauen unterteilt. Die rote Kolorierung – darauf verweist die schriftsprachliche Angabe in der Grafik selbst – kennzeichnet den durch die »Schwellen- und Entwicklungsländer« produzierten Anteil der weltweiten CO₂-Emission; die blaue Kolorierung markiert hingegen den entsprechenden Anteil der »Industrieländer«. Mit dieser Farbkombination weist die Grafik ebenfalls deutlich sichtbar eine Unterscheidung innerhalb des diachronen Vergleichs der global aufsummierten Emissionswerte auf und vermittelt damit gleichermaßen Sinn- und Bedeutungsbezüge einer internationalen Polarität. Zwar unterscheidet sich die Grafik aus dem Jahr 2015 hierbei von der aus dem Jahr 2006, in der die idealtypische Ordnung der internationalen Polarität ausdrücklich die größten CO₂-Emittenten von allen anderen Staaten unterscheidet. Doch in Analogie zur ersten Grafik *Die großen Verschmutzer* sind es auch in der dritten Grafik *Versuch ... und Scheitern* die Länder des globalen Südens und die Länder des globalen Nordens, die in Bezug auf die Schadstoffemission kontrastiert werden. Und ergänzend sei hinzugefügt: Handelt es sich in der ersten Grafik bei der Sinnstruktur der internationalen Polarität um eine Binnendifferenzierung der nationalstaatlichen Rangfolge, ist es in der dritten nunmehr eine Binnendifferenzierung des globalen Zusammenhangs, die als internationale Polarität beobachtbar ist.

Überdies finden sich innerhalb der beiden farblich voneinander getrennten Ländergruppen in der dritten Grafik weitere Sinn und Bedeutung stiftende Differenzierungen: Zum einen sind im roten Bereich der »Schwellen- und Entwicklungsländer« die Einheiten »Indien«, »China« und die Residualgruppe »übrige Schwellen- und Entwicklungsländer, internationaler Transport« aufgeführt. Im blauen Bereich der »Industrieländer« sind es die Einheiten »USA«, »EU-28«, »Japan« und die Residualgruppe »übrige Industrieländer«. Dergestalt vergleicht die Grafik auf dieser Ebene einzelne Länder (USA, Japan, Indien, China) mit dem Staatenverbund der europäischen Länder, den Restgrößen »übrige Industrieländer« und »übrige Schwellen- und Entwicklungsländer« sowie dem Sektor »internationaler Transport«. Mit diesem Konglomerat ungleicher Vergleichseinheiten schließt die Grafik *Versuch ... und Scheitern* grundsätzlich an die bereits in der Grafik *Einheizer der Erde* enthaltene höhenproportionale Darstellung der prognostizierten Entwicklung des CO₂-Ausstoßes in Gestalt des rechtsseitigen Säulendiagramms an, in deren Rahmen Länder, Regionen und ganze Kontinente zueinander in Beziehung gesetzt sind. Gleichzeitig erweitert sie mit der zusätzlichen Angabe »internationaler Transport« nochmals das Spektrum der verglichenen Ein-

heiten. Diese Ergänzung ist aus der erkenntnisleitenden diachronen Perspektive in mindestens zweifacher Hinsicht bedeutsam: Zum einen wird mit den CO₂-Emissionen aus dem Sektor »internationaler Transport« erstmals ein globaler Realitätsbereich als eigenständiger CO₂-Produzent jenseits der Nationalstaaten, Regionen und Kontinente berücksichtigt. Obschon bereits im linksseitigen Kreisdiagramm der zweiten Grafik einzelne Emissionsquellen wie etwa Kraftwerke, Landwirtschaft oder Verkehr angeführt sind, spielen diese im Gegensatz zur dritten Grafik im eigentlichen Ländervergleich keine Rolle, da sie in den nationalstaatlichen Emissionswerten restlos aufgehen. So besehen macht die Grafik *Versuch ... und Scheitern* bislang Unsichtbares sichtbar und verweist mit dem Wandel der Vergleichseinheiten auf eine Veränderung des der Grafik zugrunde liegenden Wissens respektive auf Verschiebungen gesellschaftlicher Prioritäten und kultureller Deutungsmuster.

Zum anderen sind die Vergleichseinheiten innerhalb der roten bzw. blauen Kolorierung nicht beliebig aufgelistet, sondern geordnet nach Rangfolge. Mit Blick auf die blaue Ländergruppe weisen in beiden Jahren die USA den größten CO₂-Ausstoß auf (5,0/5,3), gefolgt von den Mitgliedsstaaten der Europäischen Union (4,3/3,7), Japan (1,2/1,4) und schließlich der Residualgruppe »übrige Industrieländer« (0,8/1,1). Bei der roten Ländergruppe ist es die Residualgruppe »übrige Schwellen- und Entwicklungsländer, internationaler Transport«, die in beiden Jahren die meisten Tonnen CO₂ emittiert (8,2/11,4), an zweiter Stelle folgt China (2,5/10,3) und an dritter Indien (0,7/2,1). Bemerkenswerterweise ist die Anordnung der Rangfolge innerhalb der Kategorie »Schwellen- und Entwicklungsländer« invertiert zur Anordnung der Rangfolge innerhalb der Kategorie »Industrieländer«: Nehmen die Emissionswerte der Länder des globalen Nordens von unten nach oben ab, wachsen die Werte der Länder des globalen Südens von unten nach oben an. Und nochmals mehr erstaunt die Tatsache, dass die weltweiten CO₂-Emissionen des internationalen Transports exklusiv dem roten Bereich und damit vollumfänglich dem globalen Süden zugeordnet werden. Dieser Umstand muss bildimmanent wie bildvergleichend eine offene Frage bleiben. Grundsätzlich verweist er aber darauf, dass die Festlegung von Darstellungsweisen und Gestaltungsprinzipien kein neutraler Prozess ist, sondern nicht zuletzt dem Einfluss kultureller Vorannahmen und redaktioneller Ausrichtungen unterliegt.

Mit dieser abermaligen Binnendifferenzierung insinuiert die Grafik zusätzlich zum offensichtlichen Vergleich der weltweiten CO₂-Emissionen aus diachroner Perspektive und ergänzend zur farblichen Differenzierung nach Ländern des globalen Südens und des globalen Nordens eine Sortierung der nationalstaatlichen CO₂-Emittenten, die eine Rangordnung anzeigt. Oder wieder mit Blick auf die drei ursprünglich im Rahmen der Analyse der ersten Grafik rekonstruierten idealtypischen Ordnungen formuliert: Auch die Grafik *Versuch ... und Scheitern* lässt sich durch die Ordnung des globalen Zusammenhangs, die Ordnung der internationa-

len Polarität und die Ordnung der nationalstaatlichen Rangfolge charakterisieren. Im Unterschied zur Grafik *Die großen Verschmutzer* sind diese in ihrem Verhältnis zueinander allerdings vollkommen konträr gewichtet, da ihre trichotome Struktur im diachronen Bildvergleich der drei Grafiken geradezu umschlägt: Während in der Grafik von 1992 Nationalstaaten die zentralen Vergleichseinheiten repräsentieren und entwicklungspolitische wie auch globale Zusammenhänge erst sekundär erfahrbar sind, wird der Schadstoffausstoß in der dritten Grafik als ein alle Staaten und alle Menschen betreffendes Problem visualisiert, das erst sekundär auf entwicklungspolitische und (trans)nationale Zusammenhänge bezogen wird. Mit anderen Worten: Im gesamten Zeitraum von 1992 bis 2015 hat sich das Verhältnis aus nationaler Rangfolge, internationaler Polarität und globalem Zusammenhang von einem Primat nationalstaatlicher Ordnung hin zu einem Primat globaler Ordnung gewandelt. Dabei kann die Grafik *Die Einheizer der Erde* aus dem Jahr 2006 mit ihrer uneindeutigen Darstellungsform und in Einklang mit ihrer zeitlichen Mittelstellung als Übergang verstanden werden, da sie zum einen infolge der ihr zugrunde liegenden geografischen Logik die nationalstaatliche Rangfolge *verundeutlicht*, zum anderen durch die Weltkartenabbildung auf Globalität hinweist und die eindeutig globale Perspektive der dritten Grafik bereits vorwegnimmt.

Darauf aufbauend lassen sich die drei fallspezifischen Rekonstruktionen mit Blick auf das je einzelbildspezifische Verhältnis der drei Ordnungen einerseits und die bildübergreifende Entwicklung dieses Verhältnisses im Zeitverlauf andererseits schlussendlich zu einer übergreifenden Fallstrukturhypothese vereinen, die die Spezifik des *gesamten* Transformationsprozesses der Emissionsvisualisierung im Rahmen der drei *Spiegel*-Grafiken als verdichtete Rekonstruktion eines objektivierten Typus im Zeitverlauf erkennbar werden lässt: Beginnend mit der Grafik *Die großen Verschmutzer* im Jahr 1992 über die Grafik *Einheizer der Erde* im Jahr 2006 bis hin zur Grafik *Versuch ... und Scheitern* im Jahr 2015 zeigt sich ein visueller Globalisierungsprozess, der als *Umkehrung der trichotomen Struktur* aus nationaler Rangfolge, internationaler Polarität und globalem Zusammenhang beschrieben werden kann. Darin zeigt sich nicht zuletzt ein Bedeutungsverlust innergesellschaftlicher Grenzen entlang nationalstaatlicher Entitäten und entwicklungspolitischer Grenzen – wie sie noch 15 bzw. 25 Jahre zuvor in den beiden Grafiken *Die großen Verschmutzer* bzw. *Einheizer der Erde* vorrangig strukturgebend waren.⁷⁰

70 Abschließend sei angemerkt: Der Transformationsprozess bezieht sich allein auf die drei analysierten Grafiken, es wird also nicht der Anspruch erhoben, dass der Befund für tendenziell viele bzw. andere Bilder in diesem Zeitraum gilt. Um diesbezüglich allgemeine Tendenzen erfassen und statistisch gerechtfertigte Aussagen treffen zu können, müssten vielmehr weitere und anders konzipierte Untersuchungen durchgeführt werden, die jedoch allenfalls weitere (eventuell sogar zahlreiche) Einzelfälle berücksichtigen könnten. Die Frage nach der Verallgemeinerung der Ergebnisse wäre aber auch damit nicht abschließend zu beantworten – aber dies ist, ganz im Goffman'schen Sinne (vgl. 1981 [1979]: 105), eine andere Frage.

4. ANALYSE III

oder: die visuelle Konstruktion von Globalität jenseits der Einzelbildauslegung

Das vorliegende Kapitel thematisiert die Analyse des dritten und letzten Fallbeispiels dieser Studie: der 44. Frontcover der *World Development Reports*, die im Zeitraum von 1978 bis 2022 von der World Bank publiziert wurden. Im Unterschied zu den vorangegangenen Fallanalysen, die sich primär auf jeweils eines der beiden wesentlichen Forschungsinteressen dieses Buchs konzentrierten – in *Analyse I* stand ausdrücklich die Methodenentwicklung im Mittelpunkt, in *Analyse II* vornehmlich der inhaltliche Erkenntnisgewinn –, sollen mit der abschließenden *Analyse III* nunmehr beide Perspektiven zusammen und in gleicher Intensität fokussiert werden. Mittels dieser Konzeption wird zum einen das Ziel angestrebt, bisherige Erkenntnisse an einem weiteren Fall kritisch zu prüfen, um allenfalls methodische Spezifizierungen *und* inhaltliche Differenzierungen ergänzend und korrigierend gewinnen zu können. Zum anderen und im Speziellen ist die Intention dabei, den bis hierhin sich schrittweise steigernden und spiralförmig gedachten Forschungsprozess mit einer weiteren *Aufwärtsbewegung* fortzusetzen. Das heißt: Ähnlich wie zunächst die anfängliche Interpretation der Weltraumfotografie *Blue Marble* die Grundlage bildete, auf der die zahlenbasierten Visualisierungen zur CO₂-Emission als zweites Fallbeispiel ausgewählt und vor dem Hintergrund der Überlegungen aus *Analyse I* untersucht wurden, ist es nun die Idee, *beide* bisher realisierten Analysen im Rahmen der noch ausstehenden dritten Interpretation *aufzuheben*, das heißt, sie zugleich zu negieren (aufheben als *tollere*), zu bewahren (aufheben als *conservare*) und auf eine höhere Stufe emporzuheben (aufheben als *elevare*).⁷¹

Entsprechend dieser bewussten Zusammenführung der beiden unterschiedlichen Erkenntnisinteressen erfolgt die hier anvisierte Aufhebung in gleich zwei-

71 Grundlegend zu den Bedeutungsdimensionen des Begriffs Aufheben vgl. Hegel (2013 [1812]: 80; Hervorhebung im Original): »Aufheben hat in der Sprache den gedoppelten Sinn, daß es soviel als aufbewahren, *erhalten* bedeutet und zugleich soviel als aufhören lassen, *ein Ende machen*. Das Aufbewahren selbst schließt schon das Negative in sich, daß etwas seiner Unmittelbarkeit und damit einem den äußerlichen Einwirkungen offenen Dasein entnommen wird, um es zu erhalten. – So ist das Aufgehobene ein zugleich Aufbewahrtes, das nur seine Unmittelbarkeit verloren hat, aber darum nicht vernichtet ist.«

erlei Hinsicht: zum einen durch die Aufhebung der bislang erörterten methodischen Reflexion, also in Form einer methodischen Aufhebung; zum anderen durch die Aufhebung der bis dato vorangetriebenen inhaltlichen Überlegungen, ergo in Form einer inhaltlichen Aufhebung.

Insgesamt gliedert sich das Kapitel *Analyse III* in vier Teilkapitel, wovon das erste, *Methodische und inhaltliche Aufhebung* (Teilkapitel 4.1), die Idee der beiden Aufhebungen genauer erläutert sowie hinsichtlich ihrer allgemeinen und fallspezifischen Konsequenzen für den Analyseprozess problematisiert. Im Mittelpunkt steht dabei die Beschreibung des sich verändernden Sicheinlassens auf das Datenmaterial, das infolge der unterschiedlichen Aufhebungen erforderlich ist.

Darauf aufbauend erfolgt die Darstellung der eigentlichen Analyse der *World-Development-Report*-Frontcover, die in zwei große Schritte unterteilt ist: Der erste Analyseschritt wird im Teilkapitel *Sequenzierung der Gesamtheit der 44 Titelseiten* (Teilkapitel 4.2) beschrieben, der zweite im Teilkapitel *Zeichnerische Rekonstruktion zweier ausgewählter Weltkartensilhouetten* (Teilkapitel 4.3). Beide Schritte sind prinzipiell dadurch gekennzeichnet, dass sie beabsichtigen, an den grundlegenden Ideen der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse festzuhalten, sowohl hinsichtlich ihrer forschungspraktischen Anwendung wie auch hinsichtlich ihrer methodologischen Konzeption. Zugleich zielen sie darauf, die Vorgehensweise gegenstandsangemessen anzupassen und grundsätzlich weiterzuentwickeln. In genau diesem methodischen Spannungsverhältnis zwischen Konstanz (der programmatischen Grundzüge) und Veränderung (ob der fallspezifischen Herausforderungen) wird der Versuch unternommen, die inhaltliche Frage nach der visuellen Konstruktion von Globalität und deren Entwicklung im Zeitverlauf weiterführend zu vertiefen und unter neuen Aspekten sowie kontrastiven Gesichtspunkten zu untersuchen.

4.1 Methodische und inhaltliche Aufhebung

Das Vorhaben der methodischen und inhaltlichen Aufhebung setzt unumgänglich voraus, die Untersuchung der Titelseiten des *World Development Reports* ausdrücklich als das aufzufassen, was sie mit Blick auf den Gesamtaufbau dieser Studie tatsächlich ist: die dritte Fallanalyse in einem bereits weit vorangeschrittenen Forschungsprozess. Aus dieser Perspektive ist sie in einem spezifischen Kontext verortet und Teil eines systematisch aufeinander aufbauenden Ganzen; sie hat folglich in Form des bisherigen Verlaufs des Forschungsprozesses bereits eine Geschichte, noch bevor sie überhaupt angefangen hat. Entsprechend steht bei der methodischen und inhaltlichen Aufhebung speziell die Frage im Zentrum, wie dieser konkrete Kontext, der spezifische Gesamtzusammenhang und die bisherige

Entwicklung im Rahmen einer weiteren Analyse konkret zu negieren, zu bewahren und auf eine höhere Stufe emporzuheben sind.

Im Hinblick auf die methodische Aufhebung geht es mit dem dritten Fallbeispiel darum, den mit *Analyse I* und *Analyse II* eingeschlagenen methodischen Weg zu problematisieren und explorativ weiterzugehen. Hierzu rückt mit den 44 Frontcovern des *World Development Reports* ein Bildkorpus in den Fokus, das sich unter Berücksichtigung der Extensivität der bisherigen Feinanalysen im Allgemeinen und dem Analyseschritt der zeichnerischen Rekonstruktion im Besonderen als so umfangreich darstellt, dass eine ästhetisch rekonstruierende Analyse forschungspraktisch nicht realisierbar erscheint. Entsprechend wird das bis zu diesem Zeitpunkt für die Einzelbildauslegung konzipierte Verfahren der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse bewusst an seine Grenzen geführt, um zu untersuchen, ob und falls ja, inwiefern es gelingen kann, die bisherigen methodologisch-methodischen Überlegungen auf eine größere Anzahl von Bildern anzuwenden. Paradigmatisch sind dabei folgende Forschungsfragen leitend: Welche der bereits entwickelten Arbeitsschritte und empirisch-methodischen Hilfsmittel lassen sich auch für die Rekonstruktionsarbeit der 44 Frontcover fruchtbar nutzen? Welche müssen mit Blick auf die damit einhergehenden neuen Herausforderungen modifiziert oder verworfen werden? Sind unter Umständen neue Ideen, alternative Vorgehensweisen oder abweichende Strategien im Zusammenhang eines methodisch kontrollierten Bilderverstehens zu entwickeln?

Analog zur methodischen Aufhebung sind ebenso die Erkenntnisse, Argumente und Perspektiven der speziell inhaltlichen Diskussion des bisherigen Forschungsprozesses aufzuheben. Die beiden wichtigsten, da folgenreichsten inhaltlichen Aufhebungen manifestieren sich hierbei in zwei konkreten Betrachtungsweisen, mit denen das visuelle Datenmaterial im Rahmen des dritten Analysekapitels grundsätzlich besehen wird: der *motivischen Fokussierung* einerseits und der *diachronen Fokussierung* andererseits. Unter der motivischen Fokussierung verstehe ich, dass sich die Auslegung ausdrücklich auf ein spezifisches Motiv konzentriert, konkret: auf das Motiv der Weltkartensilhouette, das auf der Mehrzahl der 44 Einzelcover sichtbar und über die Jahre auf ganz unterschiedliche Weise dargestellt ist. Mit der diachronen Fokussierung hingegen meine ich, dass die Grundgesamtheit der Frontcover in der chronologischen Folge ihrer tatsächlichen Publikation interpretativ zu befragen ist. Dadurch löst die Analyse das Motiv der Weltkartensilhouette aus dem originären Sinn- und Bedeutungszusammenhang der einzelnen Frontcover heraus und rückt die Entwicklung der visuellen Konstruktion von Globalität nunmehr am Beispiel *eines* konkreten Bildelements und seines Wandels im Zeitverlauf in den Mittelpunkt.⁷²

72 Dieser Prozess steigert fernerhin die generelle Herauslösung, die alle visuellen Daten in dieser Studie erfahren: ihre Isolation aus den ursprünglichen Kommunikationskontexten.

Die Entscheidung für gerade dieses Coverelement und seine Untersuchung in diachroner Perspektive fiel insbesondere in Aufhebung von inhaltlichen Analyseergebnissen, die im Rahmen der Interpretation der zahlenbasierten Visualisierungen im *Spiegel* gewonnen werden konnten. Im Einzelnen handelt es sich dabei um Erkenntnisse hinsichtlich der Entwicklung der visuellen Konstruktion von Globalität im Zeitverlauf. Während im Fallbeispiel der massenmedialen Grafiken die visuelle Konstruktion von Globalität als ein Transformationsprozess von einer nationalen über eine internationale hin zu einer globalen Ordnung beobachtbar ist, die jedoch immerzu auch nationale und entwicklungspolitische Grenzen aktualisierend ins Bild setzt, kann das Motiv der Weltkartensilhouette als eine Darstellung verstanden werden, die in ihrem potenziell globalen Anspruch vollständig auf die bisherigen, obgleich zum Teil nur implizit wahrnehmbaren Unterscheidungen der nationalstaatlichen Entitäten, internationalen Zusammenhänge oder weltregionalen Zuordnungen verzichtet. Dergestalt transzendiert die Weltkartensilhouette die bisherigen Ordnungsprinzipien der visuellen Konstruktion von Globalität und veranschaulicht die Welt augenscheinlich als Einheit.⁷³

Daran anschließend ergeben sich neue, spezifische Fragen, die der Rekonstruktionsarbeit eine wesentliche Orientierung bieten: Welche Folgen lassen sich für die Entwicklung der visuellen Konstruktion von Globalität beobachten, wenn mit der Weltkartensilhouette die Einheit der Welt jenseits der Staatenebene und jenseits weltpolitischer Zusammenhänge bereits zu Beginn der Untersuchung realisiert erscheint? Wird die Einheitsdarstellung im weiteren Zeitverlauf der Publikationsreihe aktualisiert oder erfährt sie auf jeder neuen Titelseite eine Spezifizierung? Und wenn Letzteres zutrifft, in welcher Form? Oder zeigt sich möglicherweise eine gar gegenläufige Entwicklung zum visuellen Globalisierungsprozess in den *Spiegel*-Grafiken und damit ein Wandel globaler Beobachtungsordnungen, der sich von der Welt als Ganzer hin zu einer spezifischen Differenzierungsform beschreiben lässt?

Wie insbesondere die Ausführungen zur motivischen Fokussierung zeigen, unterscheidet sich die hier vorgeschlagene Vorgehensweise radikal vom bisherigen Vorgehen in dieser Studie. So wird etwa bewusst darauf verzichtet, die je einzelnen Titelseiten in ihrer wesensbedingten Komplexität als Bild-Text-Gegenstand und somit primär hinsichtlich der medialen Eigenlogik zu untersuchen. Dieses Vorgehen mag zunächst – und besonders vor dem Hintergrund der bisherigen Studie – kontraintuitiv und inadäquat erscheinen. Paradoxerweise möchte ich es aber gerade vor diesem Hintergrund begründen: Entsprechend der erkenntnisleitenden Idee, den bisherigen Forschungsprozess ausdrücklich aufzuheben,

73 Nicht zuletzt erfolgte die Wahl der Weltkartensilhouette damit auch in Aufhebung der inhaltlichen Analyseergebnisse zur Weltraumfotografie *Blue Marble*: Im übertragenen Sinne zeigen beide Darstellungen die Welt von außen, grenzenlos vereint.

markiert der hier vorgeschlagene Zugang eine maximale Differenz zu den Analysen der *Spiegel*-Grafiken wie auch der Fotografie *Blue Marble*, die sich explizit mit der Rekonstruktion der dynamischen Wechselbeziehungen verschiedener Bildelemente und unterschiedlicher Kommunikationsmedien beschäftigt haben. Damit löst sich das Kapitel *Analyse III* erstens von dem meinen Überlegungen zugrunde liegenden Bildbegriff, indem die Rekonstruktionsarbeit nicht mehr auf die innere Organisationsstruktur der Gesamtkomposition eines Einzelbildes abzielt, sondern – allgemein formuliert – *ein spezifisches Element* zum Gegenstand der Analyse erhebt, das *in einer Grundgesamtheit* mehrerer bildorientierter Darstellungen beobachtbar ist. Die grundsätzliche Frage lautet infolgedessen nicht mehr, in welcher Weise im emergenten Miteinander der verschiedenen visuellen Konfigurationen und Kommunikationsmedien in einer Gesamtkomposition globale Beobachtungsordnungen entstehen. Vielmehr richtet sich das Interesse darauf, in welcher Weise entlang der (Dis-)Kontinuität des im Zeitverlauf immer wiederkehrenden Bildelements der Weltkartensilhouette spezifische Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge in Bezug auf die visuelle Konstruktion von Globalität wahrnehmbar und erfahrbar sind. Zweitens löst sich das Kapitel *Analyse III* mit der motivischen Fokussierung von der prinzipiellen Vorgehensweise, das Datenmaterial in der Analyse primär von der Form ausgehend zu erschließen. Ganz im Gegenteil ist der fluide Blick mit der Fokussierung auf die Weltkartensilhouette und ihre Entwicklung im Zeitverlauf explizit inhaltlich ausgerichtet und berücksichtigt formale Aspekte insofern nachgelagert, als diese speziell und erst in Bezug auf die inhaltlich bestimmten visuellen Konfigurationen zur näheren Bedeutungserschließung herangezogen werden. Dadurch wird zu diesem anfänglichen Zeitpunkt dieses dritten Interpretationsprozesses das im Rahmen der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse grundsätzlich bestehende Verhältnis zwischen Form und Inhalt radikal umgekehrt. Ob diese Vorgehensweise in Bezug auf bildorientierte Daten (überhaupt) zielführend ist, welche Stärken, Schwächen oder Unzulänglichkeiten sie aufweist und welche Resultate damit gegebenenfalls erzielt werden können, sind weitere grundsätzliche Fragen, die bei der anstehenden Analyse am Fallbeispiel der *World-Development-Report*-Titelseiten diskutiert werden sollen.

4.2 Sequenzierung der Gesamtheit der 44 Titelseiten

Gleich der erste Schritt der Rekonstruktionsarbeit markiert eine weitere maximale Differenz zur bisherigen Vorgehensweise der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse. Anstatt die Interpretation mit einem isolierten Einzelbild zu beginnen

(und wahlweise auf seine Gesamtfläche oder auf konkrete Einzelbestimmungen und ihre Beziehungen zueinander zu fokussieren), wird das Augenmerk unmittelbar auf die Gesamtheit aller 44 Einzelcover und somit auf den größtmöglichen Bildzusammenhang gerichtet, den das Fallbeispiel der *World-Development-Report*-Titelseiten bietet.

Zu diesem Zweck wurden zunächst sämtliche Titelseiten chronologisch nach ihrem Publikationsdatum von links nach rechts horizontal nebeneinander aufgereiht. Eine solchermaßen gestaltete Anordnung gewährleistet zwar die selbst gesetzte Bedingung der diachronen Fokussierung, hinsichtlich eines bildvergleichenden Sehens erweist sie sich jedoch rasch als unbrauchbar: Zu weit liegen die ersten Einzelcover von jenen der späteren Jahrgänge entfernt. Um für den weiteren Interpretationsprozess eine bessere Übersicht zu erreichen, wurde diese geradlinige, geradezu nicht enden wollende Aufeinanderfolge umsortiert. Nach mehreren Variationen bildeten die 44 Titelseiten fünf waagrecht ausgerichtete und parallel untereinanderliegende Reihen, von denen die ersten vier jeweils zehn Titelseiten umfassen, während die fünfte deren vier enthält. In seiner Gesamtheit berücksichtigt dieses Arrangement weiterhin die zeitliche Abfolge der Publikationsdaten: Die erste Ausgabe befindet sich oben links, die aktuellste unten rechts. Gleichzeitig kann der fluide Blick nun produktiv über die Gesamtheit aller 44 Frontcover gleiten. Die so realisierte und in Abbildung 86 dokumentierte Assemblage formiert die materiale Grundlage für die Interpretation und stellt ihren zentralen Bezugspunkt dar.

Blickt man auf die Assemblage und konzentriert sich entsprechend der motivischen und diachronen Fokussierung speziell auf die Darstellung der Weltkartensilhouette im Zeitverlauf, so fällt zunächst auf, dass das Symbol der Weltkartensilhouette nicht auf ausnahmslos allen Titelseiten präsent ist und ebenso wenig zu Beginn der Publikationsreihe in Erscheinung tritt. Erstmals findet es sich – als erstes ikonisches Zeichen überhaupt, das auf den Titelseiten abgebildet ist – 1980 auf dem Frontcover der dritten Ausgabe der Publikationsreihe. Insgesamt ist die Weltkartensilhouette auf 36 der 44 Titelseiten sichtbar (1980–1994, 2002–2022).

Zugleich wird in dieser Gesamtansicht als weiterer Eindruck erfahrbar, was durch die methodische Aufhebung grundsätzlich intendiert und forciert wurde: die Konfrontation mit der Überforderung durch die (Detail-)Fülle und Komplexität des Datenmaterials. Um den sich damit einstellenden Problemen zu begegnen, das heißt die Komplexität zu reduzieren, indem ein Weg gefunden wird, das Datenmaterial zugänglicher und handhabbarer zu gestalten, zielt der in diesem Teilkapitel beschriebene erste Analyseschritt darauf, die Gesamtheit der Titelseiten analytisch aufzubrechen, konkret: sie der diachronen Fokussierung gemäß in verschiedene, aufeinanderfolgende Sequenzen einzuteilen.

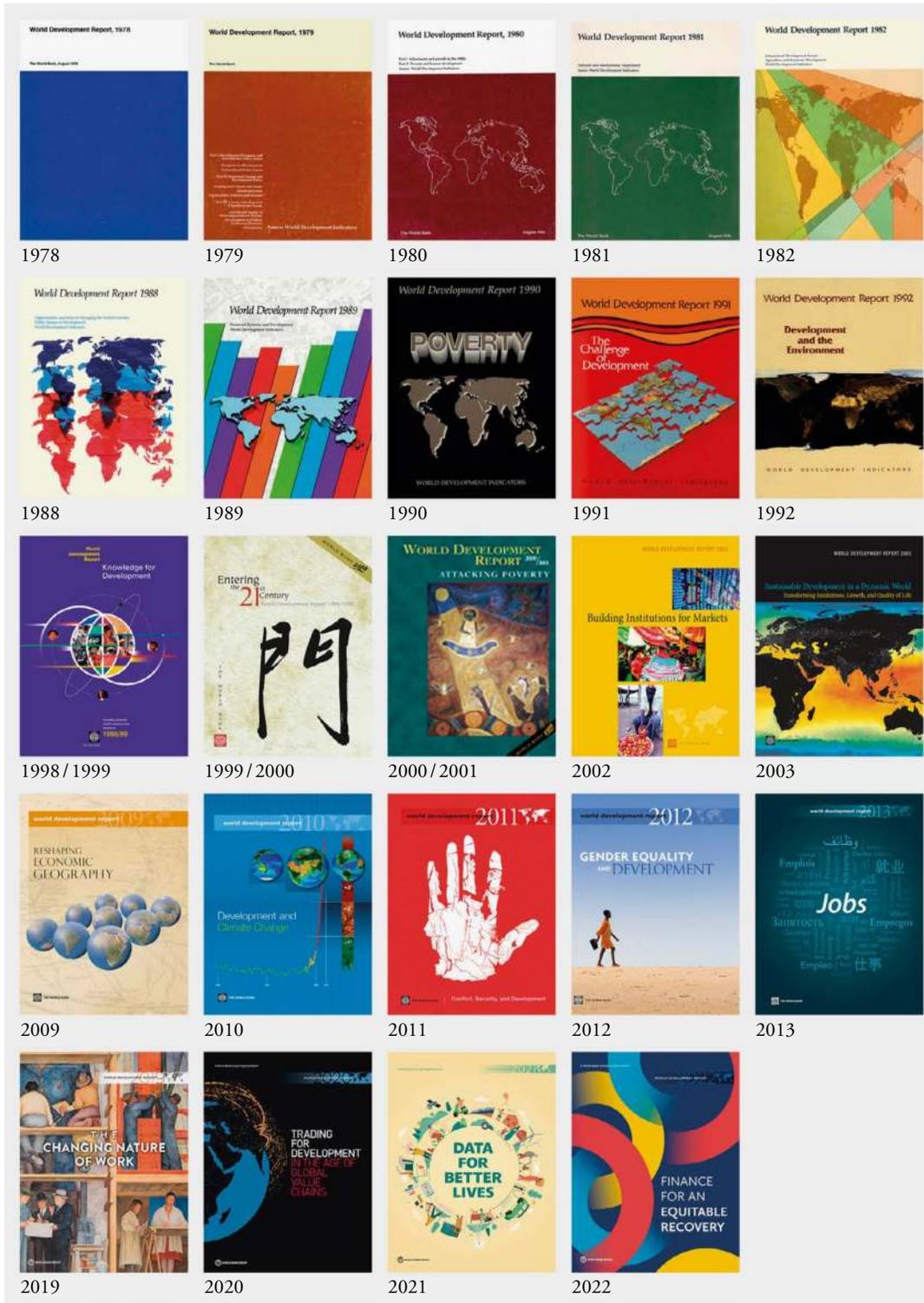


Abb. 86: Assemblage aller 44 Titelseiten



1983



1984



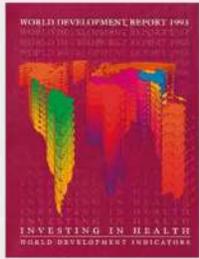
1985



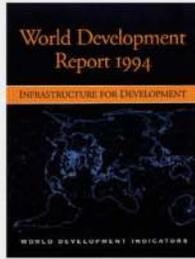
1986



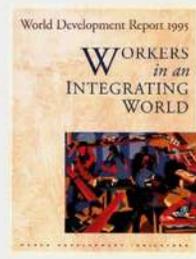
1987



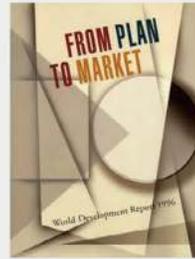
1993



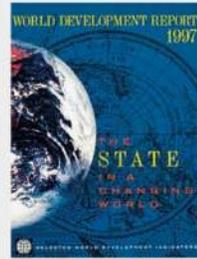
1994



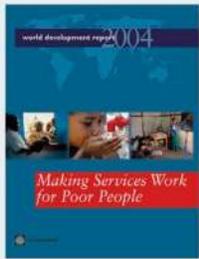
1995



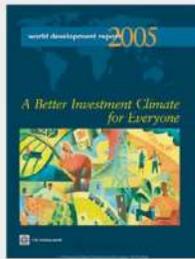
1996



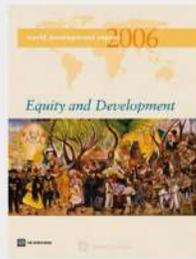
1997



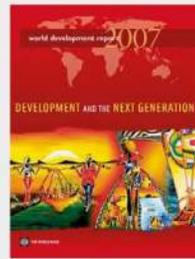
2004



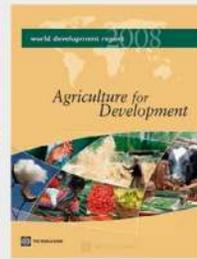
2005



2006



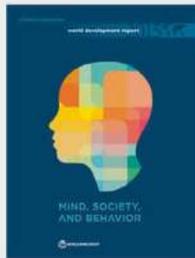
2007



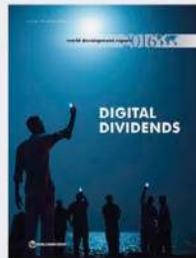
2008



2014



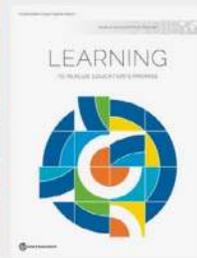
2015



2016



2017



2018

Die Konstruktion der einzelnen Sequenzen erfolgt dabei mittels eines fluiden Blicks, der unter Berücksichtigung der Publikationschronologie darauf abzielt, die verschiedenen Darstellungen der Weltkartensilhouetten bildvergleichend zu kategorisieren – entweder subsumierend über ihre visuelle Ähnlichkeit oder kontrastierend qua Differenz. Mögliche Orientierungspunkte stellen in diesem Zusammenhang folgende Fragen dar: Inwiefern lassen sich in der chronologischen Folge der 44 Titelseiten konkrete Gestaltungseinheiten identifizieren? Folgen verschiedene Cover ähnlichen Darstellungsprinzipien? An welchen Stellen sind hervorstechende Veränderungen zu erkennen? Auf welchen Titelseiten fehlt die Weltkartensilhouette? Sind neben den beiden *natürlichen Grenzen* der Publikationsreihe – markiert durch die erste und die aktuellste Ausgabe – weitere Grenzen auffindbar? Und existieren darüber hinaus Einzelfälle, die aus der (Publikations-)Reihe herausfallen?

Je nachdem, mit welchem Intensitätsgrad die Gesamtheit der Frontcover besehen und auf welche Merkmale die Aufmerksamkeit im Einzelnen gerichtet wird, können prinzipiell ganz unterschiedliche Sequenzierungen der Titelseiten vorgenommen werden. Eine Möglichkeit, die sich als besonders instruktiv hinsichtlich weiterführender interpretativer Anschlüsse erwies, ist die nachfolgend beschriebene Unterteilung des Bildkorpus in insgesamt sechs unterschiedliche Kategorien bzw. zeitlich aufeinanderfolgende Sequenzen. Als analytische Grundlage diene hierbei zum einen die basale Unterscheidung zwischen *Anwesenheit* (Sichtbarkeit) und *Abwesenheit* (Nichtsichtbarkeit) der Weltkartensilhouette, zum anderen eine Heuristik von *Kontinuität* und *Diskontinuität* hinsichtlich ihrer formalen Gestaltung.

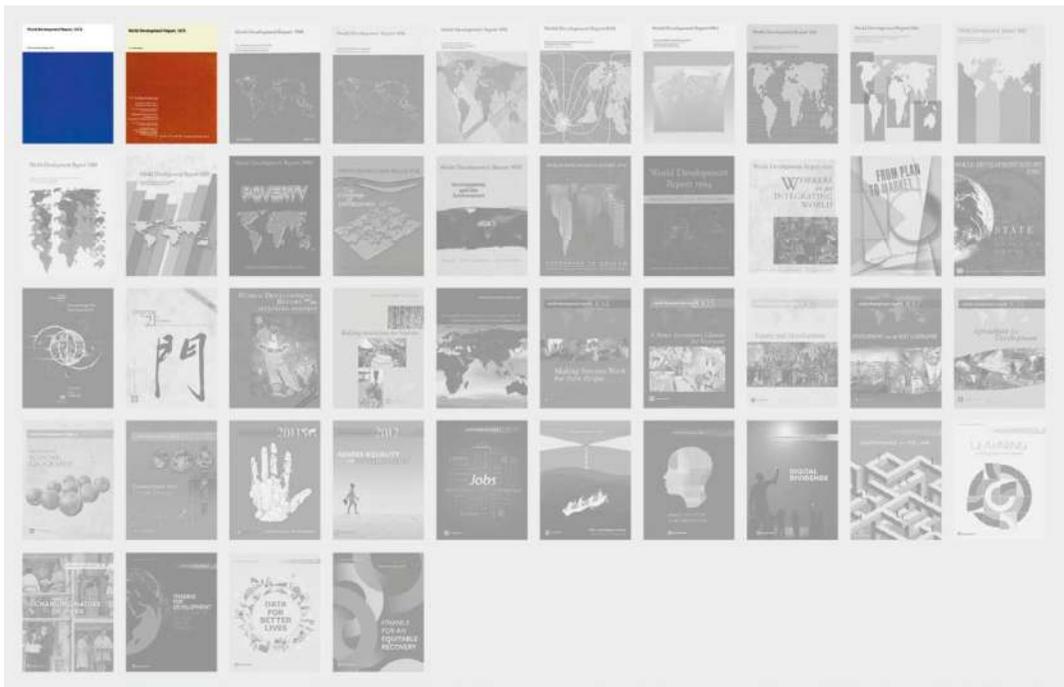


Abb. 87: Sequenz 1, alle Titelseiten im Zeitraum von 1978 bis 1979

Die erste Sequenz (Abb. 87) besteht aus den beiden ersten Titelseiten der Jahre 1978 und 1979. Sie ist im Speziellen dadurch charakterisiert, dass die Weltkartensilhouette auf beiden Cover nicht dargestellt ist; überdies sind beide Titelseiten ganz ohne ikonische Zeichen gestaltet.



Abb. 88: Sequenz 2, alle Titelseiten im Zeitraum von 1980 bis 1994

Die zweite Sequenz (Abb. 88) stellt die längste aller sechs Sequenzen dar und beinhaltet die Titelseiten von 1980 bis 1994. In dieser Zeitspanne sind insgesamt 15 *Reports* publiziert worden, die allesamt die visuelle Form der Weltkartensilhouette als bildbestimmendes Covermotiv aufweisen. Konkret beginnt die Sequenz mit den beiden Titelseiten aus den Jahren 1980 und 1981, auf denen die Weltkartensilhouette in identischer Form, Größe und bildräumlicher Position, jedoch vor je eigener Hintergrundfarbe abgebildet ist. Daran schließen sich im weiteren Sequenzverlauf 13 Titelseiten an, die das bildbestimmende Motiv der Weltkartensilhouette auf je unterschiedliche Art und Weise zeigen – zum Teil gegenständlich konkret, etwa als Faltpfad (1984) oder in Form eines Puzzles (1991), zum Teil grafisch stilisiert, zum Beispiel vervielfacht (1988, 1993) und/oder farblich spezifiziert respektive eingefasst oder hinterlegt (1982, 1986, 1987, 1988, 1989, 1993). Des Weiteren fällt auf, dass es sich bei nahezu allen Illustrationen der Weltkartensilhouette dieser zweiten Sequenz um zeichnerische Darstellungen handelt; die einzige Ausnahme bildet die Titelseite von 1992, auf der die Silhouette auf Basis fotografischer Satellitenaufnahmen abgebildet ist.

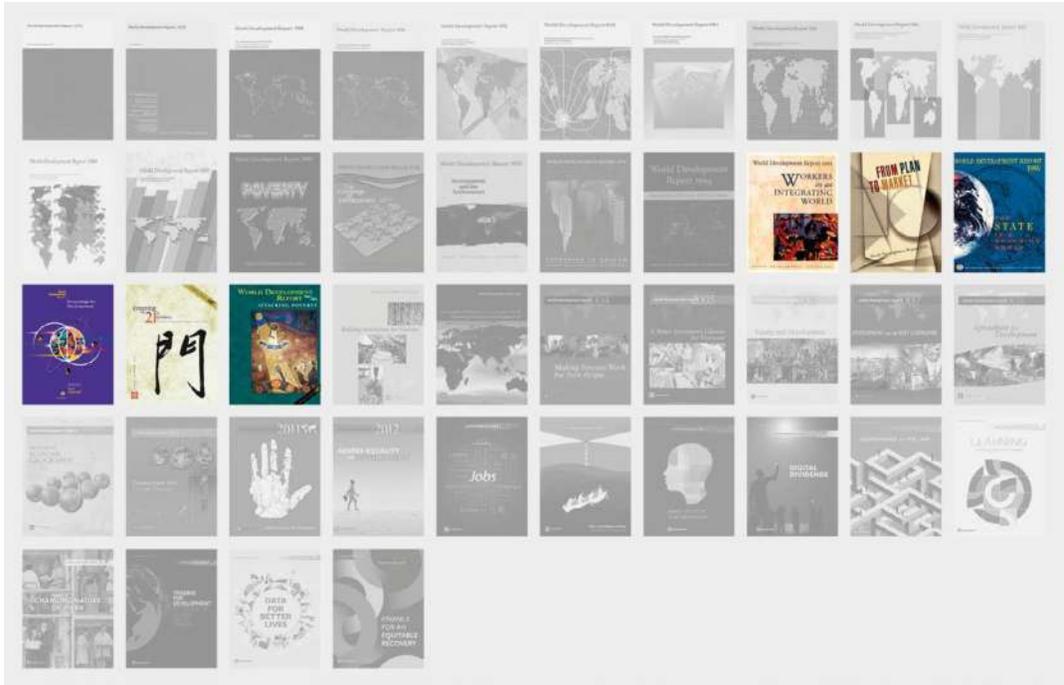


Abb. 89: Sequenz 3, alle Titelseiten im Zeitraum von 1995 bis 2000/01

Zu einer dritten Sequenz (Abb. 89) lassen sich die darauffolgenden Titelseiten der *Report*-Jahrgänge von 1995 bis 2000/01 gruppieren. Erneut ist auf keiner dieser insgesamt sechs Titelseiten eine Weltkartensilhouette zu sehen, stattdessen dominieren andere Motive und visuelle Konfigurationen das konkrete Erscheinungsbild. So finden sich unter anderem Gemälde indigener Kunst (1995 und 2000/01), ein Arrangement abstrakter geometrischer Formen (1996), ein Ausschnitt aus der Weltraumfotografie *Blue Marble* in Kombination mit historischen Weltkartenwerken (1997), eine Collage in Form eines Planeten mit angedeuteten Umlaufbahnen (1998/99) sowie asiatische Schriftzeichen (2000). Dergestalt existiert einerseits eine gewisse Verwandtschaft zwischen den sechs Titelseiten dieser Sequenz und den Titelseiten der ersten Sequenz, die ebenfalls aufgrund der Abwesenheit der Weltkartensilhouette zu einer Gestaltungseinheit rubriziert wurden. Andererseits unterscheiden sich die beiden Sequenzen augenfällig, da die Titelseiten im Zeitraum von 1995 bis 2000/01 nicht nur grundsätzlich ikonisch, sondern auch grafisch vielseitiger und allgemein heterogener gestaltet sind als die beiden ersten Titelseiten der gesamten Publikationsreihe.

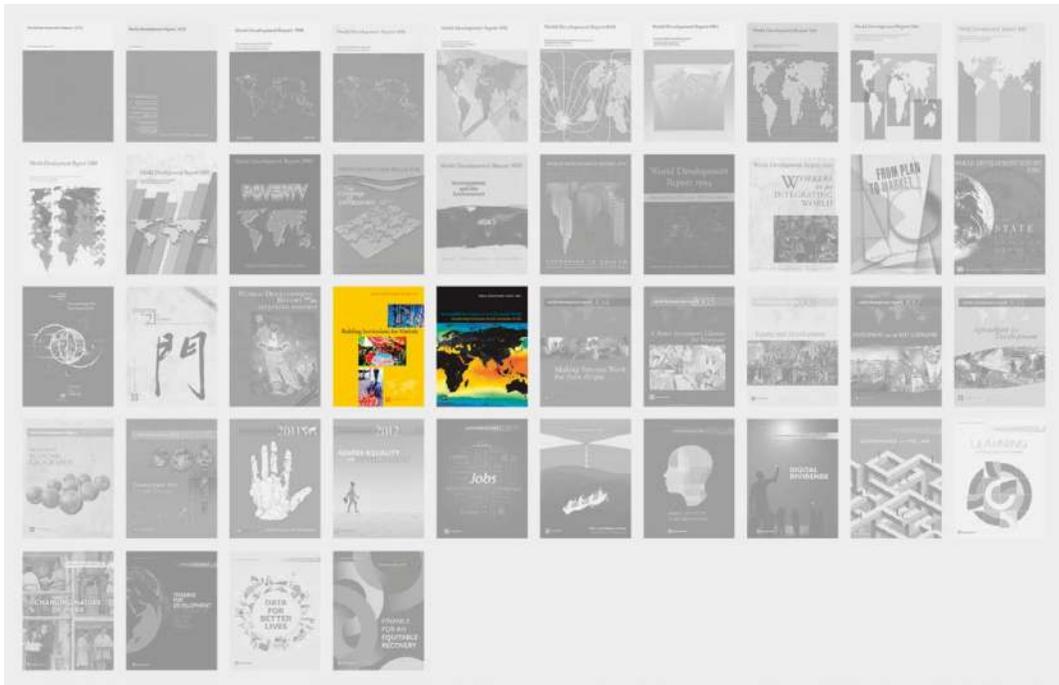


Abb. 90: Sequenz 4, alle Titelseiten im Zeitraum von 2002 bis 2003

In der vierten Sequenz (Abb. 90) sind ein weiteres Mal nur zwei Titelseiten zusammengefasst. Es handelt sich dabei um die Frontcover der *Report*-Jahrgänge 2002 und 2003. Nachdem die dritte Sequenz (1995–2000/01) primär durch die Abwesenheit der Weltkartensilhouette gekennzeichnet war, erscheint diese nun wieder auf beiden Titelseiten, allerdings in gänzlich unterschiedlicher Art. Im ersten Fall (2002) befindet sich die Weltkartensilhouette in der rechten unteren Ecke. Speziell mit Blick auf diese bildräumliche Positionierung und in Verbindung mit ihrer grafisch abstrakten Ausgestaltung erinnert sie in gewisser Weise an ein Logo. Außerdem nimmt sie im Verhältnis zu den drei ebenfalls auf dem Cover abgedruckten Fotografien, die unterschiedliche *Marktbilder* zeigen, verhältnismäßig wenig Raum ein, wirkt nebensächlich und weniger motivisch. Im zweiten Fall (2003) hingegen wird die Weltkartensilhouette – in gewisser Analogie zu den 15 Titelseiten der zweiten Sequenz – bildbestimmend als zentrales Motiv dargestellt. Die konkrete Aufeinanderfolge der beiden Weltkartensilhouetten in dieser Sequenz kann dadurch als eine Art *gespiegelter Wendepunkt* gesehen werden: Während mit der grafisch-abstrakten Gestaltung der Weltkartensilhouette auf der ersten Titelseite der vierten Sequenz (2002) bereits die spätere Entwicklung in der fünften und sechsten Sequenz andeutungsweise vorweggenommen wird, greift die zweite Titelseite (2003) die motivische Darstellungsweise der früheren zweiten Sequenz noch einmal punktuell auf und aktualisiert das idealisierte Gestaltungsprinzip der Titelseiten der Jahrgänge von 1980 bis 1994.

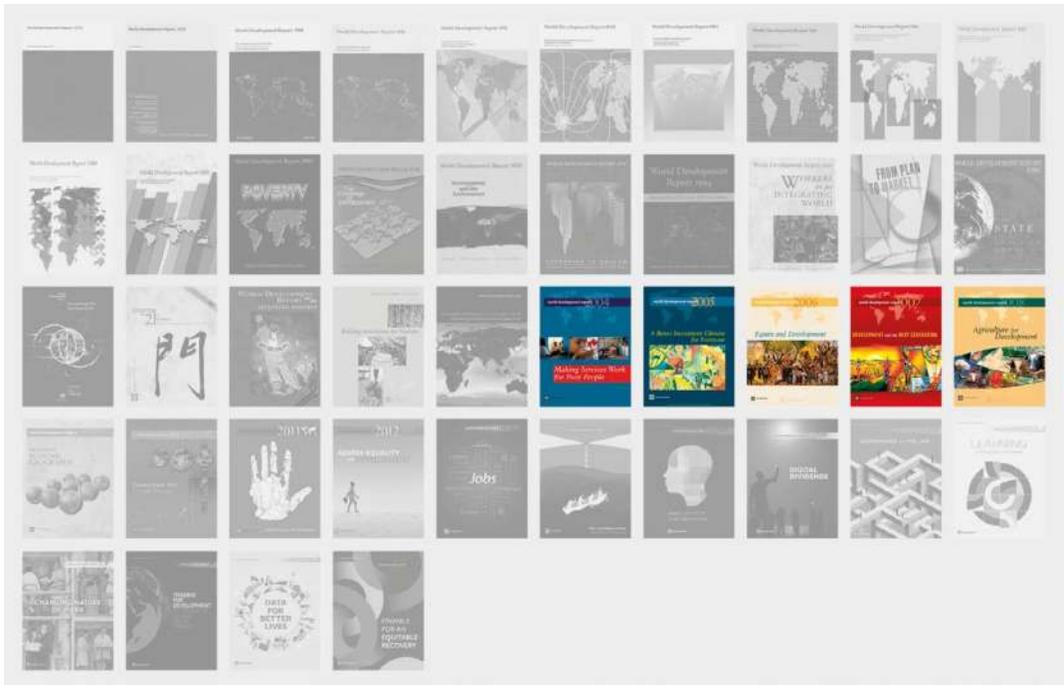


Abb. 91: Sequenz 5, alle Titelseiten im Zeitraum von 2004 bis 2008

Die fünfte Sequenz (Abb. 91) umfasst die nächstfolgenden fünf Titelbilder von 2004 bis 2008 und markiert einen radikalen Bruch mit den bisherigen Gestaltungsprinzipien der Weltkartensilhouette. Ist bis zu diesem Zeitpunkt fast jede Weltkartensilhouette durch eine spezifische Illustration gekennzeichnet (eine identische Gestaltung existiert allein auf den ersten beiden Titelseiten der zweiten Sequenz), die den *Reports* auf bildbestimmende Weise ein zentrales, je eigenständiges Motiv gibt (vgl. jedoch das Cover 2002), zeigen die fünf Titelbilder der fünften Sequenz eine Vereinheitlichung respektive eine klar strukturierte, konstante Entsprechung der Weltkartensilhouette. Besonders auffällig ist hierbei die Neuerung aus einer formalen Perspektive: Durch die bildkompositorische Überlagerung der Weltkartensilhouette mit dem horizontalen Querbalken einerseits sowie den beiden Angaben zum Schriftentitel und Publikationsdatum andererseits konstituiert sich ein eigenständiges Coversegment (im grundsätzlichen Sinne einer Collage). Nicht zuletzt durch dessen Positionierung im oberen Teil des Covers erinnert es an einen Zeitungs- bzw. Titelpopf, deren generelle Funktion es ist, Wiedererkennbarkeit und Identität herzustellen. Hypothetisch formuliert ist auf diese Weise auch die *Report-Reihe auf den ersten Blick* von anderen Drucksachen unterscheidbar und als eigenständiges Medienprodukt wiederzuerkennen.

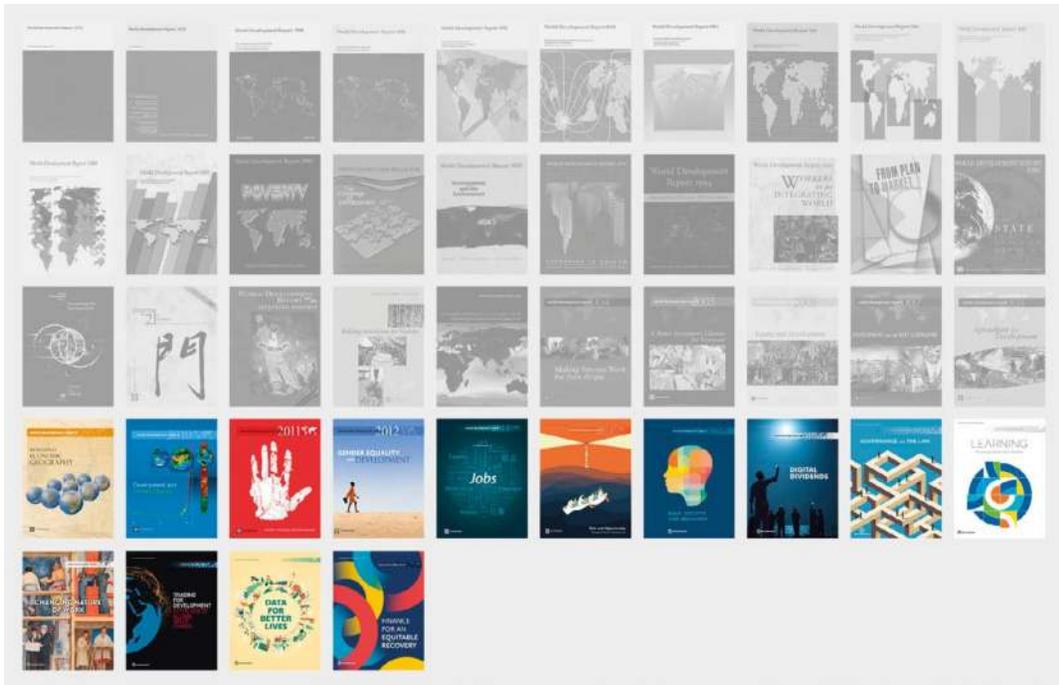


Abb. 92: Sequenz 6, alle Titelseiten im Zeitraum von 2009 bis 2022

Die sechste und letzte Sequenz (Abb. 92) beginnt mit der Titelseite von 2009 und inkludiert alle 14 verbleibenden Ausgaben. In Analogie zur vorangegangenen fünften Sequenz (2004–2008) ist die Weltkartensilhouette auch im Zeitraum von 2009 bis 2022 als einheitliche Form und konstantes Element des Titelkopfes gestaltet. Gleichzeitig wird sie jedoch um ein Vielfaches kleiner dargestellt als in der fünften Sequenz und ist derart positioniert, dass sie sich nun vollständig innerhalb des horizontalen Querbalkens befindet, also dessen oberen und unteren Rand nicht mehr überschreitet. In diesem Sinne wandelt sich die Weltkartensilhouette innerhalb der letzten beiden Sequenzen von einer buchstäblichen Hintergrundfolie des Titelkopfes zu dessen integrealem Bestandteil. Sie ist somit – speziell im Unterschied zum Gestaltungsprinzip der bildbestimmenden motivischen Darstellung – ein wesentliches Element des formalen Erscheinungsbildes des *World Development Reports*, das sich in den letzten beiden Sequenzen etabliert, indem es immer wieder aufs Neue ins Bild gesetzt ist. In letzter Konsequenz führt dies zu einer Vereinheitlichung und spezifischen Charakterisierung der Covergestaltung.

Insgesamt macht die hier skizzierte Unterteilung in sechs chronologisch aufeinanderfolgende Sequenzen auf eine gewisse Struktur der Titelseitengestaltung aufmerksam, die das deutende Verstehen in die Lage versetzt, die Entwicklung der Darstellung der Weltkartensilhouette verdichtend zu beschreiben und abstrahierend hervorzukehren. Von besonderer Bedeutung ist hierbei der unübersehbare Bruch am Übergang von der vierten zur fünften Sequenz, der die auffälligste

Veränderung der Weltkartensilhouette in der gesamten Publikationsreihe markiert. Ausgehend von diesem Bruch generiert die Analyse bereits in ihrem einleitenden Schritt der Sequenzierung des Bildkorpus eine erste, wenn auch noch vage Strukturhypothese, die im weiteren Verlauf der Interpretation durch ihre fortdauernde Überprüfung, Korrektur und Verfeinerung an Erklärungswert gewinnen soll. Konkret beschreibt die Strukturhypothese den Wandel der Darstellung der Weltkartensilhouette – und somit der Darstellung der Welt als Ganzer – als Veränderung von einem *motivisch-kartografischen* Gestaltungsprinzip hin zu einem *formal-grafischen*. Ist Ersteres speziell dadurch gekennzeichnet, dass die Weltkartensilhouette auf den einzelnen Titelseiten fast immer bildbestimmend in Erscheinung tritt und in ihrer je eigenen Illustration den Covern ein zentrales Motiv verleiht, visualisiert Letzteres im Kontrast hierzu die Weltkartensilhouette vergleichsweise randständig und als Teil des Titelkopfes, wo sie als eine Art Logo für die Reihe der *World Development Reports* fungiert. Mit diesem grundlegenden Wandel des Gestaltungsprinzips, so die Vermutung, geht möglicherweise auch ein spezifischer Wandel der Sinnstruktur der Weltkartensilhouette einher. Welche konkreten Veränderungen der Bedeutung und des Sinns sich dabei im Zeitverlauf tatsächlich beobachten lassen, gilt es im nachfolgenden zweiten Schritt der Interpretation zu rekonstruieren.

4.3 Zeichnerische Rekonstruktion zweier ausgewählter Weltkartensilhouetten

Entsprechend dem generellen Vorhaben, auch im Rahmen der Analyse der Titelseiten explizit an den Grundprinzipien der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse festzuhalten, soll im weiteren Interpretationsverlauf die im Abschnitt zuvor durch die Sequenzierung der 44 Titelseiten gewonnene Strukturhypothese anhand der zeichnerischen Rekonstruktion zweier ausgewählter Weltkartensilhouetten weiterführend untersucht werden. Der Fokus richtet sich dabei auf die Titelseite aus dem Jahr 1980, auf der die Weltkartendarstellung zum ersten Mal auftritt, und auf das Cover von 2004, auf dem sich jene grundsätzlich neue Darstellung findet, die im weiteren Verlauf des *World Development Reports* zum Standard wird. Auf diese Weise wird neben dem Beginn der Motiventwicklung gezielt deren radikaler Bruch in den Blick genommen. Die feanalytische Rekonstruktionsarbeit ist auf den folgenden Seiten erläutert, wobei die Auslegung der Titelseite von 1980 ausführlich dargestellt wird; jene der Titelseite aus dem Jahr 2004 hingegen soll komprimiert erörtert und – in Anlehnung an das bildvergleichende Vorgehen im Rahmen der *Analyse II* – vielmehr fokussiert-vergleichend hinzugezogen werden.

Im gestalthaften Nachzeichnen der Weltkartensilhouette aus dem Jahr 1980, dessen finales Ergebnis in Abbildung 93 dargestellt ist, zeigt sich wiederholt eine bedeutungsvolle Auffälligkeit: Die Umrisskarte erscheint an unterschiedlichen Stellen ungewohnt und fremd hinsichtlich der skizzierten Landflächen. Der Anhaltspunkt hierfür ergibt sich insbesondere aus dem Eindruck einer konfliktiven Wahrnehmung, die im zeichnerischen Handeln zwischen der tatsächlichen Darstellung einerseits und den subjektiven georäumlichen Vorstellungen andererseits beobachtet wird: Immer wieder möchte die zeichnende Hand verschiedene Landflächen in anderer Form und Lage konturieren als ebenjenen, die durch die nachzuzeichnende Darstellung faktisch vorgegeben sind. Besonders deutlich zeigte sich dies bei der Rekonstruktion der Umrisslinien von Grönland, Island und der nordöstlichen Küste von Russland, aber auch im Hinblick auf die vermeintlich untypisch dargestellten Größenverhältnisse zwischen Afrika und Grönland, Grönland und Kanada oder Europa und Afrika.



Abb. 93: Zeichnerische Rekonstruktion der Weltumrisskarte der Titelseite von 1980

Um diesen Auffälligkeiten und der damit verbundenen Irritation gezielter nachzugehen, wird parallel zum Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion ein Bildvergleich mit unterschiedlichen Kartennetzentwürfen vorgenommen. Die größten Differenzen sind hierbei beim Vergleich mit der Mercator-Projektion (Abb. 94) sichtbar, die gemäß ihrer Definition eine winkeltreue Abbildung der Erdoberfläche zeigt. Aus dem weiten Spektrum von Netzentwürfen verkörpert sie wohl am ehesten denjenigen, der durch seine vielgestaltige Anwendung in ganz unterschiedlichen Kommunikationszusammenhängen zu einer Art kartografischen Ikone geworden ist und mit seiner konkreten visuellen Gestalt die Vor-

stellung über die Welt im westlichen Kulturraum grundsätzlich beeinflusst und entscheidend mitgeprägt hat.⁷⁴

Als Folge der winkeltreuen Abbildung ergibt sich für Mercator-Karten unter anderem, dass Flächengrößen an verschiedenen Stellen in unterschiedlichen Maßstäben wiedergegeben respektive Länder in der Nähe des Äquators kleiner, solche in der Nähe der Pole aber größer dargestellt werden. Dadurch erscheinen beispielsweise Nordeuropa oder – noch deutlicher – Grönland auf diesen Karten flächenmäßig stark vergrößert und entsprechend hervorgehoben. Im Bildvergleich der beiden *Weltbilder* verstärkt sich dieser Effekt nochmals. Umgekehrt bekräftigen und verhärten sich auch die Verzerrungen, die der *World-Development-Report*-Weltumrisskarte eigen sind. Augenfällig zeigt die zeichnerische Rekonstruktion, die aus dieser vergleichenden Perspektive offensichtlich nicht winkeltreu verfährt, gerade Grönland verhältnismäßig kleiner und Afrika größer. Zudem weisen die weiter östlich liegenden Landflächen erhebliche Formverzerrungen in Richtung Süden auf.

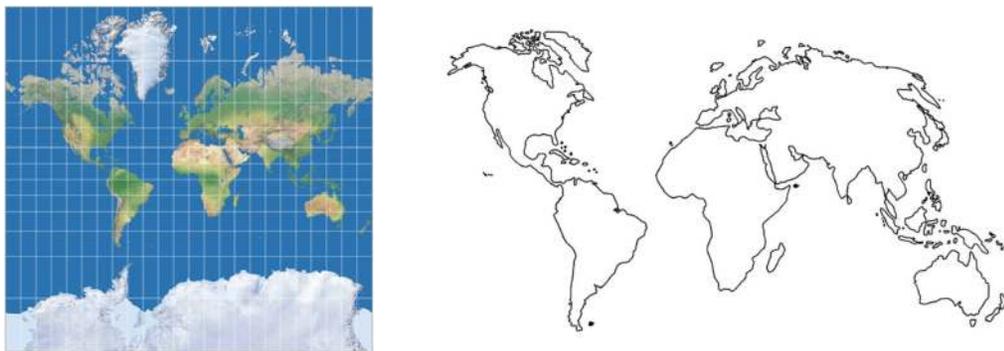


Abb. 94 und 95: Exemplarische Mercator-Projektion (linke Seite); zeichnerische Rekonstruktion der Weltkartendarstellung des *World Development Reports* (rechte Seite)

Sind es im Vergleich mit der Mercator-Projektion im Wesentlichen die bislang beschriebenen Differenzen, mit deren Hilfe die Merkmale der Coverdarstellung von 1980 identifiziert und betont werden können, lassen sich ihre charakteristischen Eigenheiten im Besonderen anhand von Gemeinsamkeiten konkretisieren, die im Vergleich mit einem anderen Kartennetzentwurf beobachtbar sind. Tatsächlich zeigen sich bei der zu rekonstruierenden Abbildung einige Ähnlichkeiten mit der unterbrochen dargestellten Sinusoidal-Projektion nach Goode (Abb. 96).

74 Obgleich die Mercator-Projektion aus kartografiegeschichtlicher Perspektive im Verlauf der Zeit ihre führende Stellung verloren hat (vgl. Blotevogel 1994), reproduzieren gegenwärtig nicht nur zahlreiche Atlanten und Kartenwerke die Mercator-Projektion in Form topografischer und thematischer Karten. Vielmehr bildet sie auch die wesentliche Basis für Seekarten, Landesvermessungen, das Open-Data-Projekt OpenStreetMap oder kommerzielle Online-Kartendienste wie Google Maps. Und nicht zuletzt wird sie im Rahmen der Entwicklung globaler Koordinatensysteme wie dem Universal-Transverse-Mercator-Koordinatensystem (UTM) verwendet, das modernen Satellitennavigationssystemen zugrunde liegt.

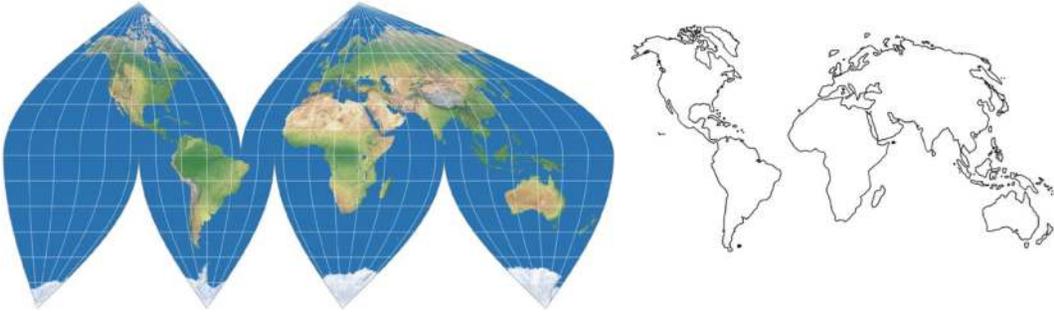


Abb. 96 und 97: Exemplarische unterbrochene Sinusoidal-Projektion nach Goode (linke Seite); zeichnerische Rekonstruktion der Weltkartendarstellung des World Development Reports (rechte Seite)

Bei dieser Projektionsart handelt es sich um einen flächentreuen Kartennetzentwurf, der prinzipiell mehrere Projektions- und Konstruktionsverfahren miteinander verbindet, jedoch die Kartenabbildung in den Ozeanmitten unterbrochen darstellt und so die Geschlossenheit des Kartenbildes aufgibt. Dadurch ist es diesem Netzentwurf möglich, die korrekte Abbildung der Flächengrößen mit einer möglichst großen Formtreue zu kombinieren, auch in den äquatorfernen Gebieten (vgl. etwa Snyder 1993). Vergleicht man die unterbrochene Sinusoidal-Projektion mit der zeichnerischen Rekonstruktion, werden deren Entsprechungen augenscheinlich: Allen voran sind es Europa, Nordamerika und die nordwestliche Küste von Afrika, die ähnliche Verzerrungen aufweisen. Zugleich existieren aber auch hier Unterschiede: Transformiert man die unterbrochene Sinusoidal-Projektion ebenfalls in eine Umrisszeichnung und legt die beiden Kartendarstellungen in entsprechender Skalierung übereinander, so lassen sich zum Beispiel die Umrisslinien der südlichen Hälfte von Afrika fast zur Deckung bringen, in der nördlichen Hälfte weichen sie hingegen voneinander ab (Abb. 98).

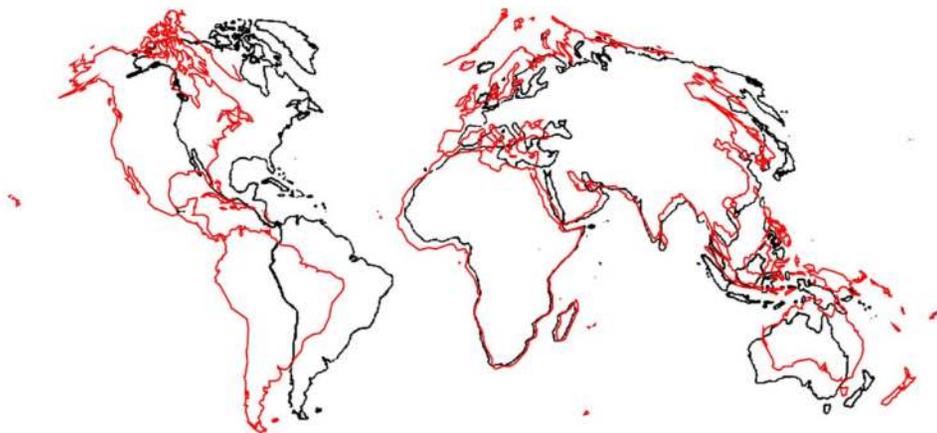


Abb. 98: Bildvergleich der zeichnerischen Rekonstruktion der Weltkartendarstellung des World Development Reports (schwarze Umrisslinie) mit einer leicht unproportional verzerrten Sinusoidal-Projektion nach Goode (rote Umrisslinie), Afrika übereinandergelegt

Diese unterschiedlichen Abweichungen bilden die Motivation dafür, noch einen Moment länger nach einem Kartennetzentwurf zu suchen, auf dem die *World-Development-Report*-Weltkartendarstellung möglicherweise beruht. Gleichzeitig legen es die bislang beobachteten Entsprechungen nahe, die Recherche systematisch einzugrenzen. Anstatt die Aufmerksamkeit weiterhin auf die schier unendliche Vielfalt von Kartennetzentwürfen zu richten, werden ausschließlich weitere Varianten der unterbrochenen Sinusoidal-Projektion recherchiert und ergänzend hierzu mit der kartografischen Software Maphematics Geocart (in die es sich einzuarbeiten galt) eigenhändig erstellt. Die Idee ist dabei folgende: Da sich die Erdoberfläche in solch unterbrochenen Projektionen prinzipiell auch alternativ in den einzelnen Kartensegmenten positionieren lässt, zugleich aber die den einzelnen Segmenten zugrunde liegenden Abbildungseigenschaften identisch bleiben, ergeben unterschiedliche Positionierungen konsequenterweise voneinander abweichende Verzerrungen, abhängig davon, wie nah die Landflächen an den Rand der jeweiligen Segmente gerückt werden. Dieses Phänomen, so die Vermutung, könnte eine mögliche Erklärung für die spezifischen Abweichungen der *World-Development-Report*-Weltkartendarstellung vom bisherigen mittelbaren Kontrastbild der unterbrochenen Sinusoidal-Projektion sein, weshalb anschließend damit experimentiert wurde, die zeichnerische Rekonstruktion mit weiteren recherchierten Varianten bzw. eigenhändig realisierten Modulationen dieses Kartennetzentwurfs zu vergleichen. Eine übereinstimmende Lösung wurde aber nicht gefunden. Als Problem erwies sich hierbei – und dies gilt für ausnahmslos alle Varianten und Modulationen – besonders die Lage der Kontinente zueinander. Bleibt man paradigmatisch beim Fall der bereits thematisierten Abbildung 98, bedeutet dies, dass die annähernde Deckungsgleichheit der Konturen des afrikanischen Kontinents nur möglich ist, wenn große Abweichungen in der Lage der anderen Länderumrisse toleriert werden.

Faktisch liegen nämlich zum Beispiel die beiden Kontinente Afrika und Südamerika in der zeichnerischen Rekonstruktion, welche die schwarzen Umrisslinien verwendet, viel näher beieinander, als es bei der unterbrochenen Sinusoidal-Projektion mit ihren roten Umrisslinien der Fall ist. Und mehr noch: Die Entfernung zwischen ihnen stellt sich als weit geringfügiger heraus als auf jeder anderen Variante bzw. Modulation der unterbrochenen Sinusoidal-Projektion, ja überhaupt irgendeines Kartennetzentwurfs. Genau genommen zeigen sich bei jedem anderen Netzentwurf, der die Meridiane in diesen Bereichen der Erde so einander annähert, dass die Entfernung ähnlich gering ist wie in der zu analysierenden Darstellung, erhebliche Formverzerrungen gegenüber der *World-Development-Report*-Weltkartendarstellung. Dieser Umstand führt schließlich zu der folgenden Mutmaßung: Bei der zu analysierenden Darstellung handelt es sich wohl nicht um einen Kartennetzentwurf – zumindest wenn man darunter eine

plane Abbildung der gekrümmten Erdoberfläche versteht, die in mathematischen Formeln und Regeln begründet ist. Vielmehr lässt sich hypothetisch in Form einer Lesart vermuten, dass im Kontext der ursprünglichen Titelseitengestaltung eine unterbrochene Sinusoidal-Projektion als Vorlage für eine Freihandzeichnung genutzt wurde, in deren Rahmen – ob intendiert oder nicht – einige *Korrekturen* vorgenommen wurden. Auch die verminderte Entfernung des amerikanischen Doppelkontinents zu den Erdteilen der *östlichen Hemisphäre* kann so erklärt werden. Möglicherweise, so lässt sich ergänzend spekulieren, wurde die Entfernung in der bislang rekonstruierten Weise variiert, um den auf der Titelseite zur Verfügung stehenden Platz entsprechend den spezifischen kommunikativen Vorstellungen und Ansprüchen optimal zu nutzen. Ein vergleichbares visuell motiviertes Handeln lässt sich auch für den Fall Neuseelands denken, da die entsprechende Umrissgestalt in viel größerer Nähe zu Australien dargestellt ist, als dies in den Modulationen realisiert werden konnte bzw. auf den recherchierten Netzentwürfen zu erkennen ist.

Unterstützt wird die Lesart der Freihandzeichnung durch eine weitere bildvergleichende Beobachtung: Wie in Abbildung 98 ebenfalls zu erkennen ist, weichen die beiden Darstellungen umso mehr voneinander ab, je weiter man sich von den übereinanderliegenden afrikanischen Umrisslinien entfernt, wobei die Art der Abweichung uneinheitlich ist. So rückt zum Beispiel Australien auf der rot konturierten Abbildung in nordöstliche Richtung, während Feuerland weiter südwestlich positioniert ist. Legt man die beiden Darstellungen außerdem so übereinander, dass die Umrisslinien von Spanien (und nicht mehr die Konturen Afrikas) übereinstimmen (Abb. 99), zeigt sich, dass die roten Konturen Indiens weiter nordöstlich liegen als die schwarzen, die Halbinsel Kamtschatka im ostasiatischen Teil Russlands aber nach Nordwesten verlagert ist. Derartige uneinheitliche Abweichungen verdichten den Deutungszusammenhang, dass mit dem visuell motivierten Handeln im ursprünglichen Produktionskontext kein mathematisch konstruierter Netzentwurf wiedergegeben, sondern auf Basis einer unterbrochenen Sinusoidal-Projektion eine handgezeichnete Eigeninterpretation der Welt geschaffen wurde.

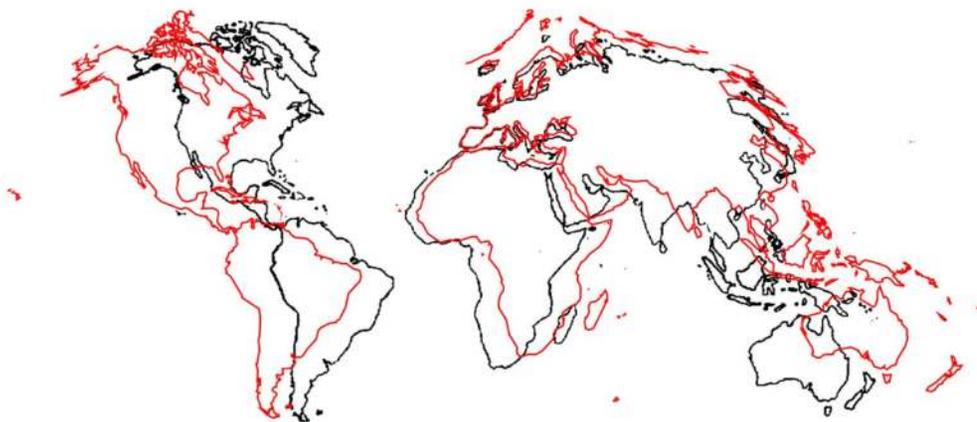


Abb. 99: Bildvergleich der zeichnerischen Rekonstruktion der Weltkartendarstellung des *World Development Reports* (schwarze Umrisslinie) mit einer leicht unproportional verzerrten Sinusoidal-Projektion (rote Umrisslinie), Spanien übereinandergelegt

Durch welche konkreten Handlungen die Weltkartendarstellung tatsächlich zustande kam und welche (subjektiven wie auch kollektiven) Motive ihnen möglicherweise zugrunde lagen, ist in Form der hier fokussierten Titelseite methodologisch strukturell unzugänglich und somit nicht unmittelbar rekonstruierbar. Inhaltlich spielt eine solche Frage für das Erkenntnisinteresse dieser Studie ohnehin keine Rolle. Dennoch ist es für den hier beschriebenen Verstehensprozess bedeutungsvoll, dass die zu interpretierende Abbildung gemäß der bisherigen Rekonstruktion keine mathematisch korrekte Übertragung der gekrümmten Erdoberfläche auf die zweidimensionale Fläche eines Kartenblatts im eigentlichen Sinne repräsentiert. Aus kartografischer Sicht wird dadurch die generelle Kartenfunktion einer räumlichen Orientierung respektive einer raumerfassenden Informationsquelle nicht nur unzureichend erfüllt, sondern mit der konkreten *World-Development-Report*-Darstellung im strengen Sinne gleichsam negiert. Der Anspruch an Lesbarkeit und Verständlichkeit der Darstellung beschränkt sich vielmehr, so die Deutung, auf ein sinnbildliches Wiedererkennen der Erdoberfläche und der abgebildeten Festländer und Inseln als solchen, sodass die hier vorliegende Karte geradezu zwingend als Symbol aufscheint: Sie steht für etwas, was über ihre bloße Darstellung und über eine rein maßstäblich verkleinerte zweidimensionale Abbildung der Erdoberfläche weit hinausweist.

In diese Deutung fügt sich eine weitere Erkenntnis des rekonstruierenden Zeichenprozesses: Die Landflächen der Weltkartensilhouette sind in einer bemerkenswerten Diskrepanz zwischen detaillierter Genauigkeit einerseits und grober Unvollständigkeit andererseits visualisiert – ganz abgesehen davon, dass die allgemein stilisierende Darstellungstechnik der Umrisszeichnung auf Einzelbestimmungen wie etwa politische Einheiten oder topografische Wirklichkeiten verzichtet. Als Beispiel für die erwähnte Diskrepanz kann das Fehlen der gewaltigen

Landfläche des antarktischen Kontinents gelten, ebenso die Abwesenheit etlicher Inselgruppen wie Hawaii, der Galapagosinseln, des französischen Überseegebiets Französisch-Polynesien, der Kapverdischen Inseln oder der Inselgruppe Franz-Josef-Land. Andererseits lassen sich deutlich kleinere Landflächen wie Sokotra im nordwestlichen Indischen Ozean oder die Turks- und Caicosinseln im Atlantischen Ozean erkennen, und sogar das unbewohnte Atoll Clipperton-Insel im Pazifischen Ozean südwestlich von Mexiko scheint vorhanden zu sein. Auch hier gilt: Welche Kriterien den Ausschlag gegeben haben, einzelne Länder in die Darstellung aufzunehmen, andere aber nicht, kann bildimmanent nicht ergründet werden. Doch lassen sich prinzipiell zwei unterschiedliche Sinnzusammenhänge denken.

Im ersten Fall kann die Umrisszeichnung so wahrgenommen werden, als ob sie ausdrücklich nur jene Landflächen zur Darstellung bringen möchte, die sie tatsächlich auch abbildet, damit aber im Umkehrschluss gleichzeitig zum Ausdruck bringt, alle anderen Länder ausblenden zu wollen. Eine solch exklusive Darstellungsstrategie findet sich unter anderem im Kontext symbolischer Darstellungen regionaler Staatenbündnisse oder supranationaler Vereinigungen. Ein Beispiel hierfür ist die Flagge der Afrikanischen Union (Abb. 100), die an zentraler Stelle die allein stehende Silhouette des afrikanischen Kontinents zeigt, die als Symbol der Einheit der entsprechenden Mitgliedsstaaten fungiert.⁷⁵



Abb. 100 und 101: Flagge der Afrikanischen Union (linke Seite); Emblem der Vereinten Nationen (rechte Seite)

Im zweiten Fall kann die Umrisszeichnung gerade in ihrer abstrahierenden Reduktion auf einen globalen Zusammenhang verweisen. So besehen erinnert sie

⁷⁵ Analog hierzu existieren auch äquivalente Darstellungen mit lokalem bzw. nationalem Bezug. Beispielhaft denke man an die Umrisskarte Kasachstans auf der Rückseite aktueller Tenge-Banknoten oder an die Konturschnittaufkleber der Insel Sylt am Fahrzeugheck eines sich an der Zürcher Seestrasse zwischen Tessinerplatz und Mythenquai in Tempo-30-Zonen stockend fortbewegenden SUV.

zum Beispiel an den Symbolgehalt des amtlichen Siegels und Emblems der Vereinten Nationen (Abb. 101), das als offizielles UN-Erkennungszeichen nicht nur ein Sinnbild der Friedenswahrung und der humanitären Hilfe darstellt, sondern auch ein von zahlreichen Staaten und Völkern anerkanntes Symbol für die gesamte Erde und die Einheit der Menschheit ist. Dabei sind die Landflächen ebenfalls nicht vollständig abgebildet. Das Emblem zeigt eine auf den Nordpol zentrierte abstandsgetreue Azimutalprojektion, die nicht nur durch ihren Maßstab bestimmte Inselgruppen ausblendet, sondern darüber hinaus die gesamte Zone zwischen dem 60. südlichen Breitengrad und dem Südpol ausspart (vgl. zur Entstehungsgeschichte des UN-Emblems Schurdel 2005).

Obgleich zwischen den beiden Sinnzusammenhängen insofern eine grundlegende Differenz besteht, als der erste eine exkludierende, der zweite hingegen eine weltumspannende, inkludierende Einheit repräsentiert, ist beiden gemeinsam, dass sie im weitesten Sinne ein Kollektiv darstellen und diesem auf symbolischer Ebene eine visuelle Gestalt geben – ganz im Sinne von Andersons (2006 [1983]) Konzept der Nation als »imagined community«, die auf symbolischen Systemen gründet und unter anderem in Form von Landkarten als Kollektiv vorstellbar wird. So besehen wird auch durch die rekonstruierte Darstellung ein Kollektiv (mit)geschaffen, bezüglich dessen zum jetzigen Zeitpunkt der Interpretation offenbleiben muss, ob es sich weltumspannend inkludierend oder exkludierend definiert. Der zentrale Aspekt dabei ist jedoch, dass jenes Kollektiv nicht allein durch eine grenzenlose Weltumrisskarte veranschaulicht wird (jene Annahme, die einen der wesentlichen Gründe für die Fallauswahl der Titelseiten des *World Development Reports* markierte), sondern dass darüber hinaus durch die spezifische Darstellung der Lage der Kontinente zueinander die Einheitssemantik bekräftigt wird: Wie auf Grundlage der zeichnerischen Rekonstruktion gezeigt werden konnte, rücken in der konkreten *World-Development-Report*-Weltumrisskarte die einzelnen Landflächen *des Kollektivs* an unterschiedlichen Stellen buchstäblich näher zusammen, was im Sinne eines Strukturgehalts als *Arbeit am Symbol* verdichtet beschrieben werden kann. Ob sich die kommunikative Bedeutung dieses Symbolzusammenhangs genauer fassen lässt, soll im Rahmen eines weiteren Analyseschritts untersucht werden, der zunächst den unmittelbaren Kontext der Weltumrisskarte berücksichtigt und somit jene visuellen Konfigurationen, die auf dem entsprechenden Einzelcover mit ihr zu einer Sinnfigur verklammert sind.

Betrachtet man die Weltkartensilhouette sodann im Gesamtzusammenhang der Titelseite von 1980 (Abb. 102), so erweist sie sich als bildbestimmendes und relativ zentral gesetztes ikonisches Motiv.

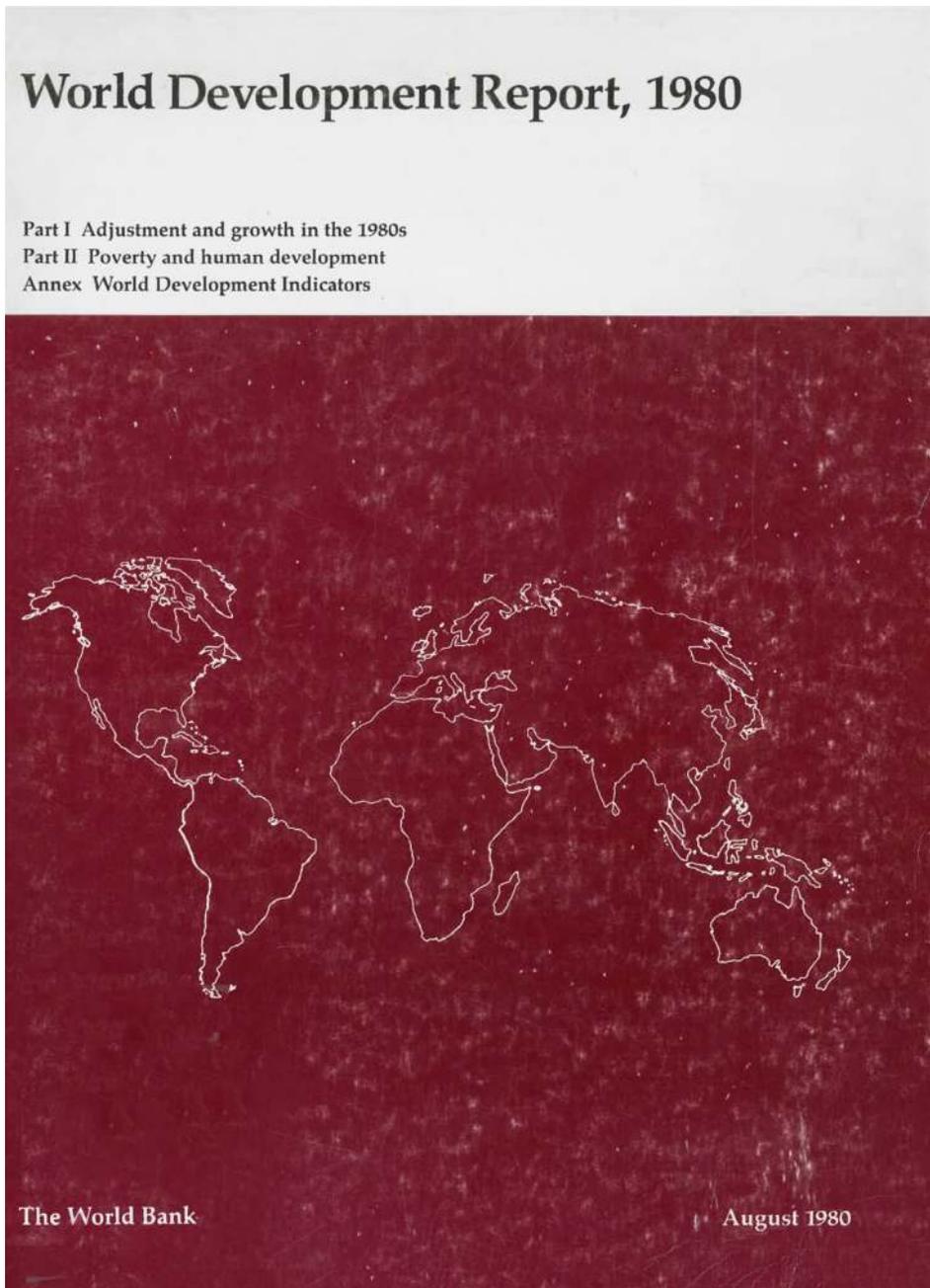


Abb. 102: World-Development-Report-Titelseite 1980

Grundsätzlich fällt zudem die dominante Zweiteilung des Covers auf. Die Gesamtfläche der ganzheitlichen Ausdrucksgestalt gliedert sich in einen kopfzeilenartigen weißen Bereich mit schwarzer Schrift und in eine darunter liegende burgunderfarbene Fläche, die neben der weiß konturierten Weltumrisskarte an prominenter Stelle auch schriftsprachliche Elemente in weißer Schrift am unteren Covernrand enthält. Im Bereich der Kopfzeile befindet sich einerseits die Angabe des allgemeinen Schriftentitels (*World Development Report*), andererseits sind

die drei Überschriften der inhaltlichen Hauptabschnitte der Publikation aufgeführt: *Part I Adjustment and growth in the 1980s*, *Part II Poverty and human development*, *Annex World Development Indicators*. Die burgunderfarbene Farbfläche hingegen, die annähernd quadratisch ist, nimmt ca. zwei Drittel des gesamten Covers ein. Sie enthält die Angaben zum Herausgeber (*The World Bank*) und zum Publikationsdatum (*August 1980*); auf dieser Farbfläche ist die Weltumrisskarte mittig positioniert.

Argumentiert man gemäß den gängigen Konventionen der Titelseitengestaltung, so deutet der Gesamteindruck des vorliegenden Frontcovers darauf hin, dass es sich hierbei um einen sogenannten monothematischen Einbild-Titel handelt (und nicht etwa um einen multithematischen Mehrbild-Titel). Zumindest legt der formale Aufbau der Titelseite nahe, die Weltumrisskarte – ganz im Sinne alltäglicher Sehgewohnheiten – als visuelle Verdichtung, Abstraktion oder Übersetzung des Publikationsinhalts zu begreifen. Zur Verdeutlichung seien paradigmatisch die Titelseiten der drei zentralen *Spiegel*-Hefte aus *Analyse II* angeführt (Abb. 103), deren Gestaltung diesem etablierten Blick entspricht (und dessen Erwartbarkeit reproduziert): Als eine Art Schaufenster verweisen sie auf den jeweiligen Publikationsinhalt und kündigen die thematischen Schwerpunkte der einzelnen Heftausgaben an.



Abb. 103: *Spiegel*-Titelseiten 21/1992 (linke Seite); 45/2006 (Mitte); 09/2015 (rechte Seite)

Bei dem Cover des *World Development Reports* aus dem Jahr 1980 fehlt demgegenüber ein unmittelbar sinnhafter Bezug der abgebildeten Weltumrisskarte zu den schriftsprachlichen Titeln der beiden angekündigten Teile *Adjustment and growth in the 1980s* und *Poverty and human development*. Die Weltumrisskarte wirkt viel zu allgemein und unspezifisch, um als ikonisch-thematisches Motiv auf den konkreten Inhalt der Publikation verweisen zu können. Vielmehr manifestiert sich an dieser Stelle eine gewisse Divergenz zwischen den inhaltlichen Überschriften einerseits und der Titelseitengestaltung in Form der zentral gesetzten Um-

risskarte andererseits. Diese spezifische Eigentümlichkeit wird besonders deutlich, wenn man nochmals mit Blick auf die drei *Spiegel*-Titelseiten in Abbildung 103 in einem Gedankenversuch annähme, die behandelten Themenschwerpunkte UN-Umweltgipfel, Weltuntergang und Klima wären im oberen Drittel schriftsprachlich aufgeführt, die unteren zwei Drittel der Gesamtfläche aber würden dafür genutzt, ein Motiv darzustellen, das weder als aussagekräftige Ankündigung des spezifischen Schwerpunktthemas oder auffallender Verweis auf dieses fungiert noch als direkter Hinweis auf die herausgebende Institution zu verstehen ist.

Folgerichtig geht es bei der Darstellung der Weltkarte im konkret vorliegenden Beispiel also nicht darum, die potenziellen Leser*innen auf ein bestimmtes Thema der Publikation aufmerksam zu machen. Und ebenso wenig geht es um die Bildpräsenz der die Publikation herausgebenden Institution: Der Verweis auf die World Bank ist vielmehr in der linken unteren Ecke schriftsprachlich expliziert, und auch entspricht die Weltumrisskarte nicht dem offiziellen Logo der World Bank: einer stilisierten Weltkugel. Stattdessen kann hypothetisch vielmehr ein Sinnzusammenhang zwischen dem Titel *World Development Report* der gesamten Publikationsreihe und der visuellen Welt Darstellung hergestellt werden. Aus dieser Perspektive ist die Weltkarte als visuelle Selbstbeschreibung des *World Development Reports* zu deuten: Anstatt auf den Inhalt oder die verantwortliche Institution zu verweisen, zeigt die Titelseite entgegen allen gewohnten *Blicken* an so prominenter Stelle den grundlegenden Bezugsrahmen der Publikationsreihe und verleiht dem *World Development Report* damit augenfällig die globale Weihe.

Auf diese Weise erinnert der Symbolgehalt der *World-Development-Report*-Weltkartendarstellung an jenen, der sich im Kontext der medialen Nachrichtenvermittlung finden lässt. Beispielsweise bildete eine Weltkartensilhouette zum damaligen Zeitpunkt den klassischen Auftakt zur ARD-Nachrichtensendung Tagesschau (Abb. 104), und auch in gegenwärtigen Formaten werden entsprechende Visualisierungen als (omnipräsenter) Hintergrund in den digitalen Studiokulissen verwendet (Abb. 105 und 106).



Abb. 104–106: Eröffnungssequenz der ARD-Tagesschau 1972 (oben links); aktuelle Studiokulisse des ZDF-Heute-Journals, exemplarisches Filmstill (oben rechts); aktuelle Studiokulisse der ARD-Tagesthemen, exemplarisches Filmstill (unten)

Auch im Fall der exemplarisch angeführten Nachrichtensendungen verweist die Weltkartendarstellung nicht auf konkrete Einzelinhalte der jeweiligen Sendung (obgleich die Karte in konkreten Anmoderationen sehr wohl zur Lokalisierung und Verortung einzelner Berichte genutzt wird), sondern versinnbildlicht die den Sendeformaten inhärenten Ansprüche, weltumfassend zu berichten, unterschiedliche Themen von globaler Relevanz zu setzen und ausgewählte Sachverhalte möglichst vollständig darzustellen. Die Weltumrisskarte des *World Development Reports*, so verdichtet sich nunmehr ihr Sinn- und Bedeutungsgehalt zunehmend, ist vor diesem Hintergrund als inkludierende Darstellung im Sinne des weiter oben angeführten UN-Emblems zu verstehen, nicht aber als exkludierend im Sinne eines Symbols eines Staatenbündnisses. Und sie verweist potentiell auch auf die drei eben genannten Ansprüche des Sende- respektive Publikationsformats.

Verlässt man die Grenzen des Einzelcovers und berücksichtigt in einem nächsten Schritt des Analyseprozesses alle darauffolgenden Cover der Publikationsreihe, so zeigt sich wiederum ein grundlegender Unterschied zum Kommunikationszusammenhang der Nachrichtensendungen. Nutzen Nachrichtenformate eine sich bei jeder neuen Ausstrahlung wiederholende Eingangssequenz, variiert bei den *World-Development-Report*-Titelseiten zunächst mit jeder neuen Ausgabe die Weltkartendarstellung. Durch diese Variation kann abermals die kommunikative Bedeutung bzw. der Symbolgehalt spezifiziert werden: Anstatt mit der Weltkarte

einen visuellen Marker und ein standardisiertes Wiedererkennungsmerkmal zu etablieren, aktualisiert sich an dieser Stelle die bereits bei der isolierten Weltumrisskarte der Titelseite von 1980 herausgearbeitete Einsicht, dass hier am Symbol der Karte Modifikationen stattfinden und sich somit auch auf dieser Ebene eine Arbeit am Symbol vollzieht.

Diese Variation endet schließlich an jener Stelle, die bereits im Rahmen der Sequenzierung des Datenmaterials als Bruch identifiziert wurde: mit dem Cover aus dem Jahr 2004. Augenscheinlich wird die Weltumrisskarte ab diesem Zeitpunkt bis heute unverändert beibehalten (sieht man von ihrer bildräumlichen Verschiebung von der fünften zur sechsten Sequenz ab). Denn sowohl für die fünfte als auch für die sechste Sequenz gilt: Statt weiterhin zentral und bildfüllend im unteren motivischen Bereich positioniert zu sein, nimmt die Weltumrisskarte nun einen Platz oben auf der Titelseite ein, der auf der Sinneinheit eines Covers einer periodisch erscheinenden Publikation allgemein als Titelpopf für rahmende Angaben (Titel, Datum, Jahrgang, Ausgabe, Herausgeber, Preis etc.) vorgesehen ist und dazu dient, die jeweilige Drucksache unmissverständlich von anderen unterscheidbar zu machen. Deutlich wird dies im Bildvergleich der beiden zeichnerischen Rekonstruktionen in Abbildung 110, die die jeweiligen Weltumrisskarten unter Ausblendung weiterer zentraler Coverelemente in Bezug auf ihre bildräumliche Positionierung zeigen.

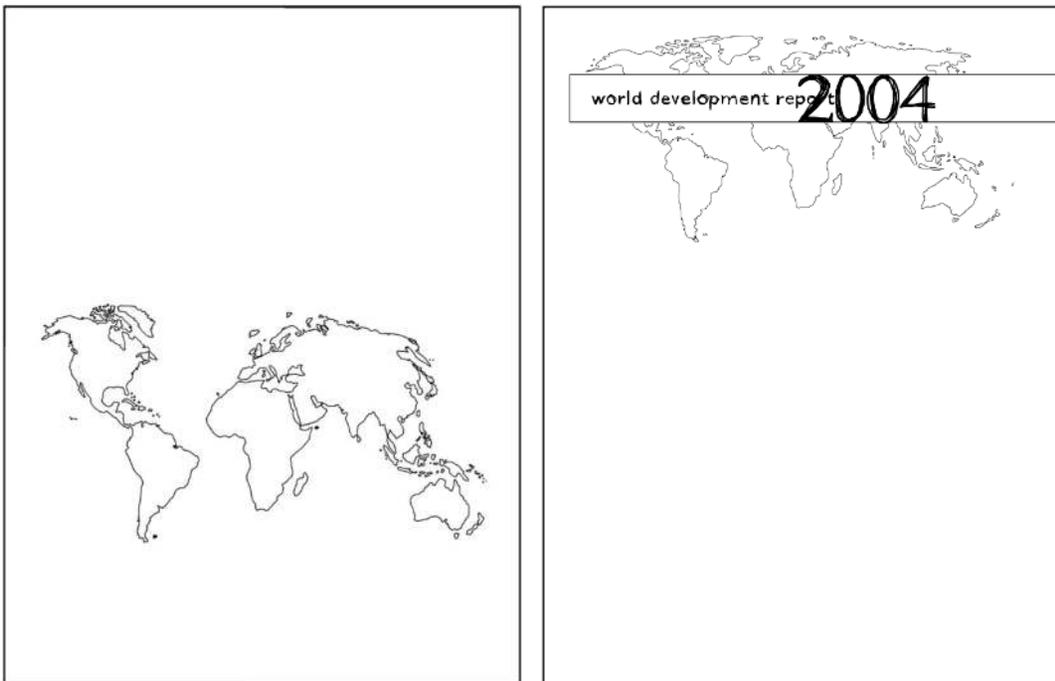


Abb. 107: Bildvergleich in Bezug auf die bildräumliche Positionierung der beiden Weltkartensilhouetten der Cover von 1980 (linke Seite) und von 2004 (rechte Seite)

Mit dieser Veränderung verliert die Weltkarte ihre Funktion als zentrales Bildmotiv, und gleichzeitig wird es möglich, auf der frei gewordenen unteren Coverfläche die einzelnen *Reports* nun gezielter themenspezifisch zu gestalten. Beide Beobachtungen verstärken sich fernerhin ab dem Jahr 2009, mithin in der sechsten Sequenz: Ab diesem Zeitpunkt ist die Weltkarte auf allen weiteren Titelseiten noch einmal kleiner und nochmals randständiger abgebildet, wodurch der frei verfügbare Raum größer wird und sich die Gestaltungsmöglichkeiten dementsprechend abermals erweitern.

Dieser Wandel kann dahingehend interpretiert werden, dass die Weltumrisskarte als nunmehr selbstverständlich gewordenen Symbol für die Einheit der Welt in den Hintergrund treten kann und stattdessen Differenz und Uneinheitlichkeit auf visueller Ebene in den Mittelpunkt gestellt werden. Mit anderen Worten: Dass wir in einer allen Menschen gemeinsamen Welt – einer Weltgesellschaft – leben, scheint für den *World Development Report* ab 2004 gesichert zu sein, bildlich relevant werden nun – die nachfolgende Liste der Titelthemen ab 2004 legt es nahe – die meist durch die Globalisierung ausgelösten Krisen und Folgeprobleme:

- 2004: Making Services Work for Poor People
- 2005: A Better Investment Climate for Everyone
- 2006: Equity and Development
- 2007: Development and the Next Generation
- 2008: Agriculture for Development
- 2009: Reshaping Economic Geography
- 2010: Development and Climate Change
- 2011: Conflict, Security, and Development
- 2012: Gender Equality and Development
- 2013: Jobs
- 2014: Risk and Opportunity: Managing Risk for Development
- 2015: Mind, Society and Behavior
- 2016: Digital Dividends
- 2017: Governance and the Law
- 2018: Learning to Realize Education's Promise
- 2019: The Changing Nature of Work
- 2020: Trading for Development in the Age of Global Value Chains
- 2021: Data for Better Lives
- 2022: Finance for an Equitable Recovery

Mit diesem Wandel der formalen Coverstruktur geht die Notwendigkeit einher, mit jedem neuen *World Development Report* nun auch auf visueller Ebene den je spezifischen Krisenzusammenhang bzw. das je besondere Problem, dem sich in der entsprechenden Ausgabe angenommen wird, zum (Cover-)Sujet zu machen. Inso-

fern unterliegen die Cover des *World Development Reports* ab dem Jahr 2004 einem durch diese neue formale Struktur bedingten Krisenimperativ, der die Fortführung der Covergestaltung gewährleistet und gleichzeitig in thematischer Kontinuität mit der gesamten Publikationsreihe steht, die seit ihrer ersten Ausgabe 1978 immerzu Krisen und Probleme im Entwicklungsdiskurs thematisiert. Prinzipiell können dies (Covergestaltungen zu) Krisen und Probleme(n) sein, die erstmalig im *World Development Report* thematisiert werden, oder (Covergestaltungen zu) Krisen und Probleme(n), die – nicht zuletzt mit Blick auf deren fortdauernde Aktualität und auch hinsichtlich des langen Zeitraums der Publikationsreihe verständlicherweise – wiederholt oder häufiger auftauchen, stets aber mit einer anderen inhaltlichen Akzentuierung *und* immerzu in Form einer anderen visuellen Gestaltung.

Exemplarisch sei dies am Thema Finanzen bzw. wirtschaftliche Entwicklung veranschaulicht, dem seit 1978 insgesamt sechs Berichte gewidmet sind. Wird auf inhaltlicher Ebene das Thema 1982 speziell im Zusammenhang von »Agriculture and Economic Development« verhandelt, legt der Bericht im Jahr 1985 den Akzent auf das Verhältnis von »International Capital and Economic Development«. In den unmittelbar aufeinanderfolgenden Jahren 1988 und 1989 richten sich die Perspektiven alsdann auf den Bereich »Public Finance in Development« bzw. »Financial Systems and Development«, gefolgt vom Bericht im Jahr 2009, der ein »Reshaping Economic Geography« thematisiert, bevor 2022 – vorläufig letztmalig – das Thema unter dem Schwerpunkt »Finance for an Equitable Recovery« diskutiert wird.



Abb. 108: Bildvergleich der sechs Frontcover zum Thema Finanzen bzw. wirtschaftliche Entwicklung

Auf visueller Ebene wiederum findet sich auf den Frontcovern aus den Jahren 1982, 1985, 1988 und 1989 immerzu eine spezifische Variante der bilddominanten Weltkartensilhouette, während die aus den Jahren 2009 und 2022 der besagten grundlegenden formalen Covergestaltung seit der Ausgabe von 2004 folgen, sich aber hinsichtlich des zur Illustration des thematischen Schwerpunkts gewählten Motivs unterscheiden (Abb. 108). So ist das Thema auf dem Frontcover des Berichts *Reshaping Economic Geography* von 2009 bildvisuell über eine Vielzahl an Erdplaneten dargestellt, die in ihrer Summe im Sinne einer prinzipiellen Veränderbarkeit und Kontingenz der bestehenden Wirtschaftsgeografie verstanden werden können. Das Cover von 2022 hingegen greift durch das abstrakte Motiv ineinandergreifender und sich überlagernder Ringe die grundlegende inhaltliche Perspektive des Berichts auf, der im Allgemeinen die miteinander verbundenen wirtschaftlichen Risiken thematisiert und im Besonderen neue Erkenntnisse aus der Forschung über die Verflechtung der Bilanzen und die potenziellen Spillover-Effekte zwischen den Sektoren aufzeigt.

Angesichts dessen lässt sich die bildräumliche Verschiebung der Weltkartendarstellung ab dem Jahr 2004 nicht allein dahingehend interpretieren, dass die Weltkartensilhouette, wie beschrieben, zur konstanten und fraglos hingenommenen Interpretationsfolie respektive zum impliziten Hintergrundwissen geworden ist. Vielmehr führt dieser Wandel dazu, dass die verschiedenen Krisen- und Problemzusammenhänge ab 2004 von einem übergeordneten Standpunkt aus beobachtet werden. Während die Cover bis einschließlich 2003 bildanschaulich zunächst die fortwährende Veränderung der Weltkartensilhouette entfalten – was sich sinnbildlich als eine coverübergreifende Suche nach einer einheitlichen Bestimmung, einem zentralen Narrativ auffassen lässt –, weisen die Cover der Publikationsreihe ab 2004 immerfort das gleiche (bzw. in der sechsten Sequenz leicht abgewandelte) Arrangement auf, unter dem sich die Welt einschließlich der auf ihr zutage tretenden Krisen und Probleme beobachten lässt. Kurzum: Bis 2003 steht bei der Publikationsreihe das Moment einer Öffnung im Sinne einer Suche nach einem übergeordneten Standpunkt der Weltbeobachtung im Vordergrund, der dann ab 2004 gefunden ist, was sich entsprechend als Schließung verstehen lässt.

Jener grundsätzliche Eindruck der Schließung bestätigt sich auch im Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion der Weltkartendarstellung aus dem Jahr 2004 und lässt sich über die feinanalytische Fokussierung noch einmal aufschlussreich präzisieren: Im Gegensatz zur Weltkartendarstellung aus dem Jahr 1980 irritiert die Weltumrisskarte die zeichnende Hand nicht mehr in Bezug auf ungewohnte Länderkonturen, was insbesondere beim Zeichnen von Grönland und der nordöstlichen Küste von Russland deutlich wird, die weniger verzerrt wirken (Abb. 109).

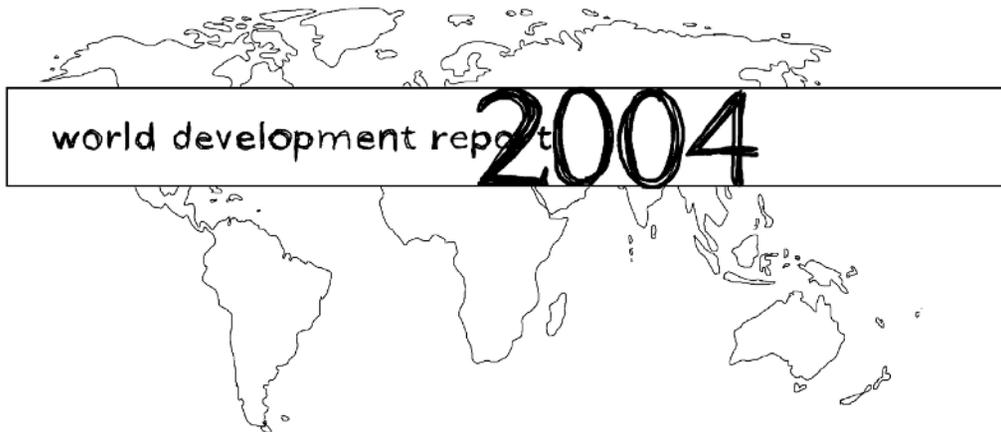


Abb. 109: Zeichnerische Rekonstruktion des Titelkopfs von 2004

Aber mehr noch: Auch im systematischen Vergleich der zeichnerischen Rekonstruktion mit offiziellen Netzkartenentwürfen lässt sich eine diesen subjektiven Eindruck bestätigende Einsicht gewinnen. Es ist die sogenannte Robinson-Projektion, mit der sich im Projektionsvergleich hinsichtlich der Lage der meisten Teile der Erde eine recht gute Übereinstimmung für den oberhalb des Titelbanners sichtbaren nördlichen Teil der Erde herstellen lässt (Abb. 110). Gleiches gilt – obgleich leicht verschoben – für den unterhalb des Banners befindlichen südlichen Teil (Abb. 111).

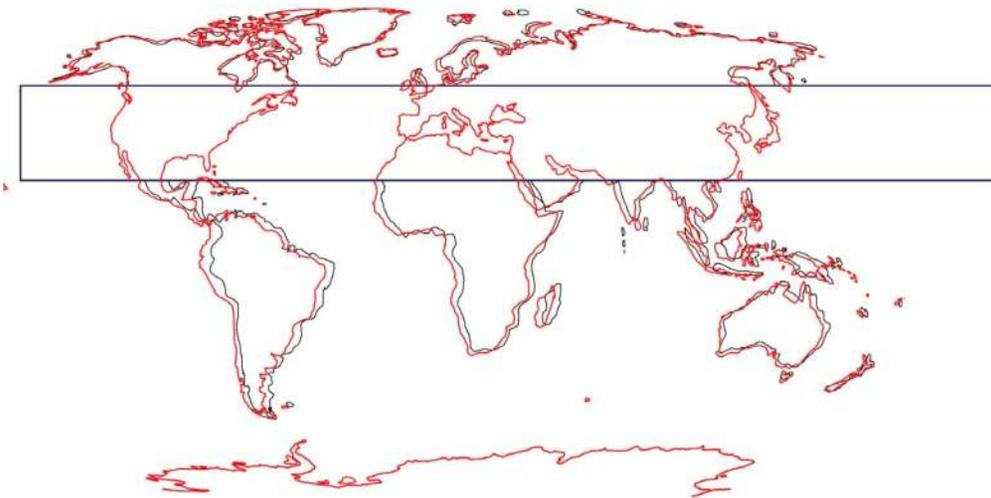


Abb. 110: Bildvergleich der zeichnerischen Rekonstruktion der Weltkartendarstellung des World Development Reports (schwarze Umrisslinie) mit einer Robinson-Projektion (rote Umrisslinie), oberhalb des Titelbanners übereinandergelegt

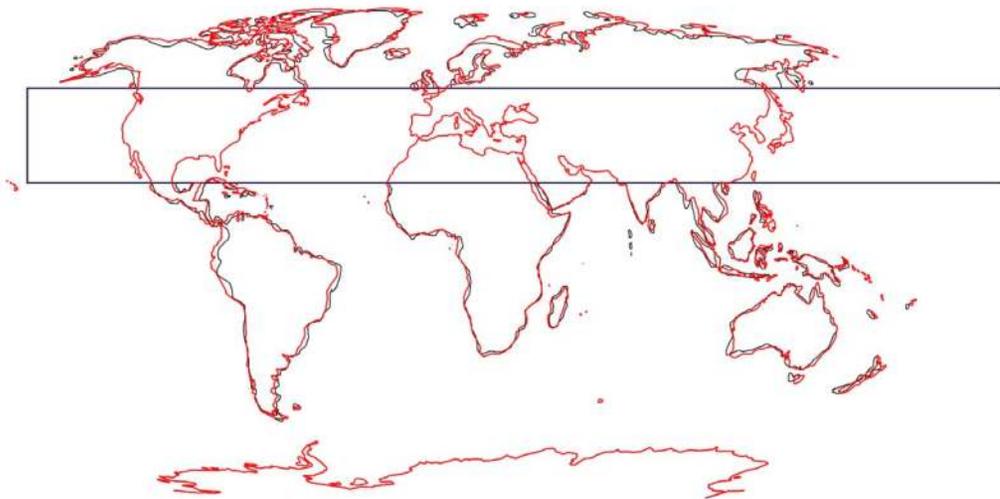


Abb. 111: Bildvergleich der zeichnerischen Rekonstruktion der Weltkartendarstellung des World Development Reports (schwarze Umrisslinie) mit einer Robinson-Projektion (rote Umrisslinie), unterhalb des Titelbanners übereinandergelegt

Die Vereinfachung respektive Stilisierung der Küstenlinien bzw. die sogenannte Generalisierung unterscheidet sich hingegen deutlich in beiden Abbildungen; dies aber ist oft der Fall, selbst bei einer computergenerierten Karte: Unterschiedliche Programme verwenden hierfür unterschiedliche Algorithmen; und oft sind zudem die verschiedenen Parameter individuell einstellbar.

Im Gegensatz zu der im zeichnerischen Rekonstruktionsprozess der Weltumrisskarte aus dem Jahr 1980 entwickelten These einer Freihandzeichnung (in gewisser Anlehnung an eine unterbrochene Sinusoidal-Projektion nach Goode) ist bei der Umrisskarte aus dem Jahr 2004 die Übereinstimmung mit der Robinson-Projektion nunmehr so groß, dass hier eine reine Freihandzeichnung auszuschließen ist. Auf der anderen Seite ist eine Erstellung mit dem Computer angesichts der offenkundigen Abweichungen eher unwahrscheinlich – selbst wenn man die erwähnten Unterschiede bei der Generalisierung in Betracht zieht. Vielmehr könnte angenommen werden, dass im ursprünglichen Produktionskontext eine Weltkarte in der Robinson-Projektion untergelegt wurde und dann die Küstenlinien abgepaust wurden. Dabei erlaubte sich die zeichnende Person manchmal mehr, manchmal weniger Freiheiten. Unklar bleibt jedoch, wie die spezifischen Nord-Süd-Unterschiede unter- und oberhalb des Titelbanners entstanden sein könnten – scheint es doch ebenso unwahrscheinlich wie unplausibel, dass die beiden Erdhälften getrennt abgepaust wurden.

Ungeachtet dieser offenbleibenden hypothetischen Rekonstruktion des ursprünglichen gestalterischen Handelns zeigt sich mit Blick auf die visuelle Konstruktion von Globalität aber Folgendes: Aus einer allgemeinen Perspektive lässt

sich auch an dieser Stelle der Strukturgehalt der Arbeit am Symbol erkennen. Und im Besonderen kann die ganz zu Beginn des Rekonstruktionsprozesses generierte Hypothese eines sich im Rahmen der Gesamtheit aller Titelseiten vollziehenden Wandels von einem *motivisch-kartografischen* hin zu einem *formal-grafischen* Gestaltungsprinzip verfeinert werden. Denn einerseits kann die Veränderung tatsächlich auch hier als Bewegung vom *Motivischen* zum *Formalen* beschrieben werden. Andererseits lässt sich bei feinanalytischer Betrachtung – und eben nur bei dieser – eine Entwicklung vom *Grafischen* zum zunehmend *Kartografischen* ausmachen, da die späteren Weltkartensilhouetten zunehmend mit mathematisch korrekten Kartennetzentwürfen übereinstimmen.

Gleichwohl relativiert sich auch bei der Silhouette von 2004 der Anspruch an die Lesbarkeit und Verständlichkeit der Darstellung als Karte. Dies bezieht sich weniger auf die offensichtliche Verdeckung eines Großteils der Karte durch das Titelbanner, sondern insbesondere auf die eigentümliche Nord-Süd-Verschiebung, die eine handfeste Abweichung von der Robinson-Projektion darstellt. In diesem Sinne bestätigt sich auch für das Cover von 2004 und darüber hinaus für die gesamte Publikationsreihe die bereits erarbeitete Deutung, dass die Weltkartendarstellung als Symbol zu begreifen ist, als etwas über die bloße Appräsentation der Erdoberfläche in Gestalt einer Karte Hinausweisendes. Gleichzeitig aktualisiert und präzisiert sich damit die Bewegung von einer Öffnung zu einer Schließung, da die Weltkartendarstellung zunehmend genauer am Vorbild offizieller Kartennetzprojektionen orientiert ist.

Ausgehend von dieser Entwicklung vom Strukturprinzip Öffnung hin zum Strukturprinzip Schließung, die visuell an zwei Aspekten rekonstruiert werden konnte – einem offenkundigen (der Positionierung der Kartensilhouette auf dem Cover) und einem, der sich nur über die zeichnerische Rekonstruktion herausarbeiten lässt (der Gestaltung der Karte selbst) – lassen sich zwei abschließende Deutungen ableiten: Zum einen machen die beiden Momente der anfänglichen Öffnung und der späteren Schließung kenntlich, dass die Beobachterperspektive kontingent, das heißt grundsätzlich auch anders möglich ist. Dergestalt, so möchte ich hypothetisch formulieren, operiert der *World Development Report* auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung, auf der es speziell darum geht, *wie* beobachtet wird, und nicht mehr im Mittelpunkt steht, *was* die Beobachtung beobachtet. Dies schließt ein, dass der *World Development Report* nicht nur globale Krisen und Probleme als einheitsstiftende Themenschwerpunkte zentral setzt oder diesen zu mehr Sichtbarkeit verhilft, sondern darüber hinaus die Welt beim Beobachtetwerden beobachtet.

Zum anderen werden die unterschiedlichen Krisen- und Problemzusammenhänge aus der übergeordneten Beobachterperspektive in Form des Symbols der Weltumrisskarte als *gemeinsame* Probleme und Krisen sichtbar – obgleich sie die

Weltbewohner*innen auf unterschiedliche Weise betreffen. Anders als bei den *Spiegel*-Grafiken in *Analyse II* sind es im Fall des *World Development Reports* mit hin keine Entitäten auf Staatenebene, keine entwicklungspolitischen Verhältnisse und keine weltumspannenden Verbindungen, die bildanschaulich einen gemeinsamen globalen Rahmen erzeugen und die soziale Welt als übergeordnete Einheit wahrnehmbar machen. Vielmehr ist es die gleichsam zur Visitenkarte des *World Development Reports* gewordene Weltumrisskarte, die sich als konstitutives Moment des globalen Gesamtzusammenhangs verstehen lässt und bildanschaulich eine globale Skalierung der Krisen und Probleme anstößt. Gleichzeitig wirken die von diesem spezifischen Standpunkt aus beobachteten globalen Krisen und Probleme selbst verstärkend auf die Konstruktion eines globalen Zusammenhangs ein. Denn »Krisen und der Prozeß ihrer Bewältigung«, so lässt sich in Anlehnung an die Überlegungen von Oevermann (2016: 44; vgl. weiterführend Lessenich 2015) zum Zusammenhang von Krise und Routine als analytischem Paradigma in den Sozialwissenschaften formulieren, »[...] sind konstitutiv für Lebenspraxis, also für die Gattung Mensch überhaupt, [...] weil eine Gesellschaft oder eine Kultur ohne das Konstitutivum der Krise schlechterdings nicht denkbar ist«. Aus dieser Perspektive funktioniert die visuelle Konstruktion von Globalität auf den Covern des *World Development Reports* seit 2004 als iterativer Prozess zwischen dem Symbol der Weltkarte (verstanden als gemeinsame globale Beobachterperspektive) einerseits und den einzelnen globalen Krisen und Problemen andererseits – dem möglicherweise der weiterführende Sinn- und Bedeutungsbezug innewohnt, jene globalen Krisen und Probleme nur gemeinsam lösen zu können.

Was aber passiert, wenn die moderne (Welt-)Gesellschaft aufgrund ihrer funktional differenzierten Sozialform genau dazu nicht in der Lage ist? Ist es denkbar, dass die einzelnen Funktionssysteme, die normalerweise unterschiedliche Probleme lösen, in ihrer hohen Spezialisierung auf und Sensibilisierung für bestimmte Sachfragen gemeinsame Lösungen und kollektives Handeln in Bezug auf globale und somit alle Menschen betreffende Krisen und Probleme unwahrscheinlich machen? Was also geschieht, wenn die globalen Themen der *World Development Reports* wie Klimawandel, Armut, Migration oder Digitalisierung, aber auch Phänomene wie Populismus, Fake News, der aktuelle Krieg in der Ukraine und eine damit verbundene potentielle Energiekrise oder eine zukünftige, weitere Pandemie die Gesellschaftsform in eine auf struktureller Ebene elementare Krise führen? Oder ist gar davon auszugehen, dass globale Krisen zum Beispiel innerhalb der Politik, des Rechts oder der Wissenschaft neben einer Reduktion der Leistungsfähigkeit dieser Funktionssysteme auch strukturelle Veränderungen herbeiführen, die schließlich zur Auflösung ihrer Differenz führen?

Damit, so ließe sich in letzter Konsequenz imaginieren, würde die Weltgesellschaft in ihrer funktionalen Differenzierungsform, deren visuelle Konstruk-

tion zu analysieren in diesem Buch das Ziel war, möglicherweise enden. Denn aufgrund dessen, dass derartige Krisen und Probleme ausschließlich gemeinsam bearbeitet werden können, würde eine neue Gesellschaftsform mit einer alternativen sozialen Ordnung entstehen (müssen), die infolgedessen keine funktional differenzierte Sozialform mehr darstellen würde, sondern, pointiert formuliert, durch ein funktionales Äquivalent zur funktionalen Differenzierung der Weltgesellschaft charakterisiert wäre. Ob die funktionale Differenzierung allerdings tatsächlich durch Krisen und Probleme, wie sie im Rahmen der *World Development Reports* aufgezeigt und bearbeitet werden, oder andere globale Krisen an ihre Grenzen gelangt, bleibt so lange eine offene Frage, wie das alltägliche Operieren in seiner Routine entlang der Grenzen von Funktionssystemen strukturiert bleibt.

Mit diesen Überlegungen und Fragen ist nicht zuletzt eine Grenze der inhaltlichen Erklärungsperspektive erreicht, die zugleich das – vorläufige – Ende der Studie markiert. Denn neben dem Ergebnis einer sich Schritt für Schritt entwickelnden Strukturhypothese im Sinne einer sozialwissenschaftlichen »Konstruktion zweiter Ordnung« (vgl. grundlegend Schütz 1971 [1953]), die den Fall der Titelseiten des *World Development Reports* über die gesamte Zeitspanne verstehbar macht, obgleich sie angesichts des Umfangs des Datenmaterials nicht mehr dasselbe Verallgemeinerungsniveau der Einsichten erreicht wie es noch in den beiden anderen Fallbeispielen, *Analyse I* und *Analyse II*, erarbeitet werden konnte, ist im Zuge der materialen Analyse immer wieder eine entscheidende Problemwahrnehmung zutage getreten, die sich an dieser abschließenden Stelle besonders deutlich zeigt: die Einsicht, dass die visuelle Konstruktion von Globalität und Weltgesellschaft als ein historisch, kulturell und sozial unabgeschlossener Prozess zu beschreiben ist. Dies ist keineswegs als Scheitern der Analyse zu verstehen, im Gegenteil: Es zeigt sich darin die grundsätzliche Aufgabe und Herausforderung, die visuelle Konstruktion von Globalität eingehend zum Gegenstand weiterer empirischer Forschung zu machen, auf deren Basis weiterführende Erkenntnisse darüber gewonnen werden können, wie Wissensbestände und Wissensformen über Globalität und Weltgesellschaft auch im Modus der Visualität erzeugt werden und sich verändern. Mit meiner dritten Analyse plädiere ich in diesem Sinne noch einmal dafür, globale visuelle Semantiken als ein grundsätzliches Thema sowohl der soziologischen Globalisierungs- als auch der Weltgesellschaftsforschung zu begreifen und so systematisch das Erkenntnispotenzial von Bildanalysen zu nutzen.

5. FAZIT

Globalität sehen: Rück- und Ausblick⁷⁶

Allgemein formuliert ging es in diesem Buch vornehmlich um die Frage, wie Bilder ein spezifisches Wissen über Globalität und Weltgesellschaft erzeugen. Das Erkenntnisinteresse richtete sich dabei vor allem darauf, auf welche Weise ein solches Bildwissen methodisch kontrolliert rekonstruiert und für die soziologische Globalisierungs- und Weltgesellschaftsforschung fruchtbar gemacht werden kann. Ausgangspunkt der Überlegungen war die Annahme, dass Bilder mit ihrer besonderen kommunikativen Qualität und ihrer spezifischen Funktionsweise Vorstellungen über eine gemeinsame Sozialwelt und ihre gesellschaftliche Einheit nicht bloß bildlich repräsentieren, das heißt außerbildliche, kommunikativ bereits verfügbare globale Beobachtungsordnungen lediglich abbilden und veranschaulichen. Vielmehr, so die Hauptthese, sind Bilder an der Entstehung globaler Beobachtungsordnungen konstitutiv beteiligt oder erschaffen diese überhaupt erst. Wie eine solche spezifisch bildliche Erzeugung globaler Beobachtungsordnungen funktioniert, wurde anhand materialer Analysen in erkenntnistheoretischer Absicht explorativ untersucht.

Empirisch schritt die Studie entlang dreier aufeinander aufbauender, strukturell ineinander verflochtener Einzelfallanalysen voran, mit dem Ziel, die Überprüfung, Korrektur und Weiterentwicklung der jeweiligen Analyseerkenntnisse mit jedem weiteren Fallbeispiel bewusst herauszufordern. Die erste Fallstudie (*Analyse I*) widmete sich einer NASA-Weltraumfotografie aus dem Jahr 1972, die unter dem Namen *Blue Marble* zum Bild der Erde schlechthin avancierte. Die zweite Fallstudie (*Analyse II*) befasste sich aus einer explizit diachronen Perspektive mit drei massenmedialen Grafiken zur Treibhausgasemission, die in den Jahren 1992, 2006 und 2015 im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* veröffentlicht wurden. Die dritte Fallstudie (*Analyse III*) machte schließlich 44 Frontcover des in der Regel jährlich von der World Bank herausgegebenen *World Development Reports* zum Analysegegenstand. Für alle drei Fallstudien waren folgende Fragen und Interessen grundlegend:

76 Verschiedene Textabschnitte dieses Kapitels sind aus einem früheren Beitrag entlehnt, der bereits für eine systematische Berücksichtigung des Bildmediums in der soziologischen Globalisierungsforschung plädiert (vgl. Hoggenmüller 2020); sie wurden für das Fazit dieser Studie vollständig überarbeitet und erweitert.

- Wie bringen Bilder ein eigenständiges und irreduzibles Wissen über Globalität und Weltgesellschaft überhaupt zur Anschauung (bildtheoretisches Interesse)?
- Welche globalen Beobachtungsordnungen machen die exemplarisch untersuchten Bilder konkret sichtbar und wie verändern sich diese im Zeitverlauf (globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretisches Interesse)?
- Wie lässt sich mit Bildern als elementarer Bestandteil der kommunikativen Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit methodisch grundsätzlich umgehen und wie im Hinblick auf die spezifische Untersuchung von globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretischen Fragen (methodisches Interesse)?

Um diesen Interessen und weiteren Fragen nachzugehen, wurden in direkter Auseinandersetzung mit dem visuellen Datenmaterial einerseits methodologisch-methodische Überlegungen entwickelt, problematisiert und empirisch erprobt, die letztendlich zur Konzeption und Begründung der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse als eigenständigem Zugang zur interpretativen Bildanalyse führten. Andererseits wurden auf Basis dieser Methodeninnovation die visuelle Konstruktion von Globalität und ihr Entstehungsprozess im Zeitverlauf untersucht und verallgemeinernd mit Blick auf bereits existierende globalisierungstheoretische und weltgesellschaftsbezogene Ansätze beschrieben.

Auf den nachfolgenden letzten Seiten gilt es, die beiden zentralen Hauptergebnisse, die im gesamten Forschungsprozess über die drei Fallstudien hinweg gewonnen werden konnten, im unmittelbaren Nacheinander verdichtet darzustellen. Das erste Teilkapitel dieses Fazits, *Das globalisierungstheoretische Konzept visual worlding* (Teilkapitel 5.1), thematisiert dabei die Kernidee des auf Basis der empirischen Befunde neu entwickelten, die visuelle Konstruktion von Globalität begrifflich fassenden Theoriekonzepts; das zweite Teilkapitel, *Der methodische Zugang der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse* (Teilkapitel 5.2), fasst nochmals die Grundzüge der in dieser Studie vorgeschlagenen Methodeninnovation zusammen. Daran anschließend erfolgt im dritten und letzten Teilkapitel, *Ausblick* (Teilkapitel 5.3), die Skizzierung weiterführender Forschungsideen, die sich für eine genauere Betrachtung anböten und in vertiefenden Untersuchungen entfalten ließen.

5.1 Das globalisierungstheoretische Konzept *visual worlding*

Die soziologische Globalisierungs- und Weltgesellschaftsforschung, so lässt sich der inhaltliche Ausgangspunkt dieses Buches zugespitzt formulieren, ist sprachfixiert, zahleninteressiert und bildvergessen. Sie ist *sprachfixiert*, da sich die unterschiedlichen Ansätze und Forschungsarbeiten bei ihren Analysen globaler Entwicklungen

vor allem auf sprachbasierte Daten stützen. Sie ist *zahleninteressiert*, da seit ein paar Jahren zunehmend auch numerisch-statistische Weltbeschreibungen und ihre medialen Eigenqualitäten im Hinblick auf Globalisierungsprozesse erforscht werden. Und sie ist *bildvergessen*, da sie – von wenigen Ausnahmen abgesehen – *das* Bild als originären Untersuchungsgegenstand noch nicht für sich entdeckt hat.

Im Unterschied dazu zielte die vorliegende Studie explizit darauf, sich dem Eigensinn und der Eigensinnigkeit von Bildern zu nähern, und schlug vor, bildtheoretische Ansätze mit Überlegungen der Globalisierungs- und Weltgesellschaftsforschung zusammenzuführen. Durch diese Zusammenführung wurde es möglich, die wenigen in der soziologischen Globalisierungs- und Weltgesellschaftsforschung zum Thema Bild überhaupt existierenden Arbeiten in einem ganz grundlegenden Sinne zu ergänzen: Über die spezifische Bedeutung von Bildern für die Entstehung und Vermittlung globaler sozialer Sinnzusammenhänge hinaus kam ihr Vermögen in den Blick, ein genuin bildliches Wissen über Globalität und Weltgesellschaft zu erzeugen. Das Erkenntnisinteresse richtete sich also ausdrücklich auf die eigenlogische Hervorbringung globaler Beobachtungsordnungen im Medium des Bildes und somit auf die Genese eines irreduziblen Bildwissens über die globale Sozialwelt als eigenständigen Wirklichkeitsbereich. Diese spezifische, genuin bildliche Erzeugung globaler Beobachtungsordnungen wurde auf Basis einer generalisierenden Abstraktion der feinanalytisch gewonnenen Interpretationsergebnisse mit dem Konzept *visual worlding* erfasst und theoretisiert.

Grundsätzlich beschränkte sich die Studie dabei nicht darauf (wie mit der einführenden Analyse der Weltraumfotografie *Blue Marble* zunächst getan), isolierte Einzelbilder und ihre historisch situative visuelle Konstruktion von Globalität zu untersuchen. Mit *Analyse II* und *Analyse III* wurde das globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretische Erkenntnisinteresse explizit um eine historisch vergleichende Perspektive ergänzt, indem innerhalb des jeweiligen Fallbeispiels, der zahlenbasierten Visualisierungen im *Spiegel* einerseits (*Analyse II*) und der Titelseiten des *World Development Reports* andererseits (*Analyse III*), verschiedene, zu unterschiedlichen Zeitpunkten publizierte Bilder systematisch miteinander kontrastiert und aufeinander bezogen wurden. Diese Erweiterung ermöglichte es, die visuelle Konstruktion globaler Beobachtungsordnungen auch in Bezug auf ihre Entwicklung im Zeitverlauf zu untersuchen und damit dem Konzept *visual worlding* zusätzliches Erklärungspotenzial zu verleihen.

Insgesamt beabsichtigte die Studie mit der Entwicklung des begrifflich-theoretischen Konzepts *visual worlding* zweierlei: Einerseits wurde darauf gezielt, sich von der Auffassung abzugrenzen, dass Visualisierungen bloße Bebilderungen sind – Veranschaulichungen von bereits Gewusstem oder bereits Beschriebenem. Vielmehr wurden Bilder explizit als kommunikative Ereignisse interpretiert, die zwar erst im individuellen Prozess der Wahrnehmung ihre spezifische Bedeutung

entfalten, aber ähnlich wie Texte als Mitteilungen verstanden werden können, die man als solche auf ihren potenziellen Sinngehalt hin analysieren kann. Was das Individuum sieht, ist nur für die sehende Person wahrnehmbar und lässt sich ähnlich wie das, was sie denkt, nicht über eine nachträgliche Beschreibung für andere zugänglich machen. Demgegenüber sind Bilder beobachtbare Sachverhalte, die in ihrer Eigenlogik und ihrer Eigengestalt rekonstruiert werden können. Wie die Rekonstruktion spezifisch bildlicher Sinn- und Bedeutungszusammenhänge respektive visueller Semantiken, die uns Globalität sehen und Weltgesellschaft denken lassen, konkret realisiert werden kann, wurde exemplarisch mithilfe der ästhetisch rekonstruierenden Feinanalysen in diesem Buch aufgezeigt.

Andererseits wurde mit dem Konzept *visual worlding* bezweckt, einen Anschluss an globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretische Konzeptionen zu gewinnen, die die Bedeutung von kommunikativ vermittelten Weltbeobachtungen für die Herstellung von Globalität in den Mittelpunkt stellen. In Ergänzung zu diesen Ansätzen, die allen voran sprachliche und gelegentlich numerisch-statistische Weltbeschreibungen im Blick haben und prinzipiell davon ausgehen, dass die mediale Form der Beschreibung einen Unterschied macht, wurde argumentiert, dass Bildern aufgrund ihrer visuellen Eigenlogik eine besondere Bedeutung für die Erzeugung globaler Beobachtungsordnungen zukommt: Was Bilder zeigen, lässt sich weder restlos in Sprache überführen noch unterschiedslos in Zahlen ausdrücken. Vielmehr sind sie in der Lage, neue und nur im Medium des Bildlichen darstellbare globale Beobachtungsordnungen hervorzubringen, die grundsätzlich kontingent und veränderbar sind. Damit prägen Bilder in entscheidender Weise unsere Auffassung von Globalität und unsere Vorstellung von Weltgesellschaft. Sie spielen mit anderen Worten bei der sich prinzipiell über Prozesse der Beobachtung und Beschreibung vollziehenden Herausbildung eines Globalbewusstseins eine gleichermaßen zentrale wie wesentliche Rolle, der bislang jedoch kaum Beachtung geschenkt wurde.

Zusammengefasst erweitert das Konzept des *visual worldings* mithin das theoretische Spektrum und materiale Bezugsfeld der soziologischen Globalisierungs- und Weltgesellschaftsforschung um das Phänomen der *visuellen* Konstruktion globaler Beobachtungsordnungen und somit um die *kulturelle* Konstruktion von Globalität, die speziell im Modus der Visualität und im Prozess des Sehens wahrnehmbar und erfahrbar ist. Denn Globalität und Weltgesellschaft, dies sollte mit der vorliegenden Studie gezeigt werden, sind nicht nur durch die zunehmende strukturelle Vernetzung und Verdichtung erfahrbar, entstehen eben nicht nur über Beschreibungen, die sprachlich in Texten oder numerisch in Statistiken mitgeteilt werden. Sie sind auch das Produkt visueller Konstruktionsprozesse. Diese galt es, mit den drei Fallstudien systematisch in den Blick zu nehmen und somit soziologische Globalisierungs- wie Weltgesellschaftsforschung ausdrücklich *auch* als Bildforschung zu verstehen und zu betreiben.

5.2 Der methodische Zugang der *Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse*

Die inhaltlichen Erkenntnisse der Studie wären ohne die Methodenentwicklung der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse wohl kaum in dieser Art möglich gewesen. Der im Kern wissenssoziologisch-hermeneutisch fundierte Zugang zur interpretativen Analyse von Bildern schlägt programmatisch vor, für die Sinnrekonstruktion visueller Daten Kompetenzen und Arbeitsweisen der Kunst und des Designs systematisch fruchtbar zu machen, um im produktiven Miteinander von künstlerisch-gestalterischem Handeln und kognitiver Reflexion Bilder daraufhin zu analysieren, was sie – bildtheoretisch formuliert – *zeigen* und wie sie das tun.

Das Kernstück der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse bildet der Analyseschritt der zeichnerischen Rekonstruktion, der im Wesentlichen darin besteht, Bilder bzw. einzelne visuelle Konfigurationen in der forschungspraktischen Auslegungsarbeit gestalthaft nachzuzeichnen. Methodologisch entscheidend ist dabei, dass im Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion Bilder nicht allein *sehend wahrgenommen*, sondern darüber hinaus *zeichnerisch erfahren* werden. Auf diese Weise gewährleistet die zeichnerische Rekonstruktion eine innige Annäherung an die formale Ausdrucksgestalt der Bildkommunikation, während sie zugleich den größtmöglichen Abstand zur alltagspragmatischen, primär die Inhalte einer Darstellung identifizierenden Bildrezeption verspricht und damit neue Deutungsangebote und alternative Einsichten ermöglicht.

Ferner bedient sich die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse im zeichnerischen Handeln dem menschlichen Körper als Erkenntnisinstrument und Grundlage der Genese von Wissen, um im Auslegungsprozess ergänzend zur rational-objektivierenden Logik systematisch ein spezifisches Wissen zu aktivieren, das durch die zeichnende Hand generiert wird. Dahinter steht die auf Überlegungen der künstlerischen Forschung und ästhetischen Wissenschaft sowie auf der soziologischen Konzeption eines Körperwissens als Erkenntnisleistung einer subjektiv-empfindenden und spürenden Wahrnehmung beruhende Auffassung, dass die menschlichen Sinne in all ihrer Subjektivität ein eigenes und legitimes Erkenntnismittel darstellen. Das *Ästhetische* in der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse ist deshalb nicht im klassisch-konventionellen Sinne einer Schön/Hässlich-Unterscheidung zu verstehen, sondern als *aisthesis* im Sinne einer sinnlich-körperlichen Erkenntnis, die in einem komplementären Verhältnis zur begrifflich-rationalen Erkenntnis steht.

Die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse beschränkt sich gleichwohl nicht darauf, die Bedeutung eines Bildes allein über die zeichnerische Rekonstruktion zu erschließen. Ebenso gilt es, den Deutungsprozess über extensive Bildvergleiche erkenntniserweiternd zu stimulieren. Denn durch ein bildvergleichendes Sehen,

das bildanschauliche Ähnlichkeitsbeziehungen sichtbar macht und Kontrasterfahrungen erlaubt, eröffnen sich interpretative Anschlüsse, die ohne das unmittelbare Nebeneinander von Bildern möglicherweise unsichtbar bleiben würden. Entsprechend sind im Rahmen eines ästhetisch rekonstruierenden Bildverstehens – ausgehend von dem zu interpretierenden Bilddatum und in Abhängigkeit von der leitenden Fragestellung – systematisch Bildvergleiche auszuarbeiten und somit weitere Bilder als Vergleichsbilder für den Interpretationsprozess fruchtbar zu machen. Dies geschieht zum einen durch die *Suche* nach *mittelbaren Kontrastbildern*, zum anderen über die *Gestaltung* von *unmittelbaren Kontrastbildern*.

Bei den mittelbaren Kontrastbildern handelt es sich um Vergleichsbilder, die unabhängig vom Forschungsprozess existieren, Bilder also, die lebensweltlich bereits vorliegen und entsprechend recherchierbar sind. Die Suche und Auswahl der mittelbaren Kontrastbilder kann gleichermaßen assoziativ und systematisch geleitet sein und wird im Wesentlichen bedingt durch das Wissen um (historische) Bildbestände einerseits sowie subjektive Bilderfahrungen und Sehgewohnheiten andererseits. Dabei gilt grundsätzlich, dass von allen potenziell möglichen mittelbaren Kontrastbildern nur jene Bilder interpretativ zu kontrastieren sind, die aufgrund ihrer formalen, inhaltlichen oder medialen Ähnlichkeit mit dem bzw. Differenz zum Analysegegenstand weitere Sinnpotenziale eröffnen oder ausschließen.

Bei den unmittelbaren Kontrastbildern hingegen handelt es sich um eigens im Rahmen der Analyse von den Interpretierenden selbst gestaltete Vergleichsbilder: Unmittelbar im Prozess der zeichnerischen Rekonstruktion werden explorativ vielgestaltige Modulationen einzelner Zeichenschritte sowie diverse Variationen der Gesamtgestalt des zu analysierenden Bildes gezeichnet. Die dahinterliegende Intention besteht darin, die Besonderheit des zu analysierenden Bildes im veritablen Kontrast alternativer Bildmöglichkeiten zu erschließen, das heißt vor dem Horizont visueller Konfigurationen, die in der Originaldarstellung gerade nicht realisiert worden sind. Mit der Verfertigung dieser unmittelbaren Kontrastbilder schließt die Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse einerseits methodologisch an die Forschungslogik der Lesartenbildung im Rahmen hermeneutischer Textanalysen an und überträgt diese methodische Verfahrensweise in den Modus der Visualität. Andererseits knüpft sie erkenntnistheoretisch an die Im Dahl'schen Montageexperimente an und entwickelt diese dahingehend weiter, dass sich die Modulationen bei der Gestaltung der unmittelbaren Kontrastbilder nicht allein auf das bloße Bewegen einzelner Bildelemente bzw. auf deren Schematisierung beschränken.

Mittels ihrer drei zentralen Analyseschritte – der zeichnerischen Rekonstruktion, der Gestaltung von unmittelbaren und der Suche nach mittelbaren Kontrastbildern sowie dem systematischen Bildvergleich – zielt die Ästhetische

Re|Konstruktionsanalyse darauf, die gesellschaftliche Bedeutung bildvisueller Kommunikation und das mit ihr vermittelte Bildwissen methodisch kontrolliert zu erschließen und in Form von Typenbildungen rekonstruktiv zu verstehen.

5.3 Ausblick

Ausgehend von den beiden Hauptergebnissen lassen sich neue, ganz unterschiedliche Denkansätze in den Fokus rücken, die über die vorliegende Studie hinausweisen. Beispielhaft seien vier mögliche, an die bisherigen Reflexionen anknüpfende Forschungsfragen und -ideen skizziert. Sie könnten dazu anregen, sowohl das inhaltliche Erkenntnisinteresse an der visuellen Konstruktion von Globalität zu vertiefen (Beispiel 1 und 2) wie auch die von mir angestellten methodischen Überlegungen weiterzuentwickeln (Beispiel 3 und 4).

Das *erste Beispiel* beinhaltet die ergänzende Untersuchung der visuellen Konstruktion von Globalität aus einer explizit differenzierungstheoretischen Perspektive. Demgemäß wäre die Frage nach der Entstehung visueller globaler Beobachtungsordnungen vergleichend für verschiedene Funktionssysteme zu bearbeiten. Zu denken ist hierbei klassischerweise an einen Vergleich zwischen visuellen Ausdrucksgestalten aus dem System der Wissenschaft und entsprechenden Bilddaten aus der Politik, der Wirtschaft, den Massenmedien, der Kunst etc.

Ein solches differenzierungstheoretisches Forschungsdesign war zwar im Rahmen der kontrastiven Auswahl der drei empirischen Fallbeispiele in der vorliegenden Studie bereits prinzipiell angelegt, doch wurden funktionssystemspezifische Fragen nicht systematisch untersucht. Anstatt nämlich eine dahingehend vergleichende Diskussion der drei Fälle in den Vordergrund zu rücken und somit das Augenmerk gezielt darauf zu richten, dass es sich bei der Fotografie *Blue Marble* um ein ursprünglich im Kontext der (Weltraum-)Wissenschaften entstandenes Bild handelt, die *Spiegel*-Grafiken im Zusammenhang massenmedialer Berichterstattung gestaltet und verbreitet worden sind und die Frontcover der *World Development Reports* der World Bank streng genommen im Bereich der Wirtschaft anzusiedeln sind, tatsächlich aber insbesondere ein politisches Publikum adressieren, setzten die einzelnen Analysekapitel vielmehr jene Schwerpunkte, die sich im Laufe des konkreten Forschungsprozesses konturiert haben und schlussendlich produktiv zur Entwicklung des methodischen Zugangs bzw. des globalisierungstheoretischen Konzepts führten.

Komplementär hierzu würde die komparative Analyse der visuellen Konstruktion von Globalität in unterschiedlichen gesellschaftlichen Teilsystemen die synchron wie diachron heterogene Entwicklung visueller globaler Beobachtungs-

ordnungen in den Blick nehmen und die Aufmerksamkeit speziell auf ihre verschiedenen, zum Teil widersprüchlichen Dynamiken und variablen Geschwindigkeiten lenken. Dadurch würde das Konzept *visual worlding* – über seine in der vorliegenden Studie im Vordergrund stehende historisch vergleichende Perspektive hinaus – eine weitere Erklärungsdimension gewinnen: die unterschiedlichen Entstehungsprozesse und Intensitätsgrade der visuellen Konstruktion von Globalität in einzelnen Funktionssystemen bzw. ihren Subsystemen.

Neben den Arbeiten von Stichweh (2000: 85 ff.; 2009: 13 ff.) zum ungleichen Globalisierungsprozess der Funktionssysteme und allgemein Arbeiten im Kontext der neo-institutionalistischen und systemtheoretischen Weltgesellschaftstheorie, die ebenfalls die historische Genese von Weltgesellschaft im Fokus haben (etwa Boli/Thomas 1997; Luhmann 2000; Lechner/Boli 2005; Koenig 2015), könnten hier – beschränkt man sich beispielhaft auf das System der Wirtschaft – die in meiner Argumentation bereits erwähnten Arbeiten von Stäheli (2006; 2007) zur Finanzwerbung und die Studie von Tanner (2002) zur Visualisierung des anonymen Marktes ebenso instruktive Bezugspunkte sein wie die in theoretischer Absicht erfolgende Untersuchung dreier exemplarischer Bilder zum Thema Geldgebrauch und der sich im Zeitverlauf wandelnden Geldtheorien, die Bohn und Volkenandt (2013) vorgelegt haben.

Das *zweite Beispiel* schließt indes an die grundsätzliche Stoßrichtung meiner Überlegungen an, die visuelle Konstruktion von Globalität mit anderen medialen Formen, die Vorstellungen über Globalität hervorbringen, zu kontrastieren. Ausgehend von der kommunikationstheoretischen Annahme, dass die Form der Mitteilung von wesentlicher Bedeutung ist, die einzelnen Kommunikationsmedien mithin einen Eigenwert haben, der gerade nicht auf ihren jeweiligen Produktions- oder Verwendungskontext zurückzuführen ist, könnte vertiefend der Frage nachgegangen werden, inwiefern sich visuelle globale Beobachtungsordnungen von solchen unterscheiden, die schriftlich verfasst, sprachlich verlautbart oder numerisch beziffert sind. Diese kommunikationstheoretische Perspektive spielte im Rahmen der drei in diesem Buch untersuchten Fallbeispiele unterschwellig eine stete wie auch richtungsweisende Rolle und kam vor allem in *Analyse II* zum Tragen, dort allerdings eher mit Blick auf das spezifische Zusammenspiel der unterschiedlichen Medien Schrift, Bild und Zahl. Die Besonderheit dieses Zusammenspiels, so konnte gezeigt werden, besteht darin, dass Schrift, Bild und Zahl nicht bloß additiv zusammengefügt, sondern im Modus der Visualität relationiert werden, sodass eine neue visuelle Gesamtgestalt entsteht, die sich nicht auf die einzelnen Kommunikationsmedien reduzieren lässt.

Aufbauend auf diesen Einsichten und Erkenntnissen wäre in einer sich anschließenden Forschungsarbeit ausdrücklich der Medienvergleich zum zentralen Thema zu erheben, im Zuge dessen die jeweiligen medialen Eigenqualitäten im

Lichte der Eigeneffekte anderer Kommunikationsmedien analysiert und systematisiert werden müssten. Die mediale Eigenlogik in Bezug auf die kulturelle Konstruktion von Globalität gälte es aus dieser Perspektive folglich aus den unterschiedlichen Kommunikationsmedien selbst wie auch aus ihrem Verhältnis zueinander und weniger aus ihrer sinnhaften Verschränkung zu erschließen – nicht zuletzt mit dem Ertrag, die visuelle Konstruktion von Globalität im systematischen Vergleich der Eigenlogiken verschiedener Kommunikationsmedien nochmals genauer und tiefergehend zu verstehen.

Für dieses zweite Beispiel einer weiterführenden Forschung scheinen allen voran zwei Bezugspunkte lohnend: Erstens könnten aus den für meine Argumentation zentralen globalisierungs- und weltgesellschaftstheoretischen Arbeiten all jene für ein medienvergleichendes Vorhaben herangezogen werden, die sich – analog zu meinem Fokus auf die Eigenlogik von Bildern – systematisch mit der medialen Eigenqualität von sprach- und zahlenbasierten Weltbeschreibungen auseinandersetzen, beispielhaft die Aufsätze von Tag (2020) zum Globalisierungspotenzial von Akronymen und von Heintz (2010; 2012) zur numerischen Differenz respektive zum quantitativen Vergleich und der Welterzeugung durch Zahlen. Zweitens wäre auf Überlegungen ganz unterschiedlicher Disziplinen zum Medienvergleich Bezug zu nehmen. Das Spektrum reicht hierbei von Studien aus der Philosophie (etwa Schneider/Wedell 2004) und den Kultur- und Kunstwissenschaften (besonders Krämer/Bredenkamp 2003; Grube u. a. 2005) über Abhandlungen in der Sprachwissenschaft (Stetter 1999), der Literaturwissenschaft und der Medientheorie (etwa Kittler 2001; Meynen 2017) bis hin zu Überlegungen aus der Altorientalistik (z. B. Cancik-Kirschbaum 2013), der Mathematik (Coy 2002) und der theoretischen Informatik (Mahr 2021).

Das *dritte Beispiel* wiederum bezieht sich auf eine methodische Frage, die bereits für dieses Buch strukturgebend war und für die sich im Rahmen weiterführender Untersuchungen neue Antworten ergeben könnten: Wie lässt sich methodisch kontrolliert mit einer größeren Anzahl von Bilddaten umgehen? Erstreckte sich das quantitative Spektrum der drei empirischen Fallanalysen von der Einzelauslegung der Weltraumfotografie *Blue Marble* über die Interpretation dreier *Spiegel*-Grafiken bis hin zur Analyse der 44 Titelseiten des *World Development Reports*, könnte eine zukünftige Studie diese der Anzahl nach ansteigende Reihe fortsetzen und sich in (kritischem) Bezug auf das bisher entwickelte theoretische und methodische Instrumentarium der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse der Untersuchung einer massenhaften Fülle von Bildern widmen.

Eine solche Folgestudie scheint aus wissenssoziologischer Perspektive in besonderem Maße relevant – gerade vor dem Hintergrund des digitalen Wandels unserer Gegenwartsgesellschaft und der damit einhergehenden, stetig voranschreitenden Verbreitung und Nutzung von zum Beispiel Handykameras und digitalen Bilddatenbanken (nicht zuletzt in den Wissenschaften selbst) sowie

bildbasierten Instant-Messaging-Diensten wie Snapchat oder Onlinediensten à la Instagram, das im Jahr 2021 ein rasantes Wachstum von 695.000 neu geteilten Stories pro Minute aufwies.⁷⁷

Denkbar ist in diesem Zusammenhang beispielsweise die Entwicklung eines methodischen Verfahrens, das auf Basis eines computerbasierten Bildvergleichs eine algorithmische Vorstrukturierung visueller Daten anvisiert, mit dem Ziel, das Datenkorpus problemorientiert und im Hinblick auf speziell sozialwissenschaftliche Forschungsfragen und Erkenntnisinteressen übergreifend analytisch zu ordnen (vgl. im Bereich *digital culture* und *media art* Manovich 2017). Ein entsprechendes Vorhaben wäre in einer interdisziplinären Kooperation zwischen Forschenden der Kultur- und Sozialwissenschaften, der Informationswissenschaften, der Informatik, des (Informations-)Designs, der (Medien-)Kunst und anderen Disziplinen produktiv in Angriff zu nehmen.⁷⁸ Im Speziellen könnte dabei an Überlegungen angeschlossen werden, die zum einen bereits im Forschungsfeld der *digital humanities*, zum anderen im Kontext der Kunstgeschichte respektive einer *digital art history* diskutiert werden. Während in den *digital humanities* insbesondere Projekte aus der Linguistik und der soziologischen Netzwerkanalyse als zentrale Anknüpfungspunkte und Inspirationsquellen Pate stehen könnten, die sich seit Jahren methodisch reflexiv den Herausforderungen von *big data* in Bezug auf große *Text*korpora und deren Analyse widmen, beispielsweise in Form einer maschinellen Textanalyse (vgl. Bubenhofer/Scharloth 2015) oder mittels *computational methods* (etwa Salmi u. a. 2020; vgl. speziell zur digitalen Methode des *topic modelings* Blei/Lafferty 2007), böten sich in der Kunstgeschichte aufschlussreiche Ansätze und Konzepte mit Blick auf explizit bildvisuelle Aspekte an. In diesem Sinne proklamieren etwa Klinke und Surkemper (2016: 8) analog zu der hier projektierten sozialwissenschaftlichen Forschungsidee die systematische Nutzung computergestützter Verfahren und digitaler Ressourcen im Hinblick auf die Kunstgeschichte:

»Big Data and BID [Big Image Data; Anm. SWH] open up tantalizing new vistas to the art historian. BID as a sub-category or – better yet – an extension of Big Data affords the possibility of processing and analyzing massive amounts of visual material using computational methods. Among other things the computer creates meta-visualizations comprised of an image data corpus.«

77 Vgl. <https://de.statista.com/infografik/2425/das-passiert-in-einer-minute-im-internet/>, letzter Zugriff am 13.01.2022.

78 Ein anschauliches Beispiel für die forschungspraktischen Probleme bei der Entwicklung eines Bildverarbeitungsalgorithmus gibt Jatón (2017), der in seiner ethnografischen Studie ein Informatikprojekt zu referenziellen Datenbanken begleitet und analytische Perspektiven auf Algorithmen entwirft.

Das *vierte und letzte Beispiel* einer weiterführenden Untersuchung gründet in der Überlegung, inwiefern sich die wesentliche Idee und konkrete Vorgehensweise der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse auf weitere Bereiche der (Visuellen) Soziologie und qualitativen Sozialforschung übertragen ließe – und möglicherweise darüber hinaus: auf die Medien-, Kultur- und Kunstwissenschaften sowie auf die im letzten Jahrzehnt sich dynamisch entwickelnde interdisziplinäre allgemeine Bildwissenschaft.

So könnte zum Beispiel damit experimentiert werden, den methodischen Analyseschritt der zeichnerischen Rekonstruktion nicht nur im Rahmen interpretativer Bildanalysen zu nutzen, sondern fokussiert auch auf einzelne, besonders relevante Keyscenes, Filmstills oder Einzelelemente bei extensiven Videoanalysen anzuwenden. Denn schließlich stehen sich die unterschiedlichen methodischen Zugänge – unter entsprechender Berücksichtigung und Reflexion ihrer methodologischen Konzeptionen und der je eigenständigen medialen Sinnbildungsprozesse des zu untersuchenden Datenmaterials – nicht exkludierend entgegen (oder sollten es zumindest nicht). Daher wäre es wohl produktiver, sie mit dem Anspruch eines möglichst erkenntnisreichen Analyseprozesses gegenstandsangemessen zu einer inklusiven Vorgehensweise variabel zu kombinieren und ihre wechselseitige Ergänzung und Anregung als Zielpunkt zu nehmen.

Im Kontext dieser vierten Forschungsidee könnte außerdem unter ausdrücklich medienspezifischer Reflexion und in Analogie zur Kernidee der zeichnerischen Rekonstruktion das *Nachspielen* einzelner Videosequenzen im Prozess der Videoanalyse anvisiert werden, um spezifische, der medialen Eigenlogik audiovisueller Medien entsprechende Sinngehalte adäquat zu rekonstruieren (vgl. etwa den Ansatz der *practice-based video analysis* von Sormani 2014; 2016). Ebenso ist vorstellbar, zum Beispiel im Bereich der Artefaktanalyse (vgl. Lueger/Froschauer 2018) Gebäude modellhaft nachzubauen, Kleidung aufzutrennen und nachzuschneiden, interaktive Multimediaprojektionen selbst zu implementieren oder landwirtschaftliche Flächen eigenhändig zu bestellen, um auch hier die Eigenheiten von Produkten menschlicher Aktivität sinnlich wahrnehmbar und körperlich erfahrbar zu machen und auf diese Weise die Analysearbeit produktiv anzureichern. Gleiches gilt für musikalische Kompositionen, performative Inszenierungen, szenografische Raumgestaltungen oder auch spirituelle Körperpraxen der Selbsterfahrung und Selbsterkenntnis etc.

In diesem Sinne bekräftigt dieses letzte Beispiel weiterführender Forschungsideen das grundsätzliche Vorgehen und einzelne Konzepte, wie sie speziell im Kontext der Ethnografie und Ethnomethodologie vorgeschlagen und überzeugend angewandt wurden, beispielsweise das Postulat der *unique adequacy requirement* (Garfinkel 2002) oder den Untersuchungsansatz *studies of work* (Bergmann 2005). Andererseits können gewisse Parallelen zur Arbeit praxisinformierter His-

toriker*innen (vgl. etwa Jordanova 2006; Nießer/Tomann 2014) sowie zur Vorgehensweise der experimentellen Archäologie (vgl. etwa Coles 1979; Both 2005; Keefer 2006; speziell zur Abgrenzung von der Museumspädagogik und der *living history* Schmidt 2000) gezogen werden. Im Unterschied zur Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse widmet sich Letztere vorrangig der Untersuchung technologischer Fragestellungen und fokussiert praxisbezogene Aspekte historischer Lebensweisen, um Erkenntnisse über bestimmte Praktiken, deren Methodik und Effizienz zu gewinnen.

Eine solch expandierende wie auch tiefergehende Auseinandersetzung mit dem methodischen Zugang der Ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse kann zugespitzt als ein zu entwickelndes Forschungsprogramm einer empirisch arbeitenden *Ästhetischen Soziologie* (nicht zu verwechseln mit einer Soziologie der Ästhetik) verstanden werden. Deren Programmatik bestünde analog zu dem in diesem Buch ausgearbeiteten Vorschlag darin, das Handeln, die Erfahrungen und die Reflexionen der sozialwissenschaftlichen Interpret*innen in der materialen Analyse unterschiedlichster Kulturobjektivationen in ein für sie nicht alltägliches Verhältnis zueinander zu versetzen sowie künstlerisch-gestalterische Mittel und die sinnliche Erkenntnis systematisch für die sozialwissenschaftliche Datenanalyse fruchtbar zu machen und gegenstandsangemessen einzusetzen, um insgesamt ein anderes Verstehen empirischer Formen von Objektivationen und kommunikativer Ereignisse zu ermöglichen. Denn die soziale Wirklichkeit bietet weit mehr Sinn- und Bedeutungsräume, als es das vorliegende Buch mit der Fokussierung auf bildorientierte Darstellungen im Allgemeinen sowie auf Schrift, Bild und Zahl im Besonderen zunächst nahelegen mag. Diese gilt es, nach und nach – »[i]m ewig fortschreitenden und sich wandelnden Fluss der Kultur« (Soeffner/Raab 2004b: 557, in Anlehnung an Weber [1904]) – systematisch und methodisch kontrolliert zu erschließen.

Abbildungen

Abbildung 1: https://eoimages.gsfc.nasa.gov/images/imagerecords/55000/55418/AS17-148-22727_lrg.jpg, © NASA, letzter Zugriff am 05. Januar 2022.

Abbildung 2: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.

Abbildung 3: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.

Abbildung 4: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.

Abbildung 5: https://www.esa.int/var/esa/storage/images/esa_multimedia/images/2008/04/weltraummuell_in_der_erdnahen_umlaufbahn_leo/9609698-3-eng-GB/Weltraummuell_in_der_erdnahen_Umlaufbahn_LEO_pillars.jpg, © ESA, letzter Zugriff am 19. Juli 2022 [unterer Bildrand beschnitten]; https://eoimages.gsfc.nasa.gov/images/imagerecords/55000/55418/AS17-148-22727_lrg.jpg, © NASA, letzter Zugriff am 05. Januar 2022; <https://www.lpi.usra.edu/resources/apollo/images/print/AS17/148/22686.jpg>, © NASA, Apollo Image Atlas: Lunar and Planetary Institute/Universities Space Research Association, letzter Zugriff am 18. März 2022.

Abbildung 6: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.

Abbildung 7: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.

Abbildung 8: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.

Abbildung 9: <https://history.nasa.gov/alsj/a11/AS11-44-6678HR.jpg>, © NASA, letzter Zugriff am 14. Oktober 2021.

Abbildung 10: https://www.nasa.gov/sites/default/files/images/297755main_GPN-2001-000009_full.jpg, © NASA, letzter Zugriff am 31. Oktober 2021.

Abbildung 11: <https://www.flickr.com/photos/gsfcc/6189010331/in/photostream>, © NASA, letzter Zugriff am 25. September 2021.

Abbildung 12: <https://warnke.web.leuphana.de/hyperimage/EbsKart/#O9999/>, © LEUPHANA UNIVERSITÄT LÜNEBURG, letzter Zugriff am 12. August 2022.

Abbildung 13: Rucker 1988: 26.

Abbildung 14: http://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/arch_complete_vers/40-ren-barock-architektur/bilder/lektion_2/popup_2/II_1_09pp.jpg, © LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN, letzter Zugriff am 24. Juni 2022.

Abbildung 15: Bredekamp 2011: 368.

- Abbildung 16: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-light-and-colour-goethe-theory-the-morning-after-the-deluge-moses-writing-the-book-n00532>, © TATE/TATE IMAGES, letzter Zugriff am 13. Januar 2022.
- Abbildung 17: https://eugeniorecuenco.com/images_021.html, © EUGENIO RECUENCO, letzter Zugriff am 04. September 2015.
- Abbildung 18: <https://www.istockphoto.com/de/foto/radar-gm173255409-9374608>, © ENOT-POLOSKUN, letzter Zugriff am 26. August 2022.
- Abbildung 19: Reuter 2008: 55.
- Abbildung 20: <http://www.herrsperling.de/2011/10/zwiebel-unter-dem-mikroskop/>, letzter Zugriff am 15. Juni 2017.
- Abbildung 21: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/91/Lidl-Logo.svg/2048px-Lidl-Logo.svg.png>, © LIDL STIFTUNG & CO. KG, letzter Zugriff am 23. April 2022.
- Abbildung 22: <http://www.bonjovi.com/album/the-circle/>, © ISLAND DEF JAM MUSIC GROUP/BON JOVI, letzter Zugriff am 24. April 2017.
- Abbildung 23: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/0/05/App-Store-Logo.png>, © APPLE, INC., letzter Zugriff am 26. Juli 2022.
- Abbildung 24: Bredekamp 2011: 368; https://eoimages.gsfc.nasa.gov/images/imagerecords/55000/55418/AS17-148-22727_lrg.jpg, © NASA, letzter Zugriff am 05. Januar 2022; <http://www.bonjovi.com/album/the-circle/>, © ISLAND DEF JAM MUSIC GROUP/BON JOVI, letzter Zugriff am 24. April 2017.
- Abbildung 25: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
- Abbildung 26: https://www.geodus.com/globe-map/tresgrand/columbus-duplex_403441.jpg, © GEODUS/COLUMBUS VERLAG, letzter Zugriff am 26. April 2022.
- Abbildung 27: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
- Abbildung 28: https://eoimages.gsfc.nasa.gov/images/imagerecords/46000/46209/earth_pacific_lrg.jpg, © NASA, letzter Zugriff am 26. April 2022 [Bildränder beschnitten]; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
- Abbildung 29: https://eoimages.gsfc.nasa.gov/images/imagerecords/79000/79793/city_lights_africa_8k.jpg, © NASA, letzter Zugriff am 14. Juli 2022.
- Abbildung 30: <https://www.lpi.usra.edu/resources/apollo/images/print/AS17/148/22727.jpg>, © NASA, Apollo Image Atlas: Lunar and Planetary Institute/Universities Space Research Association, letzter Zugriff am 05. Dezember 2021.
- Abbildung 31: <https://www.lpi.usra.edu/resources/apollo/images/print/AS17/148/22727.jpg>, © NASA, Apollo Image Atlas: Lunar and Planetary Institute/Universities Space Research Association, letzter Zugriff am 05. Dezember 2021 [Bild gedreht, Bildausschnitt bearbeitet, Markierung eingefügt]; https://eoimages.gsfc.nasa.gov/images/imagerecords/55000/55418/AS17-148-22727_lrg.jpg, © NASA, letzter Zugriff am 05. Januar 2022 [Bildausschnitt bearbeitet].
- Abbildung 32: Breckner 2012: 152.
- Abbildung 33: Breckner 2012: 152.
- Abbildung 34: Breckner 2012: 155.
- Abbildung 35: Breckner 2012: 152.
- Abbildung 36: Breckner 2012: 159 [Abbildung nachgestaltet, Markierungen in Originalbild eingezeichnet].

- Abbildung 37: Breckner 2012: 159 [Abbildung nachgestaltet, Markierungen in Originalbild eingezeichnet].
- Abbildung 38: Bohnsack 2007: 962.
- Abbildung 39: Bohnsack 2007: 963 [Markierungen nachgezeichnet].
- Abbildung 40: Bohnsack 2007: 963 [Markierungen nachgezeichnet].
- Abbildung 41: <https://www.flickr.com/photos/obamawhitehouse/5680724572/>, © U.S.-REGIERUNG, letzter Zugriff am 19. Juni 2022.
- Abbildung 42: Raab 2014: 114 [Markierungen nachgezeichnet].
- Abbildung 43: Raab 2014: 114 [Abbildung nachgestaltet, Markierungen nachgezeichnet].
- Abbildung 44: https://media.vogue.co.uk/photos/5d5473557ffea0008a00e11/master/w_1920,c_limit/sep00-2.jpg, © CONDÉ NAST/ BRITISH VOGUE, letzter Zugriff am 17. September 2021 [Bildränder beschnitten].
- Abbildung 45: Müller 2012: 153 [Bildunterschriften entfernt].
- Abbildung 46: Von der Heydt-Museum Wuppertal, Privatbesitz/Dauerleihgabe, © VON DER HEYDT-MUSEUM WUPPERTAL.
- Abbildung 47: Imdahl 2006: 304.
- Abbildung 48: Imdahl 2006: 303.
- Abbildung 49: Imdahl 2006: 304.
- Abbildung 50: DER SPIEGEL 21/1992: 230.
- Abbildung 51: DER SPIEGEL 21/1992: Titelseite.
- Abbildung 52: DER SPIEGEL 21/1992: 230 f..
- Abbildung 53: DER SPIEGEL 21/1992: 228 f..
- Abbildung 54: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
- Abbildung 55: DER SPIEGEL 21/1992: 246.
- Abbildung 56: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
- Abbildung 57: <http://view.stern.de/de/rubriken/natur/sonnenuntergangscherenschnitt-tele-farbverlauf-halme-empty-space-original-2280283.html?k=906517&r=6>, © STERN, letzter Zugriff am 23. März 2017.
- Abbildung 58: Gaßner 2006: 349.
- Abbildung 59: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
- Abbildung 60: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
- Abbildung 61: https://www.tagesspiegel.de/politik/images/g7-leaders-pose-for-the-family-photo-during-the-g7-summit-on-june-8-2018-in-la-malbaie-canada-from-left-are-european-council-president-donald-tusk-british-prime-minister-theresa-may-german-chancellor-angela-merkel-us-president-donald-j-trump-can/alternates/BASE_21_9_W1000/g7-leaders-pose-for-the-family-photo-during-the-g7-summit-on-june-8-2018-in-la-malbaie-canada-from-left-are--european-council-president-donald-tusk-british-prime-minister-theresa-may-german-chancellor-angela-merkel-us-president-donald-j-trump-canadian-prime-minister-justin-trudeau-frenc.jpeg, © AFP/POOL, letzter Zugriff am 24. Mai 2022.
- Abbildung 62: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
- Abbildung 63: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
- Abbildung 64: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
- Abbildung 65: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.

- Abbildung 66: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 67: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 68: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 69: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 70: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 71: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 72: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 73: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 74: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 75: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 76: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 77: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 78: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 79: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 80: DER SPIEGEL 45/2006: 86 f..
Abbildung 81: DER SPIEGEL 45/2006: 86.
Abbildung 82: DER SPIEGEL 9/2015: 60 f..
Abbildung 83: DER SPIEGEL 9/2015: 61 [Grafikelement freigestellt].
Abbildung 84: DER SPIEGEL 21/1992: 230; DER SPIEGEL 45/2006: 86;
DER SPIEGEL 9/2015: 61 [Grafikelement freigestellt].
Abbildung 85: DER SPIEGEL 45/2006: 86; DER SPIEGEL 45/2006: 86
[Länderkolorierung bearbeitet].
Abbildung 86: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 87: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 88: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 89: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 90: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 91: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 92: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 93: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 94: <https://map-projections.net/img/flat-ocean/mercator-84.jpg>, © TOBIAS JUNG, letzter Zugriff am 12. April 2022 [Bildränder beschnitten].
Abbildung 95: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 96: <https://map-projections.net/img/flat-ocean/sinusoidal-interrupted.jpg>,
© TOBIAS JUNG, letzter Zugriff am 11. Januar 2022 [Hintergrundfarbe bearbeitet].
Abbildung 97: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 98: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 99: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.
Abbildung 100: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/51/Flag_of_the_African_Union.svg/2560px-Flag_of_the_African_Union.svg.png, © THE AFRICAN UNION COMMISSION, letzter Zugriff am 22. August 2022.
Abbildung 101: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/87/UN_emblem_gold.svg/2414px-UN_emblem_gold.svg.png, © JOOWWWW, letzter Zugriff am 15. Oktober 2021.
Abbildung 102: World Development Report 1980: Titelseite.

Abbildung 103: DER SPIEGEL 21/1992: Titelseite; DER SPIEGEL 45/2006: Titelseite;
DER SPIEGEL 09/2015: Titelseite.

Abbildung 104: https://www.fernsehmuseum-hamburg.de/fileadmin/_processed_/d/4/csm_ts_logo_1978_2eb2b16870.jpg, © FERNSEH-MUSEUM HAMBURG E.V./NDR, letzter Zugriff am 22. April 2022.

Abbildung 105: ZDF Heute, 19.00 Uhr, 29.04.2022, Filmstill.

Abbildung 106: ARD Tagesthemen, 21.45 Uhr, 29.04.2022, Filmstill.

Abbildung 107: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie; eigene Zeichnung/Gestaltung/
Fotografie.

Abbildung 108: World Development Report 1982: Titelseite; World Development
Report 1985: Titelseite; World Development Report 1988: Titelseite; World
Development Report 1989: Titelseite; World Development Report 2009: Titelseite;
World Development Report 2022: Titelseite.

Abbildung 109: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.

Abbildung 110: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.

Abbildung 111: eigene Zeichnung/Gestaltung/Fotografie.

Literatur

- Ackermann, Friedhelm (1994), »Die Modellierung des Grauens: Exemplarische Interpretation eines Werbeplakates zum Film ›Schlafwandler‹ unter Anwendung der ›objektiven Hermeneutik‹ und Begründung einer kultursoziologischen Bildhermeneutik«, in: Detlef Garz/Klaus Kraimer (Hg.), *Die Welt als Text: Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*, Frankfurt am Main, S. 195–225.
- Aiello, Giorgia/Parry, Katy (2020), *Visual communication: Understanding images in media culture*, Los Angeles.
- Albrow, Martin (1996), *The global age: State and society beyond modernity*, Cambridge.
- Amann, Klaus/Knorr Cetina, Karin (1988), »The fixation of (visual) evidence«, in: *Human Studies*, Jg. 11, H. 2, S. 133–169.
- Anders, Günther (1970), *Der Blick vom Mond: Reflexionen über Weltraumflüge*, München.
- Anderson, Benedict (2006 [1983]), *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, London.
- Aulinger, Barbara (2017), »Georg Simmel (1858–1918)«, in: Christian Steuerwald (Hg.), *Klassiker der Soziologie der Künste: Prominente und bedeutende Ansätze*, Wiesbaden, S. 97–129.
- Ayaß, Ruth (Hg.) (2012a), *Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Schwerpunktheft »Visuelle Soziologie«*, Jg. 37, H. 2.
- Ayaß, Ruth (2012b), »Editorial«, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Schwerpunktheft »Visuelle Soziologie«*, Jg. 37, H. 2, S. 113–119.
- Ayaß, Ruth (2018), »Katastrophenfotografie. Eine ethnomethodologische Analyse«, in: Michael R. Müller/Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Das Bild als soziologisches Problem: Herausforderungen einer Theorie visueller Sozialkommunikation*, Weinheim, S. 152–178.
- Bader, Lena/Gaier, Martin/Wolf, Falk (2010), *Vergleichendes Sehen*, München.
- Barndt, Deborah (1997), »Zooming out/zooming in visualizing globalization«, in: *Visual Sociology*, Jg. 12, H. 2, S. 5–32.
- Bauer, Matthias/Ernst, Christoph (2010), *Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1983 [1750]), *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg.
- Baur, Nina/Budenz, Patrik (2017), »Fotografisches Handeln: Subjektive Überformung von fotografischen Repräsentationen der Wirklichkeit«, in: Thomas S. Eberle (Hg.), *Fotografie und Gesellschaft: Phänomenologische und wissenschaftsoziologische Perspektiven*, Bielefeld, S. 73–96.

- Beck, Colin J./Drori, Gili S./Meyer, John W. (2012), »World influences on human rights language in constitutions: A cross-national study«, in: *International Sociology*, Jg. 27, H. 4, S. 483–501.
- Beck, Ulrich (1986), *Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main.
- Beck, Ulrich (1997), *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt am Main.
- Bender, John B./Marrinan, Michael (2010), *The culture of diagram*, Stanford.
- Bennani, Hannah (2017), *Die Einheit der Vielfalt: Zur Institutionalisierung der globalen Kategorie »indigene Völker«*, Frankfurt am Main.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas (1980 [1969]), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit: Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt am Main.
- Bergermann, Ulrike (2010), »Das Planetarische: Vom Denken und Abbilden des ganzen Globus«, in: Ulrike Bergermann/Britta Dümpelmann/ Gabriele Schabacher (Hg.), *Das Planetarische: Kultur – Technik – Medien im postglobalen Zeitalter*, Brill Fink, S. 17–42.
- Bergmann, Jörg R. (2005), »Studies of work«, in: Felix Rauner (Hg.), *Handbuch der Berufsbildungsforschung*, Bielefeld, S. 639–646.
- Besio, Cristina/Romano, Gaetano (2016), *Zum gesellschaftlichen Umgang mit dem Klimawandel: Kooperationen und Kollisionen*, Baden-Baden.
- Betscher, Silke (2018), »Prekäre Räume – prekäre Subjekte: Provisorische Behausungen und verwaltete Räume in visuellen Diskursen der Tagespresse zu Flucht und Asyl«, in: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, H. 64, S. 89–106.
- Bialas, Volker (1982), *Erdgestalt, Kosmologie und Weltanschauung: Die Geschichte der Geodäsie als Teil der Kulturgeschichte der Menschheit*, Stuttgart.
- Binder, Werner (2013), *Abu Ghraib und die Folgen: Ein Skandal als ikonische Wende im Krieg gegen den Terror*, Bielefeld.
- Bippus, Elke (Hg.) (2009), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich.
- Blei, David M./Lafferty, John D. (2007), »A correlated topic model of science«, in: *The Annals of Applied Statistics*, Jg. 1, H. 1, S. 17–35.
- Bleicher, Joan Kristin (2012), »Klimawandel als Apokalypse: Ein Streifzug durch populäre Kinofilme und TV-Movies«, in: Irene Neverla/Mike S. Schäfer (Hg.), *Das Medien-Klima: Fragen und Befunde der kommunikationswissenschaftlichen Klimaforschung*, Wiesbaden, S. 197–212.
- Blotevogel, Hans H. (1994), »Das neue Bild der Erde – Gerhard Mercator als Geograph und Kartograph«, in: *Unsere Duisburger Hochschule, Zeitschr. d. Duisburger Univ.-Ges.*, Jg. 46, H. 1, S. 10–34.
- Blumenberg, Hans (1997), *Die Vollzähligkeit der Sterne*, Frankfurt am Main.
- Boehm, Gottfried (2005), »Das Bild und die hermeneutische Reflexion«, in: Günther Figal/Hans Helmuth Gander (Hg.), *Dimensionen des Hermeneutischen: Heidegger und Gadamer*, Frankfurt am Main, S. 23–35.
- Boehm, Gottfried (Hg.) (2006a), *Was ist ein Bild?*, München.
- Boehm, Gottfried (2006b), »Die Bilderfrage«, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, S. 325–343.
- Boehm, Gottfried (2006c), »Die Wiederkehr der Bilder«, in: Ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, S. 11–38.

- Boehm, Gottfried (2007a), »Unbestimmtheit: Zur Logik des Bildes«, in: *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Berlin, S. 199–212.
- Boehm, Gottfried (2007b), *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Berlin.
- Boehm, Gottfried (2007c), »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«, in: *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*, Berlin, S. 34–53.
- Bogen, Steffen (2005), »Schattenriss und Sonnenuhr: Überlegungen zu einer kunsthistorischen Diagrammatik«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Jg. 68, H. 2, S. 153–176.
- Bogen, Steffen/Thürlemann, Felix (2003), »Jenseits der Opposition von Text und Bild: Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen«, in: Alexander Patschovsky (Hg.), *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore: Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*, Ostfildern, S. 1–22.
- Böhle, Fritz (2017), »Gestaltung als Forschung – Erkenntnis durch Gestaltung«, in: Dorothea Schemme/Hermann Novak (Hg.), *Gestaltungsorientierte Forschung – Basis für soziale Innovationen*, Bielefeld, S. 65–76.
- Böhle, Fritz/Porschen, Stephanie (2011), »Körperwissen und leibliche Erkenntnis«, in: Reiner Keller/Michael Meuser (Hg.), *Körperwissen*, Wiesbaden, S. 53–67.
- Böhme, Gernot (2001), *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München.
- Böhme, Hartmut (2016), »Ästhetische Wissenschaft – Aporien der Forschung im Werk Alexander von Humboldts«, in: *Natur und Figur. Goethe im Kontext*, München, S. 387–406.
- Bohn, Cornelia/Schubbach, Arno/Wansleben, Leon (Hg.) (2012), *Soziale Systeme, Themenheft »Welterzeugung durch Bilder«*, Jg. 18, H. 1–2.
- Bohn, Cornelia/Volkenandt, Claus (2013), »Bilder des Geldes: Ikonische Umbauten als visuelle Semantik«, in: *Rheinsprung – Zeitschrift für Bildkritik*, Jg. 11, H. 5, S. 91–103.
- Bohnsack, Ralf (2001), »Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation«, in: Ralf Bohnsack/Iris Nentwig-Gesemann/Arnd-Michael Nohl (Hg.), *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, Opladen, S. 67–89.
- Bohnsack, Ralf (2003), »Qualitative Methoden der Bildinterpretation«, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, Jg. 6, H. 2, S. 239–256.
- Bohnsack, Ralf (2007), »Dokumentarische Bildinterpretation: Am exemplarischen Fall eines Werbefotos«, in: Renate Buber/Hartmut H. Holzmüller (Hg.), *Qualitative Marktforschung: Konzepte – Methoden – Analysen*, Wiesbaden, S. 951–978.
- Bohnsack, Ralf (2011), *Qualitative Bild- und Videointerpretation: Die dokumentarische Methode*, Opladen.
- Bohnsack, Ralf/Michel, Burkard/Przyborski, Aglaja (Hg.) (2015), *Dokumentarische Bildinterpretation: Methodologie und Forschungspraxis*, Opladen.
- Bohnsack, Ralf/Nohl, Arnd-Michael (2001), »Die Sequenzanalyse der dokumentarischen Methode«, in: Ralf Bohnsack/Iris Nentwig-Gesemann/Arnd-Michael Nohl (Hg.), *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, Opladen, S. 303–308.
- Bohnsack, Ralf/Przyborski, Aglaja (2015), »Pose, Lifestyle und Habitus in der Ikonik«, in: Ralf Bohnsack/Burkard Michel/Aglaja Przyborski (Hg.), *Dokumentarische Bildinterpretation: Methodologie und Forschungspraxis*, Opladen, S. 343–364.

- Boli, John/Thomas, George M. (1997), »World culture in the world polity: A century of international non-governmental organization«, in: *American Sociological Review*, Jg. 62, H. 2, S. 171–190.
- Bosch, Aida/Mautz, Christoph (2012), »Die Eigenlogik globaler Krisenbilder: Kriegsfotografie zwischen Ethik und Ästhetik«, in: Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Transnationale Vergesellschaftungen: Verhandlungen des 35. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Frankfurt am Main 2010*, Wiesbaden, S. 297–308.
- Both, Frank (2005), *Von der Altsteinzeit über ›Ötzi‹ bis zum Mittelalter: Ausgewählte Beiträge zur Experimentellen Archäologie in Europa von 1990–2003*, Oldenburg.
- Bott, Gerhard (1992), *Focus Behaim Globus: Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg.
- Boxenbaum, Eva/Jones, Candace/Meyer, Renate E./Svejenova, Silviya (2018), »Towards an articulation of the material and visual turn in organization studies«, in: *Organization Studies*, Jg. 39, H. 5–6, S. 597–616.
- Brankovic, Jelena/Ringel, Leopold/Werron, Tobias (2018), »How rankings produce competition: The case of global university rankings«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 47, H. 4, S. 270–288.
- Braun, Heinrich (1806), *Biblisches Universal-Lexicon zum grossen Braunischen Bibelwerke*, Augsburg.
- Brawand, Leo (1987), *Die Spiegel-Story: Wie alles anfing*, Düsseldorf.
- Breckner, Roswitha (2003), »Körper im Bild: Eine methodische Analyse am Beispiel einer Fotografie von Helmut Newton«, in: *ZBBS – Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung*, Jg. 4, H. 1, S. 33–60.
- Breckner, Roswitha (2010), *Sozialtheorie des Bildes: Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*, Bielefeld.
- Breckner, Roswitha (2012), »Bildwahrnehmung – Bildinterpretation: Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns«, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 37, H. 2, S. 143–164.
- Breckner, Roswitha/Raab, Jürgen (Hg.) (2016), *ZQF – Zeitschrift für Qualitative Forschung, Schwerpunktheft »Materiale Visuelle Soziologie«*, Jg. 17, H. 1–2.
- Bredenkamp, Horst (2006), »Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche«, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bild und Medium: Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, Köln, S. 11–26.
- Bredenkamp, Horst (2007), »Denkende Hände: Überlegungen zur Bildkunst der Naturwissenschaften«, in: Angela Lammert/Carolin Meister/Jan-Philipp Frühsorge/Andreas Schalhorn (Hg.), *Räume der Zeichnung*, Berlin, S. 12–24.
- Bredenkamp, Horst (2011), »Blue Marble: Der blaue Planet«, in: Christoph Johannes Marksches/Ingeborg Reichle/Jochen Brüning/Peter Deufelhard (Hg.), *Atlas der Weltbilder*, Berlin, S. 366–375.
- Bredenkamp, Horst/Krois, John M. (Hg.) (2011), *Sehen und Handeln*, Berlin.
- Bredenkamp, Horst/Lauschke, Marion (Hg.) (2011), *John M. Krois: Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin.
- Bubenhofer, Noah/Scharloth, Joachim (2015), »Maschinelle Textanalyse im Zeichen von Big Data und Data-driven Turn – Überblick und Desiderate«, in: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik*, Jg. 43, H. 1, S. 1–26.

- Bucher, Sebastian (2008), »Das Diagramm in den Bildwissenschaften: Begriffsanalytische, gattungstheoretische und anwendungsorientierte Ansätze in der diagrammtheoretischen Forschung«, in: Ingeborg Reichle/Steffen Siegel/Achim Spelten (Hg.), *Verwandte Bilder: Die Fragen der Bildwissenschaft*, Berlin, S. 113–130.
- Buchholz, Larissa/Wuggenig, Ulf (2005), »Cultural globalization between myth and reality: The case of the contemporary visual arts«, in: *ART-e-FACT: Strategies of Resistance*, H. 04.
- Buck-Morss, Susan (2004), »Visual studies and global imagination«, in: *Papers of Surrealism*, Jg. 2, S. 1–29.
- Burri, Regula Valérie (2008), *Doing Images: Zur Praxis medizinischer Bilder*, Bielefeld.
- Burri, Regula Valérie (2009), »Aktuelle Perspektiven soziologischer Bildforschung: Zum Visual Turn in der Soziologie«, in: *Soziologie. Forum der Deutschen Gesellschaft für Soziologie*, Heft 1, S. 24–39.
- Busch, Kathrin (2009), »Wissenskünste: Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken«, in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich, S. 141–158.
- Busco, Cristiano/Quattrone, Paolo (2015), »Exploring how the balanced scorecard engages and unfolds: Articulating the visual power of accounting inscriptions«, in: *Contemporary Accounting Research*, Jg. 32, H. 3, S. 1236–1262.
- Cancik-Kirschbaum, Eva (2013), »Überlegungen zu Schrift, Schriftlichkeit und der ›Mobilität von Wissen‹ im Alten Orient«, in: Elke Kaiser/Wolfram Schier (Hg.), *Mobilität und Wissenstransfer in diachroner und interdisziplinärer Perspektive*, Berlin, S. 103–114.
- Castaldo Lundén, Elizabeth (2022), »Reporting fashion: Fashioning moving images from newsreels to web series«, in: Rosie Findlay/Johannes Reponen (Hg.), *Insights on fashion journalism*, London, S. 69–87.
- Coles, J. M. (1979), *Experimental archaeology*, London.
- Cosgrove, Denis E. (2001), *Apollo's eye: A cartographic genealogy of the earth in the western imagination*, Baltimore.
- Cowen, Tyler (2004), »Why Hollywood rules the world, and whether we should care«, in: *Creative destruction: How globalization is changing the world's cultures*, Princeton, S. 73–101.
- Coy, Wolfgang (2002), »Analog/Digital – Schrift, Bilder & Zahlen als Basismedien«, in: Peter Gendolla/Peter Ludes/Volker Roloff (Hg.), *Bildschirm – Medien – Theorien*, München, S. 155–165.
- Dale, Richard/Howard, Bill (2008), *When we left earth: The NASA missions* (Fernsehproduktion), Discovery Channel, USA.
- Davis, Kevin E./Kingsbury, Benedict/Merry, Sally Engle (2012), »Indicators as a technology of global governance«, in: *Law & Society Review*, Jg. 46, H. 1, S. 71–104.
- De Blas, Alexandra (1999), World Environment Day: Spaceship Earth, Sendungsmanuskript zur Radiosendung, <https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/earthbeat/world-environment-day-spaceship-earth/3646302>, letzter Zugriff am 05.01.2022.
- DeLanda, Manuel (2013), *A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity*, London.

- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1987), *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*, Minneapolis.
- Demtröder, Wolfgang (2002), *Experimentalphysik*, Bd. 2: Elektrizität und Optik, Berlin.
- DER SPIEGEL (1986), Nr. 33 vom 10.08.1986, Hamburg.
- DER SPIEGEL (1991), Nr. 44 vom 27.10.1991, Hamburg.
- DER SPIEGEL (1992), Nr. 21 vom 18.05.1992, Hamburg.
- DER SPIEGEL (1995), Nr. 12 vom 19.03.1995, Hamburg.
- DER SPIEGEL (2006), Nr. 45 vom 06.11.2006, Hamburg.
- DER SPIEGEL (2015), Nr. 09 vom 21.02.2015, Hamburg.
- Die Bibel [Einheitsübersetzung] (1990), Hrsg. im Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz, des Bischofs von Luxemburg, des Bischofs von Lüttich, des Bischofs von Bozen-Brixen, Stuttgart.
- Diederichsen, Diedrich/Franke, Anselm (Hg.) (2014), *The Whole Earth: Kalifornien und das Verschwinden des Außen*, Berlin.
- Dilthey, Wilhelm (1979 [1958]), »Entwürfe zur Kritik der historischen Vernunft«, in: Hans-Georg Gadamer/Gottfried Boehm (Hg.), *Seminar: Philosophische Hermeneutik*, Frankfurt am Main, S. 189–220.
- Dobrinski, Paul/Krakau, Gunter/Vogel, Anselm (1996), *Physik für Ingenieure*, Stuttgart.
- Duby, Marc/Barker, Paul Alan (2017), »Deterritorialising the research space: Artistic research, embodied knowledge, and the academy«, in: *SAGE Open*, Jg. 7, H. 4.
- Dupré, Sven/von Kerssenbrock-Krosigk, Dedo/Wismer, Beat (Hg.) (2014), *Kunst und Alchemie: Das Geheimnis der Verwandlung*, München.
- Eco, Umberto (2013), *Die Geschichte der legendären Länder und Städte*, München.
- Emmison, Michael/Smith, Philip/Mayall, Margery (2012), *Researching the visual*, Los Angeles.
- Engelbert, Arthur (2011), *Global Images: Eine Studie zur Praxis der Bilder*, Bielefeld.
- Englisch, Felicitas (1991), »Bildanalyse in strukturalhermeneutischer Einstellung: Methodische Überlegungen und Analysebeispiele«, in: Detlef Garz/Klaus Kraimer (Hg.), *Qualitativ-empirische Sozialforschung: Konzepte, Methoden, Analysen*, Opladen, S. 133–176.
- Espeland, Wendy Nelson/Sauder, Michael (2007), »Rankings and reactivity: How public measures recreate social worlds«, in: *American Journal of Sociology*, Jg. 113, H. 1, S. 1–40.
- Eßbach, Wolfgang (1996), *Studium Soziologie*, München.
- Esslinger, Detlef/Schneider, Wolf (2015), *Die Überschrift: Sachzwänge – Fallstricke – Versuche – Rezepte*, Wiesbaden.
- Faccioli, Patrizia (2012), »Globalisierung als visuelles Phänomen«, in: Ingeborg Reichle/Martina Baleva/Oliver Lerone Schultz (Hg.), *Image Match: Visueller Transfer, »Imagescapes« und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München, S. 45–59.
- Fiedler, Conrad (1970 [1876]), *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst*, Wuppertal.
- Foucault, Michel (2008), *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main.
- Fuchs, Peter (1992), *Die Erreichbarkeit der Gesellschaft: Zur Konstruktion und Imagination gesellschaftlicher Einheit*, Frankfurt am Main.

- Garfinkel, Harold (2002), *Ethnomethodology's program: Working out Durkheim's aphorism*, Lanham.
- Gaßner, Hubertus (Hg.) (2006), *Caspar David Friedrich: Die Erfindung der Romantik*, München.
- Geertz, Clifford (2009), *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt am Main.
- Giesen, Bernhard/Le Maitre, Francis/Meise, Nils/Zink, Veronika (Hg.) (2016), *Überformungen: Wir ohne Nichts*, Weilerswist.
- Glaser, Barney G. (1992), *Basics of grounded theory analysis: Emergence vs. forcing*, Mill Valley.
- Glaser, Barney G./Strauss, Anselm L. (1998 [1967]), *Grounded Theory: Strategien qualitativer Forschung*, Bern.
- Goffman, Erving (1976), »Gender advertisements«, in: *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, Jg. 3, H. 2, S. 65–154.
- Goffman, Erving (1981 [1979]), *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt am Main.
- Gooding, David C. (2010), »Visualizing scientific inference«, in: *Topics in Cognitive Science*, Jg. 2, H. 1, S. 15–35.
- Goodman, Nelson (1997), *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt am Main.
- Greschke, Heike M./Tischler, Julia (Hg.) (2015), *Grounding global climate change: Contributions from the social and cultural sciences*, Dordrecht.
- Greve, Jens/Heintz, Bettina (2005), »Die ›Entdeckung‹ der Weltgesellschaft. Entstehung und Grenzen der Weltgesellschaftstheorie«, in: Bettina Heintz/Richard Münch/Hartmann Tyrell (Hg.), *Weltgesellschaft: Theoretische Zugänge und empirische Problemlagen, Sonderheft der Zeitschrift für Soziologie*, Stuttgart, S. 89–119.
- Grittmann, Elke (2012), »Visuelle Konstruktionen von Klima und Klimawandel in den Medien: Ein Forschungsüberblick«, in: Irene Neverla/Mike S. Schäfer (Hg.), *Das Medien-Klima: Fragen und Befunde der kommunikationswissenschaftlichen Klimaforschung*, Wiesbaden, S. 171–196.
- Grober, Ulrich (2002), *Ikone Erde – Blaue Kugel im schwarzen All* (Radiosendung), WDR 3, Deutschland.
- Grober, Ulrich (2013), *Die Entdeckung der Nachhaltigkeit: Kulturgeschichte eines Begriffs*, München.
- Grube, Gernot/Kogge, Werner/Krämer, Sybille (Hg.) (2005), *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München.
- Hacking, Ian (1992), »Statistical language, statistical truth, and statistical reason: The self-authentication of a style of scientific reasoning«, in: Ernan McMullin (Hg.), *The social dimensions of science*, Notre Dame, S. 130–157.
- Hartwell, Eric (2015), Apollo 17: The blue marble, <http://www.ehartwell.com/Apollo17/>, letzter Zugriff am 31.10.2015.
- Hausendorf, Heiko (2016), »Warum der Text ein lesbare Etwas ist: Überlegungen zu Lesbarkeit als Bedingung schriftsprachlicher Kommunikation«, in: Franc Wagner (Hg.), *Was ist ein Text? Aspekte einer interdisziplinären Texttheorie*, Basel, S. 23–54.
- Haustein, Lydia (2008), *Global Icons: Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität*, Göttingen.

- Heerten, Lasse (2011), »A wie Auschwitz, B wie Biafra: Der Bürgerkrieg in Nigeria (1967–1970) und die Universalisierung des Holocaust«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Jg. 8, H. 3, S. 394–413.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2013 [1832]), *Wissenschaft der Logik*, Berlin.
- Heidegger, Martin (1967 [1927]), *Sein und Zeit*, Tübingen.
- Heinelt, Hubert/Lamping, Wolfram (2015), *Wissen und Entscheiden: Lokale Strategien gegen den Klimawandel in Frankfurt am Main, München und Stuttgart*, Frankfurt am Main.
- Heintz, Bettina (2010), »Numerische Differenz: Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs«, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 39, H. 3, S. 162–181.
- Heintz, Bettina (2012), »Welterzeugung durch Zahlen: Modelle politischer Differenzierung in internationalen Statistiken, 1948–2010«, in: *Soziale Systeme*, Jg. 18, H. 1–2, S. 7–39.
- Heintz, Bettina/Huber, Jörg (Hg.) (2001), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich.
- Heintz, Peter (1982), *Die Weltgesellschaft im Spiegel von Ereignissen*, Diessenhofen.
- Henke, Silvia/Mersch, Dieter/Van der Meulen, Nicolay/Strässle, Thomas/Wiesel, Jörg (2020), *Manifest der Künstlerischen Forschung: Eine Verteidigung gegen ihre Verfechter*, Zürich.
- Heßler, Martina (2005), »Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft: Neue Herausforderungen für die Forschung«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 31, H. 2, S. 266–292.
- Heßler, Martina/Mersch, Dieter (Hg.) (2009), *Logik des Bildlichen: Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld.
- Hilgert, Christian/Hoggenmüller, Sebastian W. (2017), *Von blauen Planeten und zertretenen Globen: Materiale Analysen zur Konstitution der globalen Umwelt in den 1970er Jahren*, Tagungspapier zur Tagung »Interaktion, Organisation und (Welt-) Gesellschaft. Soziologische und literarische Beobachtungen« vom 11.–13. Mai 2017 an der Universität Luzern und in Weggis anlässlich der Emeritierung von Bettina Heintz.
- Hitzler, Ronald (2001), »Künstliche Dummheit: Zur Differenz von alltäglichem und soziologischem Wissen«, in: Heike Franz/Werner Kogge/Torger Möller/Torsten Wilholt (Hg.), *Wissensgesellschaft: Transformationen im Verhältnis von Wissenschaft und Alltag*, S. 157–169.
- Hitzler, Ronald/Honer, Anne (1997), »Einleitung: Hermeneutik in der deutschsprachigen Soziologie heute«, in: Ronald Hitzler/Anne Honer (Hg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik: Eine Einführung*, Wiesbaden, S. 7–27.
- Hoggenmüller, Sebastian W. (2016), »Die Welt im (Außen-)Blick: Überlegungen zu einer ästhetischen Re|Konstruktionsanalyse am Beispiel der Weltraumfotografie ›Blue Marble‹«, in: *ZQF – Zeitschrift für Qualitative Forschung, Schwerpunktheft »Materiale Visuelle Soziologie«*, Jg. 17, H. 1–2, S. 11–40.
- Hoggenmüller, Sebastian W. (2017), »›To see the earth as it truly is‹ – Zur Analogie zwischen Weltraumfotografie und Weltgesellschaftstheorie«, in: *FLARE*, Jg. 2, H. 1, S. 17–27.
- Hoggenmüller, Sebastian W. (2020), »Globalisierungsforschung als Bildforschung – Zur bildlichen Erzeugung globaler Beobachtungsordnungen und ihrer Analyse«,

- in: Hannah Bennani/Martin Bühler/Sophia Cramer/Andrea Glauser (Hg.), *Global beobachten und vergleichen: Soziologische Analysen zur Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 435–472.
- Hoggenmüller, Sebastian W./Raab, Jürgen (2022), »Bilder«, in: Nina Baur/Jörg Blasius (Hg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*, Bd. 2, Wiesbaden, S. 1581–1598, im Erscheinen.
- Hohl, Michael (2011), »Sensual technologies: Embodied experience and visualisation of scientific data«, in: *Body, Space & Technology*, Jg. 10, H. 1.
- Höllerer, Markus A./Jancsary, Dennis/Meyer, Renate E./Vettori, Oliver (2013), »Imageries of corporate social responsibility: Visual recontextualization and field-level meaning«, in: *Research in the Sociology of Organizations*, Jg. 39, Part B: *Institutional logics in action*, S. 139–174.
- Hoyle, Fred (1950), *The nature of the universe*, New York.
- Husserl, Edmund/Ströker, Elisabeth (2012 [1931]), *Cartesianische Meditationen: Eine Einleitung in die Phänomenologie*, Hamburg.
- Imdahl, Max (1985), »Der hermeneutische Ansatz: Bildanschauung als Sinnvermittlung«, in: Dt. Inst. für Fernstudien an d. Univ. Tübingen (Hg.), *Funkkolleg Kunst: Studienbegleitbrief 12*, Weinheim, S. 138–148.
- Imdahl, Max (1988), *Giotto: Arenafresken; Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, München.
- Imdahl, Max (1996), »Giotto: Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: Reflexion, Theorie, Methode, Frankfurt am Main, S. 424–463.
- Imdahl, Max (2006), »Ikonik: Bilder und ihre Anschauung«, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München, S. 300–324.
- Isaacson, Walter (2014), *The innovators: How a group of hackers, geniuses, and geeks created the digital revolution*, New York.
- Iser, Wolfgang (2003), »Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen«, in: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main, S. 176–202.
- Japp, Klaus P. (2003), »Zur Soziologie des fundamentalistischen Terrorismus«, in: *Soziale Systeme*, Jg. 9, H. 1, S. 54–87.
- Jasanoff, Sheila (2001), »Image and imagination: The formation of global environmental consciousness«, in: Clark A. Miller/Paul N. Edwards (Hg.), *Changing the atmosphere: Expert knowledge and environmental governance*, Cambridge, S. 309–337.
- Jaton, Florian (2017), »We get the algorithms of our ground truths: Designing referential databases in digital image processing«, in: *Social Studies of Science*, Jg. 47, H. 6, S. 811–840.
- Jones, Caroline A. (2006), *Sensorium: Embodied experience, technology, and contemporary art*, Cambridge.
- Jones, Caroline A./Galison, Peter (Hg.) (1998), *Picturing science, producing art*, New York.
- Jongmanns, Georg (2003), *Bildkommunikation: Ansichten der Systemtheorie*, Bielefeld.
- Jordan, Silvia/Mitterhofer, Hermann/Jørgensen, Lene (2018), »The interdiscursive appeal of risk matrices: Collective symbols, flexibility normalism and the interplay of ›risk‹ and ›uncertainty‹«, in: *Accounting, Organizations and Society*, Jg. 67, S. 34–55.
- Jordanova, Ludmilla J. (2006), *History in practice*, London.

- Kaltenhäuser, Bettina (2005), *Abstimmung am Kiosk: Der Einfluss der Titelseitengestaltung politischer Publikumszeitschriften auf die Einzelverkaufsaufgabe*, Wiesbaden.
- Kant, Immanuel (1966 [1788]), »Kritik der praktischen Vernunft«, in: *Werke in sechs Bänden*, Bd. IV: Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie, Darmstadt, S. 107–302.
- Kanter, Heike (2016), *Ikonomische Macht: Zur sozialen Gestaltung von Pressebildern*, Opladen.
- Keefe, Erwin (Hg.) (2006), *Archäologie in Deutschland, Sonderband »Lebendige Vergangenheit: Vom Archäologischen Experiment zur Zeitreise«*.
- Keller, Felix (2005a), *Is there anybody out there? Diagramme und die Ästhetik der Präsenz*, Konferenzpapier, Workshop des Kulturwissenschaftlichen Forschungskollegs Köln am 24. November 2005, Köln.
- Keller, Felix (2005b), »Ikonen der Moderne: Diagramme und die Ästhetik der Sichtbarkeit«, in: Beat Mazenauer/Walter Grund (Hg.), *Das Wahre, Falsche, Schöne: Reality Show. Essays*, Innsbruck, S. 93–101.
- Keller, Reiner/Meuser, Michael (Hg.) (2011), *Körperwissen*, Wiesbaden.
- Kelley, Kevin W. (Hg.) (1989), *Der Heimatplanet*, Frankfurt am Main.
- Kent, Charlotte (2021), »Reclaiming vision: Looking at Berger's Ways of Seeing and NASA's Blue Marble«, in: *Visual Studies*, S. 1–10.
- Kissmann, Ulrike/Krummheuer, Antonia L. (2009), »Conversation analysis, video recordings, and human-computer interchanges«, in: Ulrike Kissmann (Hg.), *Video interaction analysis: Methods and methodology*, Frankfurt am Main, S. 59–83.
- Kittler, Friedrich (2001), »Buchstaben – Zahlen – Codes«, in: Horst Wenzel/Wilfried Seipel (Hg.), *Audiovisualität vor und nach Gutenberg: Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, Wien, S. 43–50.
- Klee, Paul (1976 [1923]), »Wege des Naturstudiums«, in: *Schriften: Rezensionen und Aufsätze*, Köln, S. 124–127.
- Klee, Paul (1988), *Tagebücher 1898–1918*, Stuttgart.
- Klein, Julian (2010), »Was ist künstlerische Forschung?«, in: *Gegenworte: Hefte für den Disput über Wissen*, H. 23: Wissenschaft trifft Kunst, S. 25–28.
- Klein, Sascha (2008), Form und Farbe: Designbasics 2, http://www.gestaltung.hsmannheim.de/designwiki/files/8500/form_und_farbe.pdf, letzter Zugriff am 31.10.2015.
- Klinke, Harald/Surkemper, Liska (2016), »Editorial«, in: *International Journal for Digital Art History*, H. 2, S. 8–13.
- Knoblauch, Hubert/Herbrik, Regine (2014), »Emotional knowledge, emotional styles, and religion«, in: Christian von Scheve/Mikko Salmela (Hg.), *Collective emotions: Perspectives from psychology, philosophy, and sociology*, Oxford, S. 356–371.
- Knorr Cetina, Karin (2001), »Viskurse der Physik: Konsensbildung und visuelle Darstellung«, in: Bettina Heintz/Jörg Huber (Hg.), *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich, S. 305–320.
- Koenig, Matthias (2015), »Neo-Institutionalistische Weltgesellschaftstheorie und die Perspektiven einer historischen Soziologie der Menschenrechte«, in: Bettina Heintz/Britta Leisering (Hg.), *Menschenrechte in der Weltgesellschaft: Deutungswandel und Wirkungsweise eines globalen Leitwerts*, Frankfurt am Main, S. 98–129.

- Koselleck, Reinhart (2010), *Begriffsgeschichten: Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt am Main.
- Krämer, Sybille (2005), »Operationsraum Schrift: Über einen Perspektivenwechsel in der Betrachtung der Schrift«, in: Gernot Grube/Werner Kogge/Sybille Krämer (Hg.), *Schrift: Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München, S. 23–60.
- Krämer, Sybille (2006), »Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild: Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie«, in: Torsten Hoffmann/Gabriele Rippl (Hg.), *Bilder: Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen, S. 79–92.
- Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hg.) (2003), *Bild, Schrift, Zahl*, München.
- Kuchenbuch, David (2021), *Welt-Bildner: Arno Peters, Richard Buckminster Fuller und die Medien des Globalismus, 1940–2000*, Wien.
- Kurt, Ronald (2004), *Hermeneutik: Eine sozialwissenschaftliche Einführung*, Konstanz.
- Langer, Susanne K. (1984), *Philosophie auf neuem Wege: Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt am Main.
- Lazier, Benjamin (2011), »Earthrise; Or, the globalization of the world picture«, in: *The American Historical Review*, Jg. 116, H. 3, S. 602–630.
- Lechner, Frank J./Boli, John (2005), *World culture: Origins and consequences*, Malden.
- Lemme, Sebastian (2020), *Visualität und Zugehörigkeit: Deutsche Selbst- und Fremdbilder in der Berichterstattung über Migration, Flucht und Integration*, Bielefeld.
- Lerch, Julia/Bromley, Patricia/Ramirez, Francisco O./Meyer, John W. (2017), »The rise of individual agency in conceptions of society: Textbooks worldwide, 1950–2011«, in: *International Sociology*, Jg. 32, H. 1, S. 38–60.
- Lessenich, Stephan (Hg.) (2015), *Routinen der Krise – Krise der Routinen: Verhandlungen des 37. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Trier 2014*, Essen.
- Lim, Il-Tschung (2012), »Operative Bilder der Weltgesellschaft: Visuelle Schemata als Globalisierungsmedien am Beispiel von Kunst- und Finanzmärkten«, in: Martina Baleva/Ingeborg Reichle/Oliver Lerone Schultz (Hg.), *Image Match: Visueller Transfer, »Imagescapes« und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München, S. 255–272.
- Loer, Thomas (1994), »Werkgestalt und Erfahrungskonstitution: Exemplarische Analyse von Paul Cézannes »Montagne Sainte-Victoire« (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblicke auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung«, in: Detlef Garz/Klaus Kraimer (Hg.), *Die Welt als Text: Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik*, Frankfurt am Main, S. 341–382.
- Loureiro, Rui Manuel (2021), »Searching the East by the West: Martin Behaim revisited«, in: *RiMe. Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*, Jg. 9, H. 2, S. 105–125.
- Lueger, Manfred/Froschauer, Ulrike (2018), *Artefaktanalyse: Grundlagen und Verfahren*, Wiesbaden.
- Luhmann, Niklas (1975), »Die Weltgesellschaft«, in: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 2: Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft, Opladen, S. 51–71.
- Luhmann, Niklas (1986), *Ökologische Kommunikation: Kann die moderne Gesellschaft sich auf ökologische Gefährdungen einstellen?*, Opladen.
- Luhmann, Niklas (1993), *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft.*, Frankfurt am Main.

- Luhmann, Niklas (1995), »Was ist Kommunikation?«, in: *Soziologische Aufklärung*, Bd. 6: Die Soziologie und der Mensch, Opladen, S. 113–124.
- Luhmann, Niklas (1997a), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (1997b), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (2000), *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt am Main.
- Luhmann, Niklas (2008), *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main.
- Machin, David (2004), »Building the world's visual language: The increasing global importance of image banks in corporate media«, in: *Visual Communication*, Jg. 3, H. 3, S. 316–336.
- Mahr, Bernd (2021), »Cargo. Zum Verhältnis von Bild und Modell«, in: Bernd Mahr/Klaus Robering (Hg.), *Schriften zur Modellforschung*, Paderborn, S. 279–302.
- Mahutga, Matthew C./Nash-Parkera, Robert (2015), »Visualizing Globalization«, in: Robert A. Scott/Stephen Michael Kosslyn/Nancy Pinkerton (Hg.), *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences*, Hoboken, S. 1–11.
- Mann, Michael E. (2018), Earth day and the hockey stick: A singular message, *Scientific American Blog Network*, <https://blogs.scientificamerican.com/observations/earth-day-and-the-hockey-stick-a-singular-message/>, letzter Zugriff am 05.01.2022.
- Mann, Michael E./Bradley, Raymond S./Hughes, Malcolm K. (1998), »Global-scale temperature patterns and climate forcing over the past six centuries«, in: *Nature*, Jg. 392, H. 6678, S. 779–787.
- Manovich, Lev (2017), Instagram and contemporary image, <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>, letzter Zugriff am 05.01.2022.
- Markschies, Christoph Johannes/Reichle, Ingeborg/Brüning, Jochen/Deufelhard, Peter (Hg.) (2011), *Atlas der Weltbilder*, Berlin.
- Martin, John Levi (2011), *The explanation of social action*, Oxford.
- Mearns, Robin/Norton, Andrew (Hg.) (2010), *Social dimensions of climate change: Equity and vulnerability in a warming world*, Washington.
- Merry, Sally Engle/Davis, Kevin E./Kingsbury, Benedict (Hg.) (2015), *The quiet power of indicators: Measuring governance, corruption, and rule of law*, New York.
- Mersch, Dieter (2006), »Visuelle Argumente: Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften«, in: Sabine Maasen/Torsten Mayerhauser/Cornelia Renggli (Hg.), *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, Weilerswist, S. 95–116.
- Mersch, Dieter/Ott, Michaela (Hg.) (2007), *Kunst und Wissenschaft*, Paderborn.
- Meyn, Hermann (2001), *Massenmedien in Deutschland*, Konstanz.
- Meynen, Gloria (2017), »Falsche Bilder«, in: Horst Bredekamp/Matthias Bruhn/Gabriele Werner (Hg.), *Bildwelten des Wissens*, Bd. 7,2: Mathematische Forme(l)n, Oldenbourg, S. 43–61.
- Mitchell, William J. T. (1994), *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*, Chicago.
- Mörike, Eduard (2004), *Gelassen stieg die Nacht ans Land: Erzählungen und Gedichte*, Düsseldorf.
- Müller, Michael R. (2011), »Der Verdacht der Fremdheit: Gerhard Richters Lesende«, in: Christine Grond-Rigler/Felix Keller (Hg.), *Die Sichtbarkeit des Lesens: Variationen eines Dispositivs*, Innsbruck, S. 108–114.

- Müller, Michael R. (2012), »Figurative Hermeneutik: Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes«, in: *Sozialer Sinn*, Jg. 13, H. 1, S. 129–162.
- Müller, Michael R. (2016), »Bildcluster: Zur Hermeneutik einer veränderten sozialen Gebrauchsweise der Fotografie«, in: *Sozialer Sinn*, Jg. 17, H. 1, S. 95–141.
- Müller, Michael R./Raab, Jürgen (2014), »Die Produktivität der Grenze – Das Einzelbild zwischen Rahmung und Kontext«, in: Michael R. Müller/Jürgen Raab/Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Grenzen der Bildinterpretation*, Wiesbaden, S. 197–221.
- Müller, Michael R./Soeffner, Hans-Georg (Hg.) (2018), *Das Bild als soziologisches Problem: Herausforderungen einer Theorie visueller Sozialkommunikation*, Weinheim.
- Müller-Doohm, Stefan (1997), »Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse«, in: Ronald Hitzler/Anne Honer (Hg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik: Eine Einführung*, Wiesbaden, S. 81–108.
- Munari, Bruno (2005 [1960]), *Das Quadrat*, Heidelberg.
- Nießner, Jacqueline/Tomann, Juliane (Hg.) (2014), *Angewandte Geschichte: Neue Perspektiven auf Geschichte in der Öffentlichkeit*, Paderborn.
- Nitzke, Solvejg/Pethes, Nicolas (Hg.) (2017), *Imagining earth: Concepts of wholeness in cultural constructions of our home planet*, Bielefeld.
- Oevermann, Ulrich (1996), Krise und Muße: Struktureigenschaften ästhetischer Erfahrung aus soziologischer Sicht, <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/4953/file/Krise-und-Musse-1996.pdf>, letzter Zugriff am 05.01.2022.
- Oevermann, Ulrich (2009), »Get Closer«: Bildanalyse mit dem Verfahren der objektiven Hermeneutik am Beispiel einer Google Earth-Werbung«, in: Jörg Döring (Hg.), *Geo-Visiotype: zur Werbegeschichte der Telekommunikation*, Siegen, S. 129–177.
- Oevermann, Ulrich (2014), »Ein Pressefoto als Ausdrucksgestalt der archaischen Rachelogik eines Hegemons: Bildanalyse mit dem Verfahren der objektiven Hermeneutik«, in: Michael Kauppert/Irene Leser (Hg.), *Hillarys Hand: Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld, S. 31–57.
- Oevermann, Ulrich (2016), »Krise und Routine« als analytisches Paradigma in den Sozialwissenschaften«, in: Roland Becker-Lenz/Andreas Franzmann/Axel Jansen/Matthias Jung (Hg.), *Die Methodenschule der Objektiven Hermeneutik: Eine Bestandsaufnahme*, Wiesbaden, S. 43–114.
- Oevermann, Ulrich/Allert, Tilman/Konau, Elisabeth/Krambeck, Jürgen (1979), »Die Methodologie einer ›objektiven Hermeneutik‹ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften«, in: Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*, Stuttgart, S. 352–434.
- Olesen, Thomas (2015), »Global political iconography: The making of Nelson Mandela«, in: *American Journal of Cultural Sociology*, Jg. 3, H. 1, S. 34–64.
- Opitz, Sven (2016), »Simulating the world: The digital enactment of pandemics as a mode of global self-observation«, in: *European Journal of Social Theory*, Jg. 20, H. 3, S. 392–416.
- Panofsky, Erwin (1975 [1955]), »Ikonographie und Ikonologie: Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln, S. 36–67.

- Parks, Lisa (2000), »Orbital viewing: Satellite technologies and cultural practice«, in: *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies*, Jg. 6, H. 4, S. 10–15.
- Pauwels, Luc (2019), »Exposing globalization: Visual approaches to researching global interconnectivity in the urban everyday«, in: *International Sociology*, Jg. 34, H. 3, S. 256–280.
- Peez, Georg (2006), »Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik«, in: Winfried Marotzki/Horst Niesyto (Hg.), *Bildinterpretation und Bildverstehen: Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive*, Wiesbaden, S. 121–141.
- Peirce, Charles S. (1973), *Vorlesungen über Pragmatismus: englisch – deutsch*, Hamburg.
- Peirce, Charles S. (1983), *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt am Main.
- Peoples, Columba (2016), »Envisioning ›global security‹? The earth viewed from outer space as a motif in security discourses«, in: Rens van Munster/Casper Sylvest (Hg.), *The politics of globality since 1945: Assembling the planet*, London, S. 164–187.
- Petzke, Martin (2012), »Visualisierung und Differenzierung: Zur wahlverwandtschaftlichen Beziehung bildlichen Eigensinns und der Konstitution eigenlogischer Sinnsysteme am Beispiel der Religion«, in: *Soziale Systeme*, Jg. 18, H. 1–2, S. 119–152.
- Platon (2020 [4. Jh. v. Chr.]), *Timaios: griechisch – deutsch*, Übers. mit Anmerkungen und Nachwort von Thomas Paulsen und Rudolf Rehn, Stuttgart.
- Plessner, Helmuth (1965 [1928]), *Die Stufen des Organischen und der Mensch: Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin.
- Plessner, Helmuth (1982), *Mit anderen Augen: Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, Stuttgart.
- Polanyi, Michael (1985), *Implizites Wissen*, Frankfurt am Main.
- Pollock, Neil/D’Adderio, Luciana (2012), »Give me a two-by-two matrix and I will create the market: Rankings, graphic visualisations and sociomateriality«, in: *Accounting, Organizations and Society*, Jg. 37, H. 8, S. 565–586.
- Porter, Theodore M. (1995), *Trust in numbers: The pursuit of objectivity in science and public life*, Princeton.
- Prinz, Sophia (2014), *Die Praxis des Sehens: Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*, Bielefeld.
- Przyborski, Aglaja (2018), *Bildkommunikation: Qualitative Bild- und Medienforschung*, Berlin.
- Przyborski, Aglaja/Haller, Günther (Hg.) (2014), *Das politische Bild: Situation Room: Ein Foto – vier Analysen*, Opladen.
- Przyborski, Aglaja/Sluneko, Thomas (2012), »Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation«, in: *Journal für Psychologie*, Jg. 20, H. 3, S. 1–37.
- Quattrone, Paolo/Ronzani, Matteo/Jancsary, Dennis/Höllnerer, Markus A. (2021), »Beyond the visible, the material and the performative: Shifting perspectives on the visual in organization studies«, in: *Organization Studies*, Jg. 42, H. 8, S. 1197–1218.
- Raab, Jürgen (2008), *Visuelle Wissenssoziologie: Theoretische Konzeption und materiale Analysen*, Konstanz.

- Raab, Jürgen (2012), »Visuelle Wissenssoziologie der Fotografie: Sozialwissenschaftliche Analysearbeit zwischen Einzelbild, Bildsequenz und Bildkontext«, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Schwerpunktheft »Visuelle Soziologie«*, Jg. 37, H. 2, S. 121–142.
- Raab, Jürgen (2014), »E pluribus unum: Eine wissenssoziologische Konstellationsanalyse visuellen Handelns«, in: Michael Kauppert/Irene Leser (Hg.), *Hillarys Hand: Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Bielefeld, S. 105–130.
- Raab, Jürgen (2017), »Fotografie und Phänomenologie: Zur Methodologie einer wissenssoziologischen Konstellationsanalyse«, in: Thomas S. Eberle (Hg.), *Fotografie und Gesellschaft: Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven*, Bielefeld, S. 381–393.
- Ramirez, Francisco O./Bromley, Patricia/Russell, Susan Garnett (2009), »The valorization of humanity and diversity«, in: *Multicultural Education Review*, Jg. 1, H. 1, S. 29–54.
- Raß, Michaela Nicole (2012), »Mangas: Bildtransfer von West nach Ost und zurück«, in: Ingeborg Reichle/Martina Baleva/Oliver Lerone Schultz (Hg.), *Image Match: Visueller Transfer, »Imagescapes« und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München, S. 151–176.
- Rauer, Valentin (2009), »Isotypische Differenz: Eine serielle Analyse der symbolischen Formen von öffentlichen HIV-Statistiken«, in: Thomas Petersen/Clemens Schwender (Hg.), *Visuelle Stereotype*, Köln, S. 124–140.
- Reichertz, Jo (1986), *Probleme qualitativer Sozialforschung: Zur Entwicklungsgeschichte der Objektiven Hermeneutik*, Frankfurt am Main.
- Reichertz, Jo (2007a), »Der marodierende Blick: Überlegungen zur Aneignung des Visuellen«, in: *Sozialer Sinn*, Jg. 8, H. 2, S. 267–286.
- Reichertz, Jo (2007b), »Hermeneutische Wissenssoziologie«, in: Rainer Schützeichel (Hg.), *Handbuch Wissenssoziologie und Wissensforschung*, Konstanz, S. 171–179.
- Reichertz, Jo/Schröer, Norbert (1994), »Erheben, Auswerten, Darstellen: Konturen einer hermeneutischen Wissenssoziologie«, in: Norbert Schröer (Hg.), *Interpretative Sozialforschung: Auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*, Opladen, S. 56–84.
- Reichle, Ingeborg (2011), »Wege in eine ›Bildweltgesellschaft‹: Globale Transfer- und Austauschbewegungen verändern die visuelle Kultur«, in: *Akademiemagazin*, Jg. 2011/2012, S. 46–50.
- Reuter, Peter (2008), *Augenheilkunde*, Houten.
- Rittberger, Volker/Zangl, Bernhard (2003), *Internationale Organisationen: Politik und Geschichte. Europäische und weltweite internationale Zusammenschlüsse*, Opladen.
- Robertson, Alexa (Hg.) (2019), *Screening protest: Visual narratives of dissent across time, space and genre*, London.
- Robertson, Roland (1992), *Globalization: Social theory and global culture*, London.
- Ronzani, Matteo/Gatzweiler, Marian Konstantin (2022), »The lure of the visual: Multimodality, simplification, and performance measurement visualizations in a megaproject«, in: *Accounting, Organizations and Society*, H. 97.
- Rose, Gillian (2016), *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials*, Los Angeles.

- Rottenburg, Richard/Merry, Sally Engle/Park, Sung-Joon/Mugler, Johanna (Hg.) (2015), *The world of indicators: The making of governmental knowledge through quantification*, Cambridge.
- Rücker, Elisabeth (1988), *Hartmann Schedels Weltchronik: Das größte Buchunternehmen der Dürer-Zeit*, München.
- Sachs, Wolfgang (1994a), »Satellitenblick: Die Ikone vom blauen Planeten und ihre Folgen für die Wissenschaft«, in: Ingo Braun/Bernward Joerges (Hg.), *Technik ohne Grenzen*, Frankfurt am Main, S. 305–346.
- Sachs, Wolfgang (1994b), »Der blaue Planet: Zur Zweideutigkeit einer modernen Ikone«, in: Michael Salewski/Ilona Stölken-Fitschen (Hg.), *Moderne Zeiten: Technik und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart, S. 197–209.
- Salheiser, Axel (2019), »Natürliche Daten: Dokumente«, in: Nina Baur/Jörg Blasius (Hg.), *Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung*, Wiesbaden, S. 1119–1134.
- Salmi, Hannu/Paju, Petri/Rantala, Heli/Nivala, Asko/Vesanto, Aleksii/Ginter, Filip (2020), »The reuse of texts in Finnish newspapers and journals, 1771–1920: A digital humanities perspective«, in: *Historical methods*, Jg. 54, H. 1, S. 14–28.
- Schankweiler, Kerstin (2016), »Affektive Dynamiken von Bildern in Zeiten von Social Media: Bildzeugenschaften aus Ägypten 2010–2013«, in: *Kritische Berichte*, Jg. 44, H. 1, S. 72–85.
- Schaub, Maryellen/Henck, Adrienne/Baker, David P. (2017), »The globalized ›whole child‹: Cultural understandings of children and childhood in multilateral aid development policy, 1946–2010«, in: *Comparative Education Review*, Jg. 61, H. 2, S. 298–326.
- Schiller, Friedrich (2013), *Gedichte: 1776–1788*, North Charleston.
- Schleiermacher, Friedrich (1995 [1838]), *Hermeneutik und Kritik*, Frankfurt am Main.
- Schmidt, Martin (2000), »Museumspädagogik ist keine experimentelle Archäologie«, in: *Archäologische Mitteilungen aus Nordwestdeutschland, Beiheft 29: Experimentelle Archäologie und Museumspädagogik*, S. 81–88.
- Schneider, Birgit (2009), »Die Kurve als Evidenzerzeuger des klimatischen Wandels am Beispiel des ›Hockey-Stick-Graphen‹«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Schwerpunktheft »Sehnsucht nach Evidenz«*, Jg. 2009, H. 1, S. 41–55.
- Schneider, Pablo/Wedell, Moritz (2004), *Grenzfälle: Transformationen von Bild, Schrift und Zahl*, Weimar.
- Schnettler, Bernt (2007), »Auf dem Weg zu einer Soziologie visuellen Wissens«, in: *Sozialer Sinn*, Jg. 8, H. 2, S. 189–210.
- Schnettler, Bernt/Baer, Alejandro (Hg.) (2013), *Soziale Welt, Schwerpunktheft »Visuelle Soziologie«*, Jg. 64, H. 1–2.
- Schopp, Jürgen F. (2002), Optische Mitte, Balancepunkt, Balancelinie, <https://people.uta.fi/~trjusc/optmitt.htm>, letzter Zugriff am 31.10.2015.
- Schulze, Gerhard (1992), *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt am Main.
- Schurdel, Harry D. (2005), »Im Zeichen des Friedens: Zur Entstehungsgeschichte des UN-Emblems«, in: *Zeitschrift Vereinte Nationen*, Jg. 53, H. 5, S. 207–210.
- Schütz, Alfred (1971 [1953]), »Wissenschaftliche Interpretation und Alltagsverständnis menschlichen Handelns«, in: *Gesammelte Aufsätze*, Bd. 1: Das Problem der sozialen Wirklichkeit, Den Haag, S. 3–54.

- Simmel, Georg (1889), »Michelangelo als Dichter«, in: *Vossische Zeitung* vom 8. September 1889, Sonntagsbeilage Nr. 36, Berlin.
- Simmel, Georg (1901), »Die ästhetische Bedeutung des Gesichts«, in: *Der Lotse: Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur* vom 1. Juni 1901, Jg. 1, Bd. 2, H. 35, Hamburg, S. 280–284.
- Simmel, Georg (1905), »Das Abendmahl Lionardo da Vincis«, in: *Der Tag* vom 22. Februar 1905, Berlin.
- Simmel, Georg (1907), »Soziologie der Sinne«, in: *Die Neue Rundschau*, Jg. 18, H. 9, S. 1025–1036.
- Simmel, Georg (1909), »Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik«, in: *Nord und Süd: Eine deutsche Monatschrift*, Jg. 33, H. 386, S. 189–196.
- Simmel, Georg (1914), »Rembrandtstudie«, in: *LOGOS. Internationale Zeitschrift für Philosophie und Kultur*, Jg. 1914/15, H. 1, S. 1–32.
- Simmel, Georg (1917), »Über die Karikatur«, in: *Der Tag* vom 27. Februar 1917, Nr. 105, Ausgabe A, Morgenausgabe, Illustrierter Teil, Nr. 48, Berlin.
- Simmel, Georg (1918), »Das Problem des Portraits«, in: *Die Neue Rundschau*, Jg. XXIX, Bd. 2, H. 10, S. 1336–1344.
- Simmel, Georg (1993 [1918]), »Vom Wesen des historischen Verstehens«, in: *Das Individuum und die Freiheit*, Frankfurt am Main, S. 61–83.
- Simmel, Georg (1998 [1902]), »Der Bilderrahmen: Ein ästhetischer Versuch«, in: *Soziologische Ästhetik*, Bodenheim, S. 111–117.
- Simmen, Jeannot (1998), *Kasimir Malewitsch – Das schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne*, Frankfurt am Main.
- Šklovskij, Viktor (1966 [1925]), »Kunst als Kunstgriff«, in: *Theorie der Prosa*, Frankfurt am Main, S. 7–27.
- Sloterdijk, Peter (1999), *Sphären*, Bd. II: Globen, Frankfurt am Main.
- Snyder, John P. (1993), *Flattening the earth: Two thousand years of map projections*, Chicago.
- Soeffner, Hans-Georg (1992), *Die Ordnung der Rituale: Die Auslegung des Alltags 2*, Frankfurt am Main.
- Soeffner, Hans-Georg (2004 [1989]), *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung: Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, Konstanz.
- Soeffner, Hans-Georg (2010a), *Symbolische Formung: Eine Soziologie des Symbols und des Rituals*, Weilerswist.
- Soeffner, Hans-Georg (2010b), »Sozialwissenschaftliche Hermeneutik«, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hg.), *Qualitative Forschung: Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg, S. 164–175.
- Soeffner, Hans-Georg (2010c), »Funktionale Zweckfreiheit: Der ›praktische Sinn‹ der Ästhetik«, in: Anne Honer/Michael Meuser/Michaela Pfadenhauer (Hg.), *Fragile Sozialität: Inszenierungen, Sinnwelten, Existenzbastler*, Wiesbaden, S. 59–74.
- Soeffner, Hans-Georg (2012), »Visual Sociology on the basis of ›visual concentration‹«, in: Hubert Knoblauch/Bernt Schnettler/Jürgen Raab/Hans-Georg Soeffner (Hg.), *Video analysis: Methodology and methods*, Frankfurt am Main, S. 209–218.
- Soeffner, Hans-Georg (2020), *Bild- und Sehwelten: Visueller Erkenntnisstil und Hermeneutik des Sehens*, Weinheim.

- Soeffner, Hans-Georg/Hitzler, Ronald (1994), »Hermeneutik als Haltung und Handlung: Über methodisch kontrolliertes Verstehen«, in: Norbert Schröer (Hg.), *Interpretative Sozialforschung: Auf dem Wege zu einer hermeneutischen Wissenssoziologie*, Opladen, S. 28–54.
- Soeffner, Hans-Georg/Raab, Jürgen (2004a), »Sehtechniken. Die Medialisierung des Sehens: Schnitt und Montage als Ästhetisierungsmittel medialer Kommunikation«, in: Hans-Georg Soeffner, *Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung: Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik*, Konstanz, S. 254–284.
- Soeffner, Hans-Georg/Raab, Jürgen (2004b), »Kultur und Auslegung der Kultur: Kultursoziologie als sozialwissenschaftliche Hermeneutik«, in: Friedrich Jaeger/Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 2: Paradigmen und Disziplinen, Stuttgart, S. 546–567.
- Sormani, Philippe (2014), *Respecifying lab ethnography: An ethnomethodological study of experimental physics*, Farnham.
- Sormani, Philippe (2016), »Practice-based video analysis: A position statement«, in: *Società Mutamento Politica*, Jg. 7, H. 14, S. 103–120.
- Spree, Dierk (2014), »Die dritte Raumrevolution: Weltraumfahrt und Weltgesellschaft nach Carl Schmitt und Niklas Luhmann«, in: Joachim Fischer/Dierk Spree (Hg.), *Soziologie der Weltraumfahrt*, Bielefeld, S. 89–128.
- Stäheli, Urs (1998), »Die Nachträglichkeit der Semantik: Zum Verhältnis von Sozialstruktur und Semantik«, in: *Soziale Systeme*, Jg. 4, H. 2, S. 315–340.
- Stäheli, Urs (2006), »Normale Chancen? Zur Inszenierung von Investmentchancen in der Finanzwerbung«, in: Sabine Maasen/Torsten Mayerhauser/Cornelia Renggli (Hg.), *Bilder als Diskurse – Bilddiskurse*, Weilerswist, S. 27–52.
- Stäheli, Urs (2007), »Die Sichtbarkeit sozialer Systeme: Zur Visualität von Selbst- und Fremdbeschreibungen«, in: *Soziale Systeme*, Jg. 13, H. 1–2, S. 70–85.
- Stanisavljevic, Marija (2017), »Ästhetik als soziologisches Problem: Zur sozialen Logik ästhetischer Formung«, unveröffentlichtes Manuskript.
- Stetter, Christian (1999), *Schrift und Sprache*, Frankfurt am Main.
- Stichweh, Rudolf (2000), *Die Weltgesellschaft: Soziologische Analysen*, Frankfurt am Main.
- Stichweh, Rudolf (2008), »Selbstbeschreibung der Weltgesellschaft«, in: Jörg Baberowski/Hartmut Kaable/Jürgen Schriewer (Hg.), *Selbstbilder und Fremdbilder: Repräsentation sozialer Ordnungen im Wandel*, Frankfurt am Main, S. 21–53.
- Stichweh, Rudolf (2009), Das Konzept der Weltgesellschaft: Genese und Strukturbildung eines globalen Gesellschaftssystems, Workingpaper des Soziologischen Seminars der Universität Luzern, https://www.fiw.uni-bonn.de/de/abteilungen/demokratieforschung/team/prof-dr-rudolf-stichweh/papers/papers/pdfs/65_stw_das-konzept-der-weltgesellschaft.pdf, letzter Zugriff am 05.01.2022.
- Stjernfelt, Frederik (2007), *Diagrammatology: An investigation on the borderlines of phenomenology, ontology, and semiotics*, Dordrecht.
- Strauss, Anselm L. (1991), *Grundlagen qualitativer Sozialforschung: Datenanalyse und Theoriebildung in der empirischen soziologischen Forschung*, München.
- Strauss, Anselm L./Corbin, Juliet M. (1996), *Grounded Theory: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*, Weinheim.

- Swedberg, Richard (2016), »Can you visualize theory? On the use of visual thinking in theory pictures, theorizing diagrams, and visual sketches«, in: *Sociological Theory*, Jg. 34, H. 3, S. 250–275.
- Szerszynski, Bronislaw/Urry, John (2006), »Visuality, mobility and the cosmopolitan: Inhabiting the world from afar«, in: *The British Journal of Sociology*, Jg. 57, H. 1, S. 113–131.
- Tag, Miriam (2020), »EC, ECD, ECCE – Akronyme und ihr Globalisierungspotential«, in: Hannah Bennani/Martin Bühler/Sophia Cramer/Andrea Glauser (Hg.), *Global beobachten und vergleichen: Soziologische Analysen zur Weltgesellschaft*, Frankfurt am Main, S. 409–434.
- Tanner, Jakob (2002), »Wirtschaftskurven: Zur Visualisierung des anonymen Marktes«, in: David Gugerli/Barbara Orland (Hg.), *Ganz normale Bilder: Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich, S. 129–158.
- Tänzler, Dirk/Knoblach, Hubert/Soeffner, Hans-Georg (Hg.) (2006), *Neue Perspektiven der Wissenssoziologie*, Konstanz.
- Thussu, Daya Kishan (Hg.) (2007), *Media on the move: Global flow and contra-flow*, London.
- Tinapp, Sybilla (2019), *Eine fotografische Ethnografie zu Veränderungen im kubanischen Alltagsleben*, Weinheim.
- Traue, Boris (2013), »Visuelle Diskursanalyse: Ein programmatischer Vorschlag zur Untersuchung von Sicht- und Sagbarkeiten im Medienwandel«, in: *Zeitschrift für Diskursforschung*, Jg. 2013, H. 2, S. 117–136.
- Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.) (2012), *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft: Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld.
- Tuma, René/Schnettler, Bernt/Knoblach, Hubert (2013), *Videographie: Einführung in die interpretative Videoanalyse sozialer Situationen*, Wiesbaden.
- Vis, Farida/Goriunova, Olga (Hg.) (2015), *The iconic image on social media: A rapid research response to the death of Aylan Kurdi*, Manchester.
- Wagner, Gerhard (1996), »Die Weltgesellschaft: Zur Kritik und Überwindung einer soziologischen Fiktion«, in: *Leviathan*, Jg. 24, H. 4, S. 539–556.
- Walsh, Lynda (2014), »Tricks, hockey sticks, and the myth of natural inscription: How the visual rhetoric of climate gate conflated climate with character«, in: Birgit Schneider/Thomas Nocke (Hg.), *Image politics of climate change*, Bielefeld, S. 81–104.
- Weber, Max (1904), »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis«, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Jg. 19, H. 1, S. 22–87.
- Weber, Max (1985 [1922]), *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*, Tübingen.
- Wedlin, Linda (2011), »Going global: Rankings as rhetorical devices to construct an international field of management education«, in: *Management Learning*, Jg. 42, H. 2, S. 199–218.
- Weingart, Peter/Engels, Anita/Pansegrau, Petra (2008), *Von der Hypothese zur Katastrophe: Der anthropogene Klimawandel im Diskurs zwischen Wissenschaft, Politik und Massenmedien*, Opladen.
- Weischenberg, Siegfried/Malik, Maja/Scholl, Armin (2006), »Journalismus in Deutschland: Zentrale Befunde der aktuellen Repräsentativbefragung deutscher Journalisten«, in: *Media Perspektiven*, Jg. 2016, H. 7, S. 346–361.

- Wells, Ronald A. (2000), Apollo 17 index. 70mm, 35mm, and 16mm photographs, <https://www.hq.nasa.gov/alsj/a17/a17.photidx.pdf>, letzter Zugriff am 05.01.2022.
- Wernet, Andreas (2006), *Einführung in die Interpretationstechnik der objektiven Hermeneutik*, Wiesbaden.
- Werron, Tobias (2010), *Der Weltsport und sein Publikum: Zur Autonomie und Entstehung des modernen Sports*, Weilerswist.
- Wiesing, Lambert (2000), *Phänomene im Bild*, München.
- Wiesing, Lambert (2005), *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main.
- Wilharm, Heiner (1992), »Ein Bild sagt mehr als tausend Worte: Über Begriff und Verwendung diagrammatischer Darstellungen in Philosophie und Wissenschaft«, in: Petra Gehring/Thomas Keutner/Jörg F. Maas/Wolfgang Maria Ueding (Hg.), *Diagrammatik und Philosophie*, Amsterdam, S. 121–160.
- Wilson, Allan C./Cann, Rebecca L. (1992), »The recent African genesis of humans«, in: *Scientific American*, Jg. 266, H. 4, S. 68–75.
- Wobbe, Theresa/Renard, Léa/Müller, Katja (2017), »Nationale und globale Deutungsmodelle des Geschlechts im arbeitsstatistischen sowie arbeitsrechtlichen Klassifikationssystem: Ein vergleichstheoretischer Beitrag (1882–1992)«, in: *Soziale Welt*, Jg. 68, H. 1, S. 63–86.
- Wolf, Claudia Maria (2006), *Bildsprache und Medienbilder: Die visuelle Darstellungslogik von Nachrichtenmagazinen*, Wiesbaden.
- Zhong, Fanglei/Cheng, Wenru/Guo, Aijun/Song, Xiaoyu/Cheng, Qingping/Ullah, Asmat/Song, Yuan (2022), »Are Chinese social scientists concerned about climate change? A bibliometric analysis and literature review«, in: *Environmental Science and Pollution Research*, Jg. 29, S. 12911–12932.

Weitere Webquellen

- <https://de.statista.com/infografik/2425/das-passiert-in-einer-minute-im-internet/>, letzter Zugriff am 13.01.2022.
- <https://gruppe.spiegel.de/news/pressemitteilungen/detail/modern-klar-konsequent-der-spiegel-erscheint-ab-dem-5-mai-mit-neuen-inhaltlichen-formaten-und-neuem-layout>, letzter Zugriff am 05.01.2022.
- <https://meisterwerke.staedelmuseum.de>, letzter Zugriff am 30.10.2021.
- <https://visibleearth.nasa.gov/images/46209/the-water-planet>, letzter Zugriff am 14.10.2021.
- <https://www.un.org/en/about-us/growth-in-un-membership#1990s>, letzter Zugriff am 12.08.2021.
- <https://www.un.org/en/conferences/environment>, letzter Zugriff am 25.09.2021.
- <https://www.wdronline.worldbank.org/handle/10986/2124>, letzter Zugriff am 19.07.2021.

Dank

Im Laufe der Fertigstellung dieses Buches wurde ich von verschiedenen Personen und Institutionen unterstützt. Bei ihnen allen möchte ich mich abschließend bedanken.

Mein erster und größter Dank gilt Bettina Heintz. Über all die Jahre hat sie mich begleitet und war für mich da – auch jenseits akademischer Zusammenhänge. Ich danke ihr für all die Inspiration und wertschätzende Unterstützung, ihre soziologisch richtungsweisenden und persönlich so wichtigen Denkanstöße. Ebenso danke ich Jürgen Raab für intensive Diskussionen methodologisch-methodischer Fragen, mein bildhermeneutisches Zuhause sowie die motivierenden Anreize, die er mit kritischen Hinweisen und konstruktivem Rat in mir weckte.

Danken möchte ich zudem allen Teilnehmer*innen der von Bettina Heintz und Jürgen Raab geleiteten Kolloquien, die mein Projekt immer wieder mit fundierten Hinweisen vorangebracht haben. In besonderer Weise gilt dies für Paul Buckermann, Andrea Glauser, Simon Hecke, Christian Hilgert, Stefan Joller, Ralf Rapior, Marija Stanisavljevic, Karin Stieger, Luca Tratschin, Markus Unternäher, Andreas Wenninger und das *Team Feuerbach*: Hannah Bennani mit Raupe Zora, Sophia Cramer, Clemens Eisenmann und Miriam Tag. Martin Bühler danke ich in diesem Zusammenhang ganz besonders. Sein freundschaftliches Diktum hat mich dazu gebracht, am Silvesterabend einen letzten Punkt zu setzen und aus dem Schreib-Druck in den Buch-Druck überzugehen.

Mein Dank geht außerdem an Semia Belhadj, Ruby Liebmann, Julian Mader, Michel Magens und Braño Tomanik. Von ihrer kreativen Unterstützung und Expertise bei dem Versuch, künstlerische und wissenschaftliche Gestaltungs- und Erkenntnisprozesse zusammenzuführen, durfte dieses Buch stark profitieren. Tobias Jung möchte ich dabei besonders erwähnen. Von seinem umfassenden Spezialwissen zum Thema Weltkarten-Netzentwürfe und dank seiner lebenswürdigen Gesprächsbereitschaft konnte ich viel lernen. Eva Janetzko vom Campus Verlag danke ich für die Betreuung bei der Veröffentlichung, den Herausgeber*innen für die Aufnahme des Bandes in die Reihe *Studien zur Weltgesellschaft – World Society Studies*, Thore Zielke für den versierten, zuverlässigen (IT-)Support sowie

Katharina Raub und Steffen Schröter für das ausnehmend umsichtige, kompetente Lektorat und die produktive Zusammenarbeit.

Dank gilt auch der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), die mich mit einem dreijährigen Stipendium im Rahmen des Graduiertenkollegs Weltgesellschaft – Die Herstellung und Repräsentation von Globalität finanziell gefördert hat, dem Bielefelder Institut für Weltgesellschaft, der Bielefeld Graduate School in History and Sociology und der Graduate School of Humanities and Social Sciences at the University of Lucerne. Der Universität Luzern danke ich darüber hinaus für einen großzügigen Druckkostenzuschuss, dem Luzerner Universitätsverein für die Auszeichnung meiner Studie mit dem Dissertationspreis und dem Schweizer Nationalfonds (SNF) für die Finanzierung der Druckvorstufe respektive der Open-Access-Publikation.

Schließlich möchte ich all jenen danken, die mich auf verschiedenste Weise fortwährend bestärkt und auf den bunt-lauten Boden des Lebens neben dem Schreibtisch zurückgeholt haben: Tine, meinen Freund*innen Timzen und Claudine mit Fia und Oskar Winni und meinen Geschwistern, Ute, Anne-Katrin, Maria-Teresa und Lukas, mit ihren Familien – insbesondere Frieda, Martha und Ferdinand, die mir so manches Kopfzerbrechen mit endloser Unbeschwertheit fantasie reich hinfortgespielt haben.

Mein letzter und ganz spezieller Dank gilt meinen Eltern, Gabriele und Winfried. Mit großer Geduld haben sie mich immer wieder auf dem Weg zu diesem Buch begleitet – mit seinen Höhen und Tiefen, den Momenten der Zu- und Abneigung, der Begeisterung und der Verzweiflung. All ihr Zuspruch, ihre aufmerksame Unterstützung und ihre klugen Ratschläge haben ganz wesentlich zum Gelingen meines Doktorats beigetragen. Ihnen beiden ist dieses Buch gewidmet.

Zürich, im Mai 2022

Sebastian W. Hoggenmüller

Nachwort (von Jürgen Raab)

Das Generalproblem der Soziologie formuliert die ›klassische‹ Soziologie von Max Weber über Karl Mannheim, Pierre Bourdieu und Erving Goffman bis hin zu Thomas Luckmann als die Aufgabe, sich das Selbstverständliche und Gewöhnliche des sozialen Alltags ungewohnt zu machen, um es so beobachten und beschreiben zu können, dass sichtbar wird, wie außergewöhnlich, wie wenig selbstverständlich und wie bedeutsam das konventionell Vertraute und vermeintlich Triviale tatsächlich ist. Ganz dieser soziologischen Grundeinstellung verpflichtet, öffnet Sebastian W. Hoggenmüller den Leser*innen einmal mehr die Augen für eine in den Sozialwissenschaften auch drei Jahrzehnte nach Ausrufung des *visual turn* noch immer vielfach übersehene Selbstverständlichkeit: Neben der Untersuchung von Sprache, Schrift und Text ist der Erforschung von Bildern in Prozessen der kommunikativen Konstruktion und Refiguration von gesellschaftlichem Wissen und von soziohistorischen Wirklichkeiten in ganzer Breite und Tiefe nachzugehen. Denn spätestens im Zeitalter ihrer digitalen Reproduzierbarkeit können wir die in der Alltagskommunikation omnipräsenten Bilder zwar verwünschen, aber nicht mehr wegwünschen: Bilder und ihre Medien stehen der sozialen Wirklichkeit weniger denn je verkürzend, verzerrend oder verspiegelnd gegenüber, sondern sind als konstitutive Bestandteile der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit unhintergebar für die Selbstwahrnehmung und für das Selbstverständnis moderner Gesellschaften ebenso wie für ihr sozialwissenschaftliches Deuten und Verstehen.

Bemerkenswert ist mithin weniger der Umstand, dass das Buch eine große Selbstverständlichkeit methodisch aufbricht und theoretisch ausschöpft, als vielmehr die ganz eigenständige, neue Perspektive, aus der heraus es dies tut. Denn zunächst ist der Ansatz fest im systemtheoretischen Konzept der Globalisierungs- und Weltgesellschaftstheorie verankert. Doch das theoretische Standbein weist dem empirischen Spielbein, namentlich den interpretativen Verfahren der sozialwissenschaftlichen Bildanalyse, sogleich die Ansatzpunkte, an denen sich Freiräume für notwendige methodische Weiterentwicklungen erst auftun. Das aus der Verbindung von systemtheoretischer Globalisierungs- und Weltgesellschaftstheorie einerseits und wissenssoziologischer Bildhermeneutik andererseits dann

in systematisch aufeinander aufbauenden Einzelfallstudien zu einer ikonischen Fotografie, zu Infografiken und zu Weltkarten erarbeitete methodische Verfahren bezeichnet ihr Entwickler, auch weil es sich an Arbeitsweisen aus Kunst und Design anlehnt und gerade weil es sinnliche Erlebnisse und ästhetische Erfahrungen als wissenschaftliche Erkenntnismittel einsetzt, mit guten Gründen als *Ästhetische Re|Konstruktionsanalyse*. Allerdings erschöpft sich das empirische Verfahren nicht darin, seinem selbstgesetzten hohen Anspruch, methodisch innovativ zu sein, in vollem Umfang gerecht zu werden und das Methodenspektrum der Visuellen Soziologie um einen gewichtigen Ansatz zu erweitern. Zugleich leisten die aus ihm gewonnenen Einsichten einen wertvollen Theoriebeitrag zur Globalisierungs- und Weltgesellschaftsforschung, wenn das begrifflich-theoretische Konzept *visual worlding* hinfort hilfreich sein wird, die visuelle Konstruktion von Welt empirisch fundiert als historisch, kulturell und sozial un abgeschlossenen Prozess zu beobachten, zu beschreiben und zu verstehen.

Für die Methodologie der Visuellen Soziologie ist das Buch, das einen in theoretischer wie auch in methodischer und in empirisch-analytischer Hinsicht ab sofort nicht mehr zu übersehenden und zu übergehenden Entwicklungsschritt repräsentiert, ebenso eine Bereicherung wie für die Globalisierungs- und Weltgesellschaftstheorie. Noch darüber hinaus – und dies sind nicht minder zu schätzende Vorzüge – ist die Lektüre von *Globalität sehen* ein intellektuelles Vergnügen und nicht zuletzt auch ein ästhetisches Erlebnis.

Jürgen Raab