

Visuell-mediale Landschaftskonstruktionen  
als Bild-Raum-Diskurse

Dissertation  
zur Erlangung des Grades  
„Doktor der Naturwissenschaften“

im Promotionsfach Geographie  
am Fachbereich Chemie, Pharmazie und Geowissenschaften  
der Johannes Gutenberg-Universität  
in Mainz

Stephan Platt  
geb. in Mainz

Mainz, November 2015

Tag der Promotionsprüfung: 4. Februar 2015

## **Zusammenfassung**

Durch die massenmediale Zunahme von statischen und bewegten Bildern im Laufe des letzten Jahrhunderts vollzieht sich unsere lebensweltliche Wirklichkeitskonstruktion zu Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend über Visualisierungen, die mit den neuen Formen der Digitalisierung noch an Dynamik zunehmen werden. Mit diesen omnipräsenten visuell-medialen Repräsentationen werden meist räumliche Vorstellungen transportiert, denn Räume werden vor allem über Bilder konstruiert. Diese Bildräume zirkulieren dabei nicht als singuläre Bedeutungszuschreibungen, sondern sind in sprachliche und bildliche Diskurse eingebettet. Visuell-mediale Bild-Raum-Diskurse besitzen zunehmend die Fähigkeit, unser Wissen über und unsere Wahrnehmung von Räumen zu kanalisieren und auf stereotype Raumstrukturen zu reduzieren. Dabei verfestigt sich eine normative Ordnung von bestimmten machtvollen Bildräumen, die nicht genügend kritisch hinterfragt werden. Deshalb ist es für die Geographie von entscheidender Wichtigkeit, mediale Raumkonstruktionen, ihre Einbettung in diskursive Bildarchive und ihre essentialistische und handlungspraktische gesellschaftliche Wirkung zu verstehen.

Landschaften können vor diesem Hintergrund als visuell-medial transportierte Bild-Raum-Diskurse konzeptionalisiert werden, deren gesellschaftliche Wirkmächtigkeit mit Hilfe einer visuell ausgerichteten Diskursanalyse hinterfragt werden sollte. Auf Grundlage einer zeichentheoretischen Ikonologie wurde eine Methodik entwickelt, die visuell ausgerichtete Schrift-Bild-Räume angemessen analysieren kann. Am Beispiel der Inszenierung des Mittelrheintals, wurde, neben einer diachronischen Strukturanalyse der diskursrelevanten Medien (Belletristik, Malerei, Postkarten, Druckgrafiken und Fotografien), eine Feinanalyse der fotografischen „Rheinlandschaften“ von August Sander der 1930er Jahre durchgeführt. Als Ergebnis zeigte sich, dass der Landschaftsdiskurs über das Mittelrheintal immer noch durch die gegenseitige Durchdringung der romantischen Literatur und Malerei in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die historischen Fotografien in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts bestimmt ist, nicht zuletzt forciert durch die Ernennung zum UNESCO-Welterbe 2002. Der stark visuell ausgerichtete Landschaftsdiskurs trägt somit zum einen positiv konnotierte, romantisch-pittoreske Züge, die die Einheit von Mensch und Natur symbolisieren, zum anderen historisch-konservatorische Züge, die eine Mythifizierung zu einer gewachsenen, authentischen Kulturlandschaft evozieren.

## **Abstract**

Due to the increasing number of static and moving pictures in mass media in the course of the last century, our construction of reality in everyday life at the beginning of the 21<sup>st</sup> century increasingly takes place through visualisation, which will even gain dynamics on the grounds of new forms of digitalisation. These omnipresent, visual, media-related representations mostly transport spatial images, because spaces are predominantly constructed via images. These space images not only exist as singular attributions, they are, however, embedded in linguistic and visual discourses. Visual, media-related space-image-discourses increasingly show the ability to canalize our knowledge about and our perception of space and to reduce it to stereotypical space structures. On these grounds a normative order of certain powerful space image, which are not sufficiently critically questioned. Due to this, it is of essential importance to Geography to understand the media-related constructions of space, its embedment in discursive image archives and their essential and practical social effect.

On this background, landscapes can be seen as media-related, visually transported space-image-discourses, the social influence of which should be questioned with the help of a visually directed discourse analysis. On the basis of an iconology a method was developed which can adequately analyse visually directed scripture-space-images. Using the example of the Middle Rhine Valley, a fine analysis of the photographic “Rheinlandschaften” of August Sander (1930s) was conducted – next to a diachronic structural analysis of discourse-relevant media (fiction, paintings, postcards, graphic prints and photographs). The result showed that the landscape discourse on the Middle Rhine Valley is still characterised by the mutual pervasion of romantic literature and painting in the first half of the 19<sup>th</sup> century and the historical photographs in the first decades of the 20<sup>th</sup> century, not least forced by the nomination as UNESCO world heritage in 2002. The strongly visually directed landscape discourse includes on the one hand positively connoted, romantic-pittoresque features, which symbolise the unity of human being and nature, on the other hand historical-conservative features, which evoke a mythification to a grown, authentic cultural landscape.



# Inhaltsverzeichnis

	Seite
I Abbildungsverzeichnis .....	9
II Formale Anmerkungen .....	14
<b>1 Landschaft als Bild-Raum-Diskurs</b>	
<b>in einer visuell-medial bestimmten Lebenswelt .....</b>	<b>15</b>
1.1 Der <i>Visual Turn</i> : Die gesellschaftliche Bedeutung des Bildes .....	16
1.2 Die visuelle Landschaft als sozial konstruierter Raum und Teil gesellschaftlicher Diskurse .....	19
1.3 Die kunstgeschichtliche Entwicklung des Landschaftsbegriffes .....	23
<b>2 Grundlagen und Konzepte von Raum-, Bild- und Diskurstheorien .....</b>	<b>34</b>
2.1 Diskurse in Text und Bild .....	35
2.2 Die Bild- und Raumtheorie von Vilém Flusser .....	39
2.3 Die Bildtheorie von William J. Thomas Mitchell .....	44
2.4 Die Diskurstheorie von Michel Foucault .....	47
2.5 Das Verhältnis von Raum, Bild und Diskurs .....	50

<b>3 Landschaft – Bild – Diskurs: Konzeptionelle Überlegungen in der Geographie ..</b>	<b>53</b>
3.1 Der Landschaftsbegriff in der Geographie .....	53
3.1.1 Das positivistische Verständnis in der Physischen Geographie .....	60
3.1.2 Handlungstheoretische Annahmen zum Landschaftsbegriff .....	62
3.1.3 Systemtheoretische Annahmen zum Landschaftsbegriff .....	64
3.1.4 Landschaft und Ort .....	66
3.1.5 Landschaft, Visualisierungen und Text .....	68
3.2 Der Bildbegriff in der Geographie .....	72
3.2.1 Raumkonstruktion durch Bilder .....	72
3.2.2 Geographieforschung mit Bildern .....	74
3.3 Der Diskursbegriff in der Geographie .....	75
3.3.1 Diskursforschung in der deutschen Geographie .....	75
3.3.2 Diskurse durch Sprache .....	77
3.3.3 Diskurse durch nicht-sprachliche Entitäten .....	81
3.4 Der theoretisch-konzeptionelle geographische Raum- und Landschaftsbegriff aus einer bilddiskursiven Perspektive .....	84
 <b>4 Das fotografische Bild und seine Stellung in Bilddiskursen .....</b>	 <b>102</b>
4.1 Bildwissenschaften und Fotografie .....	102
4.2 Die Ontologie von Fotografien .....	106
4.2.1 Das fotografische Zeichen .....	106
4.2.2 Die Fotografie als soziales Konstrukt .....	108
4.2.3 Fotografien und Zeit .....	109
4.2.4 Fotografien und Reproduktion .....	110

	Seite
4.3 Die Interpretation von Fotografien .....	112
4.3.1 Ikonologisch-semiotische Verfahren .....	112
4.3.2 Diskursanalytische Verfahren .....	117
4.4 Fotografien als Bilddiskurse .....	121
4.4.1 Visuelle Diskursanalyse von Fotografien .....	121
4.4.2 Leitfaden für Strukturanalysen .....	122
4.4.3 Leitfaden für Feinanalysen .....	124
4.4.4 Methodologische Schlussfolgerungen .....	127
4.4.5 Methodische Schlussfolgerungen .....	131
<b>5 Die Landschaft des Mittelrheintals als Bilddiskurs</b>	
<b>am Beispiel der „Rheinlandschaften“ von August Sander .....</b>	<b>135</b>
5.1 Die (natur-)historische Entwicklung des Oberen Mittelrheintals .....	136
5.1.1 Topographie, Geomorphologie, Hydrologie und ökologische Bedeutung..	136
5.1.2 Die historische soziokulturelle Genese .....	138
5.2 Die gesellschaftlich-mediale Bedeutung des Mittelrheintals .....	140
5.2.1 Die gesellschaftlich dominierenden Diskursstränge .....	141
5.2.2 Die Landschaft in der Literatur .....	143
5.2.3 Die Landschaft in der Malerei .....	146
5.2.4 Die Landschaft in Ansichtskarten und Fotografien.....	151
5.2.5 Strukturanalyse des Bilddiskurses „Mittelrheintal“ .....	155

	Seite
5.3 Die „Rheinlandschaften“ von August Sander.....	159
5.3.1 Leben, Werk und kulturelle Bedeutung.....	159
5.3.2 Genese und Wirkungsgeschichte der „Rheinlandschaften“ in Kunst und Gesellschaft .....	163
5.3.3 Feinanalyse des Bilddiskurses über das Rheintal .....	166
5.4 Die Landschaft des Mittelrheintals als Bilddiskurs .....	175
5.4.1 Die fotografische Inszenierung des Mittelrheintals .....	175
5.4.2 Der Bilddiskurs der „Rheinlandschaften“ .....	178
5.4.3 Die Bedeutung des Bilddiskurses für den Status „UNESCO-Welterbe“ ....	180
<b>6 Landschaften als Bild-Raum-Diskurse</b>	
<b>am Beispiel der visuell-medialen Inszenierung des Mittelrheintals.....</b>	<b>183</b>
III Literaturverzeichnis.....	195
IV Quellenverzeichnis der Abbildungen .....	220

## I Abbildungsverzeichnis

Seite

## Abbildung 1:

Ma Yüan (um 1200): Tanzen und Singen (Bauern auf dem Nachhauseweg). Tusche und Farbe auf Seide, 192,5 x 111 cm (vertikales Rollbild). Beijing Palace Museum, Peking. .... 24

## Abbildung 2:

Caspar David Friedrich (circa 1835): Erinnerungen an das Riesengebirge. Öl auf Leinwand, 73,5 x 102,5 cm. Hermitage Museum, Sankt Petersburg. .... 25

## Abbildung 3:

Ambrogio Lorenzetti (1338-1340): Szene „Auswirkungen der guten Regierung auf dem Land“. Fresko, 14 m. In: Freskenzyklus „Allegorien der guten und der schlechten Regierung“. Ratssaal der Neun, Palazzo Pubblico, Siena. .... 27

## Abbildung 4:

Albrecht Altdorfer (circa 1522): Donaulandschaft mit Schloss Wörth. Öl auf Holztafel, 12,4 x 17,4 cm. Alte Pinakothek, München. .... 28

## Abbildung 5:

Joachim Patenir (1515-1524): Überfahrt in die Unterwelt. Öl auf Holztafel, 64 x 103 cm. Museo del Prado, Madrid. .... 29

## Abbildung 6:

Claude Lorrain (1648): Seehafen mit der Einschiffung der Königin von Saba. Öl auf Leinwand, 194 x 149 cm. The National Gallery, London. .... 31

## Abbildung 7:

Thomas Gainsborough (circa 1750): Mr and Mrs Andrews. Öl auf Leinwand, 69,8 x 119,4 cm. The National Gallery, London. .... 32

## Abbildung 8:

Caspar David Friedrich (1806): Blick auf Arkona mit aufgehendem Mond. Stift und Pinsel mit Sepia-Tinte, 60,9 x 100 cm. Albertina Museum, Wien. .... 33

## Abbildung 9:

Sprachlich- und visuell-medialer Landschaftsdiskurs zwischen dem 16. und 21. Jahrhundert. .... 100

## Abbildung 10:

Andreas Gursky (1999): Rhein II. Digital bearbeitete Fotografie auf Papier. 156,4 x 308,3 cm. Tate Gallery, London. .... 101

## Abbildung 11:

Mikroskopische Aufnahme einer „In-Vitro-Fertilisation“. Mikroskopische Farbfotografie (gefärbt). California IVF Davis Fertility Center, Inc., in-vitro-fertilization (IVF). .... 120

## Abbildung 12:

Dominierende Diskursstränge über das Mittelrheintal. Eigene Darstellung. .... 142

## Abbildung 13:

Joseph Mallord William Turner (1832): Childe Harold's Pilgrimage. Öl auf Leinwand, 142 x 248 cm. Tate Gallery, London. .... 146

## Abbildung 14:

Herman Saftleven (1669): Rheinische Flusslandschaft. Öl auf Holztafel, 47 x 63 cm. Privatbesitz. .... 147

## Abbildung 15:

Carl Joseph Begas (1835): Die Lureley. Öl auf Leinwand, 124 x 136 cm, Begas Haus, Museum für Kunst und Regionalgeschichte, Heinsberg. .... 147

## Abbildung 16:

Joseph Mallord William Turner (1817): Der Loreley-Felsen. Stift und Wasserfarbe auf Papier, 20 x 31 cm. Leeds Museums and Galleries, Leeds. .... 148

## Abbildung 17:

Johann Ludwig Bleuler (1840): Der Loreley-Felsen bei St. Goarshausen am Rhein. Gouache und Pastell auf Leinwand. O. O. .... 149

## Abbildung 18:

Caspar Johann Nepomuk Scheuren (1876/77): Loreley. Druckgrafik. .... 150

## Abbildung 19:

Caspar Johann Nepomuk Scheuren (1876/77): Siebengebirge. Druckgrafik. .... 151

## Abbildung 20:

Carl Jander (o. J.): Loreley. Postkarte (nicht gelaufen). Hotel und Weinhandlung „Europäischer Hof“. Königswinter. .... 152

## Abbildung 21:

Ottmar Zieher (1916): Loreley. Postkarte (gelaufen). München. .... 153

## Abbildung 22:

Johann Baptist Hilsdorf (o. J.): Bingen. Fotografie auf Atelier-Pappkarton. Bingen. .... 154

## Abbildung 23:

Johann Baptist Hilsdorf (o. J.): National-Denkmal am Niederwald. Fotografie auf Atelier-Pappkarton. Bingen. .... 155

## Abbildung 24:

Strukturanalytischer Medienkorpus des Landschaft-Bilddiskurses. .... 156

	Seite
Abbildung 25:	
Otto Niebergall (1951): KPD-Wahlplakat zur Landtagswahl von 1951. Plakat, 58,5 x 42 cm. ....	158
Abbildung 26:	
August Sander (1914): Jungbauern. Schwarz-Weiß-Fotografie. ....	162
Abbildung 27:	
August Sander (1928): Handlanger. Schwarz-Weiß-Fotografie. ....	162
Abbildung 28:	
August Sander (o. J.): Drachenfels im Herbst. Schwarz-Weiß-Fotografie. ....	164
Abbildung 29:	
August Sander (o. J.): Basaltsteinbruch im Siebengebirge. Schwarz-Weiß- Fotografie. ....	165
Abbildung 30:	
August Sander (1934): Blick durch den Rolandsbogen auf das Siebengebirge. Titelseite, 20,3 x 15,5 cm. ....	167
Abbildung 31:	
August Sander (1938): Der Vierseenplatz zu Boppard. Schwarz-Weiß-Fotografie, 16,8 x 23,2 cm. ....	168
Abbildung 32:	
August Sander (1938): Rheinschleife bei Boppard. Schwarz-Weiß-Fotografie (Abzug aus den 1950er Jahren), 17,3 x 23,8 cm. ....	169
Abbildung 33:	
Ansel Adams (1942): The Tetons and the Snake River. Schwarz-Weiß-Fotografie. Grand Teton National Park, Wyoming. National Archives and Records Administration, Records of the National Park Service (79-AAG-1). ....	170



Abbildung 34:

August Sander (o. J.): Siebengebirge bei Oberwinter. Schwarz-Weiß-Fotografie. .... 173

## II Formale Anmerkungen

- Zur besseren Lesbarkeit wurde auf Fußnoten weitestgehend verzichtet.
- Zitate, die länger als drei Zeilen im Layout der Zitatebene oder englischsprachig sind, wurden hervorgehoben.
- Innerhalb von Zitaten wurden Interpunktionen und kursive Schreibungen beibehalten, zur besseren Lesbarkeit wurde jedoch, bis auf Zitate aus dem 19. Jahrhundert, die neue Rechtschreibung verwendet.
- Feststehende (englischsprachige) Begriffe, spezifische Eigennamen, Begriffsbetonungen und Begriffe, die im übertragenen Sinn verstanden werden sollen, sind kursiv geschrieben.
- Um den historischen Zusammenhang der verwendeten Literatur hervorzuheben, wurde immer das Jahr der ersten Publikation, sowohl im Hauptteil, als auch im Literaturverzeichnis, angegeben.
- Werden zu einem Sachverhalt mehrere Quellen angegeben, ergibt sich die Reihenfolge der Zitation nach deren Relevanz für den Sachverhalt.
- Zur besseren Lesbarkeit der Abbildungsunterschriften wurden die kompletten Zitationsangaben lediglich im Quellenverzeichnis der Abbildungen dokumentiert.
- Aus Layout-Gründen besitzen einige URL-Adressen im Quellenverzeichnis der Abbildungen und im Literaturverzeichnis Leerzeichen, diese sind bei Eingabe der Adresse in einen Browser zu entfernen.

„Was bedeutet es [...], dass in der arrivierten Kunst seit über 100 Jahren Landschaft so gut wie kein Gegenstand mehr ist oder sie doch nur in sehr gebrochener Form dargestellt wird? Und wie verhält es sich dazu, dass gleichsam auf einem tieferen Niveau – etwa in der Werbung und in Trivialfilmen – und damit wohl im Allgemeinbewusstsein Landschaft präsenter ist als je zuvor?“ (TREPL 2012: 187)

## **1 Landschaft als Bild-Raum-Diskurs in einer visuell-medial bestimmten Lebenswelt**

Im gegenwärtigen Vollzug eines *Visual Turns*<sup>1</sup> und *Spatial Turns* (DÖRING und THIELMANN 2009) nehmen Bild- und damit meist auch Raumkonstruktionen eine wirklichkeitskonstituierende, gesellschaftliche Bedeutung ein. In entscheidender Weise prägen dabei visuell-mediale Landschaftsbilder, die in bilddiskursive Strukturen eingeschrieben sind, unsere Sicht auf die Welt. Will man verstehen, wie unser heutiges Bild der Landschaft beschaffen ist, muss am Anfang eine diachronisch-mediale Betrachtung im Spiegel der Landschaftsmalerei vorgenommen werden, die den Ursprung des Bilddiskurses Landschaft aufzeigt. Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben visuelle Raum- bzw. Landschaftskonstruktionen durch die massenmediale Verbreitung der Fotografie und die bewegten Bilder des Film und Fernsehens sowohl eine neue Quantität, als auch eine neue Qualität erreicht und bewirken, dass sich unsere Realität immer stärker durch Bilder generiert. Gerade in der Geographie spielen Landschaften, aber auch visuelle Darstellungen im Allgemeinen, schon immer eine prominente und mitunter sogar fachkonstituierende Rolle.<sup>2</sup> Dabei ist es mehr als erstaunlich, dass die theoretische und kritische Hinterfragung von visualisierten Räumen bisher lediglich eine marginale Rolle spielte.

Anders als die stark historisch geprägte, traditionell-essentialistische Auffassung von Landschaft, sollen in dieser Arbeit Landschaften als Bilddiskurse verstanden und vor ei-

---

<sup>1</sup> Im weiteren Verlauf der Arbeit werden zwei Definitionen des *Visual Turns* näher beschrieben und verwendet: Der von MITCHELL (1994) geprägte Begriff *Pictorial Turn* und der von BOEHM (1994) initiierte *Iconic Turn*.

<sup>2</sup> Man denke nur an die elementare Bedeutung von Karten in der Geographie und ihre Erosion durch die Kritische Kartographie, die bspw. versucht, geopolitische Machtkomponenten in kartographischen Darstellungen zu dekonstruieren (MOSE und STRÜVER 2009).

nem konstruktivistisch-poststrukturalistischen Hintergrund gesehen werden. Der Fokus der Arbeit liegt dabei auf einer theoretischen Ebene, auf der geklärt werden soll, warum visuell-mediale Landschaftskonstruktionen als Bilddiskurse konzeptionalisiert werden sollten. Hierzu müssen zuerst anschlussfähige Raum-, Bild- und Diskurstheorien vorgestellt werden, die die Grundlagen einer bilddiskursiven Betrachtung von visuellen Landschaften liefern (Kapitel 2). Im darauf folgenden Kapitel sollen die drei Begriffe Landschaft, Bild und Diskurs in einen (human-)geographischen Kontext gestellt und der aktuelle Forschungsstand skizziert werden. Einen Schwerpunkt bildet dabei die historische Betrachtung des Landschaftsbegriffs, der wichtig ist, um den theoretisch-konzeptionellen geographischen Raum- und Landschaftsbegriff aus einer bilddiskursiven Perspektive zusammenfassend beleuchten zu können (Kapitel 3). Daraufhin wird das Augenmerk auf das fotografische Bild gelegt, das als wichtigstes Agens bei der Verbreitung und Dominanz bildlicher bzw. bildunterstützender Diskurse im 20. Jahrhundert fungiert. Mit Hilfe der Betrachtung der ontologischen Beschaffenheit und der ikonologisch-semiotischen Interpretationsmöglichkeiten von Fotografien soll geklärt werden, wie diese als Bilddiskurse empirisch zu fassen sind. Hier werden auch am Ende des Kapitels die methodologischen und methodischen Schlussfolgerungen in Bezug auf Fotografien als Bilddiskurse gezogen (Kapitel 4). Zum Schluss wird mit Hilfe einer exemplarischen Darstellung eines empirischen Beispiels (u. a. anhand der fotografischen „Rheinlandschaften“ von August Sander) gezeigt, wie die Landschaft des Mittelrheintals ein Produkt hegemonialer Text- und Bilddiskurse ist und nach wie vor den Einfluss der europäischen Romantik des 19. Jahrhunderts in sich trägt (Kapitel 5).

### 1.1 Der *Visual Turn*: Die gesellschaftliche Bedeutung des Bildes

Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat sich ein tief greifender medialer Wandel vollzogen, der weit reichende gesellschaftliche Veränderungen bedingt. Durch die extreme Zunahme von visuellen Darstellungen in allen Lebensbereichen, besitzen diese zunehmend die Möglichkeit unsere Lebens- und Alltagswelt kulturell, sozial und damit auch räumlich zu prägen.

Durch die Hilfe massenmedial wirksamer technischer Innovationen nehmen visuelle Medien einen festen Platz in unserer alltäglichen Wirklichkeitskonstruktion ein (MÜLLER-DOOHM 1993: 439f.). Diese Entwicklung begann mit der Verbreitung der Fotografie, bekam einen Schub mit der Etablierung des (Farb-)Fernsehens und des Films und taucht seit den 1990er Jahren in den zunehmend differenzierten Formen der Digitalisierung auf, dessen wirklichkeitskonstruierenden Möglichkeiten noch nicht annähernd ausgeschöpft sind. Unsere Lebenswelt vollzieht sich also immer stärker über das Medium des Bildes, es lässt sich eine „Tendenz zu einer totalisierenden, bildhaften Präsentation von Kultur, einer Verbildlichung des symbolischen Sinnsystems“ feststellen (MÜLLER-DOOHM 1993: 441). An anderer Stelle beschreibt MÜLLER-DOOHM (1997: 83): „Die Kulturgesellschaft ist Mediengesellschaft in dem Sinne, dass ein System ausdifferenzierter Medien als symbolische Mächte die Wirklichkeit nicht nur durch Informationsvermittlung transparent macht, sondern textuell und visuell konstruiert und inszeniert.“

Bisher stand die Sprache im Fokus der Sozial- und Geisteswissenschaften, obwohl dem Sehen physiologisch in Bezug auf die Sinneswahrnehmung die größte Bedeutung zufällt (KANDEL 2012: 281, WERLEN 2000: 284f.).<sup>3</sup> Ebenso zeigt sich die Vernachlässigung der wissenschaftlichen Betrachtung von visuellen Darstellungen in der Tatsache, dass es keine der allgemeinen Sprachwissenschaft vergleichbare Wissenschaft vom Bild gibt. Die Sozialwissenschaften haben sich bisher kaum mit der gesellschaftlichen Tatsache beschäftigt, dass sich unsere Wirklichkeit immer mehr über das Medium des Bildes vollzieht und somit die Bedeutung dieser Visualisierungstendenz unterschätzt. Erst im Laufe der 1990er Jahre wurde die Verlagerung von der Schrift zum Bild, bzw. die zunehmende Bedeutung massenmedialer (audio-)visueller Daten bei der Konstitution unserer Lebenswelt erkannt und damit verstärkt zum Gegenstand humanwissenschaftlicher Forschung (BECKER, GERHARD und LINK 1997: 86f.).

---

<sup>3</sup> Der Psychiater und Neurowissenschaftler KANDEL (2012) zeigt anhand einer radikal konstruktivistischen Studie über die Gemälde der expressionistischen Maler Gustav Klimt, Oskar Kokoschka und Egon Schiele zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie das Gehirn figurative Kunstwerke (vor allem menschliche Porträts) visuell interpretiert. Auch wenn seine physiologische Sichtweise im weiteren Verlauf dieser Arbeit vor einem sozial konstruktivistischen Hintergrund keine tragende Rolle spielt, so wird jedoch auch bei ihm deutlich, dass das Verstehen von Kunst ganz entscheidend an Verallgemeinerungen und Kategorisierungen gebunden ist (KANDEL 2012: 357). Diese Kategorisierungen sind eine wichtige Leistung des Gehirns, um eine selektive Wahrnehmung zu haben und eine Komplexitätsreduktion unserer Umwelt zu erreichen.

Die medientheoretischen Grundlagen hierzu wurden vor allem von angloamerikanischen und französischen, poststrukturalistisch orientierten, Gesellschafts- und Medienwissenschaftlern geschaffen (ENGELL et al. 1999), wenngleich JAY (1993) die tendenzielle Ikono-phobie der französischen Sozialphilosophie des 20. Jahrhunderts hervorhebt. DEBRAY (1999), der Begründer der französischen Medienwissenschaft, verfolgt einen transdisziplinären Ansatz, der unterschiedliche Bereiche aus Technik, Kultur und Gesellschaft miteinander verknüpft (ENGELL et al. 1999: 16). Er beschreibt anhand der diachronischen Betrachtung von Kunst und Religion das Wesen des Bildes und teilt zur Orientierung die Geschichte in drei „Zeitalter des Blickes“ auf (DEBRAY 1999: 211ff.): Die „Logosphäre“ entspricht dabei dem Zeitalter der Idole (nach der Erfindung der Schrift), die „Graphosphäre“ spiegelt das Zeitalter der Kunst wider (nach der Erfindung des Drucks) und die „Videosphäre“ beschreibt das Zeitalter des Visuellen (nach der Erfindung des Farbfernsehens). Jede dieser Epochen entspricht einer „Lebens- und Denkweise“ und damit einem „bestimmten Erwartungshorizont des Blickes“ (DEBRAY 1999: 214).

Nachdem 1967 die Bedeutung der Sprache mit der Proklamation des *Linguistic Turn* von RORTY (1992 [1967]) eine prominente Basis bekam (GEBHARDT, REUBER und WOLKERSDORFER 2003: 11ff.), wurde 25 Jahre später ein *Visual Turn* eingeleitet, der deutlich machen will, dass in Zukunft unsere gesellschaftliche Wirklichkeitskonstruktion immer umfassender über massenmediale Bilder beeinflusst wird. Dies bedeutet jedoch keine vollkommene Konzentration auf das Visuelle, vielmehr muss es auch darum gehen, die Verbindungen zwischen Sprache und Bild zu untersuchen, die in einer global-medialen Vernetzung permanent in Erscheinung treten und spezifische Eigenschaften besitzen (FAIRCLOUGH 2001: 341).

„The dialectic of word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself. [...] The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain proprietary rights on a „nature“ to which only it has access. [...] The image is the sign which pretends not to be a sign, masquerading as [...] natural immediacy and presence“ (MITCHELL 1986: 43).

Im Rahmen der gegenwärtigen um sich greifenden Bilddominanz wurde 1992 vom Literaturwissenschaftler MITCHELL (1994) der *Pictorial Turn* ausgerufen, der sich theoretisch an der Ikonologie von PANOFSKY (1998 [1939]) und praktisch an dem alltäglichen Gebrauch von Bildern orientiert (KLEMM und GLASZE 2004: 53). Zwei Jahre später prägte der

Kunsthistoriker und -theoretiker BOEHM (1994) den Begriff des *Iconic Turn* (MAAR und BURDA 2004, BURDA 2010), der insgesamt eine stärkere theoretische Ausrichtung trägt und die Ontologie von Bildern im Gegensatz zu Sprache hinterfragt. Der signifikanteste Unterschied zum Wort zeigt sich in der Gleichzeitigkeit bei der physiologischen Rezeption des Bildes, die es *wirklich* und damit authentisch und objektiv erscheinen lässt. Diese scheinbare Natürlichkeit macht die bildliche Darstellung bspw. anfällig für Manipulationen in hegemonialen Strukturen, die als Mittel zur Legitimation politischer oder ideologischer Interessen eingesetzt wird:

„[...] images are now regarded as the sort of sign that presents a deceptive appearance of naturalness and transparency concealing an opaque, distorting, arbitrary mechanism of representation, a process of ideological mystification“ (MITCHELL 1986: 8).

In den Bildpräsentationen der Massenmedien ist die Darstellung von Landschaft eine ubiquitär eingesetzte Raumkonstruktion. LACOSTE (1990: 64) spricht von einer „zunehmenden Kommerzialisierung von Landschaft“. Die Landschaftsbilder bauen meist eine charakteristische Raumvorstellung auf und konstituieren damit unsere subjektiven Blickwinkel und Einstellungen zu Landschaft, die bestehende Raumwahrnehmungen verstärken. So muss der *Visual Turn* zwangsläufig auch im Licht eines *Spatial Turns* gesehen werden, der die Bedeutung von Raumkonstruktionen bei der Schaffung unserer Lebenswirklichkeit betont (DÖRING und THIELMANN 2009). Seit den 1990er Jahren ist eine verstärkte wissenschaftliche Hinwendung zu räumlichen Fragen in den Sozial- und Kulturwissenschaften zu beobachten, die Räume und damit auch Landschaften vor einem konstruktivistischen Hintergrund beleuchten (GEBHARDT, REUBER und WOLKERSDORFER 2003: 16).

## 1.2 Die visuelle Landschaft als sozial konstruierter Raum und Teil gesellschaftlicher Diskurse

„Die Winterlandschaft. Die von Machtkämpfen gezeichnete Zeitungslandschaft. Die finnische Waldlandschaft. Die gelbe Industrielandschaft. Die politische Landschaft. In der wirren Bewusstseinslandschaft. Die übersichtliche Bürolandschaft. Die vergessene Trümmerlandschaft. Im Dschungel der Gettolandschaft. Die vorläufige Baubudenlandschaft. Die Konsumlandschaft. In der Landschaft des Geistes. Wasserlandschaft. Eine Landschaft voller Beine und Busen. Die einsamen Gipfel der literarischen Landschaft. Die Landschaften des Zweifels. Die Landschaft der Bundesliga. In der neuen Bedarfslandschaft. In der historischen Landschaft der holländischen Landschaftsmalerei. Innere Landschaft. Ideale Landschaft. Die abstrakte Begriffs-

landschaft. Die englische Parklandschaft. Die deutsche Möbellandschaft. Die von Krisen bestimmte Theaterlandschaft. Die gesellschaftliche Landschaft. Seelandschaft mit Pocahontas. Die Glasdächerlandschaft in Holland. Die Wolkenlandschaft. Die erregbare Landschaft deiner Haut. Die sanierte Landschaft. Die vom Blut getränkte Trichterlandschaft. Die zusammengeschmolzene Verlagslandschaft. Die durchgeforstete Gesetzeslandschaft. Die unentdeckte Energielandschaft. Ferienlandschaft. Flusslandschaft. Surrealistische Landschaft. In der weitverzweigten Sparkassenlandschaft. Diese Landschaft nach Plan. Die gerettete Landschaft. Die zukünftige Stadtlandschaft. Die emanzipierte Landschaft. Objektlandschaft. Reformlandschaft. In der verwüsteten Wohnzimmerlandschaft. In einer künstlichen Filmlandschaft. Die rote Wüstenlandschaft. Die Schneelandschaft“ (BECKER 2007: 59).

In dem bereits 1970 erstmals erschienenen Beitrag des Schriftstellers Jürgen Becker in dem Sammelband zur Sprache der Ökologie von BUSCH (2007) wird deutlich, wie vielseitig und heterogen der Begriff der Landschaft in der deutschen Sprache verwendet wird. Landschaft wird in ganz unterschiedlichen sprachlichen Zusammenhängen gebraucht, nicht immer handelt es sich um eine konkrete, physische, meist bildlich assoziierte Landschaft, sondern auch um abstrakte Landschaften, die lediglich sprachliche Konstruktionen beschreiben, die die Wortbedeutung „Landschaft“ semantisch gebrauchen. Deutlich wird aber, trotz der zahlreichen, differenzierten Wortverwendungen, dass der Begriff der Landschaft meist eine bildliche Komponente beinhaltet, auf die in dieser Arbeit der Fokus gelegt werden soll.

Das deutsche Wort *Landschaft* hat seinen etymologischen Ursprung im 10. Jahrhundert als Übersetzung des lateinischen Wortes *regio*, eine allgemeine Gebiets- und damit auch Raumbeschreibung. Die Bestandteile des Wortes gliedern sich in *Land-* als Gegensatz zu Gewässern oder als territoriale Einheiten, und in *-schaft* als Bezeichnung für etwas Zusammengehörendes, aber auch als Herleitung von dem althochdeutschen Wort *scapjan* für *arbeiten* und *schaffen* (HABER 2007: 78). Der Gestaltungsgedanke von Natur spielt bereits bei der Etablierung des Begriffes der Landschaft eine wichtige Rolle und wurde, historisch getragen durch die Malerei, um ihre ästhetische Dimension erweitert. HABER (2007: 82) unterscheidet insgesamt vier „Betrachtungsebenen“ der „lebensweltlichen Wunsch- oder auch Alltagslandschaft der Allgemeinheit“:

„Landschaft als Typisierung oder Regionalisierung von Umwelt nach funktional-optischen Gesichtspunkten, z. B. als Agrar-, Wald-, Seen-, Gebirgslandschaft; Landschaft als historisch-genetischer Begriff, oft als „Kultur“-landschaft hervorgehoben, verbunden mit Heimat-, Landes- und Denkmalpflege, sogar mit nationaler Identität – aber auch mit Landschaftswandel [...]; Landschaft als Gestalt und Bild, als Gegenstand der Künste, mit sinnlicher Wahrnehmung, Sich-Zurechtfinden, Wiedererkennen, Wohlfühlen, mit Symbolik, Ästhetik, Emotion. Hierher gehören auch die Inszenierung von Landschaft und ihre Verwendung als Ware oder Werbeträger; Landschaft als Lebensraum, als Alltags-Landschaft oder Bezugsraum für die täglichen Abläufe des sozialen, ökonomischen und politischen Handelns.“

Diese vier Betrachtungsebenen kann man jedoch durchaus in einer Landschaftsbeschreibung zusammenfassen: Die mediale, visuelle Landschaft ist ein historisch geformter, all-



täglicher Begleiter unserer Lebenswelt, der einen wichtigen Bereich unserer sowohl rationalen, als auch emotionalen Raumkonstruktionen einnimmt. Es handelt sich um kollektive typisch bzw. spezifisch wahrgenommene Bilder, die einen einheitlichen und vertrauten Raum schaffen und jeweils eindeutige Konnotationen in sich tragen.

Bei visuellen Darstellungen von Landschaften handelt es sich nicht um objektive Abbilder der Wirklichkeit, sondern um soziokulturelle Konstruktionen, die aus heterogen symbolischen Codes bestehen, die diachronisch und diskursiv zirkulierend entstanden sind. Jede überblicksartig-perspektivische physisch-materielle Raumeinheit wird erst durch intra- und intersubjektive Prozesse, die durch gesellschaftlich geteiltes, typisiertes Deutungs-, Symbol- und Handlungswissen getragen werden, zu einer bestimmten Landschaft. Diese konsensuale, strukturierte, scheinbare Objektivierung hat zur Folge, dass Landschaften als *real* angesehen werden und damit in der Regel unbewusst unsere alltags- und lebensweltlichen Raumvorstellungen prägen. Visuelle Landschaften fungieren vor diesem Hintergrund als omnipotente und meist globalisierte Raumrepräsentationen, die *Wirklichkeit* beschreiben und erklären. Neben der subjektiven Beeinflussung individueller Identitäten, erhalten durch bestimmte Landschaften und ihre symbolischen Konnotationen ganze Regionen oder Länder kollektive Zuschreibungen, die sich z. B. in einem regionalem Bewusstsein niederschlagen können.

Diese Diskurse, die in Landschaften eingeschrieben sind, werden durch vielfältige unterschiedliche Medien getragen und erreichen erst mit Hilfe ihrer massenmedialen Streuung und Zirkulation ihre gesellschaftliche Relevanz. Zu den sprach- bzw. textzentrierten medialen Darstellungsformen von Landschaftsdiskursen gehören die Literatur, z. B. in Form von Reisebeschreibungen, und Regelwerke, z. B. in Form von Raumordnungsgesetzen in der Landschaftsplanung. Zu den dominierenden visuellen Medien gehörten zwischen dem 16. und 19. Jahrhundert die Landschaftsmalerei und ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Fotografie. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts traten dann mit der massenhaften Erscheinung des Farbfilms und -fernsehens die bewegten Bilder in den Vordergrund. Diese diskursiv entstandenen Landschaften sind ubiquitäre visuell-mediale Konstruktionen, die sich durch kollektive Landschaftssymboliken auszeichnen. Sie bestehen aus überschaubaren Elementen und Bedeutungen, die größere Sinnzusammenhänge aktivieren, kollektiv verständlich und zugänglich sind und damit eine gute gesellschaftliche

Integrationsfähigkeit besitzen. Bei diesen kollektiven Landschaftssymboliken handelt es sich um massenmedial rezipierte typische Landschaftsdarstellungen, die in unserer Lebenswelt akzeptiert, adaptiert und tradiert werden. Diese sind aus stereotypen visuellen und sprachlichen Symbolstrukturen zusammengesetzt, die mit anderen Symbolformationen innerhalb ihres diskursiven Rahmens interagieren, prominent zu nennen sind hier Natur- bzw. Ökologiediskurse (BUSCH 2007, POTTHAST 2007). Der jeweilige diskursive Symbolrahmen zeichnet sich hierbei durch eine stringente Interdependenz der Symbole in einem spezifischen historisch-kulturellen Kontext aus.

Auf die Bedeutung des historischen Kontextes von Landschaftsdiskursen wurde bereits mehrfach hingewiesen. Dieser spielt eine wichtige Rolle bei der Konstitution und Zirkulation der spezifischen Symbole (ADELMANN 2001). Eine stark historisierende Position bei der Bewertung eines speziellen Landschaftsdiskurses nimmt SCHAMA (1996) ein, indem er die Landschaft des *Yosemite Valley* mit ihrer historischen ökologischen Inwertsetzung, der Installation als *National Park* und *National Heritage*, verknüpft. Nicht zuletzt durch die von staatlicher Seite in Auftrag gegebenen Fotografien von Anselm Adams (vgl. Abb. 32), die zur visuellen Mythosgenerierung der amerikanischen (Nationalpark-)Landschaften erheblich beitragen, wird die Landschaft Teil historischer, mythischer Narrationen und übernimmt dabei eine sowohl text- als auch bildlastige diskurstragende Relevanz. Die Landschaft wird so zu einem Mythos, der spezifische Sinnschemata vereinfacht und veranschaulicht und zur Deutung der Lebenswelt herangezogen wird. Dem Mythos fällt damit eine konstitutive Rolle zu: „[...] the still active power of myth as a shaping force of meaning in landscape“ (COSGROVE 1998: 29).

In der deutschsprachigen Geographie ist die kritische Reflexion von Bildern, Filmen, Grafiken und Karten unterschiedlich ausgeprägt. Dabei werden in der Physischen Geographie und in der Fachdidaktik visuelle Darstellungen in großen Teilen traditionell essentialistisch behandelt, wohingegen sich in der Humangeographie je nach Fachrichtung eine konstruktivistische Sichtweise auf Gesellschaft im Laufe der letzten 25 Jahre durchgesetzt hat. In einer weitergehenden, poststrukturalistisch orientierten Sozial- und Kulturgeographie wird der Sprache die Konstruktion unserer Lebenswelt zugesprochen (vgl. GEBHARDT, REUBER und WOLKERSDORFER 2003, ZIERHOFER 2003). Bilder, seien es Gemälde, Karten, Fotografien oder Filme, spielen bei der konstruktivistischen Analyse von Gesell-

schaft eine untergeordnete Rolle, wenn auch dessen Untersuchung im Laufe der letzten Jahre zugenommen hat (ESCHER 2006 und 2012, ESCHER und ZIMMERMANN 2001, MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI 2006, MIGGELBRINK und SCHLOTTMANN 2009, MOSE und STRÜVER 2009, NOHR 2002, SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK 2009, DIRKSMEIER 2007).

### 1.3 Die kunstgeschichtliche Entwicklung des Landschaftsbegriffes

Um die Bedeutung und Stellung der visuellen Darstellung von Landschaft in der Gegenwart zu verstehen, muss man deren historische Entwicklung skizzieren. Ohne die *Erfindung* der Landschaft in der Malerei und deren kunstgeschichtliche Entwicklung im Laufe der Jahrhunderte, wäre eine diskursive Betrachtung von Landschaft nicht möglich. Ein diachronischer Abriss der Landschaftsdarstellungen in der Bildenden Kunst, vor allem nach der Kristallisation zu einem eigenständigen Genre ab dem 15. bis ins 19. Jahrhundert, soll dabei deren gesellschaftlichen Einfluss verdeutlichen. Neben der Landschaftsmalerei existieren lediglich vier andere Gattungen in der gegenständlichen Malerei: Historienbild, Genrebild, Porträt und Stillleben. Sprachlich zeigt sich das historische Erbe der Landschaftsmalerei durch den Begriff der *malerischen Landschaft*, der ursprünglich an bekannte Gemälde bzw. deren Maler erinnert sollte (ADELMANN 2001: 73). „Zu Beginn der Neuzeit, als das Wort aufkam, war es ein Fachterminus der Malerei. Man nannte „Landschaften“ die Gemälde, auf denen das dargestellt war, was man erst später eine Landschaft nannte: eine Gegend, die aussieht wie eine „Landschaft“, also wie ein solches Gemälde“ (TREPL 2012: 31f.). Einen konkreten raumwirksamen Einfluss der Landschaftsmalerei belegt auch die Tatsache, dass englische Landschaftsgärten teilweise nach dem Vorbild von historischen Gemälden angelegt wurden und arkadische Motive zitierten (GOMBRICH 1996: 419, TREPL 2012: 93ff., 97f.).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Mit „arkadischen Landschaften“ wird vor allem das Motiv des Schäfers in einer weiten Naturlandschaft verbunden, das in der Frühen Neuzeit als Sinnbild für Freiheit und ein Leben jenseits gesellschaftlicher Zwänge stand und durch die Landschaftsrhetorik eines *locus amoenus* der bukolischen Dichtung Vergils gespeist wurde (WEHLE 1993: 19, 1987). WEHLE (1993: 20) spricht von einer „mächtige[n] historische[n] Diskursfigur“.

Erst ab etwa 300 v. Chr. zur Zeit des Hellenismus stieg das Interesse am Landleben als räumlicher und emotionaler Gegensatz zur Stadt, der in der Darstellung von friedlich und idyllisch wirkenden Landschaften künstlerisch seinen Ausdruck fand. Die Maler hatten jedoch noch keine klare Vorstellung von den Gesetzen der Perspektive und ihrer Anwendung. Feste perspektivische Gesetzmäßigkeiten waren im Altertum noch nicht bekannt und wurden erst über zehn Jahrhunderte später erfunden (GOMBRICH 1996: 113f.). Neben den Anfängen der Landschaftsmalerei in Europa, wurden bereits im buddhistischen China des 12. und 13. Jahrhunderts Landschaften vornehmlich auf Seidenrollen gemalt, die als Mittel zur Meditation über die Natur dienten (GOMBRICH 1996: 150f., vgl. Abb. 1).



Abbildung 1: Ma Yüan (um 1200): Tanzen und Singen (Bauern auf dem Nachhauseweg). Tusche und Farbe auf Seide, 192,5 x 111 cm (vertikales Rollbild). Beijing Palace Museum, Peking.

Erst mit der Entdeckung der mathematischen Perspektive im Italien des frühen 15. Jahrhunderts und der damit einhergehenden visuellen Konstruktion eines räumlichen Eindruckes, konnte der Weg für die Darstellung einer wirklichkeitsnahen Landschaft geebnet

werden (GOMBRICH 1996: 226, COSGROVE 1998: 20ff.).<sup>5</sup> So entwickelte sich primär in Italien und Holland ab dem 16. Jahrhundert ein Genre der Malerei, das stark „landschaftsorientiert“ war, jedoch lediglich als „Kulisse“ vor allem biblischer Szenen diente (GOMBRICH 1996: 355, DEBRAY 1999: 193ff.). Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde die Landschaft und die damit dargestellte Natur zum eigenständigen Thema (z. B. bei Joseph Mallord William Turner oder Caspar David Friedrich, vgl. Abb. 2, 8, 12 und 15). Die Landschaftsmalerei wurde in Analogie zur Dichtkunst der Romantik gesehen und gilt als eine der wichtigsten Zweige der Kunst des 19. Jahrhunderts (GOMBRICH 1996: 495ff.). Die Landschaftsmalerei als Gattungsbegriff wurde ab Beginn des 17. Jahrhunderts verwendet (BÜTTNER 2000: 10) und etablierte sich erst vollständig als autonomes Genre in der Kunstgeschichte im Laufe des 18. Jahrhunderts (SCHNEIDER 2009: 13).



Abbildung 2: Caspar David Friedrich (circa 1835): Erinnerungen an das Riesengebirge. Öl auf Leinwand, 73,5 x 102,5 cm. Hermitage Museum, Sankt Petersburg.

<sup>5</sup> Die Erfindung der Perspektive ist dabei nicht als normative, naturwissenschaftliche Kategorie zu verstehen, da verschiedene künstlerische Perspektiven, z. B. die Zentral- und Distanzpunktperspektive, im Laufe der Zeit entwickelt wurden (MICHALSKY 2005: 292f., ALPERS 1983).

In der venezianischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts wurden Landschaften mit bukolischer Thematik prominent dargestellt, denen zwei utopische Modelle zugrunde lagen: das Paradiesmotiv und der Mythos von Arkadien. Dabei wurde die Landschaft mit Christus als guter Hirte dargestellt, der einen arkadischen Frieden und die Utopie der erlösten Menschheit symbolisierte. Es handelte sich um projektive Bilder, die Hoffnungen, Sehnsüchte und Wünsche und damit bestimmte Stimmungen widerspiegeln. Die Natur wurde als utopische Idylle emotionalisiert, sie galt bis ins Mittelalter als Symbol für tieferreichende Sinnzusammenhänge, die jedoch nie subjektiv, sondern immer kollektiv und damit politisch gedacht wurden (SCHNEIDER 2009: 10f., 35, 161). Am Anfang der Landschaftsdarstellungen in der Malerei wurden Landschaften lediglich als Motiv bzw. Hintergrund und Umraum der biblischen und profanen Historie gebraucht, selbst in der Renaissance gab es nicht die Idee einer reinen Landschaft, sie nahm lediglich eine Statistenrolle ein. Auch wurde noch kein Unterschied zwischen Natur und Architektur gemacht. Erst mit der stärker werdenden Sehnsucht nach einer freier Natur wurden Landschaftsdarstellungen zu eigenständigen Bildthematika (SCHNEIDER 2009: 13). Vorher war die Natur lediglich durch ihren ökonomischen Nutzen als Bedarfsdeckungs- bzw. Naturalwirtschaft geprägt, die Anstrengung und Entbehrung bedeutete. Sie hatte daher keine ästhetische Dimension. Erst im späten Mittelalter stieg das ästhetische Interesse in der Landschaftsmalerei als Wiedergabe eines Naturausschnittes mit Flora, geomorphologischen Strukturen und kulturbildenden Eingriffen (SCHNEIDER 2009: 15ff.).

Als erste Darstellung von konkreten, gesellschaftlich beeinflussten Naturgegebenheiten gilt ein Gemälde von Ambrogio Lorenzetti (1338-1340): „Vier Fresken mit Motiven des Schlechten und Guten Regiments“. Hier werden die landwirtschaftlichen Verhältnisse bzw. die agrarökonomische Situation von Sienna dargestellt und damit die feudalen Machtverhältnisse demonstriert (SCHNEIDER 2009: 17ff., POPP 2003: 181, vgl. Abb. 3).





Abbildung 3: Ambrogio Lorenzetti (1338-1340): Szene „Auswirkungen der guten Regierung auf dem Land“. Fresko, 14 m. In: Freskenzyklus „Allegorien der guten und der schlechten Regierung“. Ratsaal der Neun, Palazzo Pubblico, Siena.

Im 13. Jahrhundert steigt die Bedeutung der franziskanischen Naturfrömmigkeit und Weltflucht, die die Einheit von Mensch und Natur propagierten. Sie wird aber nicht mehr symbiotisch interpretiert, sondern gilt als erste Folge ökonomischer Veränderungen, da es zu dieser Zeit zu produktionstechnischen Verbesserungen in der Landwirtschaft und im Gewerbe kam und die hydraulische Säge erfunden wurde, die zu einer massiven Intensivierung des Rodungsverhaltens und damit auch zu einer sichtbaren Veränderung des Landschaftsbildes führte. Die naturmystische Seite der franziskanischen Frömmigkeit wird bis ins 15. Jahrhundert immer wieder zu einem programmatischen Bildmotiv, das die Natur als Ort der Askese und der Abkehr von Zivilisation interpretierte (SCHNEIDER 2009: 25f.). Zudem kam es zu einer Differenzierung von Natur, bei der lediglich die anorganische Natur als Ort der Askese gewertet wurde und als Gegenentwurf zum Hedonismus und zu Luxuswaren galt. Im späten 15. Jahrhundert waren Darstellungen allegorischer Landschaften beliebt, die die Opposition von Zivilisation und einer wilden, rauen und gefährbringenden Natur symbolisierte. Aber auch die Darstellung von geopolitischen Situationen war Sujet in der italienischen Landschaftsmalerei dieser Zeit (SCHNEIDER 2009: 28ff.).

Am Beginn des 16. Jahrhunderts wurde erstmals die Landschaft zu einem vom Menschen emanzipierten, eigenständigen Thema in der Malerei, es wurde eine autonome, freie Landschaft entwickelt, die als Antwort auf die Krise der Städte zu dieser Zeit interpretiert

wurde. Als Begründer der deutschen Landschaftsmalerei gilt dabei Albrecht Altdorfer. Ein häufiges Bildmotiv war hier die Darstellung von Wald, jedoch nicht idyllisierend wie im späteren 19. Jahrhundert, sondern als Wildnis, Wüste und Niemandsland, das auch von Hexen, Fabelwesen und Satyrn bevölkert sein konnte (SCHNEIDER 2009: 75, vgl. Abb. 4).



Abbildung 4: Albrecht Altdorfer (circa 1522): Donaulandschaft mit Schloss Wörth. Öl auf Holztafel, 12,4 x 17,4 cm. Alte Pinakothek, München.

Die niederländischen Landschaftsmalerei in der Mitte des 16. Jahrhunderts war dagegen stärker innovativ geprägt, durch panoramatisch sich ausbreitende Weltlandschaften sollte die Totalität der Wirklichkeit dargestellt werden. Die Naturforschung wird mit Moral, Ethik und Religion vermischt und stellt Landschaft als historisch, auch im naturwissenschaftlich geologischen Sinn da (SCHNEIDER 2009: 81). Als Begründer der niederländischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts gilt Joachim Patinir, der scheinbar grenzenlos in die Tiefe erstreckende Überschaullandschaften konstruierte und in seiner Bemühung



um die Geognosie unter anderem die Darstellung von Flüssen als landschaftsprägendes Element erkannte (SCHNEIDER 2009: 89, vgl. Abb. 5).



Abbildung 5: Joachim Patenir (1515-1524): Überfahrt in die Unterwelt. Öl auf Holztafel, 64 x 103 cm. Museo del Prado, Madrid.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert bekam dann mit Pieter Bruegel dem Älteren (um 1525-1569) die Etablierung der Landschaftsmalerei einen entscheidenden Schub. Der niederländische Maler aus Antwerpen etablierte eine neue Sicht auf die Natur. Er verknüpfte den *locus amoenus* mit der aufkommenden Kosmographie der Entdeckungsreisen und war um realistische Darstellungen bemüht. Das ehemals bildparallel arrangiertes Terrain ersetzte er durch eine Schrägansicht, so dass eine Diagonalstruktur entstehen konnte (SCHNEIDER 2009: 91f.). So konnte man auch zwischen chorographischen und geographischen Landschaften (Ansicht und Aufsicht) unterscheiden. Der Begriff *landschap* wurde dabei deskriptiv als geographische oder politische Region verwendet (BÜTTNER 2000: 10f.).

Antwerpen war im 16. Jahrhundert das künstlerische und kulturelle Zentrum nördlich der Alpen (BÜTTNER 2000: 15) und galt als wichtiger Markt für Kunst und Wissenschaft (BÜTTNER 2000: 189). „Nie zuvor wurden mehr Landschaften gemalt, gezeichnet oder in gedruckter Form verbreitet als in Antwerpen im Zeitalter Bruegels. Erstmals wurde hier die

Landschaft von einem breiten Publikum als bildwürdiger Gegenstand empfunden“ (BÜTTNER 2000: 9). Die Landschaftsmalerei galt als Einnahmequelle und wurde zur Steigerung der Bekanntheit eines Künstlers benutzt. Landschaftszeichnungen mit inhaltlich neutraler Ästhetik waren beliebt und zum ersten Mal zeigte sich auch ein Interesse an den Künstlern selbst. Landschaftsdarstellungen wurden zu einem Massenphänomen in den Niederlanden ab der Mitte des 16. Jahrhunderts. Warum dies so war und wo und wann genau die Landschaftsmalerei *erfunden* wurde, war lange Zeit unter Kunsthistorikern umstritten. Immer wieder wird PETRARCA (1996 [1336]) herangezogen, wenn es um das erste Zeugnis eines modernen Naturgefühls und die Entdeckung eines landschaftlichen Blickes geht (HABER 2007: 79). Dabei ist die Unterscheidung zwischen Landschaftshintergründen und eigenständiger Landschaftsmalerei schwierig. Unbestritten gilt jedoch der Zusammenhang zwischen Landschaftsmalerei und Kartographie (BÜTTNER 2000: 11ff., MICHALSKY 2005: 305f.), den ALPERS (1983: 213ff.) exemplarisch für die Niederlande des 17. Jahrhunderts dokumentiert. Das Interesse an der geographischen und topographischen Erforschung und Beschreibung der Welt war groß, die Künstler dieser Zeit waren zugleich auch Wissenschaftler, die durch ihre bildlichen Darstellungen auch als Kartographen, Geologen und Botaniker fungierten (SCHNEIDER 2009: 7, BÜTTNER 2000: 189). Landschaftsdarstellungen hatten also neben dem künstlerischen auch einen praktischen Wert, der bspw. auch in militärischen Kontexten bei der Kriegsführung eingesetzt wurde. Was heute als Kunst interpretiert wird, bedeutete damals eine exakte Wissenschaft (BÜTTNER 2000: 190f.). „Eine Folge der vielfältigen Interdependenzen zwischen Kunst und Kosmographie war es, dass die Landschaft als bildwürdiger Gegenstand entdeckt wurde. Es kam zur „Erfindung der Landschaft“ als Gattung der Malerei“ (BÜTTNER 2000: 192). Seit der Renaissance war man darum bemüht, die Welt als gegebenen Raum exakt darzustellen, kartographische Darstellungen waren entscheidend für die Etablierung von Raumkonstruktionen verantwortlich (MICHALSKY 2005: 291f., 296ff.). „Die neuzeitliche Kartographie hat die Vorstellung von einem objektiv gegebenen, der Wahrnehmung vorgängigen Raum maßgeblich geprägt“ (MICHALSKY 2005: 301).

Im 17. Jahrhundert waren es vor allem die Franzosen Nicolas Poussin (1594-1665) und Claude Lorrain (1600-1682), die die Landschaftsmalerei prägten und als Hauptvertreter der idealen bzw. heroischen klassizistischen Landschaftsmalerei des Barock galten. Poussin



war Vertreter des Neostoizismus, in der Askese und moralische Vorstellungen eine große Rolle spielten und die Natur eine allmächtige, deterministische Stellung einnahm (SCHNEIDER 2009 :123ff.). Lorrains bekanntestes Gemälde, „Hafen mit die Einschiffung der Königin von Saba“ (1648) (vgl. Abb. 6), ist wie ein Bühnenbild aufgebaut, in dem vor allem der Architektur und den atmosphärischen Lichtverhältnissen große Bedeutung beigemessen werden (SCHNEIDER 2009: 133f.). Solche idealtypischen Landschaften dienten als Vorbild der Ästhetik des englischen Landschaftsgartens. Hier wurde das Pittoreske, das Malerische mit einer scheinbar natürlichen Spontaneität, die das Unregelmäßige und die Unbegrenztheit betonte, realisiert (HABER 2007: 79).



Abbildung 6: Claude Lorraine (1648): Seehafen mit der Einschiffung der Königin von Saba. Öl auf Leinwand, 194 x 149 cm. The National Gallery, London.

In der englischen Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts hat sich dann das Ideal des Malerischen, der Verknüpfung von heroisch-idealisierten Landschaftsdarstellungen mit der Ästhetik des Malerischen verknüpft (SCHNEIDER 2009: 181). Daneben wurde auch die dargestellte Natur als Zeichen von Luxus und Privilegien dargestellt, wie sich exemplarisch

bei Thomas Gainsboroughs „Robert Andrews und seine Frau“ (um 1748/49) zeigen lässt (KEMPER 2003, vgl. Abb. 7). Die Landschaft trägt hier eine Doppelfunktion als landwirtschaftliche Nutzfläche (hier vor allem als Symbol für den Wechsel von Landwirtschaft zu Viehzucht) und als ästhetischer Genuss (SCHNEIDER 2009: 177f.).



Abbildung 7: Thomas Gainsborough (circa 1750): Mr and Mrs Andrews. Öl auf Leinwand, 69,8 x 119,4 cm. The National Gallery, London.

Als wichtigste Vertreter einer romantischen Landschaftsmalerei in England gelten John Constable (1776-1837) und Joseph Mallord William Turner (1775-1851) (vgl. Abb. 12 und 15), die neben exakten, wissenschaftlichen Naturbeobachtungen die Bewusstwerdung einer Verzeitlichung der Lebensverhältnisse in ihren Darstellungen der zerstörerischen Kräfte und der Vergänglichkeit der Natur durch Dampf, Nebel, Rauch und Wolken verkörperten (SCHNEIDER 2009: 188f.).

In der Landschaftsmalerei der deutschen Romantik spielte Caspar David Friedrich (1774-1840) die größte Rolle und machte die Natur zum Schlüsselbegriff der deutschen Romantik (vgl. Abb. 2 und 8). So entwickelten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Vorläufer eines modernen ökologischen Bewusstseins, die die Wiederherstellung der Einheit mit der Natur artikulierten. Durch die Folgen der 2. Industriellen Revolution war die Sehnsucht nach Bildern einer unversehrten Natur gestiegen. Der Zusammenbruch



der alten Feudalgesellschaft bewirkte zudem den Niedergang der Historienmalerei. Die Malerei der Romantik war dabei als visuelle Kritik der materialistischen Naturauffassung und als Gegenentwurf der atheistischen Aufklärung formuliert, die ein meditatives und kontemplatives pantheistisches Verhältnis zur Natur propagierte, in der kein personaler Gott, sondern nur die Manifestation des Göttlichen in der Natur artikuliert wurde (SCHNEIDER 2009: 191f., TREPL 2012: 119ff.). Hier zeigt sich zum wiederholten Male die Anspielung auf PETRARCA (1996 [1336]).



Abbildung 8: Caspar David Friedrich (1806): Blick auf Arkona mit aufgehendem Mond. Stift und Pinsel mit Sepia-Tinte, 60,9 x 100 cm. Albertina Museum, Wien.

„Nichts kann dieser Sogkraft der technischen Bilder widerstehen – keine künstlerische, wissenschaftliche oder politische Aktivität, die nicht auf sie abzielt, keine Alltagshandlung, die nicht fotografiert, gefilmt, videotaped werden will. Denn alles will ewig im Gedächtnis bleiben und ewig wiederholbar werden. Alles Geschehen zielt gegenwärtig auf den Fernsehschirm, die Kinoleinwand, das Foto, um sich dadurch in einen Sachverhalt zu übersetzen. Damit verliert jedoch zugleich jede Handlung ihren geschichtlichen Charakter und gerät zum magischen Ritual und zu einer ewig wiederholbaren Bewegung. Das Universum der technischen Bilder, so wie es beginnt, sich um uns herum abzuzeichnen, stellt sich als Fülle der Zeiten dar, in der alle Handlungen und Leiden unablässig kreisen. Nur unter diesem apokalyptischen Gesichtswinkel, so scheint es, gewinnt das Problem der Fotografie die ihm gebührenden Konturen“ (FLUSSER 2006a [1983]: 18f).

## 2 Grundlagen und Konzepte von Raum-, Bild- und Diskurstheorien

Im folgenden Kapitel wird die theoretische Basis der Arbeit gelegt, indem zuerst der zentrale Begriff „Diskurs“ theoretisch geklärt wird. Daraufhin werden insgesamt drei theoretisch ausgerichtete Konzepte näher beleuchtet und aufeinander bezogen, die jeweils in ihrem thematischen Kontext einen wichtigen und progressiven Beitrag zu theoretischen Fragestellungen zum Raum-, Bild- und Diskursbegriff geleistet haben. Es handelt sich dabei um die bild- und raumtheoretischen Überlegungen von Vilém Flusser, die bildtheoretischen Überlegungen von William J. Thomas Mitchell und die diskurs- und wissenstheoretischen Überlegungen von Michel Foucault. Neben den Grundlagen des jeweils verwendeten Raum-, Bild- und Diskursbegriffs werden die theoretischen Annahmen beschrieben und die verwendeten Begriffe definiert. Zum Abschluss sollen neben einer Zusammenfassung auch die Verschränkungen der einzelnen Theoriebausteine und Begriffe forciert werden.

## 2.1 Diskurse in Text und Bild

In den 1960er Jahre hat das Interesse an der sprachförmigen Konstitution unserer Gesellschaft in den Sozial- und Kulturwissenschaften zugenommen, vor allem unterstützt durch den *Linguistic Turn*, der von RORTY (1992 [1967]) proklamiert wurde (KELLER et al. 2001: 8, GEBHARDT, REUBER und WOLKERSDORFER 2003: 11). Der Ursprung der Diskursforschung liegt in der (Sozio-)Linguistik, der Literatur-, Geschichts- und Politikwissenschaft (KELLER 1997: 309). In den letzten Jahren lässt sich ein verstärktes Interesse an sozialwissenschaftlichen Diskursanalysen erkennen. Neben soziologischen Analysen findet man in jüngster Zeit auch sozial- und kulturgeographische Anwendungen der Diskursanalyse (KLEMM und GLASZE 2004: 1, GEBHARDT, REUBER und WOLKERSDORFER 2003: 13ff.). Die Verwendung des Begriffes *Diskurs* ist sehr heterogen und teilweise diffus. Populärwissenschaftlich wird er häufig mit Sinn oder Kultur gleichgesetzt und beschreibt eine Gesamtheit von Texten, Themen und Kontroversen (ANGERMÜLLER 2005: 1). Im franko- und anglophonen Alltagssprachlichen Gebrauch zeigt sich die Sprachzentrierung von Diskursen, da der englische *discourse* und der französische *discours* ein Gespräch bzw. eine Rede umschreiben. Im deutschsprachigen Raum hat sich der Diskursbegriff in der Alltagssprache als eine thematische, institutionalisierte Form der Textproduktion etabliert. Dazu gehören z. B. öffentliche, medienvermittelte Diskurse und Spezialdiskurse in einzelnen wissenschaftlichen Disziplinen (KELLER 1997: 311f.).

Die Grundlage aller herkömmlichen, wissenschaftlichen Diskursanalysen ist Sprache in verschriftlichter Form. Dabei werden die sprachlichen Aussagen „auf formale und inhaltliche Merkmale und Strukturen hin untersucht“ (KELLER 1997: 312). Im Gegensatz zu einer Textanalyse, bei der der Sinn innerhalb eines geschlossenen Systems von autonomen grammatischen Elemente gesucht wird, spielt bei der Diskursanalyse die Verbindung von Text und Kontext eine übergeordnete Rolle. Demnach sollen die Formen, Mechanismen und Regeln, durch die Text und Kontext diskursiv verknüpft werden, analysiert werden (KLEMM und GLASZE 2004: 45). Die Diskursanalyse hat das Ziel, herauszufinden, wie durch unterschiedlichen Formationsregeln bzw. -ressourcen bestimmtes Wissen und bestimmte Gegenstände, Eigenschaften, Zusammenhänge und Subjektpositionen als *wirklich* behauptet werden und mit welchen Mitteln dies geschieht (KELLER 2004: 66ff.). Allen An-

sätzen gemeinsam ist dabei eine „konstruktivistische Grundperspektive“ (KELLER 1997: 315):

„Sie [die Überlegungen zur Diskursanalyse] gehen von der Annahme aus, dass alles, was wir wahrnehmen, erfahren, spüren, über sozial konstruiertes, typisiertes, in unterschiedlichen Graden als legitim anerkanntes und objektiviertes Wissen, das heißt über Bedeutungen oder Bedeutungsschemata vermittelt wird. [...] Diese symbolische Ordnung wiederum wird in und durch Diskurse gesellschaftlich produziert.“

In der Diskursforschung werden zwei erkenntnistheoretische Grundrichtungen unterschieden: Die Rekonstruktion als „verstehend-handlungstheoretischer Pol“ und die Dekonstruktion als „zeichen- und differenztheoretischer Pol“ (ANGERMÜLLER 2005: 2). Falls das Subjekt als handlungsfähig angesehen wird, spricht man von einem rekonstruktiven Konstruktivismus, bei dem soziales Wissen ein im Handeln konstruiertes Produkt ist. Bei einem dekonstruktiv orientierten Konstruktivismus existiert kein intersubjektiver Sinn. Das sprechende und handelnde Subjekt ist dezentriert (ANGERMÜLLER 2005: 8f) und es wird von einem „diskursiv induziertem Effekt des Diskurses“ ausgegangen (ANGERMÜLLER 2005: 19). Grundlegend muss daher die Entscheidung getroffen werden, ob „Akteure die Produzenten von Diskursen sind oder die Subjekte die Produkte von Diskursen sind“ (KLEMM und GLASZE 2004: 1).

Für die gegenwärtige sozialwissenschaftliche Diskursforschung spielen die diskurstheoretischen Positionen von FOUCAULT (1981 [1969]) eine herausragende Rolle (KELLER 1997: 313, KELLER 2004: 42ff., ANGERMÜLLER 2005: 7). Seine Überlegungen tendieren dabei in eine dekonstruktivistische Richtung. Ihn interessierten vor allem die Strukturen und Regeln der Konstruktion von Wissensformen, konkrete Wissensinhalte klammerte er meist aus. Eine ausgearbeitete Methodologie oder gar methodische Anleitungen zur Durchführung einer Diskursanalyse findet man bei FOUCAULT (1981 [1969]) nicht (ANGERMÜLLER 2005: 9f., KLEMM und GLASZE 2004: 7). Eine archäologisch orientierte Diskursanalyse betrachtet einen Diskurs zu einem bestimmten Zeitpunkt (FOUCAULT 1981 [1969]). Werden die Entwicklungen und Veränderungen eines Diskurses über mehrere Jahrhunderte verfolgt, so handelt es sich um eine genealogisch orientierte Diskursanalyse (KELLER 2004: 42ff.). Eine diachronische Orientierung trägt daher der generellen Komplexität von Diskursen mehr Rechnung als eine synchrone Analyse. Hier stellt sich auch die Frage nach der zeitlichen Begrenzung von Diskursen, die in der Regel schwer zu beantworten ist, da bestimmte Diskurs(-positionen) variabel sind und oft ineinander übergehen.



Eine wichtige Stellung in Diskursanalysen der qualitativen Sozialforschung nimmt die rekonstruktiv orientierte wissenssoziologische Diskursanalyse von KELLER (1997, 2001, 2004, et al. 2001) ein (ANGERMÜLLER 2005: 6). Er betrachtet die sozialkonstruktivistisch orientierte Diskursanalyse nicht als konkrete Methode, sondern sieht sie als heterogenes Forschungsprogramm (HITZLER und HONER 1997: 21f., KELLER 1997: 325), das sich weniger an den diskurstheoretischen Arbeiten des französischen Poststrukturalismus, als vielmehr vor dem Hintergrund des Symbolischen Interaktionismus an kulturalistischen Ansätzen orientiert. Es wird also von der Annahme ausgegangen, dass unsere gesamte Lebenswelt über „sozial konstruiertes, typisiertes, in unterschiedlichen Graden als legitim anerkanntes und objektiviertes Wissen (Bedeutungen, Deutungs- und Handlungsschemata) vermittelt wird“ (KELLER 2004: 57). Dieses gesellschaftlich geteilte Wissen besteht aus intersubjektiv geteilten Bedeutungen und Symbolsystemen, die in diskursiv-kommunikativen Prozessen und Praktiken entstehen und unsere subjektiven Alltagsrepräsentationen formen. Bei einer wissenssoziologisch informierten Diskursanalyse geht es darum, diese Prozesse kollektiver Wissenserzeugung „auf der Ebene von Institutionen und Organisationen bzw. sozialen (kollektiven) Akteuren zu rekonstruieren und die gesellschaftlichen Wirkungen dieser Prozesse zu analysieren“ (KELLER 2004: 57). Diese Kommunikationsprozesse und -praktiken werden durch unterschiedliche Ressourcen wie z. B. Literatur, Regelwerke oder Politik getragen und zirkulieren massenmedial. Das diskursiv manifestierte Wissen wird dabei nicht nur durch Sprache, sondern auch durch bildliche, handlungspraktische und materiale Symbolsysteme formiert und medial vermittelt. Die bisher auf Sprache zentrierten Diskursanalysen vernachlässigen nicht-sprachliche Bedeutungsformen. Daher plädiert KELLER (2004: 77) dafür, dass die zukünftige Diskursforschung „mehr als Textanalyse“ sein muss und deshalb „ergänzungs- und erweiterungsbedürftig“ ist. Er fordert neben dem Einbezug von „Artefakten wie Gebäuden, Maschinen und Technologien“ in die umfassende Analyse von Diskursen auch die Hinwendung zu „audiovisuellen Medienformaten und -inhalten“ wie z. B. Fernsehen, Film und Werbung.

Auch FAIRCLOUGH (2001: 336) konstatiert die zunehmende Bedeutung „bildhafter Visualisierungen“ in aktuellen Diskursen. Auch Bilder sind symbolische, diskursimmanente und strukturierte Kommunikationsformen, die objektivierte Wissensordnungen repräsentieren und damit gesellschaftliche Realität gestalten. Genauso wie in Texten werden auch

meist in Bildern nicht isolierte, einzelne Diskurse angesprochen, sondern mehrere Diskurse werden miteinander verwoben. Bestimmte Strukturen verweisen dabei bspw. auf Strategien, wie es der Einfluss von Spezialdiskursen auf Interdiskurse zeigt (KELLER 1997: 322). Oft treten Texte und Bilder parallel auf, so dass eine Bilddiskursanalyse auch sprachliche Diskurse enthält. Bilder und Texte stehen damit sowohl innerhalb eines Diskurses, als auch in ihrer interdiskursiven Verschränkung in Beziehung zueinander und ergänzen sich gegenseitig. Sie folgen spezifischen Formationsregeln und -strukturen, die es zu analysieren gilt. Bei der Betrachtung der unterschiedlichen Genres der Medien fällt auf, dass entweder eine Textlastigkeit (z. B. Gesetzestexte, Protokolle) oder eine Bildlastigkeit (z. B. Fernsehen, Werbung) vorherrscht.

Sinnzusammenhänge werden mit ihren spezifischen Bedeutungen durch den Einsatz von Symbolen aktiviert und dadurch greifbar und integrationsfähig. In der Linguistik existiert der Begriff der Kollektivsymbolik, der sich mit der Symbolik semiotischer Strukturen in Texten auseinandersetzt. Bei Kollektivsymbolen handelt es sich „nicht um spontan-kreative, sondern um kulturell-stereotype Produkte, die ferner nicht als isolierte Einzelstrukturen, sondern als Glieder diachronischer Reihen und synchronischer Zusammenhänge begriffen werden müssten“ (DREWS, GERHARD und LINK 1985: 256). Unter Kollektivsymbolik wird die Gesamtheit der Bildlichkeit verstanden, darunter fallen z. B. Metaphern, Sinn-, Sprach- und Denkbilder. Jede Kultur besitzt ein synchrones System von Kollektivsymbolen, z. B. in Form von kulturellen Stereotypen, die kollektiv verwendet und tradiert werden. Innerhalb eines spezifischen historisch-kulturellen Kontextes in einem System von Kollektivsymbolen zeigt sich meist eine starke Interdependenz der verwendeten Symbole (DREWS, GERHARD und LINK 1985: 266). Die Kollektivsymbolik einer Gesellschaft wird von BECKER, GERHARD und LINK (1997: 72) als „Konzentrat, Kristallisation und Basis kultureller Interdiskursivität“ gesehen. In modernen Kulturen herrscht eine hohe funktionale Differenzierung, die sich in Spezialisierungen von Wissen in Form von Spezialdiskursen äußert. Zum Funktionieren der gesamten Gesellschaft müssen diese intersubjektiv verständlich in unsere Lebenswelt reintegriert werden. Diese Reintegration von Wissensspezialisierungen kann jedoch dabei nur stark selektiv und komplexitätsreduzierend sein. Diese Vereinfachungen werden durch wenige Symbole erreicht, die ganze Spezialdiskurse repräsentieren können (vgl. Abb. 9). Kollektivsymbole haben daher die Funktion, das selekt-

tierte Material aus den Spezialdiskursen in anderen alltäglichen Diskursen unter verschiedenen Blickwinkeln zu systematisieren. „Dabei spielt stets das System der Kollektivsymbole mit seinen jeweils dominierenden diskursiven Positionen (Affektbesetzungen, Wertungen) eine entscheidende generative Rolle“ (BECKER, GERHARD und LINK 1997: 73).

## 2.2 Die Bild- und Raumtheorie von Vilém Flusser

Der tschechoslowakische Philosoph und Medienwissenschaftler Vilém Flusser (1920-1991) hat vor allem kulturkritische Überlegungen zur Kommunikation des Menschen beim Übergang der Schrift- zur Bildkultur publiziert und dabei ein besonderes Augenmerk auf die Etablierung einer Philosophie der Fotografie gelegt (DÜNNE und GÜNZEL 2006: 284, GEIMER 2002: 159ff.). Auch zur theoretischen Beschaffenheit von Raum hat er Stellung genommen (FLUSSER 2006b [1991]: 275ff.). Er vertrat die Auffassung, dass die meist nur „zweidimensionale Orientierung des Körperraums“ [...] durch die vierdimensionale Raumzeit-Erfahrung des *Weltraums* und die Erfahrung des *virtuellen Raums*“ erweitert werden muss. Der virtuelle Raum setzt sich dabei aus der „Wirklichkeit der Teilchen und Quanten“ zusammen, die „keinen Raum und keine Zeit im herkömmlichen Sinne mehr kennt. Diese beiden *Räume* sind insbesondere dadurch gekennzeichnet, dass sie mit den Kategorien körperlicher Erfahrung, d. h. der Sprache, nicht mehr adäquat zu beschreiben sind“ (DOETSCH 2006: 207). Lebenswelten werden aber dadurch nicht entmaterialisiert, vielmehr „bieten die neuen Medien die Gelegenheit zur Gestaltung und Schaffung neuer und vielgestaltiger Wirklichkeiten. Raum wird so von einem Apriori der Erfahrung zu einer manipulierbaren Variablen“ (DOETSCH 2006: 208).

FLUSSER (2006b [1991]: 277ff.) unterscheidet drei Räume, die ineinander greifen: den Weltraum, den virtuellen Raum und den Lebensraum. Der Weltraum und der virtuelle Raum sind Nichtlebensräume, die jeweils im anderen existieren und nicht vorstellbar sind. Den Lebensraum hat er historisch in die zwei Kategorien öffentlich/privat eingeteilt, die zunehmend aufgelöst werden, sodass der virtuelle Raum und der Weltraum in den Lebensraum eindringen. Im virtuellen Sinn ist daher der geographische Raum und die historische

Zeit nicht mehr existent und wir befinden uns in einer virtuellen Raumzeit. „Fotos, Filme, Videobilder, synthetische Bilder und Hologramme sind als aufeinanderfolgende Stufen auf der Leiter zur Komputation aus Möglichem in Wirkliches anzusehen“ (FLUSSER 2006b [1991]: 281). Möglich wird dies u. a. durch die „Telematik“, die Technik des Annährens. „Über geographische und zeitliche Abstände hinweg bilden sich miteinander vernetzte und verkabelte Gruppen aus [...]“ (FLUSSER 2006b [1991]: 281f.). Raum nimmt dabei eher die Gestalt einer Blase an, die sich in der Zukunft ausdehnt und nicht mehr kartesisch verstanden werden kann (FLUSSER 2006b [1991]: 282f.).

[...], da wir den Raum von innen her, also topologisch, zu erleben und zu verstehen beginnen, wird das Merkmal alles Räumlichen das Überschneiden, das Überdecken, das Ineinandergreifen werden. [...], die künftige Raumgestaltung werde nicht eine Spezialisierung, sondern eine Generalisierung sein. Sie wird nämlich eine Vielzahl von ineinandergreifenden, sich im Raum und in der Zeit verschiebenden grauen Zonen zu öffnen haben, innerhalb welcher die Spezialisten der einzelnen Sphären gemeinsam Informationen schaffen, speichern und verteilen werden“ (FLUSSER 2006b [1991]: 284).

FLUSSER (2006a [1983]: 8ff., vgl. auch DEBRAY 1999) nennt zwei historisch einschneidende Ereignisse. Zum einen die Erfindung der linearen Schrift um 1500 v. Chr., zum anderen die Erfindung der technischen Bilder am Ende des 19. Jahrhunderts, deren Bedeutung auf der Oberfläche liegt, keineswegs aber lediglich gefrorenen Ereignisse beschreiben. Für ihn ist die Welt der Bilder eine Welt der Magie, die aus Redundanz und Symbolik zusammengesetzt ist. Der magische Charakter muss bei der Entzifferung von Bildern berücksichtigt werden. „Diese dem Bild eigene Raumzeit ist nichts anderes als die Welt der Magie, eine Welt, in der sich alles wiederholt und in der alles an einem bedeutungsvollem Kontext teilnimmt“ (FLUSSER 2006a [1983]: 9). Die Bilder werden dabei nicht mehr entziffert und kritisch hinterfragt, sondern gedankenlos übernommen, sodass der heutige Bildungsgang Züge einer Idolatrie annimmt.<sup>6</sup> „Der Kampf der Schrift gegen das Bild, des Geschichtsbewusstseins gegen die Magie, kennzeichnet die gesamte Geschichte“ (FLUSSER 2006a [1983]: 10). Texte kann man dabei als Metacode der Bilder beschreiben, der sich dialektisch zwischen begrifflichem und imaginativen Denken bewegt. „Die Bilder werden immer begrifflicher, die Texte immer imaginativer“ (FLUSSER 2006a [1983]: 11). Es kam jedoch auch zu einer Textolatrie, wie sie bspw. im Christentum oder dem Marxismus zu finden ist. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts steckte die Textolatrie in einer Krise, die gleichzeitig auch das

<sup>6</sup> Die Idolatrie (Götzendienst) ist von der allgemeineren Ikonolatrie (Bilderanbetung) zu unterscheiden: Es handelt sich um die Anbetung eines fremden Gottes bzw. Abgottes in theistischen Religionen.

Ende der Geschichte bedeutete.<sup>7</sup> Zu diesem Zeitpunkt wurden die technischen Bilder erfunden und es wurde begonnen, sie massenhaft zu verbreiten.

FLUSSER (2006a [1983]: 13ff.) beschreibt die technischen Bilder als Abstraktionen dritten Grades. „Sie abstrahieren aus Texten, die aus traditionellen Bildern abstrahieren, welche ihrerseits aus der konkreten Welt abstrahieren“ (FLUSSER 2006a [1983]: 13). Die Bedeutung liegt dabei scheinbar auf der Oberfläche, der oberflächlich unsymbolische, objektive Charakter macht Bilder zu Fenstern. Dabei handelt es sich bei den technischen Bildern um eine *Black Box*, die zwar einen In- und Output besitzt, also z. B. der Fotograf, der eine Fotografie macht (Input) und das fertige Bild (Output). Der Prozess, wie das Bild codiert wird, bleibt jedoch ungeklärt. Eine Kritik der technischen Bilder muss folglich darauf abzielen, das Innere dieser *Black Box* zu ergründen. „Solange wir über eine derartige Kritik nicht verfügen, bleiben wir, was die technischen Bilder betrifft, Analphabeten“ (FLUSSER 2006a [1983]: 15). Die Decodierung von (fotografischen) Bildern ist dabei immens wichtig, handelt es bei der Erfindung der Fotografie doch um ein ebenso relevantes historisches Ereignis wie bei der Erfindung der Schrift.

In Bezug auf das technische Prinzip des Fotoapparates hält FLUSSER (2006a [1983]: 21ff.) fest, dass Apparate generell wichtige Bestandteile einer Kultur sind, sodass man an diesen über ihr Wesen mehr erfahren kann. Apparate stellen Symbole her und sind gleichzeitig komplexe Spielzeuge, die spezifische Denkprozesse numerisch simulieren. Über die Geste des Fotografierens konstatiert FLUSSER (2006a [1983]: 31ff.), dass die Struktur der kulturellen Beschaffenheit im Akt des Fotografierens und nicht im Objekt des Fotografierens zu finden ist. Die Fotogeste ist dabei eine Art Jagdbewegung, bei der der Fotograf und sein Apparat zu einer untrennbaren Funktion verschmelzen. Diese nachindustrielle Geste ist programmiert und nachideologisch. Einen wichtigen Beitrag zu den sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie lieferte darüber hinaus BOURDIEU et al. (1983 [1965]) (GEIMER 2009: 72ff.).

Bezüglich der Fotografie selbst hält FLUSSER (2006a [1983]: 40ff.) fest, dass Farbfotografien auf einer höheren Abstraktionsebene als Schwarzweißfotografien stehen. „Schwarzweiß-Fotos sind konkreter und in diesem Sinne wahrer: Sie offenbaren ihre theo-

---

<sup>7</sup> Textolatrie, die Anbetung von Wörtern, ist ein Neologismus von Flusser.

retische Herkunft deutlicher“ FLUSSER (2006a [1983]: 40). Bei der Fotografie handelt es sich „um einen Symbolkomplex von abstrakten Begriffen, „um zu symbolischen Sachverhalten umcodierte Diskurse“ FLUSSER (2006a [1983]: 41). Das Entziffern scheint nicht möglich zu sein, da hinter jeder Decodierung immer neue Symbole auftreten. „Jedes Symbol ist nur die Spitze eines Eisbergs im Ozean des kulturellen Konsensus [...]“ (FLUSSER 2006a [1983]: 41). Die Absicht des Fotografen lässt sich dabei auf die Aussage reduzieren, dass er Bilder mit der Kamera für andere dauerhaft konstruiert.

Die Distribution der Fotografie hält FLUSSER (2006a [1983]: 45ff.) für eine Form der Kommunikation, für einen Vorgang der Manipulation von Informationen. Er unterscheidet dabei zwei Phasen: Die erste Phase dient der Herstellung von Informationen (Dialog), die zweite Phase der Distribution von Informationen (Diskurs). In der analogen Fotografie ist das Bild noch an eine gegenständliche Fläche gebunden. „Solange das Foto noch nicht elektromagnetisch ist, ist es ein Bindeglied zwischen Industriegegenständen und reinen Informationen“. Durch die digitale Revolution wird dies aufgehoben und es kommt zu einer Bedeutungsverschiebung: „Die Information, nicht das Ding ist wertvoll“ (FLUSSER 2006a [1983]: 47). Macht hat nun derjenige, der nicht das Foto, sondern die darauf befindliche Information herstellt bzw. besitzt.

Hinsichtlich des Empfanges der Fotografie sagt FLUSSER (2006a [1983]: 52): „Obwohl die Kamera auf komplexen wissenschaftlichen und technischen Prinzipien beruht, ist es sehr einfach, sie zum Funktionieren zu bringen. Sie ist ein strukturell komplexes, aber funktionell einfaches Spielzeug.“ Durch die einfache Bedienung kommt es zu einer fotografischen Schwemme, denn die Herstellung und Distribution von Fotografien ist eine alltägliche und allgegenwärtige Handlung. „Im Verlauf der Geschichte haben die Texte die Bilder erklärt, jetzt illustrieren die Fotos die Artikel“ (FLUSSER 2006a [1983]: 55).

„Fotos werden als wertlose Gegenstände empfangen, die jedermann herstellen kann und mit denen alle anfangen können, was sie wollen. Tatsächlich aber sind es die Fotos, die uns behandeln, um uns für ein rituelles Verhalten im Dienste eines Feedbacks für die Apparate zu programmieren. Die Fotos unterdrücken unser kritisches Bewusstsein, um uns die stupide Absurdität des Funktionierens vergessen zu machen, und erst dank dieser Verdrängung wird Funktionieren überhaupt möglich. So bilden die Fotos einen magischen Zirkel, der uns in Form des fotografischen Universums umzingelt. Diesen Zirkel gilt es zu brechen“ (FLUSSER 2006a [1983]: 58).

Für FLUSSER (2006a [1983]: 59ff.) ist das fotografische Universum allgegenwärtig und hat Besitz von uns ergriffen. Fotografien sind gewöhnlich geworden und werden in der Regel

nicht hinterfragt. „Wir sind an die visuelle Umweltverschmutzung gewöhnt, und sie dringt durch unsere Augen und unser Bewusstsein, ohne wahrgenommen zu werden. Sie dringt in subliminale Regionen, um dort zu funktionieren und unser Verhalten zu programmieren“ (FLUSSER 2006a [1983]: 60). Diese Programmierung hat zur Folge, dass wir uns nur noch rituell bzw. automatisch verhalten. Darüber hinaus erweitert FLUSSER (2006a [1983]: 64) seine Kritik auf andere Apparate: „Das Fotouniversum und alle apparatischen Universen robotisieren den Menschen und die Gesellschaft“. Für ihn sind alle modernen, technischen Apparate *Black Boxes*, die wir nicht durchschauen können.

Aus diesem Grund plädiert FLUSSER (2006a [1983]: 68ff) für die Etablierung einer Philosophie der Fotografie, die stellvertretend für die nachindustrielle Gesellschaft allgemein von Bedeutung wäre. Diese beinhaltet einige Grundbegriffe, die sich aufeinander beziehen.

„Bild – Apparat – Programm – Information. Sie müssen die Grundsteine einer jeden Philosophie der Fotografie sein, und sie erlauben folgende Definition der Fotografie: Sie ist ein programmgemäß von Apparaten erzeugtes und distribuiertes Bild, dessen angebliche Funktion es ist, zu informieren. Jeder der Grundbegriffe beinhaltet nun weitere Begriffe. Bild beinhaltet Magie, Apparat beinhaltet Automation und Spiel, Programm beinhaltet Zufall und Notwendigkeit, Information beinhaltet Symbol und Unwahrscheinlichkeit. Dies führt zu einer erweiterten Definition von Fotografie: Sie ist ein automatisch von programmierten Apparaten im Verlauf eines auf Zufall beruhenden Spiels notwendigerweise erzeugtes und distribuiertes Bild eines magischen Sachverhalts, dessen Symbole ihre Empfänger für ein unwahrscheinliches Verhalten informieren“ (FLUSSER 2006a [1983]: 69).

Betrachtet man das fotografische Universum genauer, so fällt auf, dass die Grundbegriffe (Bild, Apparat, Programm, Information) immer wieder auftauchen und zu einer Redundanz führen, die für es prägend ist. Das Interesse verschiebt sich von der dinglichen Welt auf die Welt der Symbole, von den Werten der Dinge auf den Wert von Informationen. Eine Philosophie der Fotografie muss dabei aufzeigen, dass die menschliche Freiheit in der Lebenswelt der Automaten, Programme und Apparate immer weniger Raum einnimmt, gleichzeitig muss sie aber auch versuchen aufzuzeigen, wie man Freiheit wieder zurückerlangen kann.

### 2.3 Die Bildtheorie von William J. Thomas Mitchell

Der amerikanische Literaturwissenschaftler William J. Thomas Mitchell ist einer der prominentesten Bildtheoretiker, die die Bedeutung von Bildern bei der Konstruktion unserer Lebenswelt betonen und die Analyse und Wesensbestimmung von Visualisierungen forcieren. Sein Bildkonzept baut dabei vor allem auf drei Monographien auf, die seine Bedeutung für die Bildwissenschaften ausmachen und sich thematisch aufeinander beziehen (MITCHELL 2009). Die Grundlagen werden bereits Mitte der 1980er Jahre in seiner Monographie „Iconology. Image, Text, Ideology“ (MITCHELL 1986) gelegt, in dem er die kunstwissenschaftliche Methodik der Ikonologie von PANOFSKY (1998 [1939]) neu und modern interpretiert (BELTING 2008 [2005]). Auch wenn allgemein die gegenwärtige Dominanz von Bildsystemen bekannt ist,

„certainly I would not be the first to suggest that we live in a culture dominated by pictures, visual simulations, stereotypes, illusions, copies, reproductions, imitation, and fantasies“ (MITCHELL 1994: 2),

so hat er folgerichtig mit der zweiten wichtigen Monographie „Picture Theory: Essays on verbal and visual representation“ (MITCHELL 1994) als einer der ersten Anfang der 1990er Jahre einen *Pictorial Turn* ausgerufen, der sich sowohl theoretisch mit kunstwissenschaftlichen Methodiken, als auch mit dem praktischen Gebrauch von Bildern auseinandersetzt (KLEMM und GLASZE 2004: 53). Wiederum eine Dekade später folgte der dritte Teil seiner Trilogie „What do Pictures want? The Lives and Loves of Images“ (MITCHELL 2008 [2005]), die den vorläufigen Abschluss seiner bildtheoretischen Analysen markiert. Zusammenfassend spielen in seinem Werk insgesamt vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft eine übergeordnete Rolle (MITCHELL 2009): Der *Pictorial Turn*, der *image/picture*-Unterschied, das Metabild und das Biobild. Im Folgenden werden diese vier Begriffe erläutert.

Im Zentrum des *Pictorial Turns* steht „die kulturelle Konstruktion der visuellen Erfahrung im täglichen Leben, in den Medien, in Repräsentationen und in den visuellen Künsten“ (MITCHELL 2003: 38).

„It is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep a problem as various forms of *reading* (decipherment, decoding, interpretation, etc.) [...] (MITCHELL 1994: 417).



Die Herausforderung ist dabei, eine Theorie der Bilder mithilfe eines sprachlichen Diskurses zu fassen (MITCHELL 1994: 9). Dabei stellt er klar, dass der Ausruf eines weiteren *Turns* keine eindeutigen Antworten impliziert, vielmehr sieht er darin eine bestimmte Haltung, wie man mit der Frage nach den Bildern umgeht (MITCHELL 1994: 24). Ein deutliches Anzeichen für die Etablierung eines *Pictorial Turn*s ist die Tatsache, dass gegenwärtig mediale Bilder Unbehagen erzeugen und die Sprache gegen das Visuelle verteidigt wird. Dieses Unbehagen wird von der Tatsache unterstützt, dass wir nach wie vor nicht genau wissen, was Bilder überhaupt sind, welche Beziehung sie zu Sprache haben und welchen Einfluss sie auf unsere Gesellschaft ausüben (MITCHELL 1994: 12f., 2009: 320f.). Nach Mitchell (GEIMER 2009: 99) fällt mit dem *Pictorial Turn* auch der Anbruch einer post-fotografischen Ära Ende der 1980er zusammen, die einen radikalen Bruch von der analogen zur digitalen Fotografie markiert, ähnlich dem Übergang von der Malerei zur Fotografie.

Der zweite wichtige Begriff in seiner Bildtheorie ist der *image/picture*-Unterschied, der insofern nicht direkt übersetzt werden kann, da in der deutschen Sprache nur das Wort *Bild* existiert. Im Englischen beschreibt *picture* einen materiellen Gegenstand (z. B. ein Gemälde oder eine Fotografie), wohingegen das *image* ein mentales Bild ist, das mithilfe des *pictures* konstruiert wird. Das *image* kann dabei von einem Medium in ein anderes übertragen werden und pflanzt sich als sprachlicher und/oder visueller Diskurs fort. Passend ist hierzu der Begriff *Motiv* von PANOFSKY (1998 [1939]), der ein (Wieder-)Erkennen hervorruft (MITCHELL 2009: 322f.).

„Ein image kann also als eine immaterielle Entität gedacht werden, eine geisterhafte, phantasmatische Erscheinung, die in einem materiellen Träger ans Licht kommt [...]. Das image ist mithin die Wahrnehmung einer Beziehung einer Ähnlichkeit oder einer analogen Form [...], ein Zeichen, dessen eigentümliche sinnliche Qualitäten uns an ein anderes Objekt erinnern“ (MITCHELL 2009: 323f.).

Zudem macht die Struktur von Medien deren Analyse und Interpretation nicht einfacher, da es sich fast immer um Dokumente handelt, die aus Sprache und Bildern zusammengesetzt sind (bspw. im Film und Fernsehen). MITCHELL (1994: 5) hält hierzu fest:

„All media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no „purely“ visual or verbal arts, though the impulse to purify media is one of the central utopian gestures of modernism“.

Diese „Metabilder“ oder auch „Bildtexte“, wie MITCHELL (1994: 417) sie nennt, sind keine *neutralen* oder szientistischen Begriffe (wie z. B. in der Semiotik oder in der Diskursforschung) und können visuelle Repräsentationen nicht angemessen beschreiben.

„The power of the metapicture is to make visible the impossibility of separating theory from practice, to give theory a body and visible shape that it often wants to deny, to reveal theory as representation“ (MITCHELL 1994: 418).

Neben der Verschachtelung von unterschiedlichen Medien, werden mit Metabildern auch mehrere *images* innerhalb einer *pictures* beschrieben. Die in den *images* enthaltenen verbalen, diskursiven Metaphern bezeichnet MITCHELL (2009: 325, 1986: 5f., 158) als „Hyperikons“ oder als „theoretische Bilder“.

Der vierte Grundbegriff bei MITCHELL (2009: 326f.) beschreibt die Biobilder, die mit Hilfe der immer weiter fortschreitenden Technik des reproduktiven Klonens zunehmend Wirklichkeit werden.

„Die Vorstellung, Lebensformen zu verdoppeln und lebende Organismen ‚nach unserem Bilde‘ zu schaffen, hat eine Möglichkeit beim Wort genommen, die in Mythen und Legenden vorausgeahnt worden war – vom Cyborg des Science-fiction über den Roboter, das Frankenstein-Narrativ, den Golem bis hin zur biblischen Schöpfungsgeschichte selbst, in der Adam ‚nach dem Bilde Gottes‘ aus rotem Ton geformt wird und den Atem des Lebens empfängt“ (MITCHELL 2009: 326f.).

Das Themenfeld einer *Visual Culture* ist dabei auf Interdisziplinarität ausgelegt, jedoch ist nicht klar, welche Disziplinen, Themen, Methoden und Ideologien diese einschließt. Insofern ist eine genaue Bestimmung der Wesensart einer wissenschaftlichen Betrachtung der *Visual Culture* nicht möglich (MITCHELL 2003: 39ff.). Für MITCHELL (2003: 43) sind skopische Regime (JAY 1993) „nicht die große politische Gefahr der Gegenwart“, jedoch ist die *Visual Culture* „sowohl die Außengrenze als auch das *schwarze Loch* innerhalb der verbalen Kultur“ (MITCHELL 2003: 46).<sup>8</sup> Sie sollte sich zudem mit der Tatsache auseinandersetzen, dass es sich fast immer nicht um rein Visuelles handelt, sondern um Audiovisuelles und Bildtexte. Allgemein fasst er fünf Positionen zur Charakteristik einer *Visual Culture* zusammen (MITCHELL 2003: 48f.):

1. Die Bewusstmachung der unterschiedlichen, historischen Disziplinen, die in einer *Visual Culture* zusammengefloßen sind, bzw. in Zukunft zusammenfließen werden.
2. Die *Visual Culture* muss dazu stehen, dass Visualität, genau wie Sprache, ein grundlegender und eigenständiger kultureller Ausdruck ist und damit eigene Formen der Interpretation gefunden werden müssen.

---

<sup>8</sup> Man beachte die Schwierigkeit, visuelle Prozesse mit neuen Begriffen zu versprachlichen in Analogie zum Begriff der *Black Box* von FLUSSER (<sup>10</sup>2006a [1983]).

3. Die Erfindung neuartiger konstituierender Kulturbegriffe, die die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kultur und visueller, physiologischer Natur neu beantworten.
4. Das Visuelle aus seiner hegemonialen Totalität herauslösen, um das Wesen der uneingeschränkten Macht der Bilder zu analysieren.
5. Die *Visual Culture* darf sich nicht nur auf die Interpretation von Bildern konzentrieren, sondern muss auch die sozialen Bedingungen, z. B. Identität, Gedächtnis und die sozialen Gebrauchsweisen des Visuellen, im Auge behalten.

#### 2.4 Die Diskurstheorie von Michel Foucault

Die Rezeption der theoretischen Überlegungen des französischen Sozialphilosophen, Historikers, Psychologen und Soziologen Michel Foucault (1926-1984) durchzieht die Forschungen der westlichen Sozial- und Kulturwissenschaften in den letzten 30 Jahren in überwältigendem Maße (KELLER 2004: 16f.). Spätestens um die Jahrtausendwende ist die Foucault-inspirierte Forschung auch in der deutschsprachigen Humangeographie angekommen, die sich mit der Konzeptionalisierung von Raum als soziale Konstruktion beschäftigt. Dabei wurden neben Machtbeziehungen auch Identitätskonstruktionen und Grenzziehungen vor einem meist poststrukturalistischen Hintergrund untersucht. In seiner über dreißigjährigen Schaffensperiode erkennt man drei thematische Linien: Wissen, Macht und Subjekt. In der frühen Phase seit der Mitte der 1960er Jahre lag der Schwerpunkt auf der Analyse von Wissens- und Diskurssystemen (FOUCAULT 1981 [1969], 2008a [1966]), in den 1970er Jahren befasste er sich mit der Disziplinar- und Biomacht (FOUCAULT 2008b [1975], 2008c [1976]) und ab den 1980er wendete er sich verstärkt dem Subjekt bzw. subjektiven Praktiken zu (FOUCAULT 2008d [1984], 2008e [1984]), auch wenn sich die thematischen Linien durchaus überschneiden und nicht stringent chronologisch betrachten lassen (STRÜVER 2009: 61ff.).

In seiner Theorie der Diskurse unterscheidet er zwei Wissensebenen: eine kulturelle (Alltagssprache und -praktiken) und eine wissenschaftliche Wissensebene. Die Interaktion

dieser beiden Ebenen wird von ordnenden und strukturierenden Diskursen übernommen. Für Foucault sind Diskurse sprachliche Gebilde, die Wissen produzieren und unsere Wirklichkeit konstruieren und durch vielfältige diskursive Praktiken in einem historischen und kulturellen Kontext getragen werden (STRÜVER 2009: 64f.). Das Subjekt trägt bei Foucault keine liberal-humanistischen Züge, sondern befindet sich in einem stetigen Konstitutionsprozess, der durch vielfältige Diskurse gesteuert wird. FOUCAULT (2008a [1966]: 461) spricht gar vom Tod des Subjekts, auch wenn diese berühmte und kontrovers diskutierte Annahme als überspitze Provokation phänomenologischer und humanistischer Denkart verstanden werden sollte. Es geht FOUCAULT (2008a [1966]: 463) auch nicht um das physische „Verschwinden des Menschen“, sondern vielmehr um die Tatsache, dass es zwar individualisierte, handelnde Subjekte gibt, diese aber keine vordiskursive Existenz beanspruchen können und demnach nie frei von sozialen und kulturellen Filtern agieren können (STRÜVER 2009: 70f.).

Neben der Behandlung des Raumes in Bezug auf die Architektur in der Beschreibung des panoptischen Gefängnisses (FOUCAULT 2008b [1975], GÜNZEL 2009: 228), ist für Foucaults Vorstellung von Raum sein Konzept der „Heterotopie“ zentral, in dem er die Relationen im Raum und zu „Anderen Räumen“ charakterisiert (FOUCAULT 1992 [1967]).

„Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die Heterotopien“ (FOUCAULT 1992 [1967]: 39).

Er verknüpft darin die Konstruktion der Gesellschaft mit der gesellschaftlichen Produktion von Raum. Die systematische Beschreibung, die „Lektüre“ dieser Räume nennt er „Heterotopologie“ (FOUCAULT 1992 [1967]: 40). Einhergehend mit der Existenz von Heterotopien spricht FOUCAULT (1992 [1967]: 43) von „Heterochronien“, die deutlich machen, dass alle heterotopen Räume auch an „Zeitschnitte“ gebunden sind, bei denen neben räumlichen auch zeitliche Veränderungen zu beobachten sind. Er führt als Beispiel den Friedhof an, bei dem die chronische Veränderung (Übergang vom Leben zum Tod) deutlich wird. Vor allem sein Konzept der Exklusion und Inklusion von bestimmten Räumen sticht dabei heraus. So ist er der Auffassung, dass Heterotopien ein System von räumlichen Ein- und Ausschlüssen sind, die (teilweise ausschließlich) über deren Opposition Bestand haben und zu denen je-

weils nur bestimmte Personen oder Gruppen gesellschaftlichen Zugang haben (STRÜVER 2009: 75). „Die Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht. Im Allgemeinen ist ein heterotopischer Plan nicht ohne Weiteres zugänglich“ (FOUCAULT 1992 [1967]: 44). Die Funktion der Heterotopien bewegt sich dabei zwischen den beiden Polen der Illusion und Kompensation. Illusionsheterotopien spiegeln sich bspw. in Bordellen wider, Kompensationsheterotopien lassen sich in den perfekten Kopien in Urlaubsparadiesen finden, (Kreuzfahrt-)Schiffe beschreiben innerhalb dieser Heterotopien den „Ort ohne Ort“ besonders gut und bergen das „größte Imaginationsarsenal“ (FOUCAULT 1992 [1967]: 46).

Auch wenn FOUCAULT (1992 [1967], 2008a [1966], 2008b [1975]) immer wieder innerhalb seiner diskurstheoretischen Überlegungen räumliche Begebenheiten bzw. die Beziehungen zwischen Worten und Bildern (z. B. bei der Analyse von Gemälden (FOUCAULT 2008a [1966]: 33ff.) zur Sprache bringt, so bleibt er doch eine konkrete theoretische Verortung von bspw. Architektur- oder Bildräumen schuldig. Er konzentriert sich bei seinen Überlegungen auf die diskursrelevante Rolle von gesprochener und geschriebener Sprache, auch wenn er die generelle Bedeutung, das „wechselseitige Verhältnis zwischen den Dimensionen des Sichtbaren und des Sagbaren“ betont, die sich in einer wechselseitigen Abhängigkeit befinden (MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI 2006: 11). „Diskurs und Figur haben jeweils ihre eigene Seinsweise; aber sie unterhalten komplexe, verschachtelte Beziehungen. Ihr wechselseitiges Funktionieren gilt es zu beschreiben“ (FOUCAULT 2001 [1967]: 795). MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI (2006: 21) sprechen daher von „Bild-Schrift-Hybriden“ bzw. von „Schrift-Bild-Räumen“, die in Bild-Schrift/Text-Verschrankungen (Bildunterschriften, -erläuterungen, Infografiken) vielfältig medial in Erscheinung treten. Bilder haben dabei zum einen die Funktion Evidenz herzustellen, sie gelten immer noch als real und wahr. Besonders in den Naturwissenschaften spielen, bedingt durch technisch-digitale Innovationen, bildgebende Verfahren eine immer größere Rolle – und das nicht nur im wissenschaftlichen Kontext, sondern vor allem auch in der diskursiven Kommunikation in unsere Alltags- und Lebenswelt hinein (MERSCH 2006). Zum anderen „besitzen Bilder die Funktion eines artifiziellen Ordnungsmodells, dessen diagrammatische, graphische Form sich mit Texten und Zahlen verbindet“ (MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI 2006: 21).

## 2.5 Das Verhältnis von Raum, Bild und Diskurs

Für die weitergehende Verknüpfung von Raum, Bild und Diskurs ist vor allem der virtuelle Raum bei FLUSSER (2006a [1991]: 277ff.) von Bedeutung, der in Wechselwirkung mit dem Lebensraum tritt. Beide Räume nähern sich mit der gegenwärtigen medialen Vernetzung an, möglich geworden durch die technischen, zunehmend digitalen Möglichkeiten, die eine Gleichzeitigkeit generieren, die im verstärkten Maße auf Visualisierungen beruht. Die bildliche Konstruktion von Raum nimmt dabei nicht mehr ein kartesisches Koordinatensystem ein, sondern verhält sich als Blase, die sich in die Zukunft ausdehnt (FLUSSER 2006a [1991]: 281ff.). Der virtuelle Raum verschmilzt zunehmend mit dem Lebensraum, der sich der Definition der Lebenswelt bei SCHÜTZ und LUCKMANN (2003: 29) annähert: „Unter alltäglicher Lebenswelt soll jener Wirklichkeitsbereich verstanden werden, den der wache und normale Erwachsene in der Einstellung des gesunden Menschenverstandes als schlicht gegeben vorfindet“. Das mediale Bild konstruiert dabei die perfekte Vermischung einer virtuellen und lebensweltlichen Raumzeit, in der sich die Bilder wiederholen und in einen magischen Kontext gestellt werden. Die quasi-natürliche und gleichzeitige Darstellung von Bildern und damit von Räumen hat zur Folge, dass diese in der Alltagswelt nicht bzw. nur unzureichend hinterfragt werden (FLUSSER 2006a [1983]: 9f.). Die massenhafte Herstellung und Distribution von Bildern, z. B. in Form von analogen und zunehmend digitalen Fotografien, gliedert FLUSSER (2006a [1983]: 45ff.) in die Phase der dialogischen Herstellung und in die Phase der diskursiven Distribution von Informationen. Er sieht eine kulturpessimistische Verschiebung von analogen zu digitalen Medien, die zur Folge hat, dass dingliche Medien, vor allem in Form von Bildern, von reinen, leichter manipulierbaren, zeitlich und räumlich aufgelösten redundanten Informationen und Symbolen abgelöst werden. Wo früher Texte Bilder erklärten, so treten nun unkommentierte Bilder in den Vordergrund, die eine emotionale, unterbewusste Beeinflussung unserer Lebenswelt verursachen. Die kritische Hinterfragung dieser Bilderwelten soll mit einer Philosophie der Fotografie forciert werden (FLUSSER 2006a [1983]: 68ff.).

Auch MITCHELL (2003: 38) hat die Bilderflut im ausgehenden 20. Jahrhundert erkannt und einen *Pictorial Turn* ausgerufen, in dessen Mittelpunkt die soziokulturelle Konstruktion von Visualität im täglichen Leben steht. Er betont, dass Bilder eine komplexe Wechsel-

wirkung mit Apparaten, Institutionen, Diskursen und Körpern, mit praktisch allen Lebensbereichen eingehen. Neben Sprache spielen also vielfältige Varianten von Visualität und Sichtweisen (z. B. auch in Form von Blicken und Überwachungen (FOUCAULT 2008b [1975]: 905ff.)) bei der Lebensweltkonstruktion eine entscheidende Rolle (MITCHELL 1994: 417). Er sieht in der Etablierung einer Theorie der Bilder eine wichtige Chance deren gegenwärtige Bedeutung zu fassen. Die Herausforderung besteht darin, dies mithilfe eines sprachlichen Diskurses zu erreichen (MITCHELL 1994: 9). Auch MITCHELL (1994: 12f. und 2009: 320f.) konstatiert ein gegenwärtiges gesellschaftlich weit verbreitetes Unbehagen gegenüber medialen Bildern, er sieht aber in Ihnen, nicht wie FLUSSER (2006a [1983]: 68ff.), eine kritiklos erscheinende Übermacht, vielmehr beschreiben Bilder „die Außen- grenze als auch das *schwarze Loch* innerhalb der verbalen Kultur“ (MITCHELL 2003: 46). „Metabilder“ können dabei mehrere Interpretationsebenen enthalten, die sich als diskursiv- sprachliche Metaphern bzw. Symbolstrukturen offenbaren. Diese nennt MITCHELL (2009: 325, 1986: 5f, 158) „Hyperikons“ oder „theoretische Bilder“.

Für die theoretische Verortung von Diskursen sind vor allem die Ausführungen von FOUCAULT (1981 [1969], 2008a [1966]) von Bedeutung, die er in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre in seinen Analysen von Wissens- und Diskurssystemen darstellte. Für ihn manifestieren sich Diskurse in Sprache, die Wissen generiert, neu ordnet, verbreitet und durch diskursive Praktiken in einem jeweiligen historischen und soziokulturellen Kontext unsere Wirklichkeit konstruiert. Abgesehen von seiner kurzen Exkursion in die „Heterotopologie“ der „Anderen Räume“ (FOUCAULT 1992 [1967]), trägt er der diskurstragenden Rolle von räumlichen Repräsentationen kaum Rechnung, auch wenn er seine diskursanalytischen Überlegungen immer wieder an (umbauten) Räumen durchführt (z. B. bei der Beschreibung des panoptischen Gefängnisses (FOUCAULT 2008b [1975])). Auch Bilder, die einen entscheidenden Beitrag zur Konstruktion von Räumen leisten, spielen in seinen Analysen eine untergeordnete Rolle, ungeachtet der Etablierung des Farbfernsehens in den 1960er Jahren. Er hat sich in seiner gesamten Schaffensperiode auf die diskursrelevante Rolle von geschriebener und gesprochener Sprache konzentriert, auch wenn er durchaus die gegenseitige, komplexe Beeinflussung von Visuellem und Sprachlichem erkannt hat (MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI 2006: 11). Wie sich jedoch Bild und Sprache zueinander verhalten ist nach wie vor ungeklärt, da vor allem die ontologische Beschaffenheit

von Bildern weder theoretisch, noch forschungspraktisch eindeutig geklärt ist. Wie MITCHELL bei seinen „Bildtexten“ (1994: 417), so stellen auch MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI (2006: 21) die Bedeutung bei der Analyse von „Bild-Schrift-Hybriden“ bzw. von „Schrift-Bild-Räumen“ in den Vordergrund.

Allgemein soll konstatiert werden, dass *Räume* immer ein gesellschaftliches Konstrukt darstellen. Auch physikalische Gegenstände unterliegen der sozialen Konstruktion, denn erst durch die Betrachtung, Behandlung und Benennung durch den Menschen, werden sie als naturwissenschaftliche Begebenheiten definiert. Der physikalische Raum ist demnach ein soziokulturelles Konstrukt, das vielfältige verschiedene Formen und ontologische Zustände einnehmen kann. So existieren Traumräume, Erinnerungsräume und Ritualräume (PETERMANN 2007). Es gibt umbaute und architektonische Räume, neben Stadträumen gibt es Landschaften und Naturräume. Zu den eigenen, subjektiv erfahrenen Räumen treten immer häufiger mediale Räume, denen immer schon mindestens ein sozialer Filter, sei es durch die Kreation oder Distribution, vorgeschaltet wurde. Es handelt sich also immer um Darstellungen und Repräsentationen von Räumen, nie um den Raum *an sich*. Mediale Räume werden entweder durch Sprache oder Bilder konstruiert und verbreitet, wobei die bildlichen Darstellungen von Räumen zunehmend unsere lebensweltliche Wahrnehmung beeinflussen. Die durch Bilder repräsentierten Räume bilden dabei meist ganz bestimmte, idealisierte und emotionalisierte Raumvorstellungen, die bestimmten Diskursen folgen, die meist ihren Ursprung in sprachlichen Diskursen haben und dann durch die ihnen zugeschriebenen Raumbilder verfestigt werden. So gilt es generell ein größeres Augenmerk auf die in Bildern konstruierten Raumrepräsentationen zu werfen und die ihnen zugrunde liegenden Diskursstrukturen zu erkennen und kritisch zu hinterfragen.



„Landscape carries multiple layers of meaning. [...] Landscape is not merely the world we see, it is a construction, a composition of that world“ (COSGROVE 1998: 13).

„Bilder, seien es künstlerische oder wissenschaftliche, machen auf ihre historisch und medial imprägnierte Art deutlich, dass Raum nicht neutral beschrieben werden kann, sondern in jedem Fall eine Angelegenheit von Beziehungen ist – herauszufinden von welchen, ist die Aufgabe von Einzelanalysen“ (MICHALSKY 2005: 310).

### **3 Landschaft – Bild – Diskurs: Konzeptionelle Überlegungen in der Geographie**

Im folgenden Kapitel sollen die drei zentralen Begriffe Landschaft, Bild und Diskurs im Licht der historischen und aktuellen Überlegungen in der (Human-)Geographie beleuchtet werden, um den Erkenntnisgewinn der vorliegenden Arbeit zu verdeutlichen und abzugrenzen. Dabei kann nicht das gesamte Spektrum der geographischen Forschung zu den genannten Themenkomplexen dokumentiert werden, vielmehr sollen einzelne exemplarische Arbeiten vorgestellt werden, die entweder besonders innovativ sind oder als Referenz für eine größere theoretische Strömung oder Forschungsrichtung fungieren.

#### **3.1 Der Landschaftsbegriff in der Geographie**

Die Landschaft war der historische und über viele Jahrzehnte zentrale Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Beobachtungen in der Geographie und nimmt daher als Forschungsgegenstand in der gesamten geographischen Wissenschaftstradition eine besondere Stellung in der Erforschung unserer Umwelt ein. Dabei nahmen die auf den Begriff der Landschaft projizierten Fragestellungen und Ziele differenzierte Schattierungen an, die sich auch in der Ausrichtung der Theorien, Methodologien und Methoden niederschlug. Im Folgenden werden die verschiedenen wissenschaftsgeographischen Verständnisse der Landschaft überblicksartig vorgestellt. Neben der historischen Entwicklung im deutschsprachigen

Raum im 20. Jahrhundert wird der historische angloamerikanische Landschaftskontext der *Cultural Geography* in den USA durch SAUER (1968 [1925]) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und gegenwärtige humangeographische Landschaftsforschungen, die sich im Kontext des *Cultural Turn* in den letzten 25 Jahren entwickelt haben, angesprochen.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich vor allem in der deutschsprachigen Geographie die Landschafts- und Länderkunde, die die Beschreibung der Landschaft und ihre Regionalisierung bzw. Klassifizierung zu ihrem wichtigsten Thema machte. Diesen signifikanten Einfluss auf die globale Wissenschaftsgeschichte der Geographie zeigt sich nicht zuletzt in der Tatsache, dass sich neben dem englischen *landscape* auch im angloamerikanischen Kontext das deutsche Wort *Landschaft* etablierte (GREGORY 2000: 431f.). Zahlreiche einflussreiche, deutsche Geographen beschäftigten sich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts intensiv mit der Analyse von Landschaften. Für PASSARGE (1933: 1) ist die Landschaft der Raum, in dem sich das „sinnlich wahrnehmbare Geschehen vollzieht. Hierzu zählte er nicht nur visuelle Eindrücke, sondern auch andere physiologische Wahrnehmungen (Gehör, Gefühl, Geruch, Geschmack). Als „Landschaftsbildner“ (PASSARGE 1933: 2) werden vor allem physisch-geographische Komponenten genannt, der menschliche Einfluss wird auf materielle Artefakte reduziert (PASSARGE 1933: 2ff.). Visuellen Darstellungen von Landschaften wird dabei die größte Bedeutung beigemessen: „Gute Fotos müssen aber die Grundlage für eine landschaftskundliche Darstellung sein“ (PASSARGE 1933: Vorwort). BANSE (1928: 49) erhebt die Landschaft zum zentralen Gegenstand und „inneren Kern“ der Geographie, der das „Gesamtheitliche“ in den Vordergrund stellt.<sup>9</sup> Landschaften zeichnen sich demnach sowohl durch Sichtbares, als auch Unsichtbares aus, was sich z. B. im Begriff der *schönen* Landschaft ausdrückt (BANSE 1928: 240ff.). Auch spricht er vom „Seelenklima“ der Bevölkerung eines Landes, die sich aus vier „Hauptströmungen“ zusammensetzt: „Landschaft“, „Klima“, „Rasse“ und „Weltlage“ (BANSE 1928: 80). Banse versuchte dabei ganz bewusst keine rein wissenschaftlichen Beschreibungen zu liefern, sondern verschrieb sich einem künstlerischen, dem Zeitgeist entsprechenden, Expressionismus (HENZE 1968: 121). Mehr als erstaunlich ist, dass die nationalsozialistische Gesinnung Banes bis zum heutigen Tag oftmals nicht kriti-

<sup>9</sup> Es ist interessant festzuhalten, dass Banes geographisch-wissenschaftliche Karriere maßgeblich von seiner großen Leidenschaft für die Belletristik von Karl May, vor allem über den Orient, ausgelöst wurde (HENZE 1968: 3).

siert oder zur Sprache gebracht wird. Teilweise wird sogar seine eindeutige Gesinnung in einem positiv konnotierten Licht gezeigt, was sich in folgendem Zitat von HENZE (1968: 127) widerspiegelt: „Es ist das Buch eines glühenden Patrioten, der aus tiefer Stimmung heraus sein Land beschreibt.“ Auch GRADMANN (1956 [1931]) verfolgte einen monistischen Ansatz der literarischen Landschaftsbeschreibung. Er hat bspw. Süddeutschland in verschiedene naturräumliche Einheiten gegliedert, um diese dann jeweils in einem ganzheitlichen Ansatz, der sowohl physisch-geographische, als auch bevölkerungs- und siedlungsgeographische Aspekte bedachte, zu beschreiben. Auffallend ist hierbei, dass die gewählte Sprache zwischen einer naturwissenschaftlichen und einer eher emotionalen Färbung changierte: „Ein fast nüchterner Zug und auch ein Hauch von Schwermut liegt über den Hochflächen und den sanften Geländewellen [...]“ (GRADMANN 1956 [1931]: 165).

Durch die zunehmende Bedeutung der Analyse von Landschaften ist die Regionale Geographie in Deutschland zwischen 1920 und 1970 zum zentralen Bereich der Geographieforschung aufgestiegen und entwickelte sich im Spiegel der stark naturdeterministisch orientierten Allgemeinen Geographie. „*Landschaften* und *Länder* galten als die wahren Forschungsobjekte der Geographie“ (WERLEN 2000: 100). Jede Landschaft stellte einen definierten, charakteristischen Ausschnitt der Erdoberfläche mit jeweils objektiv beschreibbaren Geofaktoren dar. Dabei wurden Kulturlandschaften im Gegensatz zu *reinen* Naturlandschaften als „menschlich vermittelte Wirkung der natürlichen Geofaktoren erkannt“ (WERLEN 2000: 101). Dieser Naturdeterminismus wandelte sich in der Länderkunde in ein geodeterministisches Verständnis, so dass ein Land meist über die Summe seiner charakteristischen Landschaften definiert wurde. Dies hatte zur Folge, dass auch dessen Bevölkerung als natürlich-determiniert gesehen wurde. Raum und Gesellschaft äußerte sich so als Einheit von Land und Volk. Soziale Aspekte des gesellschaftlichen Zusammenlebens wurden deshalb in der deutschsprachigen traditionellen Länderkunde nicht berücksichtigt (WERLEN 2000: 105f.). Die natur- und geodeterministische Orientierung der Landschafts- und Länderkunde wurde daher auch konsequenterweise in den geopolitischen

Leitbildern der Nationalsozialisten umgesetzt<sup>10</sup> (WERLEN 2000: 100). So stellte HARD (2002b [1969]) in einer quantitativen Auswertung von Buchtiteln aus geographischen, aber auch anderen wissenschaftlichen und literarischen Kontexten fest, dass zwischen 1920 und 1940 ein starkes Interesse an Landschaften zu erkennen ist.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ging die deutschsprachige Landschaftsforschung mit dem österreichischen Geographen BOBEK (1948) einen neuen Weg (WERLEN 2000: 118ff.). Die Formen sozialer Prägungen der Landschaft und die Darstellung der Funktion der Landschaft für die Gesellschaftsentwicklung wurden verstärkt rekonstruiert. BOBEK (1948) betonte zwar als erster deutscher Geograph die sozialen Faktoren der Anthroposphäre und differenzierte diese genauer, jedoch bewegte sich seine Sozialgeographie „weitgehend im traditionellen System der Geographie“ (WERLEN 2000: 139), in dem die Landschaft als Vorbedingung für die Analyse von sozialen Faktoren fungierte. HARTKE (1962) prägte 1961 auf dem Deutschen Geographentag ein neues Verständnis von Sozialgeographie, indem er sich vom positivistisch betrachteten Forschungsgegenstand der Landschaft abwandte und soziokulturelle Prozesse betonte, die die Kulturlandschaft nun als „Registrierplatte“ (HARTKE 1962: 119), als Indikator gesellschaftlicher Tätigkeiten sahen (WERLEN 2000: 144). Jedoch bewegte er sich weiterhin mit seiner naturwissenschaftlich-methodischen Konzeption der Mensch-Natur-Beziehung in der traditionellen geographischen Raumzentriertheit (WERLEN 2000: 163f.). Auch SCHMITHÜSEN (1964) trieb die Frage um, was eine Landschaft sei. Er kategorisierte insgesamt sechs verschiedene Lesarten, die, neben den traditionellen naturwissenschaftlich-essentialistischen Definitionen (Landschaft als „begrenzter Erdraum“, als „natürliche Beschaffenheit einer Gegend“, als „nur die durch den Menschen gestaltete Erdoberfläche“, als Gesamtbeschaffenheit einer Erdgegend) und einer subjektiv-perzeptorischen (Landschaft als Sinneseindruck), auch eine soziale, stark konstruktivistische Definition bereithielt (Landschaft als Gemälde) (SCHMITHÜSEN 1964: 7). Abschließend hält SCHMITHÜSEN (1964: 21) fest: „Was aber Geographie bleibt, stiftet die Idee der Landschaft.“

<sup>10</sup> Wie stark rassistisches und geodeterministisches Denken zu dieser Zeit in der Geographie verbreitet waren, zeigt sich bspw. bei BANSE (1928: 83): „Die schwarze Rasse ist die Bewohnerin des heißen Gürtels, von Afrika über Südasien und Australien bis in die Südsee hinein. Ihre Körperlichkeit und Geistigkeit steht dem Tiere am Nächsten [...] – kurz sie ist Ausdruck einer Natur, die übergewaltig vor dem Menschen steht und ihn als scheues, machtloses Getier neben anderem Getier dahinleben lässt. Diese Rasse ist jeglicher planmäßiger Vorsorge bar, weil die Landschaft ihr das tierische Dasein gerade noch möglich macht.“

Ab den 1970er Jahren dominierten dann die funktionalistischen Überlegungen der Münchner Schule der Sozialgeographie, die großen Einfluss auf Raumplanung und empirische geographische Forschungen im deutschsprachigen Raum hatte. Zum einen wurde rekonstruktiv-analytisch gearbeitet, indem die bestehenden Kulturlandschaften und deren Herstellungsprozesse untersucht wurden, zum anderen konstruktiv-planerisch, um die funktionale Befriedigung der menschlichen Bedürfnisse (Daseinsgrundfunktionen) und damit also den Raum nach Funktion und Struktur in Beziehung zueinander zu setzen. Jedoch wurden auch dabei nicht die soziokulturellen Aspekte erklärt, die den Raumstrukturen zugrunde lagen (WERLEN 2000: 174ff.). Eine Weiterführung des funktionalen Ansatzes ist im raumwissenschaftlichen Ansatz von BARTELS (1968) zu finden, der im Einfluss der Quantitativen Revolution in den 1960er Jahren entwickelt wurde. Durch die Zuhilfenahme exakter statistischer Verfahren wurden quantifizierbare Ergebnisse produziert, die soziale Raummuster auf theoretischer und empirischer Ebene aufdecken sollten (WERLEN 2000: 208ff.). Auch bei BARTELS (1968) ist festzuhalten, dass sich die Forschungsgegenstände und ihre Analyse immer noch auf einer gänzlich räumlichen Ebene bewegten, bei der gesellschaftliche Parameter eine untergeordnete Rolle spielten (WERLEN 2000: 234f.).

Den entscheidenden Bruch zum traditionellen, positivistisch ausgelegten Landschaftsverständnis vollzog HARD (2002c [1970a], 2002d [1970b]) Anfang der 1970er Jahren.<sup>11</sup> Er ging der Frage nach der Wesensbestimmung der Landschaft nach und zeigte, dass sie kein Objekt, keine Sache an sich ist und definitionsunabhängig besteht. Vielmehr handelt es sich bei der Landschaft um einen konstruierten Begriff, der je nach Definition unterschiedliche Konnotationen in sich tragen kann (HARD 2002b [1969], WERLEN 2000: 214f.). HARD (2002c [1970a]: 149f.) macht deutlich, dass Landschaftsbegriffe und ihre semantischen Bedeutungen auf einer metasprachlichen Ebene analysiert werden müssen. So muss eine Unterscheidung zwischen dem Objekt, dem bezeichneten Gegenstand und seiner Bedeutung, dem Begriff, unternommen werden. Die Bedeutungen der Begriffe sind keine Eigenschaften der Objekte, sondern Ausdruck von gesellschaftlichen Konventionen und Definitionen über die Bedeutung eines Begriffes. Wird diese Unterscheidung nicht vollzogen, kommt es zu einer erkenntnistheoretischen Reifikation, bei der es zu einer Verdinglichung

---

<sup>11</sup> Der Paradigmenbruch mit der klassischen Landschafts- und Länderkunde wird mit dem Begriff der *Kieler Wende* im Rahmen des Deutschen Geographentags in Kiel 1969, angestoßen von BARTELS (1968), bezeichnet.

von Begriffen kommt. In der traditionellen Geographie wurde dies jedoch nicht reflektiert, stattdessen wurde das Objektivität der Landschaft in den Vordergrund gestellt. Sein Landschaftsverständnis konnte sich jedoch noch nicht durchsetzen, in den 1970er und 80er Jahren waren vor allem perceptionsgeographische Forschungen prominent, die sich der Erforschung von subjektzentrierten, individuellen (Raum-)Wahrnehmungen widmeten (WERLEN 2000: 300f.).

Im deutschsprachigen Raum findet man nach wie vor Untersuchungen, die sich mit dem subjektiven Sinngehalt von Landschaften auf einer ästhetisch-erlebnishaften Ebene befassen (KRENZLIN und MÜLLER 1986, BÖHME 1995, 1999). BÖHME (1999: 102) wendet jedoch ein, dass ein objektives Betrachten einer Landschaft nicht möglich ist, da bereits immer schon „Filter von Ideen und Wertungen“ die eigene Visualität beeinflussen. Hierbei sind vor allem „berühmte Landschaften“ zu nennen, die „fertig geprägte Klischees“ widerspiegeln und unreflektiert adaptiert werden (KRENZLIN und MÜLLER 1986: 141). In diesem Zusammenhang spricht LOIDL (1981: 10) von „soziokulturellen Filtern“, die unsere Wahrnehmung beeinflussen. In der praxisorientierten Kulturlandschaftspflege und Raumplanung werden Landschaften weiterhin in naturwissenschaftlichen Kategorien analysiert, um sie in administrativen und juristischen Zusammenhängen quantitativ operationalisierbar und damit instrumentalisierbar zu machen. Damit werden sie als komplexe, aber konkrete Natur verstanden (SCHENK 2002: 12, EISEL 1981: 130).

In den USA wurde die Untersuchung von Landschaft durch SAUER (1968 [1925]) in den 1920er Jahren prominent. In seiner Morphologie der Landschaft distanzierte er sich von dem zu dieser Zeit verbreiteten Umweltdeterminismus und betonte die Interdependenzen von Umwelt und Gesellschaft, wobei er die Landschaft ebenfalls als beobachtbaren, objektiv zu analysierenden Gegenstand sah. Ein Augenmerk legte er dabei auf die Untersuchung der kulturgeschichtlichen Wandlung von der Natur- zur Kulturlandschaft (DUNCAN 2000a: 430). Diese von ihm mitbegründete historische *Cultural Geography* sah Landschaft als eine von natürlichen und gesellschaftlichen Faktoren durchwirkte Konstruktion (GEBHARDT, REUBER und WOLKERSDORFER 2003: 6). Die Kultur ist bei dieser Konzeption die treibende Kraft für die Transformation von Natur- in Kulturlandschaften. So wurde schon damals darauf hingewiesen, dass auch Reiseberichte, Medien und Literatur in die geographische Landschaftsforschung mit einfließen müssen (WERLEN 200: 278).

Im Laufe der letzten 25 Jahre haben sich Humangeographen vor allem im angloamerikanischen Wissenschaftskontext verstärkt mit der Interpretation von visuellen räumlichen Repräsentationen auseinandergesetzt. Dabei wurden Räume und Landschaften von unterschiedlichen Positionen aus betrachtet, Grundlage der Analysen waren heterogene visuelle Medien, darunter Gemälde, Filme oder Werbung (ROSE 1996: 281). Innerhalb der neueren angloamerikanischen geographischen Forschung zu Landschaft sind vor allem COSGROVE (1993, 1998) und DANIELS (1993) hervorzuheben, die eine kritische historische und ideologische Sichtweise bei der Hinterfragung des Landschaftsbegriffs propagieren. Anhand von Gemälden zeigen sie, dass Landschaften komplexe Diskurse unterschiedlicher sozialer Gruppen und ihrer kulturellen Praxen repräsentieren. Die Landschaft ist dabei das diskursive Terrain, auf dem der Kampf um die unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen ausgetragen wird (DANIELS und COSGROVE 1993: 57ff.). COSGROVE (1998: 26) fordert, Landschaftsrepräsentationen in Analogie zu Sprache bzw. Text zu begreifen und sieht eine enge, dialektische Verbindung zwischen linguistischen und visuellen Metaphern, die im westlichen Denken verankert ist. Beide Autoren legen bei ihren Analysen einen Schwerpunkt auf die Malerei, auch wenn Cosgrove (1998: 23f.) festhält, dass die Fotografie und ihre verwandten, modernen Medien im 20. Jahrhundert einen genauso großen Einfluss auf Landschaftskonstruktionen gehabt haben wie die Landschaftsmalerei der vorangegangenen Jahrhunderte.

Insgesamt werden im Folgenden fünf Bereiche vorgestellt, die sich an der Schnittstelle von Geographie und Landschaft befinden. Neben dem ersten Kapitel, das sich mit dem meist naturwissenschaftlich-positivistischen Verhältnis von physischer Geographie und Landschaft beschäftigt, werden in den anderen Kapiteln sozialkonstruktivistische Sichtweisen auf Humangeographie und Landschaft dokumentiert. Neben den wichtigen Strömungen der Handlungs- und Systemtheorie soll ein besonderes Augenmerk auf das Verhältnis von Landschaft und Ort bzw. Landschaft und Text in der Humangeographie gelegt werden.

### 3.1.1 Das positivistische Verständnis in der Physischen Geographie

In den meisten Teilbereichen der Physischen Geographie ist der Begriff der Landschaft nach wie vor hauptsächlich naturwissenschaftlich-essentialistisch ausgerichtet und knüpft daher an ein historisch-traditionelles Landschafts- und damit auch Raumverständnis an.<sup>12</sup> Auch wenn mittlerweile die mehr oder weniger stark konstruktivistische Sichtweise auf Landschaft und Raum in der Humangeographie bekannt und akzeptiert wird, so spielen in der Physischen Geographie nicht zuletzt aufgrund der verwendeten Methodologien und Methoden forschungspraktische Zugänge eine wichtige Rolle, die Landschaften und Räume als empirisch erfahrbaren und messbaren Gegenstand betrachten. So ist es nicht verwunderlich, dass in allgemein-geographischen Wörterbüchern unter dem Stichwort *Landschaft* zwar eine Vielzahl von unterschiedlichen Begriffsbeschreibungen zu finden sind, jedoch diese fast ausnahmslos essentialistische Definitionen bereit halten (LESER et al. 1997: 439f.). Hierbei wird die Landschaft in ihrem äußeren Erscheinungsbild, in ihrer Physiognomie beschrieben und als naturräumliche Einheit, als Gesamtraum oder als Region definiert. Weitere Begriffserklärungen gehen auf die Rolle von Landschaft in Geoökosystemen oder als Naturraumpotential ein, wobei explizit zwischen Natur- und Kulturlandschaft unterschieden wird, eine Unterscheidung, die mit konstruktivistischer Sichtweise unzulässig erscheint, werden vermeintliche Naturlandschaften doch immer durch ihre mediale Inszenierung zu kulturell konstruierten Landschaften. Lediglich die Definitionen von Landschaft als erlebtes Landschaftsbild vor dem Hintergrund eines perceptionsgeographischen Ansatzes, als auch als metaphorische „Phänomengesamtheit beliebiger Art“ in einem umgangssprachlichen Kontext, die zumindest mit einer sprachlich-diskursiven Lesart verknüpft werden kann, lassen auf eine Erweiterung der herkömmlichen Begriffsverwendung schließen (LESER et al. 1997: 440). Auch innerhalb der Naturwissenschaften gibt es jedoch Bestrebungen, die Dualität von Natur und Kultur hinter sich zu lassen. Der Geobiologe LEINFELDER (2013) bspw. greift den Begriff „Anthropozän“ von CRUTZEN (2002) auf und plädiert ebenfalls für die Etablierung einer neuen erdgeschichtlichen Epoche, um den massiven Einfluss des Menschen seit dem 19. Jahrhundert zu verdeutlichen:

---

<sup>12</sup> TREPL (2012: 215ff.) verweist allgemein auf die zunehmende Ökologisierung der Landschaftsidee ab den 1950er Jahren.



„Der Begriff Anthropozän –Menschenzeit– soll zum Ausdruck bringen, dass wir die erdgeschichtlich relativ stabile Epoche des Holozäns hinter uns gelassen haben und etwa seit dem Jahr 1800 in eine neue Epoche eingetreten sind, in der der Mensch zum dominierenden geologischen Faktor geworden ist. Das kann man an vielen Punkten festmachen: mehr als 90 Prozent allen Pflanzenwachstums findet in Systemen statt, die der Mensch beeinflusst, 90 Prozent der Biomasse aller lebenden Säugetiere werden vom Menschen und seinen Haustieren gestellt, und mehr als drei Viertel der eisfreien Landoberfläche sind nicht mehr im ursprünglichen Zustand. [...]. Neu ist die Erkenntnis, dass wir ein untrennbarer Teil des Systems sind. Noch denken wir in Gegensätzen: Auf der einen Seite die „gute“ Natur, die man bewahren muss, auf der anderen Seite der Mensch und die „böse“ Technik, deren Einfluss man zurückdrängen muss. Doch dieser Dualismus ist überholt. Natur und Kultur sind Teile eines Gesamtsystems geworden. Das eine lässt sich nicht ohne das andere begreifen.“

Im Folgenden wird exemplarisch der Begriff der Landschaft in einem Teilbereich der Physischen Geographie, der Landschaftsökologie, näher erläutert. Die Landschafts- bzw. Geoökologie befasst sich mit „komplexen, vom Menschen beeinflussten Prozessen in der Natur, die sie immer in räumlicher Perspektive betrachtet [und] der Erklärung grundlegender Zusammenhänge landschaftlicher Ökosysteme (Geoökosysteme) in allen geographischen Betrachtungsdimensionen [...]“ (MOSIMANN 2007: 486).

In ihrer ganzheitlichen Betrachtung schließt die Landschaftsökologie die vier ökologischen Spezialdisziplinen Boden-, Klima-, Bio- und Hydroökologie ein. Historisch gesehen wurden die Grundlagen einer modernen Geoökologie Anfang der 1950er Jahre mit den aufkommenden naturräumlichen Gliederungen gelegt, bei denen ein System von Naturlandschaftstypen in Deutschland aufgestellt wurde, um so eine naturräumliche Ordnung zu etablieren. In ihrer Weiterentwicklung führte dies über die landschaftsökologische Systemanalyse zu einer Landschaftshaushaltsanalyse, die vor allem durch die technisch-digitalen Möglichkeiten von GIS einen entscheidenden Schub erhalten sollte (MOSIMANN 2007: 486ff.). Der Begriff der Landschaft wird dabei in fast allen Kontexten, bspw. bei der Beschreibung von horizontalen und vertikalen Landschaften herangezogen (GEROLD 2007: 496f.). Landschaft wird in der Geoökologie als positivistischer, natürlicher Gegenstand betrachtet, der vom Menschen zwar genutzt und verändert wird, aber immer nur als ein klar abgrenzbarer Teil einer naturräumlichen Einheit fungiert.

Damit handelt es sich in den Naturwissenschaften in der Regel um einen axiomatischen Raum bzw. eine axiomatische Landschaft, der bzw. die von den Naturgesetzen als gegeben gesehen wird. In diesem Zusammenhang wird auch immer wieder der Begriff des Containerraumes herangezogen, also ein Raum, der als Behälter gedacht wird, in den einzelne

Bestandteile (z .B. die Geo- oder Biosphäre) *gefüllt* werden können.<sup>13</sup> Hiermit hängen auch relationale Raumvorstellungen zusammen, die einen metrischen Raum beschreiben, in dem Distanzen messbar sind und in dem ein System von Lagebeziehungen besteht.

### 3.1.2 Handlungstheoretische Annahmen zum Landschaftsbegriff

Im Laufe der 1990er Jahre hat WERLEN (1995a, 1995b, 2000) mit seinen raumontologischen Überlegungen der deutschen Geographie einen theoretischen Impetus gegeben. HARD (1999: 134) spricht sogar davon, dass er den geographischen Raum in einen anderen „ontologischen Aggregatzustand“ überführt habe. Die Vorstellung von Raum im Rahmen einer essentialistisch, werthalt-normativen Denkweise, bei der das Wesen von Raum durch den Raum *an sich* erklärt wird, wurde abgelegt. Nicht *der* Raum oder *die* Landschaft, sondern die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen sind von wissenschaftlichem Interesse. Diese Bedeutungen sind nicht selbst räumlich darstellbar, sondern „nur die Vehikel, nur die Träger der Bedeutungen“, so dass dementsprechend die „Zuordnungsprozesse von Bedeutungen“, also z. B. „die spezifischen Aneignungen von Objekten und Orten“ untersucht werden müssen (WERLEN 2000: 307).

Das Subjekt spielt dabei eine wichtige Rolle. So ist nach WERLEN (1995: 166) Landschaft auf der Grundlage einer subjekt-zentrierten Weltsicht „relational und perspektivisch an das Subjekt gebunden und kann nicht angemessen subjekt-enthooben objektiviert werden. WERLEN (1995: 166) führt weiter aus: „Landschaft kann durch und durch sinnvoll nur als eine subjektive Beschreibungskategorie physisch-materieller Mitwelt begriffen werden“. Er ist der Ansicht, dass Räume erst über das Handeln des Menschen ihre Bedeutungen erlangen. Deshalb fordert er, dass „die Handlungen der Menschen im Zentrum stehen [sollen], das Räumliche wird als Dimension des Handelns gesehen, nicht umgekehrt“ (WERLEN 2000: 309). Erst durch individuelle, subjektive Handlungen werden räumliche Gegebenheiten zu gesellschaftlichen Konstruktionen. „Es geht nicht mehr darum, eine handlungsorientierte Raumwissenschaft betreiben zu wollen. Es geht vielmehr um

---

<sup>13</sup> Zur Metaphorik des Containerraum-Begriffes siehe LUUTZ (2007).

das Betreiben einer raumorientierten Handlungswissenschaft“ (WERLEN 2000: 310). Anders formuliert WERLEN (2000: 335): „Was ‚Raum‘ oder ‚Landschaft‘ als Ensemble von Erfahrungsgegenständen ausmacht, hat ohne erfahrendes, erkennendes oder handelndes Subjekt keine eigenen symbolischen Bedeutungen.“ Das Verständnis der historischen Landschafts- und Länderkunde und auch der quantitativ orientierten deutschsprachigen geographischen Forschung der 1970er Jahre, die Räume und Regionen soziokulturell klassifizieren wollten und so als Grundlage räumliche Begebenheiten und nicht die menschlichen Handlungen nahmen, stehen damit seiner Raumontologie diametral gegenüber (WERLEN 1995b: 2f.). Die symbolisch-emotionalen Bedeutungszuschreibungen der Gesellschaft bzw. der in ihr handelnden Subjekten nennt WERLEN (2000: 348) „Geographien symbolischer Aneignungen“, die es zu rekonstruieren gilt. In diesem Zusammenhang betont er die wirklichkeitskonstituierende Relevanz von „spätmodernen Mythen“, wie z. B. die Diskurse „Vaterland/Heimat“ oder „Ökoidylle/intakte Natur“ (WERLEN 2000: 349). Er sieht die zunehmende gesellschaftliche Bedeutung von Natur- und damit auch Raum- und Landschaftsdiskursen. SIEGRIST (1996) hat bspw. den Naturdiskurs anhand der Analyse von Reiseberichten von Bergsteigern dargelegt.

WERLEN (1995b, 2000: 314ff.) orientiert sich an seiner dezidiert handlungszentrierten Sichtweise an den Überlegungen des Soziologen GIDDENS (1997 [1984]), der mit seiner Strukturationstheorie versucht, die Unterscheidungen zwischen Mikro- und Makrotheorien zu überwinden. Er will mit der von ihm formulierten „Dualität von Struktur“ die klare Trennung gesellschaftlicher Strukturen und individueller Handlungen auf- und deren gegenseitige Beeinflussung hervorheben (TREIBEL 2000: 230, JOAS 1997: 14). WERLEN (1995a, 1995b und 2000) hat mit seinen teilweise radikal formulierten raumontologischen Überlegungen zahlreiche Diskussionen angestoßen (DÜRR 2001). Kritische Positionen hierzu werden in dem Sammelband von MEUSBURGER (1999a) dargelegt. Der Hauptkritikpunkt ist dabei die starke Zentrierung auf das Subjekt, die den Einfluss von strukturellen Machtkonstellationen, z. B. in den Bereichen Bürokratie, Politik und Medien, nicht angemessen beachtet (MEUSBURGER 1999b: 129, SAHR 1999).

### 3.1.3 Systemtheoretische Annahmen zum Landschaftsbegriff

Seit den 1970er Jahren hat sich im deutschsprachigen Raum vor allem HARD (2002a) in seiner Essaysammlung „Landschaft und Raum: Aufsätze zur Theorie der Geographie“ mit raum- und landschaftstheoretischen Fragen auseinandergesetzt. HARD (2002c [1970a]) hat den Begriff der Landschaft aus seiner objektiv-szientistischen Position in der traditionellen Geographie herausgenommen und die (sprach-)wissenschaftliche Unterscheidung zwischen dem Begriff bzw. dem Wort und dessen Bedeutung betont. Die Bedeutungen von Begriffen sind nicht Eigenschaften der benannten Objekte selbst, sondern lediglich Ausdruck von Definitionen und Konventionen über den Bedeutungsgehalt eines Begriffes.<sup>14</sup>

HARD (2002c [1970a]: 142) legt dar, dass aus dem historisch-semanticen Bereich des Begriffes *Landschaft* verschiedene Konnotationen abgeleitet werden können: Das Suffix *-schaft* zeigt Parallelen zur Konnotation „Einheit/Zusammengehörigkeit“, wie deutlich an den Wörtern *Sippschaft*, *Gemeinschaft* oder *Seilschaft* zu erkennen ist. Sprachwissenschaftlich wird seit dem 18. Jahrhundert der Begriff der Landschaft in semantischer Hinsicht mit *erleben* bzw. *schauen* und vor allem mit ästhetischen Konnotationen wie z. B. *Schönheit*, *Ausdruck*, *Charakter*, *Stil*, *Harmonie* und *Mannigfaltigkeit* verbunden. Darüber hinaus ist die Repräsentation von Landschaft häufig an eine historisierende und völkische Symbolik, z. B. in Form der Begriffe *Vergangenheit*, *Tradition*, *Kultur*, *Heimat*, *Seele*, gebunden (HARD 2002d [1970b]: 76, 2002b [1969]: 109f., KAUFMANN 2005: 50ff.). Diese Konnotationen können als sprachimmanente Inhalte aus dem „semantischen Hof des primärsprachlichen Wortbegriffes“ verstanden werden (HARD 2002c [1970a]: 145). HARD (2002e [1983]: 178ff.) hat u. a. mit Hilfe eines Polaritätenprofils empirisch versucht, die Semantik von „Landschaft“ und „Natur“ herauszuarbeiten. Festzuhalten ist, dass die soziokulturell geformten sprachlichen Bedeutungen aus dem Begriff der Landschaft eine „gruppenvariable Symbolwelt, eine gruppenspezifische Merkwelt“ machen (HARD 2002d [1970b]: 90). HARD (2002b [1969]: 108) betont explizit, dass in die Analyse von Landschaftsbedeutungen auch „nichtgeographische und sogar nichtwissenschaftliche Literatur“ einfließen muss.

<sup>14</sup> Hier zeigt sich die Anlehnung an die strukturalistischen sprachwissenschaftlichen Überlegungen von DE SAUSSURE (2001 [1931]).

Nachdem HARD (2002b [1969], 2002c [1970a], 2002d [1970b], 2002e [1983]) Ende der 1960er bis in die 1980er Jahre die verkrusteten essentialistischen Vorstellungen von Landschaften in der Geographie vor allem mit Hilfe von semantischen, konnotativen Argumentationen in Frage gestellt hat, wendete er sich gegen Ende der 1980er und in den 1990er Jahren der theoretischen Betrachtung von „Landschaft“ und „Raum“ vor einem systemtheoretischen Hintergrund zu (HARD 2002f [1987], 2002g [1993]). Hierbei griff er hauptsächlich die Überlegungen von KLÜTER (1986, 1994) auf. Demnach sind Räume als Rekonstruktionen der Raumkonstitutionen handelnder Subjekte zu begreifen und werden als Raumkonzepte bezeichnet. Zur näheren Beschreibung wird eine „3-Welten-Differenzierung“ herangezogen (HARD 2002f [1987]: 237ff.): eine physische Welt der physikalisch-materiellen Zustände und Prozesse („1. Welt“), eine psychische Welt der mentalen Bewusstseinszustände und Bewusstseinsinhalte („2. Welt“) und eine soziale Welt der Sprachen, Symbole und Ideen („3. Welt“). Die Raumkonzepte sind der „3. Welt“ zuzuordnen und werden als Teil sozialer Kommunikation, als „soziales Kommunikant“ gesehen. Hierbei können diese Fragmente auch als zirkulierende Diskursbestandteile bzw. als Zeichen(-systeme) gesehen werden. Der systemtheoretische Ansatz sieht jedoch als verbindendes Merkmal die Kommunikation an, so dass bei HARD (2002g [1993]: 263ff.) und KLÜTER (1986, 1994) die Raumkonzepte demnach in der Kommunikation konstituiert werden. Raumkonzepte werden vor allem an den Stellen sichtbar, wo mit Hilfe von Kommunikation bewährte Raumkonstruktionen reproduziert werden, da es ohne solche vertrauten Raumkonzepte zu Verständigungsproblemen kommen würde.

Die diesen subjektivierten Raumkonzepten anhängenden Rauminterpretationen beschreibt HARD (2002g [1993]: 294ff.) nach KLÜTER (1986 und 1994) als Raumabstraktionen, die zu den Grundmechanismen moderner Gesellschaften zählen. Raumabstraktionen begleiten dabei die Funktion, komplexe (räumliche) Informationen durch generalisiertes Wissen zu ersetzen und mit Hilfe von sprachlichen und/oder bildlichen Konnotationen einen rekonstruierten, *wirklich* erscheinenden Raum zu schaffen. Raumabstraktionen sind dabei Bestandteile der sozialen Kommunikation und bewegen sich in unterschiedlichen medialen Bezügen. Generalisierte Einheiten dieser Raumabstraktionen bilden z. B. Landschaften, Regionen, Natur- und Kulturräume, soziale Gruppen oder Staatsräume. KLÜTER (1994: 173) beschreibt sie als „hochgradig perfektionierte Formen von Text“, die sich von

gewöhnlichen Texten durch ihre „bildhafte, schnell konsumierbare Darstellung“ abgrenzen. Konstruierte Raumabstraktionen können dabei ganz bewusst manipulative Funktionen übernehmen. „Es handelt sich oft um großartig filtrierte, meisterhaft massenwirksam vermarktete Konstrukte zur gezielten Beeinflussung von Adressaten“ (Brief von Klüter an Hard 1987 zitiert nach HARD 2002g [1993]: 291), die in den meisten Fällen eine starke emotional-atmosphärische Färbung aufweisen. Schon früher betont HARD (2002e [1983]: 230) die gesellschaftliche Bedeutung von Landschaften als Raumabstraktionen:

„Inhalte solcher landschaftlich-vaterländisch-heimatlich-ökoidyllischen Raumabstraktionen fließen heute fast überall [...] in ökonomische und administrativ-politische Programmräume ein; sie simplifizieren Programme und Ordnungsbilder aller Art, um sie positiv zu emotionalisieren und auf diese Weise ihre Akzeptanz zu erhöhen“.

Er vermutet, dass Raumabstraktionen „zu den wichtigsten der gesellschaftsintern erzeugten Grundbedingungen des Funktionierens moderner Sozialsysteme“ gehören (HARD 2002g [1993]: 292).

#### 3.1.4 Landschaft und Ort

Um die Begriffe von Landschaft genauer zu positionieren, muss auch der Ortsbegriff in der geographischen Forschung kurz charakterisiert werden, da auch dieser, sowohl historisch, als auch gegenwärtig eine breite Anwendung findet. In der Physischen Geographie wird mit dem Begriff des Ortes vor allem ein konkreter Standort beschrieben, die Begriffsverwendungen in der Humangeographie sind hingegen vielfältig und finden in nahezu allen Bereichen, wie z. B. in der Siedlungs- und Sozialgeographie, aber auch in der Wirtschaftsgeographie und Politischen Geographie ihre Anwendung. Je nach verwendetem theoretischen Ansatz und empirischen Zugang können Orte einen konkreten, lebensweltlichen Gegenstand beschreiben oder sich in Form von Imaginationen manifestieren. Dies können bspw. Erinnerungsorte (PETERMANN 2007), heilige Orte (ESCHER 2003), Orte zur Herstellung und Bewahrung von Identität (KEITH und PILE 1993), aber auch konsumatorische Marketing-Orte (KNOX und MARSTON 2007: 237ff., SACK 1988) sein. Im Zuge der Abkehr positivistischer Forschungen in den 1980er Jahren, die sich vor allem mit kleinmaßstäbli-

chen Räumen beschäftigt haben, wurden geographische Konzepte von Orten zunehmend populär (DUNCAN 2000b: 582).

Spätestens mit der Etablierung eines konstruktivistischen Raumverständnisses, das z. B. in Form von diskursiv-symbolischen Repräsentationen in Erscheinung tritt, müssen die Bedeutungen und Zuschreibungen der Landschafts- und Ortsbegriffe differenzierter analysiert werden, da sie ihre objektiviert Position verloren und damit eine eindeutige begriffliche Trennung eingebüßt haben. Die Differenzierung von Landschaften und Orten, sowohl in theoretischer, als auch in methodologischer Hinsicht ist deshalb Gegenstand zahlreicher Publikationen (DUNCAN 2000a, 2000b, SCHEIN 1997, DUNCAN und LEY 1993). Darüber hinaus kommt es aber auch vor, dass die Begriffe von Landschaft und Ort eher in einem synonymen Zusammenhang betrachtet werden (IPSEN 2006, KNOX und MARSTON 2007: 213ff.).

Allgemein kann festgehalten werden, dass Ortsrepräsentationen konsistenter sind und sich damit, auch lebensweltlich, durch eine stärkere Konkretisierung auszeichnen. Landschaftsrepräsentationen beschreiben im Gegensatz hierzu tendenziell inhaltlich offene Raumkonzepte, die keine genaue Ortsbestimmung zulassen. Der Übergang vom Ort zur Landschaft kann jedoch, je nach Definition bzw. Interpretation fließend sein. Auch können bestimmte Landschaftsrepräsentationen in unterschiedlichen historisch-diskursiven Zusammenhängen in den Status eines Ortes transformiert werden, wie es bspw. an den Nationalparks im Westen der USA zu beobachten ist. Die Bedeutungszuschreibungen des *Monument Valley* oder *Grand Canyon* haben sich im Zuge der zunehmenden Medialisierung und Kommerzialisierung zu konkreten Orten gewandelt.<sup>15</sup> Ebenso kann es zu Bedeutungstransformationen in die andere Richtung kommen, z. B. können sich städtische Agglomerationen, die ehemals als definierter Ort fungierten, zu Stadtlandschaften verändern.<sup>16</sup> Es können also keine klaren Grenzen zwischen den Bedeutungszuschreibungen von Orten und Landschaften gezogen werden, so dass sie je nach sprachlichem und bildlichem Kontext und diskursiven Zusammenhang unterschiedliche intersubjektiv geteilte, aber auch subjektivistische Charakterisierungen aufweisen können.

---

<sup>15</sup> Zur Historisierung der Landschaften der amerikanischen Nationalparks siehe SCHAMA (1996).

<sup>16</sup> Zur Semiotik von (Stadt-)Raummetaphern siehe LAGOPOULOS (2003)

### 3.1.5 Landschaft, Visualisierungen und Text

Im angloamerikanischen Kontext der Humangeographie der 1990er Jahre rückten Interpretationen von visuellen räumlichen Repräsentationen in den Fokus einer neuen Kulturgeographie. Landschaften und Orte wurden auf Grundlage diverser visueller Medien (z. B. Filme, Gemälde oder Werbung) analysiert (ROSE 1996: 281). Innerhalb der neueren angloamerikanischen geographischen Forschung zur Landschaft sind vor allem COSGROVE (1993, 1998 und 2008) und DANIELS (1992, 1993, DANIELS und LORIMER 2012) hervorzuheben, die auch in gemeinsamen Publikationen (COSGROVE und DANIELS 1988, DANIELS und COSGROVE 1993 und 2006) genealogisch angelegte kritisch-ideologische Analysen von visuell repräsentierten Räumen vorlegen.

Ihre Untersuchungen legen dabei einen Fokus auf Landschaftsdarstellungen in westlichen Gemälden ab dem 16. Jahrhundert, die mit semiotisch-ikonographischer Methodik analysiert werden (COSGROVE 1993, DANIELS 1993). Neben den Interpretationen spezifischer, konkreter visueller Landschaften, geht es ihnen vor allem um eine reflektierte, neuartige Sicht auf Landschaften. Landschaftsideen repräsentieren dabei eine ganz bestimmte Art des Sehens, einen komplexen Diskurs unterschiedlicher soziokultureller Gruppen und ihrer Praktiken (COSGROVE 1998: 8f.).

„[...] landscape constitutes a discourse through which identifiable social groups historically have framed themselves and their relations with both the land and with other human groups, and that this discourse is closely related epistemically and technically to ways of seeing [...]“ (COSGROVE 1998: 9).

Landschaften repräsentieren, je nach historischem und ideologischem Kontext der involvierten gesellschaftlichen Gruppen, eine bestimmte Sichtweise auf die Welt. Er ist der Meinung, dass dies bisher in der Geographie nicht genügend reflektiert wurde und stärker bei der Hinterfragung von räumlichen Bedeutungen beachtet werden muss. Er plädiert daher für eine kritische Analyse der historisch-ideologischen Entwicklungen von Landschaften (COSGROVE 1998: 5 und 38). COSGROVE (1998: 13) hebt dabei die multidimensionale, sozialkonstruktivistische Gestalt von Landschaft hervor.

Die Bedeutungen von Landschaften sind dabei aber nicht fixiert und können je nach Macht- und Wissenskontext variieren. Die Ideologisierung und Historisierung von Landschaft kann dabei einen entscheidenden Beitrag zur kollektiven, aber auch individuellen



Identitätsprägung leisten. DANIELS (1993: 5ff., 243ff.) bestimmte mit Hilfe verschiedener Landschaftsrepräsentationen die nationale Identität eines Nationalstaates in einer historischen Epoche. Landschaftsdarstellungen besitzen in seiner Analyse die Macht, hegemonial-nationales Bewusstsein zu definieren. Anhand von Landschaftsdarstellungen, die England und die USA repräsentieren, zeigt er, wie die Vorstellung eines nationalen Erbes, einer nationalen Identität generiert wird. Mit unterschiedlichen medialen Bezügen und Dokumentationsformen wird durch Gemälde, Fotografien, Karten und Reisebeschreibungen verdeutlicht, wie die Darstellung des Westens in den USA und die Darstellung eines Landgutes in England als symbolische Landschaften die jeweilige nationale Identität dominieren. Hinter bestimmten Landschaften, die in den Status eines nationalen Symbols erhoben werden, steht ein hegemonialer, historisierender Mythos.

„Landscapes, wether focusing on single monuments or framing stretches of scenery [...] picture the nation. As exemplars of moral order and aesthetic harmony, particular landscapes achieve the status of national icons“ (DANIELS 1993: 5).

Die Analysen von DANIELS (1992 und 1993) erheben dabei nicht den Anspruch, eine ultimative Interpretation von bestimmten Landschaften zu liefern, vielmehr werden neue Perspektiven auf Landschaften angestrebt, die sozial-, kulturwissenschaftliche und ästhetische Herangehensweisen kombinieren. DANIELS (1992: 38ff.) interpretiert z. B. Gemälde von Joseph Mallord William Turner, indem er in deren Interpretation sowohl biographische Aspekte vom Künstler, als auch sehr heterogene andere Dokumente aus Belletristik, Geschichtsschreibung und politischen Schriften des 19. Jahrhundert einfließen lässt.

COSGROVE (1993) und DANIELS (1993) legen bei ihren Analysen einen Schwerpunkt auf die Bildinterpretation von Gemälden, jedoch stellt COSGROVE (1998: 23f.) fest, dass die modernen Medien des 20. Jahrhunderts (Fotografie, Film und Fernsehen) einen ebenso massiven Einfluss auf die Bedeutungszuschreibungen wie die Landschaftsmalerei der vorausgegangenen Jahrhunderte ausüben:

„In Hollywood movies -not only Westerns- and more recently television, advertising and video, landscapes have played a vital role, not merely as the setting for human action, but often as a main protagonist“.

Ebenso erwähnenswert ist die Tatsache, dass DANIELS und COSGROVE (1993: 57ff., COSGROVE 1998: 23f.) Parallelen zwischen der Entwicklung der Landschaftsmalerei und der Entwicklung von Theater und Schauspiel sehen. In den Begriffen *Landschaftskulisse*,

*Landschaftsszenerie, Naturschauspiel* und *Ensemblewirkung* ist diese Verbindung deutlich zu erkennen.

Über die Interpretation von Landschaftsrepräsentationen hinaus hat sich COSGROVE (1999, 2003, 2007) mit der visuellen gesellschaftlichen Konstruktion durch kartographische Darstellungen auseinandergesetzt. Die Kartographie formte seit dem 16. Jahrhundert im zunehmenden Maße die räumlichen Vorstellungen von unserer Welt und sind seitdem fester Bestandteil der räumlichen Strukturierung von Lebenswelten (COSGROVE 1998: 8). Kartendarstellungen sind dabei keineswegs neutrale Abbildungen der Wirklichkeit, sondern immer auch Spiegelbilder von hegemonialen Diskursen einer bestimmten sozialen Gruppe (MOSE und STRÜVER 2009). Mit der voranschreitenden visuellen Technik und Digitalisierung nimmt der Einfluss von leicht konsumierbaren und verständlichen Karten und kartenähnlichen Infographiken stetig zu. Neuartige, teilweise interaktive, mehrdimensionale Kartendarstellungen können mittlerweile überblicksartige, real erscheinende Landschaften generieren, die die klassische zweidimensionale Karte in den Medien zunehmend verdrängen könnten. Inhaltlich sind (karto-)graphische Repräsentationen hervorragend dazu geeignet alltagsweltliche bzw. kulturelle Einschreibungen mit wissenschaftlichen diskursiven Einschreibungen zu vermischen und damit neue Bedeutungen zu schaffen (NOHR 2002, ADELMANN 2001: 74, MICHALSKY 2005: 301).

COSGROVE (1993, 1998) und DANIELS (1992, 1993) haben in ihren semiotisch angelegten Analysen immer wieder eine Analogie von Landschaftsrepräsentationen zu Sprache bzw. Text hergestellt und eine dialektische Verbindung zwischen linguistischen und visuellen Metaphern betont. Landschaft wird dabei als diskursives Terrain umschrieben, auf dem der Kampf um unterschiedliche Bedeutungszuschreibungen ausgetragen wird (DANIELS und COSGROVE 1993: 57ff., COSGROVE 1998: 16). So wird im Sammelband von BARNES und DUNCAN (1992) der Frage nachgegangen, wie die primär in Texten dargestellten Orte und Landschaften diskursiv konstruiert werden, allgemeinere Raumkonzepte auf größerer Maßstabsebene werden dabei nur marginal betrachtet (DUNCAN und BARNES 1992: 252). Festzuhalten ist, dass bisher in der Geographie allgemein Texten und der kritischen Reflexion ihrer Vor- und Nachinterpretationen zu wenig Bedeutung beigemessen wurde. BARNES und DUNCAN (1992b: 2) sehen eine Repräsentationskrise in den Humanwissenschaften der 1980er Jahren, wo das Verhältnis zwischen Textproduktion, textimmanenter Ebene und

Interpretation neu bestimmt wurde. Das interkontextuelle Verständnis von Text betrachtet nie einen singulär stehenden Text, sondern bezieht sich immer auf vorangegangene Texte, die auf dessen diskursive Thematik rekurren. So werden immer neue Bedeutungen generiert:

„The consequence is that writing is constitutive, not simply reflective; new worlds are made out of old texts, and old worlds are the basis of new texts“ (BARNES und DUNCAN 1992b: 3).

Neben der Rezeptionsebene von Texten ist auch die Ebene der Textproduktion nicht zu vernachlässigen, da sich hier der politische, kulturelle, sozioökonomische oder historische Kontext und die institutionellen Rahmenbedingungen, in denen ein Text verfasst wurde, offenbart (LEY und DUNCAN 1993: 329, ROSE 1996). Auf der Textebene wird vor allem die Rhetorik der Sprache hervorgehoben, die zu einem erheblichen Teil die Akzeptanz bzw. Glaubwürdigkeit der Bedeutungszuschreibungen steuert (BARNES und DUNCAN 1992b: 3f.). Hier spielt vor allem die geschickte Verwendung von Metaphern eine wichtige Rolle:

„They are socially and culturally constructed entities that emerged in an earlier process of metaphorical re-description. As such, metaphors relate to other metaphors and, as in the case of texts, not to some pre-linguistic brute reality“ (BARNES und DUNCAN 1992b: 11).

In Bezug auf die Interpretation von Landschaft sehen BARNES und DUNCAN (1992b: 5ff.) starke Parallelen zu Textinterpretationen. Anhand verschiedener Charakteristika lässt sich ihre Wesensverwandtschaft aufzeigen: Es handelt sich jeweils um soziokulturell konstruierte Produkte, die aufgrund ihrer Materialisierungen (z. B. in Texten und/oder Bildern) in der Regel eine breite gesellschaftliche Akzeptanz erfahren. Dabei sind sie meist kontextabhängig und Bestandteil diskursiver Strukturen. Mit Hilfe unterschiedlicher empirischer Zugänge und Gegenstände, z. B. Gemälde oder Karten, wird versucht, die sprachlichen und visuellen Repräsentationen von Landschaften und Orten zu dekonstruieren. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf die Kristallisation bestimmter Machtverhältnisse bzw. ideologisch-hegemonialer Positionen gelegt.

### 3.2 Der Bildbegriff in der Geographie

Seit ihren fachspezifischen Anfängen im 19. Jahrhundert haben in der Geographie Bilder jeglicher Art eine wichtige Rolle bei der Konstitution ihres wissenschaftlichen Gegenstandes gespielt. Neben den Darstellungen von Karten, die nach wie vor, sowohl in der öffentlichen Wahrnehmung, als auch in fast allen Forschungskontexten die Wissenschaft der Geographie repräsentieren, wurden und werden graphische Darstellungen, Fotografien, Zeichnungen und Filme produziert, dokumentiert, analysiert und interpretiert, um aus (zeit-)räumlichen natur-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Prozessen einen Erkenntnisgewinn zu erzielen. Im Folgenden sollen die aktuellen Überlegungen zur Visualität in der Humangeographie zum einen von einer theoretisch-methodologischen, zum anderen von einer empirisch-forschungspraktischen Seite beleuchtet werden.

#### 3.2.1 Raumkonstruktion durch Bilder

Obwohl in der Geographieforschung und -didaktik, nicht zuletzt aufgrund der immer besseren technisch-digitalen Möglichkeiten, Bilder eine breite Anwendung erfahren, ist eine kritische Reflexion der bildtheoretischen Positionen eher die Ausnahme (SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK 2009: 13). Die Hinterfragung der Ontologie von Bildern wird bisher vor allem in den interdisziplinär angelegten Bildwissenschaften behandelt, als deren Grundlagendisziplinen u. a. die Kognitions-, Kommunikations-, Medien- und Kunstwissenschaft, die Philosophie, die Psychologie und die Semiotik gelten. Im Bereich der sozialwissenschaftlich-orientierten Bildwissenschaften werden die Erziehungs-, Kultur-, Politik- und Rechtswissenschaft, sowie die Soziologie genannt. Die Geographie, weder in ihrer physischen, noch in ihrer humanwissenschaftlichen Ausrichtung, sucht man auch hier vergeblich (SACHS-HOMBACH 2005, 2009). Im Zuge eines *Visual Turns*, der Anfang der 1990er Jahre nahezu die kompletten Humanwissenschaften ergriffen hat (vgl. hierzu auch Kap. 1.1), wurde auch in der Geographie die Bedeutung der Visualität in der Wirklich-

keitskonstruktion der Gesellschaft zunehmend hinterfragt (THORNES 2004). ROSE (1996, 2001, 2003) hat sich dabei sowohl theoretisch, als auch empirisch, immer wieder mit der Stellung von visuellen Repräsentationen auseinandergesetzt. In Bezug auf die theoretischen Zugänge zum Verständnis von Bildern in der Geographie hat sie, neben inhaltsanalytischen, semiotischen und psychoanalytischen Herangehensweisen, auch diskursanalytische Methodologien entwickelt (ROSE 2001). Bei den auf Bildern und Karten fokussierten Forschungen von COSGROVE (1993, 1998) und DANIELS (1992, 1993) wurde theoretisch meist auf einen semiotisch-ikonographischen Ansatz zurückgegriffen, bei dem auch Bilder als Text „gelesen“ werden (BARNES und DUNCAN 1992a). Auch in der deutschsprachigen Humangeographie werden immer wieder Bilder als (semiotische) Zeichen gedeutet, mit unterschiedlichen Foki (FELLMANN 1998, SCHLOTTMANN 2005a, DIRKSMEIER 2007). Neben der semiotischen Betrachtung von Bildern, werden auch phänomenologisch-theoretische Ansätze diskutiert und auch explizit mit zeichentheoretischen Überlegungen verglichen (DIRKSMEIER 2007: 4f., WIESING 33f.). In einer bildpragmatischen Sichtweise sind Bilder nicht zwingend als Zeichen zu definieren, vielmehr werden sie erst durch ihre Erkennung und Verwendung als Bilder zu Bildern. D. h. Bilder müssen hier stärker im Rahmen ihres Verwendungs- und Handlungskontextes interpretiert werden (SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK 2009: 17).

SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK (2009: 16) übernehmen die Unterscheidung von mentalen, materiellen und sprachlichen Bildern von MÜLLER (2003: 20), die wiederum an MITCHELL (1986) angelehnt ist:

„Die meist eher induktiv bis intuitiv vorgenommene Differenzierung von „mental“, „materiell“ und „sprachlich“ Bildern scheint in der Geographie eine gewisse Plausibilität zu haben, da die Bildbegriffe Gegenstandsbereiche markieren, die (bisher) weitgehend separat behandelt wurden, das Geistige, das Physische und das Kulturelle. Doch die Verhältnisse zwischen diesen Bildtypen wurden bislang wenig thematisiert, die ontologischen wie epistemologischen Prämissen der Unterscheidung wie auch ihre möglichen Beziehungen sind Gegenstand aktueller Debatten.“

Auch muss stärker theoretisch hinterfragt werden, wie Visualität und Raumkonstruktionen zusammenhängen. SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK (2009: 19) sehen „Bilder zunächst lose als Element der alltäglichen, strukturierenden Produktion und Reproduktion von Gesellschaft-Raum-Verhältnissen“. Sie schlagen mehrere Forschungsschwerpunkte vor, wie das Zusammenspiel von Bildern und Räumen hinterfragt werden kann (SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK 2009: 19f.). Ein Fokus sehen sie in der Behandlung von Raumkonstruktion-

nen durch materielle Bilder, z. B. in Form von (Werbe-, Info-)Schildern oder Tafeln, einen anderen durch Konstitutionen von Räumen in Bildern, also symbolische Raumpräsentationen, die Deutungen von Raum bereitstellen. Hierzu gehören bspw. Karten, Malerei oder Fotomontagen. Ein weiterer Schwerpunkt könnte in der Erforschung der Funktion von Raumbildern liegen. Hierzu würden auch Praxen des Sehens und Bilder als Elemente strategisch-hegemonialen Handelns zählen. Als letzter Fokus wird die Analyse von dokumentarischen bzw. informativen Gebrauchsbildern genannt, wie z. B. die Bilder aus Überwachungskameras oder Satellitenbilder. Hier ist „das Bild samt der durch dieses vollzogene Aneignungen des Raumes vor allem Mittel zum Zweck des Herstellens von Beweisen, Evidenzen und Legitimationen“ (SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK 2009: 19). In diesem Zusammenhang ist auch von Bilddiskursen bzw. von Bildern in Diskursen die Rede, die gesellschaftliche (Raum-)Realitäten schaffen oder prägen (MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI 2006, PÖRKSEN 1997).

#### 3.2.2 Geographieforschung mit Bildern

Die Analyse und Hinterfragung von Bildern in der Humangeographie ist im deutschsprachigen Raum noch ein relativ junger Forschungsbereich, der sich im Laufe der letzten 15 Jahre entwickelt hat. Auch hier wurde der Weg über die angloamerikanische Rezeption visuell orientierter Forschungen gegangen, die traditionell als Vorreiter progressiver human-geographischer Fragestellungen fungieren. Neben den Arbeiten von ROSE (1996, 2001, 2003) sind hier die Forschungen von COSGROVE (1993, 1998, 1999) und DANIELS (1992, 1993) zu nennen, vor allem ihre gemeinsame Publikation über die Ikonographie der Landschaft (COSGROVE und DANIELS 1988). Ebenso eine breite Beachtung fanden die Überlegungen von URRY (1990 und 1995) zu konsumatorischen und touristischen raumstrukturierenden und raumkonstruierenden Sichtweisen auf Landschaften und Orte. Neben den wahrnehmungsgeographischen Herangehensweisen auf Landschaftsbilder und Landschaftsästhetik von HASSE (1993a, 1993b, 1999), sind vor allem die filmgeographischen Arbeiten von ESCHER (2006, 2012) und ZIMMERMANN (2007, 2008, 2009a, 2009b und

2013) bzw. ESCHER und ZIMMERMANN (2001, 2005, 2006) im deutschsprachigen Raum hervorzuheben, die vor allem die räumlichen Repräsentationen von Landschaften, Natur und Städten in filmischen Visualisierungen dekonstruieren. Die angloamerikanische Filmgeographie hat auch hier eine etwas längere Tradition, die sich bis in die 1990er Jahre zurückverfolgen lässt, stellvertretend sollen KENNEDY und LUKINBEAL (1997) an dieser Stelle genannt werden (SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK 2009: 15).

### 3.3 Der Diskursbegriff in der Geographie

Neben dem Landschafts- und Bildbegriff soll nun der dritte zentrale Begriff, der Diskursbegriff, umrissen werden. Auf die Grundlagen und theoretischen Positionen in der Diskursforschung der deutschen Humangeographie folgen methodologische und empirische Anwendungsbeispiele. Diese sind nochmals in sprach- bzw. textlastige und Materialität betreffende bzw. bildzentrierte Ansätze und Herangehensweisen unterschieden.

#### 3.3.1 Diskursforschung in der deutschen Geographie

Diskursforschung in der deutschen Humangeographie ist noch ein relativ junger Forschungszweig, erst im neuen Jahrtausend findet man die ersten Behandlungen geographischer Fragestellungen mit diskurstheoretischem Hintergrund. Zwischen 2004 und 2010 wurden im Rahmen vom „Wissenschaftsnetz Diskursforschung in der Humangeographie“, initiiert von Paul Reuber, Georg Glasze und Annika Mattissek, jährliche, mehrtägige Arbeitstreffen mit unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten organisiert, die sich zum Ziel gesetzt haben, Konzepte, Methodologien und empirische Instrumente der Diskursforschung in der Humangeographie zu etablieren. Neben einem „ReaderPlus“ als Diskussionsplattform seit 2006 und der „Humangeographischen Sommerschule: Diskurs und Raum“ 2010 in Erlangen, sind vor allem seit der Publikation des Sammelbandes „Hand-

buch Diskurs und Raum“ (GLASZE und MATTISSEK 2009a) diskursinformierte geographische Forschungen in der deutschen Humangeographie angekommen.

Auch in der Humangeographie bilden poststrukturalistische Diskurstheorien, die die Herstellung von Bedeutungen und damit die Produktion spezifischer sozialer Realitäten und deren Machteffekte in Form von Hegemonialisierungen bzw. Marginalisierungen konzeptionalisieren, die Grundlagen der Forschung. In ihrer Anwendung wird dabei ein besonderes Augenmerk auf die diskursive Herstellung von bestimmten Räumen und der damit einhergehenden Etablierung soziokultureller Wirklichkeiten gelegt. Dies kann sich bspw. in Grenzziehungen (räumliche In- und Exklusion), Stigmatisierungen, Kategorisierungen, aber auch in der Schaffung von Materialitäten (z. B. Architektur) zeigen (GLASZE und MATTISSEK 2011: 660).

In der Mehrzahl diskurstheoretischer Arbeiten findet man, auch historisch bedingt durch die Etablierung von FOUCAULT (2008a [1966], 1981 [1969]), einen starken Bezug zu sprachlichen Artefakten zur Bedeutungskonstitution in Diskursen. Prinzipiell müssen aber, gerade in der visuell ausgerichteten Geographie, nicht-sprachliche diskursrelevante Bestandteile, wie z. B. Karten, (bewegte) Bilder, Materialitäten und Praktiken, in Diskursanalysen einfließen. Dies geschieht bereits in der Kritischen Kartographie, den postkolonialen Forschungen oder auch in handlungsgeographischen Bezügen auf Mikro- und Makroebene. In aktors- und handlungszentrierten Ansätzen wird bspw. nicht mehr danach gefragt, welche Motivationen bestimmte Handlungen bewirken, sondern warum Praktiken in einem bestimmten Kontext als sinnvoll angesehen werden. Damit verändert sich der Fokus von sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschungen im Allgemeinen, da keine universellen Erklärungen mehr geliefert werden können und alle Objektivierungen vor einem diskursiv-kontingenten Hintergrund betrachtet werden müssen. GLASZE und MATTISSEK (2011: 662) sprechen in diesem Zusammenhang von einer „Öffnung des Diskurses“, bei der die „Strukturprinzipien gesellschaftlicher Sinnproduktion“ offengelegt werden müssen (GLASZE und MATTISSEK 2011: 661f.).

Diskurstheoretische Ansätze in der deutschsprachigen Humangeographie rezipieren dabei oft Ansätze, die im Zuge des *Cultural Turns* entstanden sind und sich in der angloamerikanischen Neuen Kulturgeographie, der Postkolonialen Geographie oder auch in der Feministischen Geographie finden. Darüber hinaus werden interdisziplinäre Verknüpfungen



mit sprach- und kulturwissenschaftlichen Diskursforschungen und mit den poststrukturalistischen Primärquellen gesucht. Ein besonderer Schwerpunkt liegt darüber hinaus auf der forschungspraktischen Operationalisierung von Diskursanalysen. Insgesamt lassen sich vier verschiedene Bereiche humangeographischer Diskursforschung ausmachen: Neben der Konstruktion von räumlichen Identitäten durch Grenzziehungsprozesse, lassen sich raumbezogene Handlungsgeographien, kulturelle Wirtschaftsgeographien und neue Interpretationen von Mensch-Umwelt-Beziehungen identifizieren. Bei den diskursiven Territorialisierungen wird danach gefragt, wie räumliche mit sozialen Differenzierungen verknüpft werden und dadurch verräumlichte Bereiche des Eigenen und des Fremden geschaffen werden. Raumbezogene Praktiken sind Wirkungen von bestimmten Wahrnehmungs- und Sinnmustern, die, in Kombination mit Materialitäten, diskursabhängig soziale Realitäten hegemonialisieren bzw. marginalisieren. Kulturelle Geographien der Ökonomie vor einem diskurstheoretischen Hintergrund können Standortentscheidung, die klassisch meist als Handlungskonsequenzen von betriebswirtschaftlichen Gesetzmäßigkeiten gesehen werden, als diskursiv-politische Prozesse analysieren. Auch das Verhältnis von Gesellschaft und Umwelt lässt sich in einem poststrukturalistischen Zusammenhang neu definieren. Natur ist nun nicht länger eine essentialistische Tatsache, sondern wird erst durch die Interpretationen und Abgrenzungen des Menschen in einem genealogischen Kontext immer wieder neu definiert (GLASZE und MATTISSEK 2011: 662f., 2009b).

### 3.3.2 Diskurse durch Sprache

Neben der Hegemonietheorie von LACLAU und MOUFFE (2001 [1985]) und der Geschlechtertheorie von BUTLER (1991 [1990]) ist es vor allem das theoretische Gerüst von FOUCAULT (1981 [1969], 2008a [1966], 2012 [1971]), das die Grundlagen für die empirischen Verfahren in den Diskursanalysen der deutschsprachigen Humangeographie bildet. Es kommen sowohl archäologische Perspektiven (FOUCAULT 1981 [1969], 2008a [1966]), als auch genealogische Ausrichtungen zum Einsatz (FOUCAULT 2012 [1971]).

Bei einer archäologischen Diskursbetrachtung geht es um die Rekonstruktion der strukturierenden Regeln der Sprache und Praktiken. FOUCAULT (1981 [1969]) nannte diese die „Formation des Diskurses“, später sprach er von der „Ordnung des Diskurses“ (FOUCAULT 2012 [1971]). Zentral sind dabei diskursive, sprachliche Formationen, die durch eine inhaltliche Struktur, durch Regelmäßigkeiten und bestimmte wiederkehrende Korrelationen und Abläufe gekennzeichnet sind. Diskursive Formationen bestehen also aus Regeln, die dazu beitragen, dass bestimmte Aussagen in einem bestimmten Kontext verwendet werden, andere hingegen in diesem Zusammenhang nicht auftauchen. Das Ziel besteht darin, diese Regeln zu erkennen und zu strukturieren. Daher wird danach gefragt, welche Aussagen einen Diskurs kennzeichnen bzw. welche Aussagen nicht genannt werden und welche Regeln bei der Verknüpfung der Aussagen zugrunde gelegt werden. Darüber hinaus wird nach Macht/Wissen- und Subjekt-Konstellationen gefragt (DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 175f.).

Bei einer genealogisch ausgerichteten Diskursanalyse geht es darum, die Entstehung und Veränderung von Diskursen zu analysieren. Hier werden diskursive Formationen in einem bestimmten zeitlichen, räumlichen und sozialen Kontext untersucht und somit danach gefragt, wie sich die Regeln der Aussageproduktion historisch entwickelt haben (DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 176). Die humangeographische diskursanalytische Empirie steht, wie auch andere Sozial- und Kulturwissenschaften, vor dem Problem, dass keine starren, klar umrissenen Methoden zur Verfügung stehen und damit auf einen vielfältigen Baukasten an empirischen Instrumenten zurückgegriffen werden muss, um Diskurse angemessen zu analysieren. Bei allen Analyseinstrumenten muss jedoch darauf geachtet werden, dass die einzelnen Schritte plausibel sind und die Gefahr von Zirkelschlüssen minimiert wird.

Bei dem Verfahren der lexikometrischen Analyse von geschlossenen, digitalen Textkorpora werden die quantitativen Beziehungen zwischen lexikalischen Elementen (Wörter bzw. Wortfolgen) untersucht. Dabei kann sowohl der Textkorporus als eine Art Nachschlagewerk für bestimmte Suchanfragen genutzt werden, als auch induktiv ohne im Voraus getroffene Definitionen vorgegangen werden (DZUDZEK et al. 2009, DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 177). Insgesamt lassen sich fünf verschiedene Teilmethoden unterscheiden. Die Frequenzanalyse, die Konkordanzanalyse, die Analyse der Charakteristika eines

Teilkorpus, Kookkurrenzen und multivariate Analysemethoden. Bei der Frequenzanalyse wird entweder die absolute oder die relative Häufigkeit von Wörtern bzw. Wortfolgen innerhalb eines Teilkorpus untersucht. Eine Konkordanzanalyse hingegen stellt die Kontexte von Begriffen dar, indem danach geschaut wird, in welchem unmittelbaren textlichen Zusammenhang bestimmte Schlüsselwörter benutzt werden. Konkordanzanalysen eignen sich auch als Vorbereitung für eine qualitative Interpretation. Bei der Analyse eines Teilkorpus wird darauf geschaut, welche Wörter im Vergleich zum Gesamtkorpus signifikant über- bzw. unterrepräsentiert sind. Kookkurrenzen bzw. Kollokationen analysieren die Signifikanz von Wörtern/Wortfolgen in Bezug zu einem Begriff. Die multivariaten Analysemethoden gehen noch einen Schritt weiter, indem die Differenzbeziehungen bei Kookkurrenzen aufgedeckt werden (DZUDZEK et al. 2009, DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 177f.).

Bei den kodierenden Verfahren in der Diskursforschung wird davon ausgegangen, dass rein quantifizierende Methoden auf Sprachebene nicht ausreichen, um einen Diskurs angemessen abzubilden, so dass ein stärker interpretatives Kodieren von Elementen und deren Verknüpfungen angestrebt wird. Es kommen deduktive oder induktive interpretative Textanalysen bzw. qualitative Inhaltsanalysen zum Einsatz, die mit Hilfe der Bestimmung der Regelmäßigkeiten in den Beziehungen von lexikalischen Elementen oder semantischen Konzepten das Ziel haben, Regeln der Konstitution von Bedeutungen zur Herstellung sozialer Wirklichkeit aufzudecken. Neben den Verknüpfungen zwischen zwei Bedeutungseinheiten, die in Bezug auf ihre Äquivalenz, Opposition oder Kausalität untersucht werden können, sind vor allem komplexere Verbindungen, die dann als narratives Muster bezeichnet werden, Gegenstand von Analysen. Oft wird dabei auf das theoretische Sampling der *Grounded Theory* von GLASER und STRAUSS (2010 [1967]) zurückgegriffen, das darauf beruht, möglichst unvoreingenommen Datensammlung und -analyse parallel voranzutreiben, um damit die Kernaussagen herauskristallisieren zu lassen. Auch muss stärker darauf geachtet werden, die Intersubjektivität der Empirie zu gewährleisten, indem der meist selektive Blick des Forschenden hinterfragt und dessen Dilemma der doppelten Hermeneutik bewusst gemacht wird (GIDDENS 1997 [1984], WERLEN 2000: 313ff.). In humangeographischen Fallstudien wurden bereits kodierende Verfahren zur Analyse der diskursiven Konstitution raumbezogener Identitäten angewendet. Dabei ging es in verschiedenen Kontex-

ten um geographisch-territoriale Differenzierungen, wie bspw. um die globale, kollektive Identität der Frankophonie (GLASZE 2013), die geopolitischen Weltbilder in transnationalen arabischen Printmedien (HUSSEINI DE ARAÚJO 2011) oder die Produktion katalanischer und spanischer nationaler Identität durch historische Narrationen (MOSE 2007) (GLASZE, HUSSEINI und MOSE 2009, DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 178f.).

Bei dem Verfahren der raumbezogenen Argumentations- und Aussagenanalyse, welches ein qualitatives Mikroverfahren auf Satzebene ist, werden drei zentrale Annahmen vorausgesetzt. Erstens wird davon ausgegangen, dass es keinen stabilen, inhärenten Sinn in Sprachdokumenten gibt. Zweitens ist jede Sinnproduktion überdeterminiert, was bedeutet, dass Aussagen je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungen tragen. Drittens wird eine Regelmäßigkeit der Bedeutungskonstitution angenommen, bei der strukturierte Äußerungsschemata existieren. Die Argumentations- und Aussagenanalyse untersucht die Rhetorik und Sprachpragmatik, um das kausale Verhältnis von Begriffen zueinander zu bestimmen, um somit Mehrdeutigkeiten und unterschiedlichen Sichtweisen aufzudecken. Im human-geographischen Kontext wird danach gefragt, welche Vorstellungen von Raum und räumlichen Konflikten, welches raumrelevantes, implizites Wissen vorhanden ist. Ein besonderes Augenmerk wird auf das implizite (räumliche) Wissen gelegt, da hier etablierte Deutungen als gegeben und damit als wahr erscheinen. In der Regel wird auf das Argumentationsschema von TOULMIN (1996 [1958]) zurückgegriffen, das die Konstruktion einer Argumentation aufdecken kann. Ein Argument besteht aus einer Behauptung und einem Fakt. Die Schlussregel, die auf Hintergrundwissen basiert, gewährleistet den Übergang vom Fakt zur Behauptung. In Argumentationen sind sogenannte Zeigewörter (Deiktika) von Bedeutung, da sie Text und Kontext verknüpfen, indem sie auf personelle, temporale und/oder räumliche Charakteristika der Äußerungssituation verweisen. Ebenso muss die polyphone Struktur von Aussagen untersucht werden, da meistens neben der Sprecherposition noch andere Stimmen und damit Argumentationsmuster eingebettet sind. Diese können bspw. auch als Vorkonstrukte in Form von sozialen und institutionellen Strukturen in Erscheinung treten. Als grammatikalische Formen spielen vor allem Relativsätze und Nominalisierungen bzw. Substantivierungen eine wichtige Rolle, die die Fähigkeit haben, ganze Diskursstränge ab-

zubilden (FELGENHAUER 2009, MATTISSEK 2009, DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 179ff.).<sup>17</sup>

### 3.3.3 Diskurse durch nicht-sprachliche Entitäten

Neben der zentralen Rolle von Sprache in Texten als Grundlage bei der Analyse von Diskursen, spielen auch nicht-sprachliche Entitäten bei der Konstitution von Diskursen eine tragende Rolle. Unter dem Begriff der Materialität gruppieren sich verschiedene Konzepte, die die Bedeutungskonstruktion jenseits der Sprache betonen. Hierunter fallen Dispositive, Technologien, Performanzen und Bilder. Das Dispositiv, ein ebenfalls von FOUCAULT (2008c [1976]) initiiertes Konzept, unterscheidet zwischen Diskursen (sprachliche Elemente) und anderen, nicht-sprachlichen Einheiten (Institutionen, Architektur, aber auch Gesetze). Machteffekte entstehen dabei aus dem Zusammenspiel von Materialitäten, Institutionen und sprachlichen Praktiken (BÜHRMANN und SCHNEIDER 2008: 23ff., KELLER 2004: 50, AGAMBEN 2008 [2006]: 9). Unter Technologien sind materielle bauliche, wie z. B. Gefängnisse oder Kliniken, oder technische Hilfsmittel, wie z. B. Überwachungskameras oder Technologien, zu verstehen, die in einem bestimmten gesellschaftlichen Zusammenhang eine diskursive Rolle einnehmen und machtvoll lenken können.<sup>18</sup> Eine zusätzliche Erweiterung der sprachzentrierten Diskursanalysen bietet die Behandlung von Performativität. Hier wird davon ausgegangen, dass soziale Wirklichkeiten durch körperliche und andere materielle Praktiken hergestellt werden. STRÜVER und WUCHERPFENNIG (2009) betonen, dass Diskurse nur durch Praktiken erfahrbar werden, bspw. in der Reproduktion von öffentlichen bzw. privaten Räumen (DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 181).

Eine besondere Stellung, gerade in der Geographie, nimmt die Betrachtung von Karten vor einem diskursinformierten Hintergrund ein. In der Kritischen Kartographie werden

---

<sup>17</sup> Als Beispiele solcher Nominalisierungen bzw. Substantivierungen seien hier die Begriffe *Demokratisierung* und *Islamisierung* genannt.

<sup>18</sup> Das Internet im Diskurs des *Arabischen Frühlings* oder die mediale Inszenierung der Zerstörung des WTC am 11. September 2001 in New York City im Diskurs des islamischen Terrors sind eindrückliche Zeichen, welche Relevanz Technologien im Rahmen von Materialität und Diskurs einnehmen können.

Karten nicht als Abbild der Wirklichkeit betrachtet, sondern als diskursimmanente Konstruktionen, die, je nach Kontext, verschiedene Bedeutungen visuell transportieren. MOSE und STRÜVER (2009) sehen Karten vor einem semiotischen Hintergrund und können sie daher wie Text interpretieren. Einzelne Karten bzw. einzelne thematische Einheiten in Karten können als Diskursfragmente verstanden werden oder auch als eigenständiger Spezialdiskurs dekonstruiert werden. Karten erfüllen damit die Definition von Macht-Wissen-Komplexen nach FOUCAULT (2008a [1966], 1981 [1969], 2012 [1971]).

MIGGELBRINK und SCHLOTTMANN (2009: 181ff.) halten fest, dass, auch bedingt durch die sprachzentrierten Diskursanalysen in anderen Geistes- und Sozialwissenschaften, bislang keine humangeographischen Diskursforschungen publiziert wurden, die sich explizit mit Bilddiskursen bzw. Diskursen, die hauptsächlich über Bilder konstituiert werden, beschäftigen haben. Sie betonen, auch im Rahmen der zunehmenden Bedeutung von Medientheorien, dass die Beachtung von Visualität in Diskursen in der Zukunft eine größere Bedeutung einnehmen muss. Als Ausgangspunkt eines Operationalisierungsversuchs von Bilddiskursanalysen halten sie fest, dass Bilder ebenfalls Bestandteil von Macht-Wissen-Konstellationen (FOUCAULT (2008a [1966], 1981 [1969], 2012 [1971])) sind und meist in der Verbindung mit sprachlichen Artefakten ihre diskursive Wirkung entfalten. Wie diese Verbindung ontologisch konstruiert wird und wirkt, kann nach wie vor sehr unterschiedlich und teilweise konträr ausgelegt werden. Zurückgegriffen wird in der Regel auf bekannte Bild- und Zeichentheorien aus den Bildwissenschaften bzw. vor allem aus der Kunstgeschichte, die sich mit bildtheoretischen Fragestellungen bereits intensiv beschäftigt haben (SACHS-HOMBACH 2009).<sup>19</sup> Eine besondere Stellung nimmt dabei die Methodologie der Ikonographie bzw. Ikonologie nach PANOFSKY (1998 [1939]) ein, die immer wieder bei der Interpretation von Bildern in fachfremden Kontexten verwendet wird (MÜLLER-DOOHM 1993, 1997). Auch für einen diskursanalytischen Zugang scheint diese Methode eine gewisse Eignung vorzuweisen. MIGGELBRINK und SCHLOTTMANN (2009: 188) haben versucht, die unterschiedlichen theoretische Zugänge zur Bildinterpretation zu strukturieren, insgesamt unterscheiden sie acht verschiedene Bereiche. Im Folgenden werden die fünf wichtigsten Positionen zusammengefasst, die abbildungstheoretische medienwissenschaft-

---

<sup>19</sup> In der Kunstgeschichte wurde jedoch die Bedeutung von Raumbildern in der Bildenden Kunst erst in letzter Zeit verstärkt hinterfragt (MICHALSKY 2005: 288).

liche, die im Vollzug der Betrachtung angesiedelte systemtheoretisch-semiotische und die in der Beobachtung angesiedelte diskursanalytisch-systemtheoretische Position (MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI 2006) wurden weggelassen, um die ontologische Unterscheidungen klarer herauszustellen.

Erstens kann der Ort der Bildbedeutung im Abgebildeten, dem Bildsujet liegen. Diese Vorstellung liegt dem Essentialismus nach Platon zugrunde. Hier geht es also um die Beschreibung der Repräsentation, es wird nach der realen Bild-Referenz gefragt. Eine essentialistische Haltung verneint eine generelle Manipulierbarkeit. Zweitens kann der Ort der Bedeutung im Bildobjekt gesehen werden. Als theoretische Grundlage fungiert die Semiotik nach DE SAUSSURE (2001 [1931], ECO (1977 [1973]) bzw. die Methodologie der Ikonographie (PANOFSKY 1998 [1939], BARTHES 1981 [1970], 1988 [1985], LEEUWEN 2001). Den methodischen Zugang bildet die (Objektive) Hermeneutik, der es um die Auslegung bzw. Deutung von Artefakten geht. Dementsprechend wird nach der Bedeutung von (bildhaften) Zeichen gefragt und danach, was diese Zeichen symbolisieren. Die Herstellung oder Aneignung von Sinn wird bei diesem Zugang ausgeblendet. Drittens kann der Ort der Bedeutung in der Bildpraxis liegen. Als theoretischen Ansatz sind hier bspw. die handlungstheoretischen Ausführungen von BOURDIEU (et al. 1983 [1965], 1982 [1979]) zu nennen, die ein besonderes Augenmerk auf Kontextualisierungen legen. So wird nach der Verwendung der (bildhaften) Zeichen in soziokulturellen Kontexten gefragt. Jedoch kann hier argumentiert werden, dass die strukturelle Dimension der Sinngebung unter- und die Handlungsfreiheit überschätzt wird. Viertens kann der Ort der Bildbedeutung in der Wahrnehmung und damit auf subjektiver Ebene liegen. Die Theorie der Phänomenologie (z. B. in einem bildwissenschaftlichen Kontext bei WIESING (2005, 2007 [2000])) fragt nach der persönlichen Erfahrung der Individuen, nach den physiologischen Prozessen der Bildwahrnehmung. Bei diesem Zugang ist problematisch, dass z. B. ein semiotisch-symbolisches oder diskursives Vorwissen, dass in der Regel bei dem Betrachten von Bildern vorliegt, ausgeblendet wird. Fünftens kann der Ort der Bildbedeutung in der intersubjektiven, diskursiv-kulturellen Sphäre verortet werden. Theoretisch erfolgt fast immer eine Rekurrenz auf den Diskursbegriff von FOUCAULT (2008a [1966], 1981 [1969], 2012 [1971]), aber auch URRY (1990) mit seinen Ausführungen zu kulturellen Sehgewohnheiten oder die verschiedenen diskursinformierten Ansätze von ROSE (2001) sind in diesem Kontext zu

sehen. Bei einer archäologischen oder genealogischen Diskursanalyse soll dabei herausgefunden werden, welche Konstruktionsregeln einem visuell intersubjektiv-strukturiertem Wissen in einem bestimmten Kontext zugrunde liegen. Es besteht jedoch die Gefahr, dass normative Elemente überbetont werden und die direkte, emotionale Bilderfahrung u. U. auch einen Einfluss auf deren Interpretation und gesellschaftliche Verwendung hat.

#### 3.4 Der theoretisch-konzeptionelle geographische Raum- und Landschaftsbegriff aus einer bilddiskursiven Perspektive

Es werden nun nochmals die wichtigsten Aussagen des Kapitels 3 zusammengefasst und darüber hinaus erweitert, um die Entwicklung und Ausrichtung eines konstruktivistisch-diskursiven Raumverständnisses besser verstehen zu können. Die Hinwendung zu einem geographischen, theoretisch-konzeptionellen Raum- bzw. Landschaftsverständnis aus einem (bild-)diskursiven Blickwinkel lässt sich durch den Rekurs auf die genealogische Entwicklung der Raum- und Landschaftsbegriffe in ihrer gesellschaftlich-politischen Bedeutung seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verdeutlichen. Dies ist vor allem deshalb notwendig, da nach wie vor traditionelle Raum- und Landschaftsbegriffe sowohl alltagspraktisch-lebensweltlich, als auch wissenschaftlich verwendet werden und gerade auch in raumkonstituierenden Diskursen reproduziert werden.

In den ersten Jahrzehnten der Wissenschaftsgeographie im deutschsprachigen Raum nahm vor allem der Begriff der Landschaft im Rahmen der sich im hochschulgeographischen Kontext etablierenden Landschafts- und Länderkunde eine zentrale Rolle ein. Die Landschaft wurde als naturwissenschaftlich-essentialistisches, werthaft-normatives Phänomen beschrieben, dessen Physiognomie in naturräumlichen Einheiten auf unterschiedlichen Maßstabsebenen (z. B. als Gesamttraum oder Region) a priori gesehen wurde. Dies hatte verschiedenen Ursachen. Zum einen musste sich die Geographie als eigenständige Disziplin etablieren und sah sich, bspw. in Abgrenzung zur Geschichte als Wissenschaft der Zeit, als prädestinierte (Natur-)Wissenschaft des Raumes. Dies ging teilweise so weit, dass das vorherrschende dualistische Verständnis von Zeit und Raum in eine paradigmatische Entwicklung eingebettet wurde. So schlug der Wirtschaftsgeograph CHRISTALLER (1941:



116ff.) für die Wirtschaftswissenschaften ein Loslösen vom Primat der Chronologie zugunsten der Forcierung einer Chorologie vor. Das Konzept des Fortschritts (Zeit) sollte von dem der Gestaltung (Raum) abgelöst werden. Zum anderen, bedingt durch die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts produzierte länderkundliche Materialfülle und die persistente gesellschaftliche Ausrichtung an räumlichen Schemata, die sich anhand der Nationalstaaten- und Kolonialpolitik abzeichneten, schlug die Geographie eine stark raumbezogene Orientierung ein. Die visuelle Darstellung räumlicher Entitäten in Karten und Bildern verstärkte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die positivistische Vorstellung von Raum in der Geographie (WARDENGA 2006: 8, 25 f., 32f.). Diese traditionelle Geographie der Landschafts- und Länderkunde, als Protagonisten seien hier Friedrich Ratzel und Alfred Hettner genannt, war von einem Natur- bzw. Raumdeterminismus geprägt, dessen morphologische Betrachtung ein klares Verortungs- und Kategorisierungssystem mit idealtypischen Logiken zugrunde lag (wie z. B. Objektivität, Kategorialität, Diskretheit oder (Dis-)kontinuität) (SCHLOTTMANN 2005b: 118ff., JONES und NATTER 1999: 240f.). In der Zwischenkriegszeit etablierte sich dann das Landschaftskonzept, u. a. durch die prominenten Arbeiten von Siegfried Passarge zur Landschaftskunde:

„Der Begriff „Landschaft“ wurde als Zentralbegriff einer neuen Geographie bestimmt, als deren „höchste Aufgabe“, „Endzweck“, „Kern“ die Regionale Geographie betrachtet wurde. „Landschaft“ galt von nun an als das „eigentliche“ und „ureigenste“ Forschungsobjekt der Geographie, das, wie die Zeitgenossen glaubten, ihnen keine andere Wissenschaft streitig machen konnte“ (WARDENGA 2002: 8f.).

In den 1920er Jahren kann man zudem eine Historisierung der geographischen Forschungsgebiete erkennen, die sich auf die Beschreibung von bäuerlichen und vorindustriellen Lebensformen konzentrierte und eine symbiotische Verbindung mit der Geschichtswissenschaft bzw. der Volks- und Völkerkunde einging (WARDENGA 2006: 37). HARVEY (2008: 59f.) macht ebenfalls deutlich, dass die Entwicklung der Geographie immer auch eine bestimmte Politik und den jeweiligen Zeitgeist widerspiegelte. Dabei sieht er die Etablierung kapitalistischer Denkweisen als eine der Hauptursachen einer positivistischen Raum- und Zeitkonstruktion.

In die naturwissenschaftlich-essentialistische Sichtweise auf konkrete Landschaften wurde auch der Mensch bzw. der Kulturbegriff integriert, Kulturen wurden regelrecht räumlich fixiert. Friedrich Ratzel propagierte einen Geodeterminismus, der sich an sozialdarwinistischem Gedankengut orientierte und in der europäischen Geopolitik der ersten

Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, und hier vor allem in der Zeit der faschistischen „Blut-und-Boden“-Ideologie der NS-Diktatur, auf fruchtbaren Boden fiel (WARDENGA 2006: 34f., TREPL 2012: 189ff.). Aufgrund dieser *realräumlichen* Vorstellungen wurden in dieser Zeit auch quantifizierbare Vorstellungen von Räumen und Landschaften (z. B. in der Planung), die im Idealfall in Raumgesetzen mündeten, kommuniziert: „Der Raum ist kein Zauberer, kein übersinnliches Wesen, sondern er ist ganz einfach Raum, der nüchtern mit Zahlen messbar ist. Alles was im Raume vor sich geht, ist geometrisch darstellbar. Diese mathematisch genau feststellbaren Vorgänge im Raum können wir in ihrer reinen, zwingenden Form Raumgesetze nennen“ (CHRISTALLER 1941: 119). Auch wenn nach dem Zweiten Weltkrieg eine Abwendung von dem deterministischen Kulturbegriff zu beobachten war, das Thema der Landschaft als räumliche Wahrnehmungsgesamtheit blieb aktuell. Diese klassische Formulierung aller sichtbaren Gegenstände einer Erdstelle, seien sie physisch-materiell und/oder kulturell, wird unter dem bildlich-prägnanten Begriff des Containerraums zusammengefasst (HARD 2003 [1977]: 16, WARDENGA 2006: 8, 37f.). Bei SOJA (2003: 274) wird dieser Raum als „*Firstspace*“ beschrieben, der unmittelbar objektive, reale Raum, innerhalb dessen Muster und Verteilungen beschrieben werden.

Ab den 1960er Jahren vollzog sich dann eine entscheidende Wende, die durch die Adaption der angloamerikanischen *Spatial Sciences* bzw. des *Spatial Approach* initiiert wurde: Die Raumstrukturforschung wurde populär, bei der der Raum als System quantifizierbarer Lagebeziehungen von Standorten gesehen wurde und das Ziel verfolgte, nicht nur Beschreibungen, sondern Erklärungen zu finden, die in Raumgesetze überführt werden sollten (WARDENGA 2002: 9, SCHLOTTMANN 2005b: 122). Diese Entwicklung war auch Folge eines gesellschaftlich-technologischen Umbruchs, der von modernen Fortschritts- und Wachstumsgedanken und verbesserten technischen Möglichkeiten und Methoden angetrieben wurde. Raum kann hier als *Chora*, als zweidimensionales Modell der Erdoberfläche bzw. Regionen beschrieben werden. Dieser Distanzrelationsraum bildete die Grundlage in der raumwissenschaftlichen Sozial- und Wirtschaftsgeographie der 1960er und vor allem 1970er Jahre, prominent vertreten durch die „Münchener Schule“ (HARD 2003 [1977]: 16, WERLEN 2000: 174ff.). Diese paradigmatische Wende zum raumwissenschaftlichen Ansatz lässt sich vor allem auch an der Tatsache festmachen, dass der historisch belastete Forschungsgegenstand „Landschaft“ durch die Metapher „Raum“ ersetzt wurde (MIGGEL-

BRINK 2005: 96f.). Der „Raum“ wurde nun zur „zentralen Vokabel geographischen Arbeitens“ (LOSSAU 2007: 56). Jedoch rekurrierte auch dieser Raumbegriff auf eine a priori-Vorstellung, so dass bis in die 1970er Jahre ein kantianisches Verständnis von Raum die Regel war (JONES und NATTER 1999: 242). In einen historisch-gesellschaftlichen Kontext stellend, hält MIGGELBRINK (2005: 81f.) fest, dass bis in die 1970er Jahre daher das Mensch-Natur-Problem eine zentrale Bedeutung in der Geographie einnahm und dann in den 1980er Jahren von der Analyse von Mensch-Raum-Beziehungen abgelöst wurde. In den 1990er Jahre ging es dann zunehmend um das Gesellschaft-Raum-Verhältnis, der Begriff der Landschaft verschwand fast vollständig von der wissenschaftlichen Bildfläche.

Bereits in den 1960er und verstärkt in den 1970er Jahren wurde der szientistische Raumbegriff durch verhaltens- und wahrnehmungsgeographische Ansätze relativiert. Raum wurde nun auch als subjektive Kategorie akzeptiert, *die* Wirklichkeit wurde zunehmend in Frage gestellt (WARDENGA 2006: 38f., 10). Es wurde nun weniger danach gefragt, was Räume sind, als vielmehr untersucht, wie Räume geschaffen werden (MIGGELBRINK 2005: 79). Auch HARD (2003 [1977]: 16) nimmt diesen Raumbegriff in seinen theoretischen Raumkanon auf: Raum als „mental map“ (bspw. prominent bei LYNCH 2001 [1960]). Raum(-bilder) werden im Bewusstsein von Individuen geschaffen, dieser „gedachte Raum“ ist die Grundlage in der Wahrnehmungs- bzw. Perzeptionsgeographie, die aber weiterhin einen essentialistischen Containerraum als Grundlage nahm.

Im Zusammenhang mit dieser stark subjektiven Sichtweise auf Räume spielt der ästhetische Landschaftsbegriff eine wichtige Rolle, der das erlebte Landschaftsbild vor dem Hintergrund eines perzeptionsgeographischen Ansatzes zum Thema hat. Innerhalb dieser ästhetischen Landschaftsauffassung verschmelzen Mensch und Natur in der Wahrnehmung (WARDENGA 2006: 27). HARVEY (2008: 54ff.) betont generell die Bedeutung von Ästhetik bei Raumbegriffen. Bei der Ästhetisierung von Landschaft wird Raum meist als Naturraum gedacht und eine dualistische Perspektive im Gegensatzpaar Natur-Mensch bzw. Umwelt-Mensch eingenommen. In der historischen Geographie, aber auch in der modernen Kultur- und Humanökologie findet dieser Raumbegriff seine Anwendung (HARD (2003 [1977]: 16). Da der Landschaftsbegriff im Laufe der Jahrhunderte eine persistente konnotative Naturzuschreibung trägt, werden Natur und Landschaft alltagspraktisch oft nicht klar voneinander getrennt. Teilweise werden die Begriffe sogar synonym benutzt (TREPL 2012: 12ff.).

Natur kann dabei als „phänomenale Außenseite gesellschaftlicher Prozesse und kulturell kodierter Repräsentationen“ gesehen werden, die sich in Landschaften „materialisieren“ (KAUFMANN 2005: 13). Ästhetische Landschaften können so als kulturell gestiftete Einheit von Natur und Kultur gedacht werden (KAUFMANN 2005: 62ff.). Doch auch in einem symbiotischen Verständnis von Natur und Kultur wird eine dualistische Denkweise aufgrund der Abgrenzung der beiden Begriffe zugrunde gelegt. Diese „binäre Logik“ gilt es nach SOJA (2003: 273) zu überwinden, EGNER (2013: 12) propagiert in diesem Zusammenhang eine „non-dualistische“ Denkweise.

„Ob als menschlicher Körper, als lokale Landschaft, als globales Klima, als gesetzmäßige Ordnung, transformierbarer Grundstoff oder als kategoriales Gerüst: Natur ist nicht mehr denkbar, ohne ihre selektiv und konstruktiv-kreative Herstellung in Rechnung zu stellen, ohne ihre Bedingtheit durch wissenschaftlich-technische Kunstfertigkeit, durch Alltagspraktiken, durch Sprache, durch kulturelle Voreinstellungen, mediale Prägungen und ideologische Imprägnierungen mitzuführen“ (KAUFMANN 2005: 12f.).

In der klassischen Landschafts- und Länderkunde wird, auch immer wieder auf PETRARCA (1996 [1336]) rekurrierend, die Landschaft als Kategorie der visuellen ästhetischen Sinneswahrnehmung in Bezug auf die Augenzeugenschaft, das ganzheitliche Sehen und den Totaleindruck konstituiert und trägt damit ebenfalls perzeptionsgeographische Züge, auch wenn dies weniger mit einer theoretischen Konzeptionalisierung, als vielmehr mit dem beschreibenden Charakter des damaligen Wissenschafts- und Raumverständnis zusammenhängt (MICHEL 1997: 12).<sup>20</sup>

In den 1980er Jahren traten dann erstmals konstruktivistische Raumperspektiven in den Vordergrund. In der Abwendung von der kulturlandschaftlichen Tradition von SAUER (1968 [1925]) entwickelte sich eine *New Cultural Geography* im angloamerikanischen humangeographischen Kontext als Folge der kulturalistischen Wende, die spätestens im Verlauf der 1990er Jahre die gesamten Sozialwissenschaften ergriff (WARDENGA 2006: 41). In der Geographie wurde allgemein Texten und der kritischen Reflexion ihrer Vor- und Nachinterpretationen zu wenig Bedeutung beigemessen. BARNES und DUNCAN (1992b: 2) sprechen von einer generellen Repräsentationskrise in den Humanwissenschaften der 1980er Jahren, in der das Verhältnis zwischen Textproduktion, textimmanenter Ebene und Interpretation neu bestimmt werden musste. So fragen sie danach, wie die dargestellten Orte und Landschaften primär auf sprachlicher Ebene konstruiert werden (DUNCAN und

---

<sup>20</sup> Petrarca wurde in den 1960er Jahren prominent zitiert vom Geographen Joachim Ritter (KAUFMANN 2005: 60, TREPL 2012: 53ff.)

BARNES 1992: 252). Als Gründungstext einer neuen Landschaftsschule in der Kulturgeographie gilt die intertextuelle Landschaftsinterpretation über das kandyanische Königreich in Sri Lanka zu Beginn des 19. Jahrhunderts von DUNCAN (1990). In Deutschland hatte bereits in den 1970er Jahren HARD (2002c [1970a]) den Begriff der Landschaft nicht objekt-, sondern metasprachlich gedeutet (MIGGELBRINK 2005: 96f.). Er wendete sich früh von der objektiv-szientistischen Position der traditionellen Geographie ab und stellte die (sprach-)wissenschaftliche Unterscheidung zwischen dem Begriff und dessen Bedeutung heraus. HARD (2002c [1970a]: 142) leitete verschiedene Konnotationen aus dem historisch-semantischen Bereich des Begriffes *Landschaft* ab und verdeutlichte, dass die Repräsentation von Landschaft an historisierende und völkische Symboliken, z. B. in Form der Begriffe *Vergangenheit*, *Tradition*, *Kultur*, *Heimat*, *Seele*, gebunden ist (HARD 2002d [1970b]: 76, 2002b [1969]: 109f.).

Im deutschsprachigen Raum war KLÜTER (1986, 1994) einer der ersten Geographen, der verhaltenstheoretische Modelle, die in den 1980er Jahren in Mode waren, in Frage stellte. Er sah Räume als Konstrukt, das sich aus Elementen von Handlung und Kommunikation zusammensetzte (WARDENGA 2002: 9f.). Auch HARD (2002f [1987], 2002g [1993]) sah in seinem Spätwerk „Landschaft“ und „Raum“ vor einem systemtheoretischen Hintergrund und stellte dem Konzept der „*mental map*“ den Raum als „*communicated map*“ gegenüber (HARD 2003 [1977]: 16). Räume werden hier als Rekonstruktionen der Raumkonstitutionen handelnder Subjekte gesehen. Diese Raumkonzepte sind ein essentieller Teil sozialer Kommunikation (HARD 2002g [1993]: 263ff.). HARD (2002g [1993]: 294ff.) sieht die Reproduktionen bewährter Raumkonstruktionen als Raumabstraktionen, die als Grundmechanismen moderner Gesellschaften fungieren. Generalisierte Einheiten dieser Raumabstraktionen bilden z. B. Landschaften, Regionen, Natur- und Kulturräume, soziale Gruppen oder Staatsräume. Bei diesen Raumabstraktionen „handelt [es] sich oft um großartig filtrierte, meisterhaft massenwirksam vermarktbar konstruierte Konstrukte zur gezielten Beeinflussung von Adressaten“ (Brief von Klüter an Hard 1987 zitiert nach HARD 2002g [1993]: 291). KLÜTER (1994: 173) betont auch die „bildhafte, schnell konsumierbare Darstellung“ solcher Raumabstraktionen, die als Mittel zur Komplexitätsreduktion unserer Lebenswelt dienen (MIGGELBRINK 2005: 80). Als Beispiel nennt HARD (2002e [1983]: 230) „landschaftlich-vaterländisch-heimatlich-ökoidyllische Raumabstraktionen“, die positiv emotio-

nalisiert werden und dadurch eine höhere Akzeptanz erlangen. Ein systemtheoretisches Verständnis von Raum stieß vor allem in klassisch-geographischen Kreisen auf Kritik (bspw. bei BLOTEVOGEL, HEINRITZ und POPP 1989).

Ein weiterer, in der Humangeographie häufig verwendeter raumtheoretischer Zugang bildet die Handlungstheorie, die von WERLEN (1986, 1995a, 1995b, 2000) vorangetrieben wurde und Räume als Produkte sozialen Handelns von Subjekten konzipiert (WARDENGA 2002: 11, 40f.). Hier ist nicht *der* Raum oder *die* Landschaft, sondern die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen von erkenntnistheoretischem Interesse (WERLEN 2000: 307). Landschaft sieht WERLEN (1995: 166) als „subjektive Beschreibungskategorie physisch-materieller Mitwelt“. Somit erlangen Räume erst über das Handeln des Menschen ihre symbolischen Bedeutungen (WERLEN 2000: 310). Diese symbolisch-emotionalen Bedeutungszuschreibungen handelnder Subjekten nennt WERLEN (2000: 348) „Geographien symbolischer Aneignungen“. In seinen Ausführungen bezieht er sich vor allem auf die Strukturationstheorie von GIDDENS (1997 [1984]), die zum Ziel hat, das Mikro/Makro-Problem, die Dualität von gesellschaftlichen Strukturen und individuellen Handlungen, aufzulösen (TREIBEL 2000: 230, JOAS 1997: 14). Als wichtigster Kritikpunkt der Handlungstheorie wird die übermächtige Zentrierung auf das Subjekt angeführt, die den Einfluss von strukturellen Machtkonstellationen (z. B. Institutionen, Politik und Medien) weitestgehend unterschlägt (MEUSBURGER 1999b: 129, SAHR 1999).

Die verschiedenen humangeographischen Ansätze eint die Ansicht, dass der Raum bzw. die Landschaft als physisch-materielles Konzept nicht in der Lage ist, soziale und kulturelle Phänomene angemessen zu analysieren. Vielmehr steht „die symbolisch-signifikative Dimension gesellschaftlicher Wirklichkeit und damit die Frage im Vordergrund, wie Räume im Rahmen sinnkonstituierender Zeichenpraktiken erst bedeutungsvoll produziert und reproduziert werden“ (LOSSAU 2007: 59). Die Aufwertung von Sinn- und Bedeutungszuschreibungen wird im *Cultural Turn* als Abkehr von substantialistischen Raumvorstellungen gewertet.

„In der gegenwärtigen fachgeographischen Debatte geht es nicht länger um die Frage, wie dieser oder jener geographische Raum ist und, daran anschließend, inwieweit er auf gesellschaftliche Zusammenhänge einzuwirken vermag. Untersucht wird vielmehr, wie Räume im Kontext der Produktion von Identität durch Differenzierungen als symbolische Verräumlichungen sprachlich-kommunikativ und/oder alltagspraktisch erst hergestellt werden“ (LOSSAU 2007: 57).

Räume werden somit als Referenzrahmen konstruiert, die als grundlegende Kategorien symbolischer Ordnungen fungieren. „Die vermeintlich natürliche geographische Wirklichkeit wird damit nicht länger als voraussetzungslos, sondern im Gegenteil als gesellschaftlich produziert und hoch voraussetzungsvoll begriffen“ (LOSSAU 2007: 66). SOJA (2003: 275) beschreibt diese Vorstellungen als „*Secondspace*“, der in Form von mentalen Räumen, räumlichen „images“ und Repräsentationen konstruiert wird. GÜNZEL (2007: 13ff.) hält hierzu fest, dass es nicht um *den* Raum geht, sondern darum, wie Räumlichkeit medial und kulturell bedingt ist. Auch er sieht „Raum“ nicht als „eigenständige Entität“, sondern betont die Funktionsbeziehung, in der Kultur und Natur miteinander verbunden sind und die Räumlichkeit erst hervorbringt.

Auch wenn in der geographischen wissenschaftlichen Community ein *common sense* darüber besteht, dass Raum kein Container ist (SCHLOTTMANN 2005b: 107), so findet man in den letzten Jahren eine sichtbare Bewegung hin zur Rematerialisierung von Räumen, in deren Rahmen bspw. die Bedeutung von konkreten Orten stärker thematisiert wird (HARVEY 2008: 57ff.). Hierzu hält LOSSAU (2007: 59) kritisch fest:

„Während man also im deutschsprachigen Raum noch den Anschluss an aktuelle kultur- und sozialwissenschaftliche Theoriebezüge feiert, formiert sich in Nordamerika und Großbritannien bereits Widerstand gegen jene abstrakte und ‚blutarmer‘ theoretische Einstellung, welche die Fokussierung auf Sinn und Bedeutungswelten mit sich gebracht habe. Dabei werden Stimmen laut, die sich für eine explizite Rückkehr zur physischen Materie stark machen“.

Diese gegenständliche Raumvorstellung in aktuellen kulturtheoretischen Debatten sieht Raum als „der Beobachtung vorgängige physische Materialität“ (LOSSAU 2007: 66), die mit bestimmten Eigenschaften ausgestattet ist. Für LOSSAU (2007: 54) ist die Persistenz eines gegenständlichen Raumbegriffs aber keineswegs überraschend, denn essentialistische Raumvorstellungen sind in der alltäglichen Kommunikation fest verankert und auch die Sozial- und Kulturwissenschaften können anscheinend langfristig nicht auf konkrete erdräumliche Vorstellungen verzichten. Auch MIGGELBRINK (2005: 102) stellt die Notwendigkeit eines alltagsweltlichen Container-Raums nicht in Frage, auch wenn dieser immer wieder, bspw. in geopolitischen Diskursen, missbraucht wird.<sup>21</sup>

„„Raum“ bezeichnet offensichtlich zumeist etwas, das als der Gesellschaft äußerlich gedacht wird, eine Art externes Feld von „Bedingungen“, „Voraussetzungen“ und „Produkten“, auf die sich Handeln und Kommu-

---

<sup>21</sup> Zu nennen ist hier z. B. die neoimperialistische Auslegung von Kulturerdteilkonzepten, eine besondere Resonanz erzielte die These vom „Kampf der Kulturen“ von HUNTINGTON (2002 [1996]).

nizieren beziehen können. Die für diesen Standpunkt wichtige Frage ist dann die nach der Bedeutung und Funktion räumlicher Referenzen für den Vollzug von „Gesellschaft“ (MIGGELBRINK 2005: 85).

Die Sehnsucht nach materiellen Räumen und das Festhalten an konkreten Orten sieht HARVEY (2008: 51) in der zunehmenden Raum-Zeit-Verdichtung unserer Lebenswelt begründet, die durch die fortschreitende Globalisierung in allen Lebensbereichen Unübersichtlichkeiten und Unsicherheiten generiert.

Nach LOSSAU (2007: 64) gilt es aber zu bedenken, dass diese Formen der Rematerialisierung dazu verführen, dass „die perspektivische Kluft zwischen Gegenstand und Beobachtung“ vergessen wird und damit der Gegenstand und seine Repräsentation wieder zusammenfallen. Allgemein kann man festhalten, dass sich der gegenwärtige Raumdiskurs ambivalent zwischen Materialität und Symbolik bewegt, zwischen Physis (Materialität) und Idee (Mentalität) (MIGGELBRINK 2005: 80, 104). An anderer Stelle spricht MIGGELBRINK (2005: 86f.) von der Bewegung zwischen Internalisierung (semiotische Raumkonstruktionen) und Externalisierung (Materialität) von Raum. Für SOJA (2003: 277) gilt es, diesen „*Firstspace-Secondspace-Dualismus*“ zu überwinden. Er bemüht sich, die Sichtweise auf einen dritten Raum einzunehmen, in dem es immer noch andere Möglichkeiten gibt, die sich jenseits einer dualistischen Denkweise bewegen und ein Aufbrechen verfestigter räumlicher Machtdifferenzen bedingen (SOJA 2003: 286f.). Hier ordnet er auch die „Heterotopien“ von FOUCAULT (1992 [1967]) ein, die ebenfalls andersartig gedachte Raumkonzeptionen beschreiben. SCHLOTTMANN (2005b: 115ff.) ist der Auffassung, dass Konstruktionen und Essentialisierungen sich nicht gegenüber stehen, sondern zusammen gehören und sich aufeinander beziehen müssen. So müssen auch traditionelle Geographieauffassungen in die heutige Forschung integriert werden und können nicht separat betrachtet werden. Vor allem in Bezug auf die bilddiskursive Betrachtung von visuell transportierten Räumen bzw. Landschaften müssen stereotype, gegenständliche Auffassungen mitgedacht werden.

Ebenfalls im Rahmen der Neuen Kulturgeographie und in Verbindung mit dem *Visual Turn*, der im Verlauf der 1990er Jahre in den Humanwissenschaften zunehmend an Bedeutung gewann, traten nun auch verstärkt Analysen von visuellen räumlichen Repräsentationen in den Vordergrund (ROSE 1996: 281, 2001, THORNES 2004). In Bezug auf die Konstruktion von Landschaften sind hier vor allem COSGROVE (1993, 1998 [1984], 2008) und



DANIELS (1992, 1993) zu nennen, die genealogisch angelegte, kritisch-ideologische Landschaftsinterpretationen formulierten. Auch wenn sie hauptsächlich historische Landschaften im Medium der Malerei untersuchen, COSGROVE (1998 [1984]: 23f.) hält fest, dass die modernen Medien des 20. Jahrhunderts (Fotografie, Film und Fernsehen) einen massiven Einfluss auf die Bedeutungszuschreibungen von Landschaften ausüben. In ihren Analysen gehen sie dabei immer wieder darauf ein, wie durch (visuell transportierte) Landschaften nationale Bedeutungszuschreibungen im kollektiven Gedächtnis verfestigt werden. Landschaftsdarstellungen besitzen damit die Macht, hegemonial-nationales Bewusstsein zu definieren. Monumente und landschaftliche Szenen können mit der Schaffung von nationalen „icons“ eine ganze Nation abbilden (DANIELS 1993: 5).

„Erstens arbeitet die westliche Imagination im Rahmen kolonialistischer und imperialistischer Projekte mit Bildern dichotomer Abgrenzung, die stets landschaftliche Komponenten involvieren. [...]. Zweitens wird die politische Imagination aufgerufen, das eigene Land im Zeichen des Nationalen auch affektiv, das heißt auch ästhetisch-emotional, zu besetzen. Landschaftliche lieux de memoire werden zu Bildungsorten der Nation und bleiben bis ins 20. Jahrhundert ein Grundzug nationalistischer Politik. [...]: Die romantische Beseelung der Natur brachte Naturphänomene, seien es dichte Wälder, mehr oder weniger spektakuläre Gebirgsformationen, pittoreske Aussichten auf Flüsse oder Ähnliches, in Verbindung mit nationaler Größe, Geschichte und Zukunft“ (KAUFMANN 2005: 47f.).

Landschaften beinhalten immer bestimmte Vorstellungen und Ideen, die mit einer ganz bestimmten Art des Sehens verbunden sind (COSGROVE 1998: 13f.). Auch bei TREPL (2012: 4) nimmt die „Idee der Landschaft“ eine zentrale Stellung bei der historisch-epochalen Betrachtung des Landschaftsbegriffs ein: „Der landschaftliche Blick ist also eine Reaktion darauf, dass moderne Wissenschaft und Technik sowie das (spezifisch spätmittelalterlich-frühneuzeitliche europäische) städtische Leben entstanden sind“ (TREPL 2012: 61). Auch die Art des Sehens, der Blickwinkel ist immer wieder Gegenstand bei der Analyse landschaftlicher Repräsentationen, MICHEL (1997: 9f.) spricht von archetypischen Standpunkten in der Landschaft.<sup>22</sup>

„Die Landschaftsrepräsentation basiert auf einer Kodierung des Blicks auf syntaktischer Ebene, wie sie sich bis ins 18. Jahrhundert in der Malerei, in der Kartographie und auch durch die blickführende Architektonik im Gartenbau formte. Es sind visuelle, technisch-medial geprägte Regimes, die bestimmen, was an der Landschaft überhaupt zur Erscheinung kommen kann. Eng verknüpft sind solche syntaktischen Formungen des Blicks [...] mit ästhetisch-emotionalen Kodierungen des Raums, die sich in semantischen Bezügen ausdrücken“ (KAUFMANN 2005: 320f.).

---

<sup>22</sup> Darüber hinaus hat vor allem URRY (1990) entscheidend dazu beigetragen, dass im humangeographischen Kontext eine Sensibilisierung für die zentralen Begriffen *gaze* bzw. *scopic regime* stattgefunden hat.

Es wird jedoch immer wieder betont, dass man visuelle nicht von sprachlichen Konstruktionen trennen kann. DANIELS und COSGROVE (1993: 57ff.) konstatieren eine dialektische Verbindung zwischen linguistischen und visuellen Metaphern (auch COSGROVE 1998: 26), BARNES und DUNCAN (1992b: 5ff.) sehen starke Parallelen von Landschafts- und Textinterpretationen und JONES und NATTER (1999: 239) halten fest: „Geography is all about text and images, and these in turn are all about geography“. Sie halten visuelle und sprachliche Repräsentationen für den einzigen Zugang zur Analyse von soziokulturellen Räumen und sind der Auffassung, dass man Raum, Text und Bild nicht separieren kann und historisch aus epistemologischen Gründen getrennt wurden (JONES und NATTER 1999: 244f.).

„Most significantly, the spatiality of narrative is in all ‚texts‘, ‚images‘, and ‚space‘: it is in our film, our video, in our photographs; in our buildings, gardens, and urban grids; in our textbooks and novels; in our magazines and newspapers; in our planning and other legal documents; in our pledges to nation and our political speeches; [...]“ (JONES und NATTER 1999: 244).

In Bezug auf den Zusammenhang von Raum und Bild hält GÜNZEL (2012: 7) fest: „Das Verhältnis von Raum und Bild ist sowohl eines der Konstruktion wie auch der Konstitution: Raum wird im Bild konstruiert, womit Raum sich bildhaft konstituiert“.

Die Analyse und explizite Hinterfragung der Rolle von Visualität bei der Konstruktion von Räumen in der deutschen Humangeographie hat sich erst im Laufe der letzten 15 Jahre entwickelt. In filmgeographischen Kontexten haben vor allem ESCHER und ZIMMERMANN (2001, 2005, 2006) mit ihren Arbeiten zur Dekonstruktion von Landschaften, Natur und Städten in filmischen Visualisierungen Pionierarbeit geleistet (ESCHER 2006, 2012, ZIMMERMANN 2007, 2008, 2009a, 2009b, 2013). SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK (2009: 19) sehen „Bilder zunächst lose als Element der alltäglichen, strukturierenden Produktion und Reproduktion von Gesellschaft-Raum-Verhältnissen“. Raumbilder spiegeln dabei Praxen des Sehens wider und sind meist Elemente strategisch-hegemonialen Handelns. Sie fordern auch die Analyse von dokumentarischen bzw. informativen Gebrauchsbildern (z. B. Bilder von Satelliten oder Überwachungskameras). Hier ist „das Bild samt der durch dieses vollzogene Aneignungen des Raumes vor allem Mittel zum Zweck des Herstellens von Beweisen, Evidenzen und Legitimationen“ (SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK 2009: 19). Bilder erfahren zwar eine breite Anwendung in der (Hoch-)Schulgeographie, eine kritische Reflexion der bildtheoretischen Positionen bleibt trotzdem weiterhin die Ausnahme (SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK 2009: 13).

Im Laufe des letzten Jahrzehnts haben sich in den Humanwissenschaften Diskurstheorien und ihre methodische Umsetzung einer immer größeren Beliebtheit erfreut. Auch in der Geographie werden solche poststrukturalistischen Diskurstheorien adaptiert, um die Herstellung von Bedeutungen und die Produktion spezifischer sozialer Realitäten und deren Machteffekte in Form von Hegemonialisierungen bzw. Marginalisierungen zu erklären. Die diskursive Herstellung von bestimmten Räumen und Schaffung soziokultureller Wirklichkeiten in Form von Grenzziehungen (räumliche In- und Exklusion), Stigmatisierungen, Kategorisierungen und Materialitäten (z. B. durch Architektur) werden dabei hinterfragt (GLASZE und MATTISSEK 2011: 660). Die diskurstheoretischen Ansätze in der deutschsprachigen Humangeographie beziehen sich meist auf Ansätze der angloamerikanischen Neuen Kulturgeographie, Postkolonialer Geographien oder Feministischer Geographien. Darüber hinaus werden interdisziplinäre Verknüpfungen mit sprach- und kulturwissenschaftlichen Diskursforschungen und poststrukturalistischen Primärquellen gesucht (GLASZE und MATTISSEK 2011: 662f., 2009b). Als theoretische Folie nehmen die Überlegungen von FOUCAULT (2008a [1966], 1981 [1969], 2012 [1974], 2008b [1975]) eine herausragende Stellung ein. In seiner „Archäologie des Wissens“ versucht er die strukturierenden Regeln der Sprache und Praktiken zu rekonstruieren, die er „Formation des Diskurses“ (FOUCAULT 1981 [1969]) bzw. später „Ordnung des Diskurses“ (FOUCAULT 2012 [1971]) nannte. Ein Diskurs beschreibt dabei sprachliche Formationen, die regelmäßige, inhaltliche Strukturen mit wiederkehrenden Korrelationen aufweisen. Diskursive Formationen bestehen aus Regeln, die dazu beitragen, dass bestimmte Aussagen in einem bestimmten Kontext benutzt werden, andere hingegen nicht auftauchen. Das Ziel besteht darin, diese Regeln zu erkennen, zu strukturieren und die darin eingeschriebenen Macht/Wissen- und Subjekt-Konstellationen offen zu legen (DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 175f.).

Historisch bedingt besteht ein starker Bezug zu sprachlichen Artefakten bei der Bedeutungskonstitution in Diskursen. Nicht-sprachliche diskursrelevante Bestandteile, wie z. B. Karten, (bewegte) Bilder, Materialitäten, Dispositive, Technologien und Performanzen, spielen bisher in Diskursanalysen eine untergeordnete Rolle (DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 181). GLASZE und MATTISSEK (2011: 661f.) fordern deshalb die „Öffnung des Diskurses“, bei der alle „Strukturprinzipien gesellschaftlicher Sinnproduktion“ bedacht werden müssen. STRÜVER und WUCHERPFENNIG (2009) betonen, dass Diskurse nur durch

Praktiken erfahrbar werden, bspw. in der Reproduktion von öffentlichen oder privaten Räumen. Ein besonderes Augenmerk muss auch auf die strukturelle Verknüpfung von Sprache (Text) und Visualisierungen (Bild) gelegt werden. Ein generelles Problem diskursanalytischer Empirie besteht darin, dass keine klar definierten Methoden existieren und damit auf einen vielfältigen Baukasten an empirischen Instrumenten zurückgegriffen werden muss, um Diskurse angemessen zu analysieren. Da die Untersuchung sprachlicher Bedeutungszuschreibungen nach wie vor das Gros diskursanalytischer humangeographischer Arbeiten umfasst, findet man unterschiedliche empirische Methoden der Textinterpretation, bspw. Verfahren der lexikometrischen Analyse von Textkorpora (DZUDZEK et al. 2009), Aussagenanalysen (MATTISSEK 2009) oder kodierende Verfahren (GLASZE, HUSSEINI und MOSE 2009).

Bei der Analyse von Bildern, die bisher in diskursanalytischen Zusammenhängen wenig beachtet wurden, macht sich ein äußerst heterogenes Feld auf. Ausgangspunkt eines Operationalisierungsversuchs von Bilddiskursanalysen ist die Feststellung, dass Bilder ebenfalls Bestandteil von Macht-Wissen-Konstellation nach FOUCAULT (2008a [1966], 1981 [1969], 2012 [1971]) sind und in Verbindung mit sprachlichen Artefakten ihre diskursive Wirkung entfalten. Diese Verbindung wird ontologisch unterschiedlich ausgelegt. Vor allem kommt es hier zu einem Rückgriff auf bekannte Bild- und Zeichentheorien aus der etablierten Bildwissenschaft der Kunstgeschichte (SACHS-HOMBACH 2009). Die Ikonologie nach PANOFSKY (1998 [1939]) findet eine breite Anwendung in sozialwissenschaftlichen bzw. geographischen Kontexten (MÜLLER-DOOHM 1993, 1997, COSGROVE 1993, DANIELS 1993). Die ontologische Position, Bilder auf einer semiotisch-ikonographischen Ebene als Zeichen zu interpretieren, ist auch in der deutschsprachigen Humangeographie populär (FELLMANN 1998, SCHLOTTMANN 2005a, DIRKSMEIER 2007). Allgemein kann in Bezug auf einen diskursinformierten Zugang bei Bildinterpretationen der Ort der Bildbedeutung in der intersubjektiven, diskursiv-kulturellen Sphäre festgemacht werden. Es muss also danach gefragt werden, welche Konstruktionsregeln einem visuell intersubjektiv-strukturiertem Wissen in einem bestimmten Kontext zugrunde liegen. Die starke Fokussierung auf normative visuelle Elementen birgt jedoch die Gefahr, dass der Einfluss einer direkten, emotionalen Bilderfahrung vernachlässigt wird (MIGGELBRINK und SCHLOTTMANN 2009: 181ff.).

Neben Sprache nehmen vor allem Visualisierungen vielfältiger Art eine immer machtvollere Position in unserer lebensweltlichen Wirklichkeitskonstruktion ein, seien es Nachrichtenbilder, Spielfilme, Werbung oder Computerspiele. Durch die zunehmende Digitalisierung kommt es zu einer immer stärker werdenden Medienkonvergenz, bei der sprachliche und bildliche Inhalte zeitlich und räumlich ineinanderfließen. Bei diesen „Metabildern“ bzw. „Bildtexten“ (MITCHELL 1994: 417) handelt es sich meist um globalisierte und damit ökonomisierte und vor allem kulturalisierte Medien(-inhalte), die in Bedeutungsnetzen strukturiert sind und sich in bestimmten (Bild-)Diskursen hegemonial manifestieren. Gerade durch Bilder werden Raumkonstruktionen kreiert und transportiert, Visualisierungen stehen fast immer in einem räumlichen Kontext. WARDENGA (2006: 42) betont die große Rolle von „raumbezogene[n] Semantiken“ zur Strukturierung unserer Lebens- und Wissenswelt und MICHEL (1997) ist der Auffassung, dass die Symbolik von Räumen Raumstrukturen schafft, die zur Komplexitätsreduktion unserer Lebenswelt wichtig sind. Gegenüber Bildern wird nach wie vor, und das nicht nur im alltäglichen, sondern auch im wissenschaftlichen Kontext, eine essentialistische Haltung eingenommen, so dass Visualisierungen und damit auch visualisierte Räume dazu benutzt werden, eine bestimmte Realität zu etablieren. Gerade im Bereich der wissenschaftlichen Erkenntnis besitzt die Visualität ein machtvolles Moment der Stabilisierung. Neben Bildern schaffen vor allem auch Zahlen (Tabellen, Infographiken) Nachvollziehbarkeiten bzw. *Nachvollsehbarkeiten*. Über den Rückgriff auf Außersprachliches erlangt das Gesagte durch das Gezeigte eine Evidenz. Visualität kann dabei auch Zugänge zu Nicht-Sehbarem bzw. Nicht-Verstehbarem (Gott, Universum, Globalisierung, etc.) eröffnen (WINTZER 2013).

Bilddiskurse bzw. Bilder in Diskursen haben deshalb die Macht, gesellschaftliche (Raum-)Realitäten zu erschaffen oder zumindest zu prägen und in Wechselwirkung mit der performativen Alltagswelt zu treten (MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI 2006, ROSE 2001). Gerade in räumlich verortbaren Diskursen übernehmen Bilder die Funktion, Diskursstränge zu bündeln bzw. ganze Diskurse in Form von „Visiotypen“ (PÖRKSEN 1997) abzubilden. Hierzu zählen bspw. einzelne Fotografien, die historische Diskurse vereinnah-

men und zu Bildikonen einer ganzen Periode stilisiert werden.<sup>23</sup> Für FLUSSER (2006b [1991]: 281ff.) lösen sich in unserer visuell-medial bestimmten Welt kartesischer Raum und linear gedachte Zeit auf und verschmelzen zu einer virtuellen Raumzeit, in der sich Bedeutungs- und Symbolnetze blasenartig und redundant ausdehnen. Er spricht von einem allgegenwärtigen und alles durchdringenden „fotografischen Universum“, das unser Denken und Handeln lenkt und dem wir nicht entkommen können (FLUSSER 2006a [1983]: 59ff.).

Aufgrund der inflationären und in den allermeisten Fällen nicht hinterfragten (Raum-)Bilderflut ist es notwendig, die diesen zirkulierenden Bildern zugrunde liegenden (Bild-)Diskurse aufzudecken und analytisch zu betrachten. Aus poststrukturalistischer humangeographischer Sichtweise müssen vor allem die visuellen, raumkonstruierenden Bilddiskurse und die damit verknüpften sprachlichen Wissensdiskurse extrahiert werden, um hegemoniale und vor allem marginalisierte Bedeutungskontexte und ihre (räumlichen) Machtbeziehungen zu erkennen und zu entschlüsseln. Neben der Bedeutung von konkreten Orten, die jedoch oft auch in einen Landschaftsdiskurs eingeordnet werden können (bspw. Wahrzeichen von Metropolen, die in eine übergeordnete Stadtlandschaft integriert sind), bietet die Betrachtung von bildlichen Landschaften die besten Voraussetzungen, etablierte Raum-Bild-Diskurse zu hinterfragen und zu verstehen. Denn unser räumliche Blick auf die Welt wird zum größten Teil durch visuell-mediale Landschaften bestimmt. Dabei ist festzuhalten, dass die gegenwärtige Sichtweise auf Landschaften und ihre Bedeutungszuschreibungen in einen historischen Landschaftsdiskurs eingebettet ist, der seinen Ursprung in der niederländischen und italienischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts hat und durch den Einfluss der Romantik klare Konnotationen in sich trägt (ADELMANN 2001, GOMBRICH 1996: 355, DEBRAY 1999: 193ff.). „Für die Aufklärung, aber auch für die Romantik, war Landschaft [...]. [...] ein Bild – auf der Leinwand, im Auge des Betrachters dieses Gemäldes, in Geist und Seele des Wanderers. Landschaftliche Harmonie war die Harmonie des Bildes“ (TREPL 2012: 158). Der ästhetische Zugang zu visuellen Landschaften und der damit verbundene „landschaftliche Blick“ ist ein Produkt des 18. und 19. Jahr-

---

<sup>23</sup> Ein anschauliches Beispiel ist hierbei die Fotografie Nick Uts vom nackten, fliehenden Mädchen für den Vietnamkrieg. Die Fotografie ist jedoch manipuliert, da er seinen Kollegen David Burnett, der gerade einen Film wechselt, am rechten Bildrand wegschnitt, um die Dramatik des Bildes zu steigern (PAUL 2005).

hunderts, der durch die Fotografie und die bewegten Bilder des 20. Jahrhunderts manifestiert wurde (LIPPUNER 2014: 45f.). Immer wieder wird in Bezug auf den Blick auf landschaftliche Repräsentationen der Begriff der Atmosphäre in einem perzeptorischen Zusammenhang thematisiert, bei dem das subjektive Empfinden im Mittelpunkt steht (LIPPUNER 2014: 47f., BÖHME 1995: 149). Neben einer Sichtweise, die eine emotional-subjektive Bildbetrachtung zugrunde legt, kann aber auch diskursanalytisch argumentiert werden: Die unmittelbare physische Erfahrung ist lediglich die Folge einer soziokulturellen Imprägnierung mit dem historischen hegemonialen Landschaftsdiskurs, der sie positiv konnotiert erscheinen lässt.

Der historische Landschaftsdiskurs baut dabei auf zwei medialen Säulen auf: Zum einen die bildliche Etablierung des landschaftlichen Sujets im Genre der Landschaftsmalerei ab dem 16. Jahrhundert, zum anderen die sprachliche Manifestierung in der romantischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts (vgl. Abb. 9). Beide Strömungen haben sich gegenseitig beeinflusst und dadurch zu einer starken Zementierung dieses Landschaftsdiskurses geführt, der nach wie vor in gegenwärtigen Landschaftsrepräsentationen konnotiert ist. Mit dem Aufkommen der Fotografie erlangten die Raumkonstruktionen dieses hegemonialen Landschaftsdiskurses strukturell auf quantitativer Ebene durch die Möglichkeiten der Massenreproduktion und auf qualitativer Ebene durch die verbesserten technischen Möglichkeiten der statischen und bewegten Bilder des 20. Jahrhunderts eine neue Dynamik. Als Konsequenz daraus lässt sich eine massive Verschiebung von der Sprache zum Bild und damit auch eine Zunahme visuell-medialer Raum- bzw. Landschaftsdiskurse feststellen. Die gerade stattfindende Verschiebung von analogen zu digitalen, internet- bzw. cloud-computing-basierten Medien zu Beginn des 21. Jahrhunderts markiert die zweite epochale Zäsur, die weitreichende und noch nicht absehbare Konsequenzen unserer Wirklichkeitskonstruktion nach sich ziehen wird. Zum einen wird sich die Vormachtstellung der Bilder weiter ausdehnen, zum anderen wird es zu einer stärkeren Konfluenz der einzelnen Medienformate auf sprachlicher und bildlicher Ebene kommen. Diese Entwicklung wird auch zunehmend physiologische, transhumanistische Ebenen betreffen.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Die direkte Bildprojektion auf die menschliche Netzhaut oder erfahrbare Raumprojektionen, die teilweise heute schon technisch umsetzbar sind, können hier als Beispiele angeführt werden.

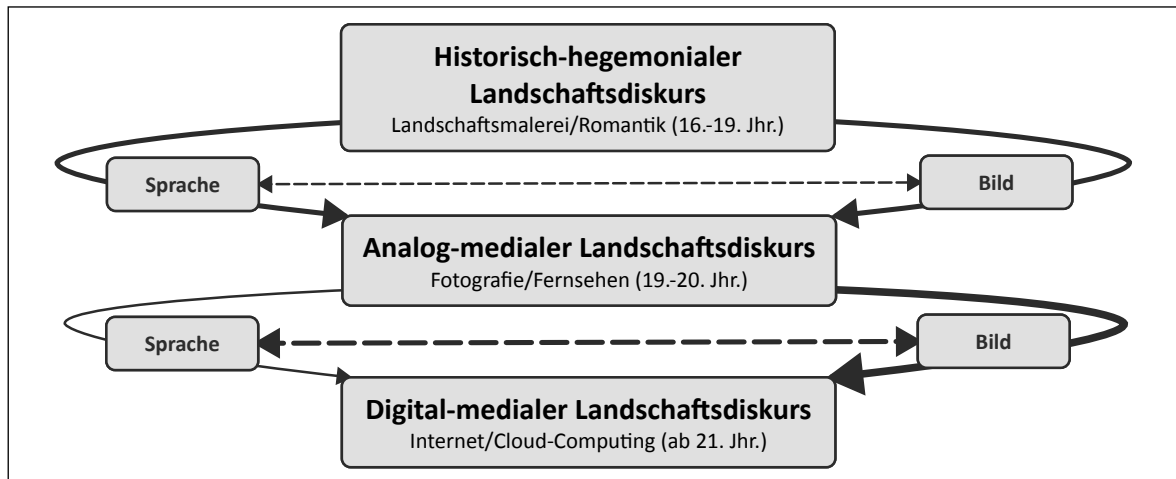


Abbildung 9: Sprachlich- und visuell-medialer Landschaftsdiskurs zwischen dem 16. und 21. Jahrhundert.

Vor einem poststrukturalistischen und postmodernen Hintergrund, der nahezu unendlich viele Wahl- und Interpretationsmöglichkeiten bietet, nehmen visuell-mediale Landschaftsdiskurse eine Schlüsselrolle in der lebensweltlichen Wirklichkeitskonstruktion ein, die die Fähigkeit besitzen, unser Wissen und unsere Wahrnehmung von Räumen zu kanalisieren und auf bestimmte diskursive Raumstrukturen zu reduzieren. Dabei werden bildliche mediale Repräsentationen und ihre Machtpositionen im Alltag nicht genügend kritisch hinterfragt und es verfestigt sich eine normative Ordnung von bestimmten Bildräumen. Deshalb ist es für die (Human-)Geographie von entscheidender Wichtigkeit mediale Raumkonstruktionen, ihre Einbettung in diskursive Bildarchive und ihre essentialistische und handlungspraktische gesellschaftliche Wirkung zu verstehen. Die idiographische Beschreibung von Landschaften und nicht die nomothetisch-orientierte Analyse von Räumen ist prädestiniert, die komplexen Bedeutungsstrukturen von Gesellschaft zu dekonstruieren. In aktuellen Raumdiskussionen lohnt es sich deshalb, Landschaften als Bilddiskurse zu operationalisieren, auch wenn man sich der gegenwärtigen Entwicklung bewusst sein muss, dass die inflationär auftauchenden visuell-medialen Landschaftsdarstellungen zu einer Sinnentleerung des Begriffes führen können. Landschaftsdarstellungen können dann den Status „leerer Signifikant[en]“ (GLASZE und MATTISSEK 2009b: 165, LACLAU 2002 [1996]) einnehmen, die als bedeutungsomnipotente Folien in ständiger Redundanz im fotografischen Universum einen virtuellen Raum schaffen (FLUSSER 2006a [1983], 2006b [1991]). Wie stark wir bereits in digitalen Raumbildern gefangen sind und wie grotesk das menschliche Verlangen ist, aus diesem redundanten fotografischen Universum zu entfliehen, zeigt die Tatsache,



dass die bis heute teuerste Fotografie der Welt, die 2011 für 3,1 Millionen Euro verkauft wurde, eine digital rekonstruierte, virtuelle Rheinlandschaft ist, die sich vor allem durch ihre Monotonie und Leere auszeichnet (ONKELBACH 2011, vgl. Abb. 10).<sup>25</sup>



Abbildung 10: Andreas Gursky (1999): Rhein II. Digital bearbeitete Fotografie auf Papier. 156,4 x 308,3 cm. Tate Gallery, London.

---

<sup>25</sup> Die Fotografie von Gursky bildet ein weiteres dominantes Moment im Bilddiskurs der visuellen Rheinlandschaften. Sie steht dem hegemonialen romantischen und historisierenden Diskurs (vgl. Kap. 5) diametral gegenüber.

„Was die *Fotografie* anlangte, so hielt mich ein „ontologischer“ Wunsch gefangen: ich wollte unbedingt wissen, was sie „an sich“ war, durch welches Wesensmerkmal sie sich von der Gemeinschaft der Bilder unterschied. Ein solcher Wunsch bekundete, dass ich, ungeachtet der mit der Technik und dem Gebrauch entstandenen Evidenzen, im Grunde nicht sicher war, ob es die *Fotografie* wirklich gab, ob sie ein ihr eigentümliches „Wesen“ besaß“ (BARTHES 1989 [1980]: 11).

## 4 Das fotografische Bild und seine Stellung in Bilddiskursen

Im folgenden Kapitel werden die bereits vorgenommenen theoretischen Grundlagen zum Bild auf die Fotografie im Speziellen übertragen, um sie über einen methodologischen Anschluss auf die empirische Ebene vorzubereiten. Nachdem ein kurzer Überblick zu der Bedeutung von Fotografien in den unterschiedlichen Disziplinen der Bildwissenschaften dargestellt wird, werden die unterschiedlichen ontologischen Ebenen des fotografischen Bildes erläutert, um dann die Möglichkeiten der Interpretation abzustecken. Im letzten Schritt geht es um die Verortung von Fotografien als Bilddiskurse und die sich daraus ergebenden methodologischen und methodischen Schlussfolgerungen.

### 4.1 Bildwissenschaften und Fotografie

*Die* moderne Bildwissenschaft gibt es nicht. Zu vielfältig sind die Themen und Gegenstände bei der wissenschaftlichen Betrachtung von Bildern. SACHS-HOMBACH (2005) unterscheidet Grundlagendisziplinen, historisch-orientierte, sozialwissenschaftliche und anwendungsorientierte Bildwissenschaften. Zu den Grundlagendisziplinen zählen die Kognitionswissenschaft, die Kommunikationswissenschaft, die Kunstgeschichte, die Mathematik und Logik, die Medienwissenschaft, die Neurowissenschaft, die Psychologie, die Rhetorik und Semiotik. Zu den historisch-orientierten Bildwissenschaften gehören die Archäologie und Prähistorie, die Ethnologie, die Geschichtswissenschaft und die (christliche) Theolo-

gie. Zu den sozialwissenschaftlichen Bildwissenschaften zählen die Erziehungswissenschaft, die Kulturwissenschaft (*Visual Culture*), die Politikwissenschaft und die Soziologie. Bei den anwendungsorientierten Bildwissenschaften unterscheidet er die Computervisualistik, die Kartographie, die Typographie und die Werbeforschung.

Es zeigt sich deutlich, ohne auf alle der genannten Disziplinen explizit einzugehen, wie heterogen die wissenschaftliche Behandlung mit Bildern ist. In manchen Zusammenhängen werden Bilder lediglich additiv zu den üblichen sprach- bzw. textbasierten Untersuchungsgegenständen verwendet. In anderen Fachrichtungen besitzen Bilder zwar eine größere empirische Relevanz unter methodischen Gesichtspunkten, jedoch werden auch hier teilweise immer noch Bilder, vor allem Fotografien, als quasi-realistische Darstellungen der Wirklichkeit behandelt, ohne einen konstruktivistischen Hintergrund zu beachten. Wieder andere Bereiche bauen fachkonstituierend auf Bildern auf (Kunstgeschichte) oder bilden vielfältig auf theoretischen und empirischen Ebenen Schnittmengen mit Bildern (Medienwissenschaft, Werbeforschung). Interessant ist festzustellen, dass im geographischen Kontext lediglich die Kartographie als anwendungsorientierte Bildwissenschaft genannt wird und damit wieder nur eine in großen Teilen essentialistische Sichtweise dominiert, auch wenn zumindest semiotische Ansätze in der Kartographie Einzug halten (PÁPAY 2005: 286ff.). Im Sammelband von SACHS-HOMBACH (2005) findet man daher keine geographischen Beiträge zur Kritischen Kartographie (MOSE und STRÜVER 2009) oder perceptionsgeographische Arbeiten über kognitive Karten (LYNCH 2001 [1960]). Nicht zuletzt durch die prominente Stellung von topographischen und thematischen Karten, spielen visuelle Darstellungen (z. B. Diagramme, Luftbilder, Infografiken) historisch und aktuell eine wichtige Rolle in den Geowissenschaften. Daher verwundert es, dass bisher die Verwendung und Analyse von Bildern in der Geographie zu wenig hinterfragt und systematisch untersucht wurde (MIGGELBRINK und SCHLOTTMANN 2009: 181). Einen Vorstoß in Richtung Mediengeographie macht dabei das Geographische Institut der Universität Mainz, das mit filmgeographischen Arbeiten das Verhältnis von visuellen Darstellungen und Raumkonstruktionen untersucht (ESCHER 2006, 2012, ESCHER und ZIMMERMANN 2001, 2005, 2006, ZIMMERMANN 2007, 2008, 2009a, b, 2013).

Für die Entwicklung einer interdisziplinär angelegten Bildwissenschaft soll versucht werden, einen gemeinsamen Theorierahmen zu schaffen, der von den unterschiedlichen

Disziplinen allgemein akzeptiert wird. Dabei müssten die verschiedenen Bildphänomene innerhalb der verschiedenen Bildwissenschaften systematisch verbunden werden. In der Weiterführung wäre auch ein gemeinsamer Methodenkanon wünschenswert. Als Voraussetzung einer fachübergreifenden Bildwissenschaft müsste ein allgemeiner Bildbegriff stehen, dessen forschungspraktische Anwendung in unterschiedlichen Bereichen gewährleistet wäre. Bisher steht dieses Vorhaben noch am Anfang der Umsetzung (SACHS-HOMBACH 2005: 11f.).

Neben den theoretisch-wissenschaftlich orientierten Bildwissenschaften, nennt SACHS-HOMBACH (2005) als praxisorientierte moderne Bildmedien die Bereiche der Bildenden Kunst, des Kommunikationsdesigns, der Fotografie, des Film und Fernsehens und der digitalen Neuen Medien. Es soll nun näher auf theoretische Überlegungen zur Fotografie eingegangen werden, handelt es sich doch um ein stark ambivalentes Medium, welches in seiner historischen und gegenwärtigen Situation vielfältige ontologische Aggregatzustände einnehmen kann. JÄGER (2005: 349) spricht daher auch von einem „Bildsystem Fotografie“, um der Komplexität der Fotografie gerecht zu werden. Er unterscheidet vier „entwicklungsgeschichtlich gewachsene Beweggründe zur Bildproduktion“: Die „Aufnahme äußerer Gegebenheiten: es entstehen fotografische „Abbilder““. Der „Wunsch nach Vermittlung innerer Bilder und Darstellungen der Welt aufgrund ihrer subjektiven Wahrnehmung [...]“: hieraus entstehen fotografische „Sinnbilder““. Darüber hinaus nennt JÄGER (2005: 351) als Beweggründe die „Schaffung [...] einer eigenen Bildwelt [...]“: danach entstehen eigenständige Bildstrukturen oder „Strukturbilder“ und der Wunsch nach Reflexion und Überprüfung einer so entstandenen Bild- und Medienwirklichkeit; hier geht es um Analyse und Kritik visueller Konzepte: es entstehen „Reflexbilder““.

Neben der Ambivalenz der Fotografie auf der Ebene der Bildproduktion, zeigt sich auch eine kaum zu überschauende Vielfältigkeit auf der Ebene der Interpretation von Fotografien. Die Geschichte der Fotografie birgt nach STIEGLER (2006) unzählige Bilder und Metaphern, die Einfluss auf ihre Theorie und Praxis nehmen. Die besondere Metaphorizität der Photographie liegt in ihrer starken Ambivalenz begründet: „Einerseits verstellt sie das, was gezeigt wird, indem sie auf anderes verweist und das Dargestellte als anderes zeigt; andererseits bringt sie aber etwas zum Erscheinen, was sonst unsichtbar geblieben wäre, nämlich die Verzahnung des Dargestellten mit der Tradition, seine Verankerung in der Ge-

schichte“ (STIEGLER 2006: 8). Deutlich wird dies bspw. durch methaphernreiche, viel zitierte Werke der Fotografiegeschichte, darunter diejenigen von SONTAG (172006 [1980]) und BARTHES (1989 [1980]).

Wie vielfältig und kontrovers das Wesen der Fotografie diskutiert wird, machen die beiden Sammelbände zur „Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters“ von WOLF (2002a, 2003) deutlich. Im ersten Band wird die „Fotografie als Paradigma“ umrissen, indem Aufsätze, sowohl aus unterschiedlichen Zeiträumen, als auch aus unterschiedlichen „Wissensfeldern“ dokumentiert werden, die weniger das „Medium Fotografie“, als „vielmehr Aspekte oder Charakteristika, mit denen dieses Medium seit seinen Anfängen behaftet ist beziehungsweise behaftet wurde“, zum Thema haben (WOLF 2002b: 7). Eine zentrale Stellung nimmt dabei die „Fotometapher“ ein, bei der es sich „um eine metaphorische Übersetzung [...] des Fotografischen in andere Wissensgebiete [...] handelt (WOLF 2002b: 8). Die paradigmatische Behandlung der Fotografie wird nicht zuletzt durch die Tatsache gestützt, dass immer wieder die gleichen historischen Aufsätze als Ausgangsbasis zur Analyse der Fotografie herangezogen werden, allen voran die Arbeiten von BARTHES (1964 [1957], 1989 [1980]), 1990 [1982], BENJAMIN (1963b [1936]) oder KRACAUER (2010 [1927]). Durch diesen gemeinsamen Kanon werden nun auch die aktuellen kritischen Reflexionen Teil einer diskursanalytischen Betrachtung der Fotografie (WOLF 2002b: 11f.).

„Während der erste Band das *Paradigma Fotografie*, die Bestimmung der Singularität des Fotografischen als apparatives bzw. mediales Dispositiv [...] fokussiert, stellt der Band *Diskurse der Fotografie* die Pluralität der Gebrauchsweisen in den Vordergrund, wobei die unterschiedlichen fotografischen Ausdrucksformen als immer schon *diskursiv*, d. h. von *Sprache* – von Ideologien, theoretischen und wissenschaftlichen Konzepten, Glaubenssystemen etc. – durchdrungene vorausgesetzt werden“ (HOLSCHBACH 2003: 8).

Das bedeutet, dass weniger die Bilder bzw. die Fotografien als materielle Dispositive analysiert werden müssen, als vielmehr die soziokulturellen Effekte, das „Feld der Sichtbarkeit, das sie eröffnen“ (HOLSCHBACH 2003: 10). MITCHELL (2003: 38) definiert die Praxis einer visuellen Kultur, als „Studium der sozialen Konstruktion visueller Erfahrung“. Bei der Etablierung einer allgemeinen, interdisziplinären Bildwissenschaft sind dabei vor allem die immer stärker bildproduzierenden Naturwissenschaften in den Fokus geraten, die zunehmend wissenschaftliche und lebensweltliche (Bild-)Diskurse konstituieren (HOLSCHBACH 2003: 17, vgl. auch Abb. 9). Einen Überblick in die facettenreiche Debatte der Stel-

lung der Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie bietet die Anthologie von GEIMER (2002).

## 4.2 Die Ontologie von Fotografien

Je nachdem, welcher theoretischer Standpunkt gegenüber Fotografien eingenommen wird, ergeben sich unterschiedliche ontologische Blickrichtungen auf das Phänomen der Fotografie. Diese methodologischen Differenzen haben wiederum zur Folge, dass die Methodik der Analyse und Interpretation teilweise stark variieren kann. Insgesamt sollen vier verschiedene ontologische Lesarten vorgestellt werden, die die unterschiedlichen Seinsweisen von Fotografien beleuchten. Neben der Fotografie als Zeichen, bei dem Fotografien als Abdruck, Spur oder Index betrachtet werden, sollen Fotografien als soziales Konstrukt definiert werden, bei dem die Fotografie als Botschaft und soziale Praxis in Erscheinung tritt. Darüber hinaus soll ein besonderes Augenmerk auf die Fotografie und ihren Bezug zur Zeit gelegt werden, hier sollen Fotografien als synchrone und diachrone Bilder analysiert werden. Zum Schluss steht die Fotografie und ihre Reproduktion im Fokus. Dies ist vor allem für diskursanalytische Interpretationen von Bildern wichtig, da hier die Serialität und Zirkulation von Fotografien eine entscheidende Rolle spielen.

### 4.2.1 Das fotografische Zeichen

In der Anfangszeit der Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts musste das Medium Fotografie sowohl technisch, als auch theoretisch verortet werden. Es herrschte eine allgemeine Verunsicherung, da in dieser Zeit der Herstellung von Fotografien etwas Rätselhaftes und sogar Magisches anhaftete. Fotografien wurden meist als physischer Abdruck des Abgebildeten gesehen, es wurde eine materielle Übertragung vom Abgebildeten zum Bild angenommen. Einer der Pioniere der Fotografie, William Henry Fox Talbot,

prägt dabei die Beschreibung der Fotografie als Abdruck, die mithilfe von optischen und chemischen Hilfsmitteln entstehen (GEIMER 2009: 14ff.).

Neben der Wesensbeschreibung der Fotografie als Abdruck sind Fotografien auch als indexikalische, also als kontext- bzw. situationsabhängige Zeichen zu verstehen. Die Grundlage hat dabei Charles Sanders Peirce, einer der wichtigsten Zeichentheoretiker um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert, gelegt (GEIMER 2009: 18ff.). Auch wenn er sich nicht auf theoretische Überlegungen zur Fotografie spezialisiert hatte, so wird er doch immer wieder als Referenz zu Überlegungen der Fotografie als Zeichen angeführt. Ausgehend von der Frage, was Zeichen sind, unterschied er drei Klassen von Zeichen: Similes (Ikons), Indikatoren (Indizes) und Symbole. Jede dieser Klassen vereint die Tatsache, dass sie etwas repräsentieren und eine Idee vermitteln. Die Art und Weise der Vermittlung variiert jedoch dabei. Fotografien begreift er zuerst einmal als Similes, also als Nachahmungen, bei denen das fotografierte Objekt von der Fotografie nachgeahmt wird und fast eine Gleichheit mit dem Objekt einnimmt. Indikatoren müssen dem auf sich beziehenden Objekt nicht ähnlich sein, stehen aber in einer direkten Beziehung zu dem Bezugsobjekt. Zwischen den Indikatoren und dem Bezeichneten besteht eine physikalische Verbindung. Fotografien werden nach Peirce (GEIMER 2009: 22ff.) also auch den Indizes zugerechnet, da eine fotochemische Verbindung zwischen Objekt und Fotografie besteht. Der Unterschied zu anderen Indikatoren besteht aber in der Dimension des Zeitlichen, da Fotografien technisch bedingt nie eine Gleichzeitigkeit mit dem darstellenden Objekt einnehmen kann. Die historische Dimension von Fotografien ist vor allem bei BARTHES (1989 [1980]) zu finden, hierauf wird im Verlauf dieses Kapitels noch explizit eingegangen. Auch bei ihm finden sich Anzeichen, dass eine direkte physische Verbindung zwischen dem Gegenstand und der Aufzeichnung eingegangen wird:

„Es heißt oft, die Maler hätten die Fotografie erfunden [...]. Ich hingegen sage: nein, es waren die Chemiker. Denn der Sinngehalt des „*Es-ist-so-gewesen*“ ist erst von dem Tage an möglich geworden, da eine wissenschaftliche Gegebenheit, die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen, es erlaubte, die von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen einzufangen und festzuhalten“ (BARTHES 1989 [1980]: 90).

Für ihn sind Fotografien aber nicht nur auf den physikalisch-chemischen Effekt beschränkt, anders als Peirce bezieht er auch Ort und Zeit in die Wesensbestimmung der Fotografie mit ein. BARTHES (1989 [1980]: 90) beschreibt die Fotografie als „Emanation des

Referenten“, als eine Ausstrahlung, die sowohl eine Materialität zwischen Objekt und Fotografie, als auch dessen Vergänglichkeit und Auflösung bedeutet (GEIMER 2009: 33f.).

#### 4.2.2 Die Fotografie als soziales Konstrukt

Im Laufe der letzten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hat sich im Fahrwasser des allgemein umgreifenden *Cultural Turns* auch in der theoretischen Betrachtung der Fotografie der Standpunkt verfestigt, dass Fotografien nicht die Realität abbilden und nicht, wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, Zeichen eines realen Abdruckes der Wirklichkeit sind. Fotografische Bilder werden vielmehr als Effekte soziokultureller Konstruktionen und Praktiken verstanden. Nicht mehr das Wesen der Fotografie *an sich* spielt also eine Rolle, sondern der gesellschaftliche, politische oder ideologische zeitliche und räumliche Kontext, der durch Fotografien transportiert wird (GEIMER 2009: 70f.).

Richtungsweisend bei der Betrachtung der Fotografie als soziale Praxis nimmt dabei BOURDIEU et al. (1983 [1965]) eine tragende Rolle ein. Er hat den Umgang mit Fotografien in unterschiedlichen französischen Schichten untersucht und dabei auch „einige grundsätzliche Überlegungen [...] zur Funktion der Fotografie und zur Kritik ihres vermeintlichen Realismus“ angestellt (GEIMER 2009: 73). BOURDIEU et al. (1983 [1965]) sieht die Fotografie gerade nicht im Gegensatz zur Malerei, sondern als deren Fortführung, die denselben Darstellungsregeln der Welt gehorcht. Den Ursprung bildet die Entdeckung der Zentralperspektive im 15. Jahrhundert, die eine bestimmte Weltsicht im Laufe der Jahrhunderte visuell manifestierte. Fotografische Bilder folgen also bestimmten sozialen und historischen Sichtweisen und bilden keineswegs eine Realität ab (GEIMER 2009: 76f.).

„Im Namen eines naiven Realismus wird eine Darstellung der Wirklichkeit für realistisch erklärt, die den Anschein von Objektivität nicht etwa der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit der Dinge verdankt (da sie sich niemals anders erschließt als über gesellschaftlich bedingte Formen der Wahrnehmung), sondern die Konformität mit den Regeln, die in ihrem gesellschaftlichen Gebrauch die Syntax definieren, d. h. mit der gesellschaftlichen Definition der objektiven Sicht der Welt. Indem sie der Fotografie Realismus bescheinigt, bestärkt die Gesellschaft sich selbst in der tautologischen Gewissheit, dass ein Bild der Wirklichkeit, das der Vorstellung entspricht, die man sich von der Objektivität macht, tatsächlich objektiv ist“ (BOURDIEU et al. 1983 [1965]: 88f.).



In seiner Fototheorie hat BARTHES (1990 [1982]: 12ff.) den Begriff des fotografischen Paradoxon geprägt. Die Fotografie ist zwar nicht das Wirkliche, aber „das perfekte *Analogon*“, er spricht von dem „Sonderstatus des fotografischen Bildes“: „*Es ist eine Botschaft ohne Code*“ (BARTHES 1990 [1982]: 13). Nachdem er in der Anfangsphase seines Schaffens den Zeichencharakter von Fotografien als Spur bzw. Index betrachtet hat, wendet er sich in späteren Arbeiten zu Beginn der 1980er Jahre der Fotografie als gesellschaftliches Konstrukt zu (BARTHES 1989 [1980]). Er selbst sah darin keinen inhaltlichen Widerspruch (GEIMER 2009: 79). Seine genaue theoretische und forschungspraktische Verortung der Fotografie auf ikonographisch-semiologischer und diskursiver Ebene folgt im Kapitel 4.3.

#### 4.2.3 Fotografien und Zeit

In der Anfangsphase der Fotografie in der Mitte des 19. Jahrhunderts korrelierten die Annahmen über das Zeitliche in der Fotografie mit den chemisch-technischen Voraussetzungen dieser Zeit: Die Fotografien der *camera obscura* wurde als fixierte Zeit beschrieben. „Die ersten Überlegungen zur Zeitlichkeit der Fotografie waren deshalb unmittelbar an die Bestimmungen ihres Aufzeichnungs- und Spurencharakter gebunden“ (GEIMER 2009: 113, BENJAMIN 1963b [1936]: 52). Durch die langen Belichtungszeiten konnten bewegte Objekte noch nicht dargestellt werden, so dass SCHORN und KOLOFF (2010 [1839]: 32) anmerken, dass die Fotografie ein chemischer Prozess sein, „der nur über den Raum, nicht über die Zeit gebietet [...]“.

KRACAUER (2010 [1927]) macht jedoch deutlich, dass es drei verschiedene zeitliche Ebenen in der Fotografie gibt: die in der Fotografie abgebildeten Zeit, die Zeit der Momentaufnahme der Fotografie und die Zeit der aktuellen Betrachtung der Fotografie. „In der Betrachtung der historischen Aufnahme driften diese Horizonte auseinander“ (GEIMER 2009: 125). Er ist der Meinung, dass alles Gegenständliche in einer historischen Fotografie zu einer Art der Kostümierung wird:

„Während die Zeit voranschreitet, bleibt das abgelichtete Kostüm im Bild zurück. [...]. Der Anschein des Kostümierten und Abgelegten betrifft dabei nicht nur die Kleidung, sondern alles Gegenständliche im Bild.“

Im Sinne Kracauers ist auch die Landschaft auf einer historischen Fotografie Teil der Kostümierung“ (GEIMER 2009: 126).

In diesem Zusammenhang sind auch die Ausführungen von SONTAG (2006 [1980]: 27) interessant, die historische Fotografien in einen zunehmenden Ästhetisierungsprozess einbettet: „Es scheint, dass ästhetische Distanz ein Bestandteil der Erfahrung ist, die man beim Betrachten von Fotos macht, wenn nicht von Anfang an, so doch im Laufe der Zeit. Die Zeit erhebt die meisten Fotografien, auch die dilettantischsten, auf die Ebene der Kunst.“ Sowohl KRACAUER (2010 [1927]), als auch BARTHES (1989 [1980]: 105ff.) heben die „paradoxe Gleichzeitigkeit“ (GEIMER 2009: 136) bei der Betrachtung von historischen Fotografien hervor, die den Zeitpunkt der Aufnahme und den Zeitpunkt der aktuellen Betrachtung zusammenfließen lassen.

#### 4.2.4 Fotografien und Reproduktion

In Bezug auf die Reproduktion von Fotografien lassen sich zwei verschiedene Formen unterscheiden: Zum einen das reproduzierende Bild, also die bildliche Wiederholung der *Wirklichkeit* durch die Fotografie, zum anderen das reproduzierte Bild, also die massenmediale Verbreitung dieser bildlichen Wiederholung (GEIMER 2009: 139). Im Folgenden soll in diesem Abschnitt auf die Struktur des reproduzierten Bildes näher eingegangen werden.

Richtungsweisend sind hier zuallererst die prominenten Überlegungen von BENJAMIN (1963a [1936], 1963b [1936]) zu nennen, die sich schon in den 1930er Jahren mit den Folgen der technischen Vervielfältigung von Fotografien auseinandersetzen. Im Gegensatz zur Malerei, die auf ein relativ langes manuelles Produktionsverfahren zurückgreifen muss, ist die moderne analoge Fotografie, die sich massenhaft um die Wende zum 20. Jahrhundert verbreitet hat, von einer enormen Beschleunigung der Bildproduktion gekennzeichnet. Damit ging eine Verschiebung des Wertes von Bildern bzw. Kunstwerken einher, da deren Einmaligkeit und Echtheit, die in der erfahrbaren Gegenwart verortet war, verloren ging (BENJAMIN 1963a [1936]: 10ff.). Er spricht in diesem Zusammenhang vom Verlust der *Aura*:

„Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. [...] *Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte*“ (BENJAMIN 1963a [1936]: 13).

Er sieht diese Entwicklung aber keineswegs kulturpessimistisch, vielmehr ist er der Auffassung, dass durch die technische Reproduzierbarkeit das Kunstwerk aus seinem religiösen und rituellen Kontext herausgelöst wurde und sich emanzipiert hat (BENJAMIN (1963a [1936]): 16f.). Man kann aber auch die Bedeutung des Kunstwerkes durch seine Reproduktion von einem diametral gegenüberliegenden Standpunkt betrachten:

„Die Echtheit bleibt nicht trotz, sondern gerade aufgrund der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks erhalten, da jede einzelne Reproduktion ein Verweis auf die Einmaligkeit des abwesenden Originals ist, das auf diese Weise in der Summe seiner Vervielfältigungen ständig in Erinnerung gerufen, aber doch nicht erreicht und ersetzt werden kann“ (GEIMER 2009: 145).

In Zusammenhang mit der Reproduktion von Fotografien wurde schon früh von einer drohenden und bedrohlichen Bilderflut gesprochen. KRACAUER (2010 [1927]: 242) bedient sich einer Bildsprache, in der die „Flut der Bilder“ die Dämme brechen lässt, von einem „Ansturm der Bildkollektionen“, vom „Schneegestöber der Fotografien“. Auch SONTAG (2006 [1980]: 146f.) stellt die These auf, dass mit dem Massenmedium Fotografie seit dem 20. Jahrhundert eine gesellschaftliche Situation geschaffen wurde, in der die Produktion und Konsumtion von Bildern unsere Realität zunehmend bestimmen. Sie ist der Auffassung, dass Bilder und Wirklichkeit sich gegenseitig bedingen, bzw. dass die Wirklichkeit in eine fotografische Bilderwelt überführt wird und diese festlegt, was als *wirklich* angesehen wird (GEIMER 2009: 156). Eine weitere Folge der massenhaften Zirkulation von Fotografien ist die Angleichung der Bilder untereinander:

„Fotografie reproduziert nicht einfach das Wirkliche; sie stellt es im Sinne des ‚Recycling‘ – ein Schlüsselprozess der modernen Gesellschaft – auf neue Weise zur Verfügung. In Gestalt von fotografischen Bildern werden Dinge und Bedeutungen zugeschrieben, die die Unterschiede [...] belanglos machen. [...]. Das fotografische ‚Recycling‘ macht aus einmaligen Objekten Klischees [...]. Zwischen Bildern von realen Dingen schieben sich Schichten aus Bildern von Bildern. [...] Wir machen aus der Fotografie ein Instrument, mit dem buchstäblich alles ausgesagt, mit dem jedem Zweck gedient werden kann. Was in der Realität vereinzelt ist, fügen Bilder zusammen“ (SONTAG 2006 [1980]: 166f.).

Auch FLUSSER (2006a [1983]) hat sich mit den Bedingungen der Verbreitung von Fotografie theoretisch auseinandergesetzt. Er spricht jedoch nicht von einer dynamischen Bilderflut, sondern vielmehr von einem kreisenden Strudel, in dem alle Bilder einfließen, um dort dauerhaft zu zirkulieren. „Technische Bilder sind Flächen, die wie Staudämme wirken. Die

traditionellen Bilder fließen in sie ein und werden ewig reproduzierbar: Sie kreisen in ihnen [...]. So saugen die technischen Bilder alle Geschichten in sich auf und bilden ein ewig sich drehendes Gedächtnis der Gesellschaft“ (FLUSSER 2006a [1983]: 18).

Eine weitere Gefahr der ubiquitären Verbreitung von Bildern besteht in der zunehmend simplen Herstellung von Fotografien, die bewirkt, dass sie noch stärker einen natürlichen Charakter einnimmt und sich ihre kritische Hinterfragung noch schwieriger gestaltet. „Jeder glaubt, es sei unnötig, Fotos entziffern zu müssen, da jeder zu wissen meint, wie Fotos gemacht werden und was sie bedeuten“ (FLUSSER 2006a [1983]: 54). GEIMER (2009: 163) hält hierzu fest: „Das fraglose Funktionieren der Apparate erzeugt den Anschein von Normalität“. MITCHELL (1986: 37) unterstrich, dass die Fotografie als die „natürliche Art der Repräsentation“ fungiert.

### 4.3 Die Interpretation von Fotografien

Die methodologischen Überlegungen zur ontologischen Beschaffenheit von Fotografien im vorangegangenen Abschnitt sollen nun auf eine stärkere methodische Basis gestellt werden. Hierbei werden zwei Analyserichtungen vorgestellt, die im weiteren Verlauf auf ihre forschungspraktische Umsetzung überprüft werden. Es handelt sich um den Komplex von ikonologisch-semiotischen und diskursanalytischen Verfahren, wobei hier ein besonderes Augenmerk auf die Interpretationsmöglichkeiten von Bildern in Form von Fotografien gelegt wird.

#### 4.3.1 Ikonologisch-semiotische Verfahren

Eine sozialwissenschaftliche Analyse von Texten und Bildern stellt eine Form der Hermeneutik, der Kunst der Auslegung von Texten, dar. Eine kritisch-dialektische objektive Her-

meneutik versucht eine „Rekonstruktion objektiver, durch Texte hergestellter Sinnstrukturen“ herzustellen (GARZ und KRAIMER 1994: 7). Mit Hilfe von Einzelfallstudien sollen „Strukturgeneralisierungen“ herausgearbeitet werden (GARZ und KRAIMER 1994: 14). Darüber hinaus wird betont, dass auch die Entwicklung einer kultursoziologischen Bildhermeneutik zur Interpretation von Bildern, bspw. in Form von Fotografien oder Gemälden, vorangetrieben werden muss, die nicht der „Sequentialität einer linearen Zeitachse“ folgt, wie sie in Sprache zu finden ist (GARZ und KRAIMER 1994: 18). Bilder sollen dabei als Texte analysiert werden, denen ebenfalls eine Bedeutungs- und Sinnstruktur zugrunde liegt und Konstruktionsmechanismen in sich tragen (MÜLLER-DOOHM 1993: 452, ACKERMANN 1994: 197ff.). Dabei muss im Forschungsprozess reflektiert werden, dass Forschungsobjekt und -subjekt nicht klar voneinander zu trennen sind, sich aufeinander beziehen und dadurch die Interpretationen beeinflussen. GIDDENS (1997 [1984]) spricht in diesem Zusammenhang von einer „doppelten Hermeneutik“. Die bereits im Alltag vorgenommenen „Alltagshermeneutiken“ werden interpretiert und sind somit wissenschaftliche Analysen über alltagsgeographische Konstrukte.

Besonders in Bildern und hier speziell in der Fotografie liegt die Gefahr, sie unhinterfragt als objektives Instrument in der Forschung zu benutzen und die ihnen zugrunde liegenden lebensweltlichen Konstruktionen zu übersehen. Als Beispiel soll hier die Ethnologie genannt werden, wo visuelles Material zumeist mit anderen Methoden und Daten trianguliert wird. Eine konstruktivistische Herangehensweise in Bezug auf den Einsatz und die Interpretation von Fotografien wird oft vernachlässigt (FLICK 2000: 168ff.). Der Dokumentarphotografie wurde z. B. vorgeworfen, dass sie vor allem das Männliche, Mächtige und Etablierte widerspiegelt (HARPER 1998: 140). Darüber hinaus haben auch LEY und DUNCAN (1993: 329) auf den Androzentrismus visueller räumlicher Repräsentationen hingewiesen.

Mit dem Verhältnis zwischen Sprache und Bild in der konkreten Anwendung in Fotografien mit additiven Texten vor einem ikonologisch-semiotischen Hintergrund hat sich BARTHES (1990 [1982]) intensiv auseinandergesetzt. Für ihn ist die Fotografie eine Botschaft mit Sender, Übermittlung und Empfänger, die eine strukturelle Autonomie besitzt. Es handelt sich dabei aber nicht um eine isolierte Struktur, vielmehr tritt sie in Koexistenz mit

der Struktur des Textes. Er sieht Text und Bild als heterogene Strukturen, als benachbarte, nicht homogenisierte Räume.

Die Botschaft des Bildes setzt sich aus einer denotativen und einer konnotativen Botschaft zusammen. Die konnotative Botschaft schöpft dabei aus einer „universalen Symbolik“, aus der „Rhetorik einer Epoche“. Die fotografische Botschaft geht über einen als objektiv wahrgenommenen Bildinhalt hinaus und trägt eine konnotative Botschaft in sich, die BARTHES (1990 [1982]: 13) die Kunst, die Rhetorik, die „Schreibweise der Fotografie“ nennt. Die Rolle des bildbegleitenden Textes beschreibt BARTHES (1990 [1982]: 21): „Der Text bildet eine parasitäre Botschaft, die das Bild konnotiert, das heißt, ihm ein oder mehrere zusätzliche Signifikate „einhauchen“ soll. [...]. Das Wort tritt zur Sublimierung, Pathetisierung oder Rationalisierung des Bildes hinzu.“ Je näher ein additiver Text am Bild ist, bspw. als direkte Bildunter- oder -überschriften, desto eher scheint es von der offensichtlichen Denotation des Bildes einverleibt zu werden. Der Text wirkt unschuldig, da er von der ikonographischen Botschaft des Bildes mitgerissen wird. Dabei erweitert der Text das Bild um mögliche Konnotationen oder stellt das Bild in einen völlig neuen Sinnzusammenhang (BARTHES (1990 [1982]: 21f.).

Die Botschaft der Fotografie unterteilt BARTHES (1990 [1982]: 32ff.) in drei Formen: die sprachliche Botschaft, die kodierte bildliche (kulturelle) Botschaft und die nicht-kodierte bildliche (perzeptive) Botschaft. Die bildlichen Botschaften kann man dabei nicht klar differenzieren, da diese gleichzeitig rezipiert werden. Die Struktur des Bildes kann nur in ihrer Gesamtheit, in der Beziehung der einzelnen Botschaften zueinander, analysiert werden. Die beigefügte textliche Botschaft nimmt dabei eine wichtige Rolle ein, sie fungiert meist als Träger der symbolischen, konnotierten Botschaft, da Sprache immer noch grundlegender Bestandteil unserer Informationsstruktur ist. Die Grundlage unseres heutigen Verständnis von Sprache geht dabei auf DE SAUSSURE (2001 [1931]: 76ff.) zurück, der die Arbitrarität der Sprache betonte und zwischen den Begriffen „Signifikant“ (Zeichen, Bezeichnendes) und „Signifikat“ (Wort, Bezeichnetes) unterschied. Demnach ist Sprache immer kontextabhängig und besitzt keine statischen Bedeutungen (GEBHARDT, REUBER und WOLKERSDORFER 2003: 11f.). Mit Hilfe eines additiven Textes werden die im Bild vorhandenen Signifikate selektiert, Sprache hilft, die *richtige* Interpretationsebene zu wählen, da diese vorgegeben wird. „Der Text führt den Leser durch die Signifikate des Bildes

hindurch, leitet ihn an manchen vorbei und lässt ihn andere rezipieren“ (BARTHES (1990 [1982]: 35). Ein vollkommen denotatives Bild hält BARTHES (1990 [1982]: 37f.) für unmöglich, denn ein naives Bild trüge bereits die Bedeutung der Naivität in sich. Das denotativ wahrgenommene Bild naturalisiert die symbolische Botschaft und lässt das Bild „unschuldig“ erscheinen. Die Konnotationen in Bildern lassen sich meist vor dem Hintergrund einer bestimmten „Rhetorik des Bildes“ erkennen (BARTHES (1990 [1982]: 41ff.): Jedes Bild steht dabei in einem unterschiedlichen Wissenskontext, der einen Korpus an Bedeutungen besitzt, der in einem spezifischen gesellschaftlichen Zusammenhang einzigartig ist und so die spezifische Rhetorik eines Bildes kreiert (BARTHES 1990 [1982]: 23).

Der soziologische Bildhermeneutik von MÜLLER-DOOHM (1993, 1997) beschäftigt sich mit der Bedeutung und Methodik visuellen Verstehens. Die bisherige soziologische Vernachlässigung der Untersuchung und Interpretation von Bildern führt MÜLLER-DOOHM (1993: 442) darauf zurück, dass die kultursoziologische Forschung „kein erprobtes und bewährtes Instrumentarium der Bildanalyse“ bereithält. Da „Bilder als Träger soziokultureller Muster fungieren“ (MÜLLER-DOOHM 1993: 444) müssen die sozialen, typisierbaren Deutungsmuster visueller Präsentationen rekonstruiert werden. Bilder und Texte in Medien besitzen jedoch auf perzeptorischer Ebene jeweils spezifische soziokulturelle Bedeutungsgelände. Die Bildsymbolik schöpft dabei aus der narrativen Kultur der Sprache. Jede Form der Bildanalyse muss demnach auch als sprachlicher Akt gewertet werden. Die eigentliche Bildlichkeit, die von MÜLLER-DOOHM (1997: 86) als eine „hochkomplexe szenische Simultaneität“ beschrieben wird, lässt sich mit Worten nur schwer angemessen fassen. Die in Bildern eingeschriebene Symbolik stützt sich auch bzw. vor allem auf tradierte sprachliche Wissenskomplexe, die Teile einer intersubjektiv verbindlichen Verständigungspraxis sind. Auf Sprache zurückführbare Sinngehalte müssen mit explizit visuellen Sinngehalten in Bildern in Beziehung gesetzt werden. Dies kann sowohl in einer textlichen Interpretation, als auch in sprachlichen Ergänzungen (Bildüber- und -unterschriften, ergänzende Begleittexte) geschehen (MÜLLER-DOOHM 1997: 84ff.). Bilder hängen also formal und inhaltlich mit Sprache zusammen, sie besitzen jedoch eine spezifische symbolische Struktur, die auch eine eigene Analysepraxis bedingen sollten. MÜLLER-DOOHM (1993: 454) plädiert daher für eine nicht textimmanente analytische Herangehensweise, die der „Gleichzeitigkeit von diskursiven und präsentativen Symbolformen“ innerhalb visueller Darstellungen Rechnung

trägt. Es sollten daher verschiedene Methoden kombiniert werden, um so angemessen den differenzierten Bedeutungsinhalten von Bildern gerecht zu werden.

Es lassen sich zwei ontologische und damit auch methodologische Grundpositionen in Bezug auf das Verhältnis von Schrift und Bild ausmachen: Zum einen der wahrnehmungstheoretische Ansatz, der eine eigene bildimmanente phänomenologische Sichtweise anstrebt, die eine Textförmigkeit von Bildern hinter sich lässt und eine bildspezifische Seinsform propagiert. Die Sprachzentriertheit als einziger Bezugspunkt bei der Interpretation von Bildern wird zugunsten einer eigenen Seinsweise von Bildern aufgegeben (WIESING 2005: 30ff. und 2007 [2000]: 10ff.). Zum anderen der zeichentheoretische Ansatz, der Bildern eine textförmige Versprachlichung zusprechen. Hierzu zählen strukturalistisch-semiotische Herangehensweisen, die in der Kunstgeschichte mit der von PANOFSKY (1998 [1939]) in den 1930er Jahren entwickelten Ikonologie eine prominente und bewährte Methode der Bildinterpretation gefunden hatte: In einer vorikonographischen Beschreibung werden zuerst die formalen Eigenschaften der Bildgegenstände betrachtet. In der zweiten, ikonographischen Phase werden die thematischen Bezüge der Bildmotive identifiziert, indem der symbolische Gehalt der Text-Bild-Materialien rekonstruiert wird. Danach wird eine ikonologisch-synthetische Deutung vorgenommen, bei der die einzelnen Bildsymbole in ihrer jeweiligen historisch-gesellschaftlichen Dimension in Beziehung zueinander gesetzt werden (MÜLLER-DOOHM 1997: 98f). Auch DANIELS und COSGROVE (1993) bedienen sich bei ihren Landschaftsbildanalysen ikonologischer Methoden (COSGROVE 1998, DANIELS 1993). MÜLLER-DOOHM (1997: 98f.) nimmt diese Grundlage und schlägt eine „dreistufige hermeneutische Symbolanalyse auf der Basis einer strukturalen Bedeutungsanalyse“ vor (HITZLER und HONER 1997: 18), die die zunehmend komplexen Bedeutungsschichten nacheinander analysiert: im ersten Schritt wird eine sprachliche Deskription der formalen Text-Bild-Botschaften vorgenommen. Im zweiten Schritt wird der Symbolik der Text-Bild-Botschaften in einer Bedeutungsanalyse rekonstruiert. Im dritten Schritt wird eine interpretative kultursoziologische Synthese formuliert.

In der konkreten empirischen Anwendung sollen folgende Analyseschritte bei der Bildinterpretation angewendet werden (MÜLLER-DOOHM 1997: 101ff.): Erstens eine Bildersteindrucksanalyse, die die Primärbotschaft, die Darstellungen, die Stilmomente und die Inszenierungsmachart enthält. Zweitens die hypothetische Typenbildung bei der Ähnlich-



keiten in einem größer gefassten Bildkanon erkannt werden. Drittens eine Typenbildung, bei der ein prototypisches Bildmotiv ausgewählt wird, das die meisten Merkmale enthält. Viertens eine Einzelfallanalyse bei der die Deskription, Rekonstruktion und kultursoziologische Interpretation exemplarisch vorgeführt wird. Die zweigliedrige Bildbotschaft, die sich aus der perzeptiven nicht-kodierten und der kodierten symbolischen Botschaft zusammensetzt, findet ihre Entsprechung in der ebenfalls zweigliedrigen Textbotschaft, die aus einer denotativen Bezeichnung und einer konnotativen symbolischen Bedeutung besteht. Das Verhältnis der verschiedenen Text- und Bildbotschaften muss dabei immer wieder neu bestimmt und kann nicht normativ formuliert werden.

#### 4.3.2 Diskursanalytische Verfahren

Bei der Analyse von Bildern existieren bisher keine konkreten methodischen diskursanalytischen Verfahren. Auch das forschungspraktische Vorgehen bei der Analyse von Texten ist meist nur vage umrissen, obwohl gegenwärtig in den Sozialwissenschaften die Umsetzung von Diskurstheorien in Diskursanalysen forciert wird (KELLER et al. 2001: 15). Dabei werden in der Regel keine neuartigen diskursanalytischer Verfahren entwickelt, vielmehr kommen gängige sozialwissenschaftliche Methoden wie z. B. die objektive Hermeneutik oder die Sequenzanalyse zum Einsatz (ANGERMÜLLER 2005: 9f.). Neben dem Schwerpunkt von sprachwissenschaftlichen Methoden bei klassischen, textzentrierten Diskursforschungen, wird bei der Analyse von Bildern meist auf erprobte Verfahren der Kunstgeschichte zurückgegriffen. Dies sind vor allem hermeneutische bzw. ikonographische Herangehensweisen.

Mit der Interpretation von visuellen Dokumenten hat sich verstärkt ROSE (1996, 2001) auseinandergesetzt. Neben traditionellen Verfahren der Bildanalyse, z. B. mit Hilfe von semiologischen oder psychoanalytischen Verfahren, beschreibt sie auch zwei diskursanalytische Vorgehensweisen. Die „discourse analysis I“ (ROSE 2001: 135ff.) nimmt sich konkret die Bilder zum Gegenstand, die durch und mit (sprachlichen) Diskursen artikuliert werden, die „discourse analysis II“ (ROSE 2001: 164ff.) thematisiert stärker institutionelle

Praktiken und Machtverhältnisse. Für die „discourse analysis I“ legt ROSE (2001: 147) eine enge Orientierung an ikonologischen Verfahren nahe, die den Vorteil haben, bereits erprobte Instrumentarien der visuellen Interpretation diskursanalytisch zu verwenden. Einen konkreten Analyseleitfaden zur diskursiven Interpretation visueller Daten bleibt jedoch auch sie schuldig. Es sollen möglichst viele Bild-Text-Verschrankungen des zusammengestellten Datenkorpus untersucht werden, um Parallelen im Bild- und Textaufbau bzw. strukturelle Korrelationen zwischen Texten und Bildern, die simultan präsentiert werden, zu erkennen. Als wichtigstes Kriterium des Interpretationsprozesses sieht sie die unvoreingenommene, kreative und auf den zu untersuchenden Gegenstand individuell abgestimmte Offenheit, die die Komplexität der zu interpretierenden Daten sowohl im Detail als auch im Überblick im Auge behält.

Die Vorgehensweise im diskursanalytischen Forschungsprozess nach KELLER (2004: 61ff., 79ff.), als auch die diskursiven Operationalisierungsmöglichkeiten von JÄGER (2001) und BECKER, GERHARD und LINK (1997: 84f.) werden im Folgenden vorgestellt und kommen im weiteren Verlauf zur Anwendung. Die sprachzentrierten Begrifflichkeiten sollen dabei für die Anwendung bei Bilddiskursen handhabbar gemacht werden. Eine wichtige Funktion bei der Verknüpfung von sprachlichen und bildlichen Symbolen, die in Diskursen Bedeutungen übernehmen, übernimmt der Bereich der Kollektivsymbolik (JÄGER 2001: 104).

„Mit dem Vorrat an Kollektivsymbolen, die alle Mitglieder einer Gesellschaft kennen, steht das Repertoire an Bildern zur Verfügung, mit dem wir uns ein Gesamtbild von der gesellschaftlichen Wirklichkeit bzw. der politischen Landschaft der Gesellschaft machen, mit dem wir diese deuten und –insbesondere durch die Medien– gedeutet bekommen“ (JÄGER 2001: 84).

BECKER, GERHARD und LINK (1997: 84) betonen, dass Kollektivsymbole mittels ihrer „Fährenfunktion“ die gesellschaftliche Integration von sprachlichen Bildern anregen bzw. verstärken.

Neben der Kollektivsymbolik beschreibt JÄGER (2001: 89ff.) auch die Rolle von Dispositiven bei der Konstitution von Diskursen. Der Dispositivbegriff wird hauptsächlich im Kontext einer an Foucault orientierten Diskursanalyse gebraucht, der den Begriff des Dispositivs eingeführt hat, um Diskurse angemessen deuten zu können (BÜHRMANN und SCHNEIDER 2008: 23ff.). Auf verschiedenen Diskursebenen operieren unterschiedliche Dispositive, die man als Maßnahmen beschreiben kann, die Diskurse tragen und in „weltli-

che Konsequenzen“ überführen (KELLER 2004: 50); „Diskurse werden über Dispositive stabilisiert“ (KELLER 2004: 63). Ein Dispositiv setzt sich durch diskursive Praktiken, nicht-diskursive Praktiken und durch Sichtbarkeiten bzw. Vergegenständlichkeiten zusammen (JÄGER 2001: 106f.). Diskursive Praktiken sind alle Formen der diskurstragenden Aussageproduktion, wohingegen nicht-diskursive Praktiken, die sich in der Regel aus nicht-sprachlichen Handlungen zusammensetzen, diskursunabhängig in Form von Routine- oder Alltagshandlungen bestehen. Die Teile eines Dispositivs sind meist nicht klar trennbar, sondern beziehen sich aufeinander. Auch eine klare Differenzierung zwischen diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken kann nicht immer eindeutig bestimmt werden.

- „a. Es ist eine heterogene Gesamtheit, die potentiell alles Erdenkliche, sei es sprachlich oder nichtsprachlich, einschließt: Diskurse, Institutionen, Gebäude, Gesetze, polizeiliche Maßnahmen, philosophische Lehrsätze usw.. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das man zwischen diesen Elementen herstellen kann.
- b. Das Dispositiv hat immer eine konkrete strategische Funktion und ist immer in ein Machtverhältnis eingeschrieben.
- c. Als solches geht es aus einer Verschränkung von Macht- und Wissensverhältnissen hervor“ (AGAMBEN 2008 [2006]: 9).

Nach JÄGER (2001: 96ff.) existieren verschiedene Diskursstrukturen auf unterschiedlichen lokalen, regionalen und globalen gesellschaftlichen Ebenen. Auf der obersten Stufe bewegt sich ein gesamtglobaler Diskurs, in dem alle teilgesellschaftlichen Diskurse, je nach Nation, Ethnie oder sozialer Gruppe eingeschrieben sind. Die Diskurse innerhalb einer bestimmten soziokulturellen Wissensseinheit können weiter in Spezial- und Interdiskurse unterteilt werden. Als Spezialdiskurse fungieren bspw. wissenschaftliche Diskurse, die sich nur innerhalb einer kleinen spezialisierten Gruppe bewegen. An gesellschaftlich öffentlichen Interdiskursen hingegen können alle Akteure teilnehmen. Die Grenzen zwischen Spezial- und Interdiskursen sind jedoch nicht hermetisch gegeneinander abgeriegelt, vielmehr können Spezialdiskurse im Laufe ihrer Entwicklung zu Interdiskursen werden. Anschaulich zu beobachten ist dies bei dem Spezialdiskurs der Pränataldiagnostik, der wegen ihrer ethischen Komponente den rein wissenschaftlichen Kontext verlassen hat und in einen öffentlichen Diskurs eingetreten ist. Hier ist ebenfalls zu beobachten, wie mit Hilfe von bildlichen Darstellungen eine Komplexitätsreduktion der komplizierten medizinisch-technischen Zusammenhänge erreicht wird (vgl. Abb. 11).



Abbildung 11: Mikroskopische Aufnahme einer „In-Vitro-Fertilisation“. Mikroskopische Farbfotografie (gefärbt). California IVF Davis Fertility Center, Inc., in-vitro-fertilization (IVF).

Diskursiv-einheitliche Strukturen lassen sich wiederum in einzelne Diskursstränge unterteilen. Ein solcher Diskursstrang ist dabei einem Thema eindeutig zuordbar und kann je nach Gegenstand einen synchronen oder diachronen Diskursverlauf abbilden. Ebenso können einzelne Diskursstränge untereinander in Diskursstrang-Verschrankungen thematische Verknüpfungen in Form von diskursiven Knoten aufweisen. Auf der nächsten Ebene kann man die Diskursstränge in einzelnen Diskursfragmenten differenzieren, die eine bestimmte relevante Position im jeweiligen Diskurs einnehmen. Dabei kann es sich auch um singuläre Ereignisse handeln, die die Richtung eines Diskursen stark beeinflussen können. Bspw. hat die Harvarierung des Atomkraftwerkes in Fukushima den Atomausstiegsdiskurs in Deutschland entscheidend gelenkt. Diese Diskursfragmente treten in Form von spezifischen Texten oder Bildern auf, die den Kontext eines Diskursstranges konturieren, aktualisieren und unter Umständen in eine neue Richtung lenken. Die Diskursfragmente und ihre Sprecherpositionen befinden sich dabei auf unterschiedlichen Diskursebenen, an unterschiedlichen sozialen Orten, die einen unterschiedlichen medialen und inhaltlich-struktu-

rellen Standpunkt haben. Dies können z. B. politisch-ideologische, wirtschaftliche, bürokratische, wissenschaftliche oder populärkulturelle Standorte sein.

Generell sollte eine Diskursanalyse mit der Festlegung der zu untersuchenden Wissens- und Diskursfelder und der Sondierung des Untersuchungsfeldes beginnen. Der Gegenstandsbereich wird durch heterogene Informationen und Dokumente aus verschiedenen Quellen eingegrenzt und präzisiert. Daraufhin wird der Datenkorpus im Hinblick auf eine formale und inhaltliche Konsistenz zusammengestellt. Die Bild- und Textdokumente werden im Anschluss einer quantitativ orientierten Struktur- und einer qualitativ orientierten Feinanalyse unterworfen, wie sie im folgenden Kapitel vorgestellt werden.

#### 4.4 Fotografien als Bilddiskurse

Im folgenden Kapitel sollen die genaueren Modalitäten in Bezug auf die empirische Umsetzung einer Bilddiskursanalyse erläutert werden. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf die diskursive Verschränkung von Bild- und Textdokumenten gelegt. Bei den Bild-Text-Dokumenten handelt es sich in erster Linie um Fotografien und die sie graphisch umgebenden Textbausteine. Im ersten Teil werden die einzelnen Bestandteile einer heterogen angelegten Strukturanalyse vorgestellt. Im zweiten Teil folgen die Elemente einer auf den jeweiligen Diskurs fokussierten Feinanalyse, die in der Regel auf wenige Einzeldokumente angewendet wird. Zum Abschluss des Kapitels werden nochmals die theoretischen und forschungspraktischen Schlussfolgerungen zusammengefasst.

##### 4.4.1 Visuelle Diskursanalyse von Fotografien

Je nach zu untersuchendem Diskurs und Forschungsziel umfasst die Datenauswahl unterschiedliche Datenformate, die auf verschiedenen Diskursebenen diskursrelevant sind. So

können in einer Diskursanalyse mit politischem Hintergrund text- bzw. sprachförmige Daten, wie z. B. Protokolle oder Gesetzesentwürfe, eine größere Rolle spielen, wohingegen audiovisuelle Daten eher in lebensweltlichen Diskursen, die z. T. vornehmlich über Film und Fernsehen verbreitet werden, von Bedeutung sind. Darüber hinaus können Artefakte, wie z. B. Gebäude, oder soziokulturelle Praktiken, wie z. B. rituelle Handlungen, essentielle Diskursbestandteile bedeuten. Auch wenn bereits bei der Korpusbildung der zu verwendeten Dokumente auf eine Diskurspassung geachtet werden sollte, muss das empirische Material eine gewisse Heterogenität aufweisen, um eine breite Analysebasis zu schaffen und den verzweigten Strukturen von Diskursen angemessen zu begegnen (KELLER 2004: 79ff.). Nachdem man einen thematisch stringenten Datenkorpus kreiert hat, müssen alle Dokumente auf formale und inhaltliche Strukturen untersucht werden. Prinzipiell kann man hierbei drei interdependierende Ebenen unterscheiden: Die Ebene der Produktion, die Ebene der Dokumente und die Ebene der Konsumtion. Auf der Ebene der Produktion werden die Produzenten bzw. der Entstehungszusammenhang von Texten oder Bildern untersucht. Auf der Ebene der Dokumente werden die Texte oder Bilder selbst, d. h. die text- oder bildimmanenten Aussagen, Bedeutungen und Strukturen analysiert. Auf der Ebene der Konsumtion werden schließlich die Rezipienten bzw. die Adressaten der diskursiven Dokumente bestimmt und ihre Konsumpraktiken beschrieben (MÜLLER-DOOHM 1997: 90, ROSE 1996, 2001).

Bei einer visuell-orientierten Diskursanalyse liegt der Schwerpunkt, anders als bei bildinterpretierenden, rein ikonographischen Analysen und textlastigen traditionellen Diskursanalysen, auf der Interpretationssymbiose von formal-graphischen und inhaltlich-bedeutungstragenden Elementen von Sprache und Bild. Die Bild-Text-Verschrankungen des zusammengestellten Datenkorpus müssen auf Parallelen in ihrem Aufbau untersucht werden. Die strukturellen Korrelationen zwischen Texten und Bildern, die simultan präsentiert werden, werden analysiert, um herauszufinden, ob hinter Bildern eine andere Logik als hinter Texten steckt und wie beide Formen formal und inhaltlich verknüpft werden. Neben den Differenzen von Texten und Bildern müssen auch die Gemeinsamkeiten untersucht werden, bspw. ob sprachlich und visuell die selben kollektiven Konnotationen benutzt werden. Ebenso sollte darauf geachtet werden, ob der Inhalt erst durch die Kombination der beiden Medien transportiert wird oder ob ein Medium über das andere dominiert.

Vor der eigentlichen Diskursanalyse wird der institutionell-organisatorische Kontext der unterschiedlichen Diskursebenen charakterisiert. Hierzu werden die Strukturmerkmale und Regeln der verschiedenen Bild- und Textformate bestimmt, dies beinhaltet auch die Produktions- und Konsumtionsebene der Dokumente. Die darauf folgende quantitativ-orientierte Strukturanalyse aller Dokumente des Datenkorpus setzt sich aus einer visuellen und einer sprachlichen Dimension zusammen, die zuerst einzeln und dann in ihrer Verschränkung untersucht werden. Ziel ist es, globale Strukturen und Themen zu lokalisieren und kategorisieren, um einzelne Diskursstränge zu identifizieren. Im zweiten Schritt wird eine qualitativ-orientierte Feinanalyse auf Grundlage weniger Schlüsseldokumente gemacht, die typische Diskursfragmente der in der Strukturanalyse extrahierten Diskursstränge besonders plausibel abbilden. Die Dokumente der feinanalytischen Rekonstruktion müssen damit eine stärkere formale und inhaltliche Kongruenz aufweisen. Im abschließenden dritten Schritt wird auf Grundlage der Struktur- und Feinanalyse der gesamte Diskursstrang interpretiert. Im Idealfall kann die Zusammenschau einzelner Diskursfragmente einen partiellen Überblick der gesellschaftlichen Situation verdeutlichen und begründete soziokulturelle Erklärungsmuster des untersuchten Gegenstandsbereiches liefern. Ein Analyseleitfaden für die Struktur- und Feinanalyse soll dabei ein systematisches Erschließen und Aufbereiten der Materialbasis gewährleisten und wird in den folgenden Kapiteln vorgestellt.

#### 4.4.2 Leitfaden für Strukturanalysen

Der im Folgenden vorgestellte Analyseleitfaden für die Strukturanalyse basiert auf den Begrifflichkeiten und methodischen Überlegungen von KELLER (2004: 66ff., 79ff.), JÄGER (2001: 103ff.), ROSE (1996: 284f., 2001: 158) und MÜLLER-DOOHM (1997: 101ff.). Durch die Triangulation der teilweise sich überschneidenden methodischen Werkzeuge soll ein systematisches Erschließen und Aufbereiten der Datenbasis gewährleistet werden. Die Grundlage bilden die heterogenen Dokumente, die im Vorfeld, formal und inhaltlich passend auf Fragestellung und Gegenstandsbereich, ausgewählt wurden. Mit der formalen Charakterisierung werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Dokumenten und

innerhalb einzelner Dokumente, bzw. zwischen Bild und Text mit Hilfe einer Katalogisierung und Kategorisierung aufgezeigt. Dabei werden Strukturkriterien aufgestellt, die bei der Unterscheidung und Bündelung von Dokumenten und Texten/Bildern bzw. deren Verschränkungen helfen. Die inhaltliche Charakterisierung zeichnet sich durch die Zuordnung von Texten und Bildern zu thematischen Bereichen und der Isolierung und Strukturierung von Diskurssträngen und Diskurspositionen aus. So können abschließend strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der formalen und der inhaltlichen Dimension von Texten und Bildern zwischen den Dokumenten und innerhalb einzelner Dokumente sichtbar gemacht werden. Die Strukturanalyse wird dabei auf drei Ebenen vollzogen:

- Überblicksartige formale Charakterisierung (Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Dokumenten und innerhalb einzelner Dokumente, zwischen Bild und Text) in Form einer Katalogisierung bzw. Kategorisierung (Aufstellung von Strukturkriterien bei der Unterscheidung und Bündelung von Dokumenten und Texten/Bildern bzw. deren Verschränkungen).
- Überblicksartige inhaltliche Charakterisierung (Zuordnung zu thematischen Bereichen, Isolierung und Strukturierung von Diskursen, Diskurssträngen und Diskurspositionen) von Dokumenten und ihren Texten und Bildern.
- Offensichtliche strukturelle Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der formalen und der inhaltlichen Dimension von Texten und Bildern zwischen den Dokumenten und innerhalb einzelner Dokumente.

#### 4.4.3 Leitfaden für Feinanalysen

Auch in der Feinanalyse werden als Grundlage die Ausführungen von KELLER (2004: 66ff. und 79ff.), JÄGER (2001: 103ff.), ROSE (1996: 284f., 2001: 158) und MÜLLER-DOOHM (1997: 101ff.) verwendet, die mit eigenen Ergänzungen vervollständigt werden. In der Feinanalyse werden die Zusammenhänge der sprachlichen und bildlichen Aussagen und ihre formalen und inhaltlichen Strategien und Mechanismen analysiert. Als Grundlage



werden exemplarische Schlüsseldokumente bzw. die darin enthaltenen singulären Texte und/oder Bilder verwendet, die sich mit Hilfe der vorangegangenen Strukturanalyse als idealtypisch in dem jeweiligen diskursiven Zusammenhang herauskristallisiert haben. Die Feinanalyse setzt sich dabei aus sechs Ebenen zusammen: Die formale bildliche und textliche Konzeption, die inhaltliche bildliche und textliche Konzeption, die formalen Bild-Text-Verschrankungen und die inhaltlichen Bild-Text-Verschrankungen.

#### Formale bildliche Konzeption

- graphische Gestaltung, bildlich-kompositorische Mittel (Bildaufbau, -elemente, Farben, Formen, Komposition, Gliederungen/Einheiten, Statik/Dynamik, formales Verhältnis von Mensch zu Umwelt, Perspektive/Blickwinkel des Betrachters/der dargestellten Personen).
- situativer Kontext (Fotograf/Graphiker/Verantwortlicher und seine Position, Zusammenhang von Produktions- und Rezeptionskontext).

#### Formale textliche Konzeption

- Textgestaltung, sprachlich-rhetorische Mittel (Schriftart, -größe, Textart, -gattung, Über-/Unterschriften, Gliederungen/Einheiten, Aussage- und Präsentationsstil (Dramaturgie, Rhetorik (Wortwahl/Wortschatz/Stil)), Regeln des Schlussfolgerns, Vergleiche, Fachsprache, Sprachspiele, Logik/Komposition (Sachargumentation, emotionalisierende, appellative Darstellungen (kognitive, moralisch wertende, ästhetisierende)), Verknüpfungen, Verwendung von sprachlichen Bildern (Tropen), Synonymen, Metaphern oder Ironie).
- situativer Kontext (Autor, Akteure, Anlass, Sprecherposition).

#### Formale Text-Bild-Verschrankung

- Verhältnis zwischen Bild und Text, formale Bild-/Textbeziehungen durch graphische Verknüpfungen (Farben, Formen, Elemente, Strukturen, Labels) und sprachliche Verknüpfungen (Über- bzw. Unterschriften, Bilderklärungen/-beschreibungen), formale Rolle der Produkte und ihre Präsentation.

### Inhaltliche bildliche Konzeption

- Extrahierung der Bedeutungen, die im Bild, in Bildelementen, in den dargestellten Situationen liegen.
- Entstehungszusammenhang und Vermittlung/Transport der extrahierten Konnotationen (Anspielungen, Metaphorik, Referenzbezüge, ästhetische, moralische, emotionale, rationale Attribute, Bildschatz/Stil).
- Offenlegung der Bedeutungs- und Sinnverkettungen, ihre Typik und Struktur (Kollektivsymbolik, Klischees, Stereotype).
- Bedeutungstragende Merkmale von repräsentierten Akteuren (z. B. in Form von konventionalisierten Handlungsmuster).
- Bedeutungstragende Merkmale des zeitlichen Zusammenhangs (inhaltliche Bezüge zu Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft).
- Bedeutungstragende Merkmale des räumlichen Kontextes (inhaltliche Bezüge zu anderen Orten/Landschaften/Regionen/Staaten).

### Inhaltliche textliche Konzeption

- Extrahierung der Bedeutungen, die im Text, in Textelementen, in den beschriebenen Situationen liegen.
- Entstehungszusammenhang und Vermittlung/Transport der extrahierten Konnotationen (Anspielungen, Metaphorik, Referenzbezüge, ästhetische, moralische, emotionale, rationale Attribute, Tropen, Katachresen (Bildbrüche), Redewendungen/Sprichwörter).
- Offenlegung der Bedeutungs- und Sinnverkettungen, ihre Typik und Struktur (Argumentations- und Assoziationsketten, Kollektivsymbolik, Klischees, Stereotype, Geschichten, Mythen).
- Bedeutungstragende Merkmale von beschriebenen Akteuren (z. B. in Form von konventionalisierten Handlungsmustern).
- Bedeutungstragende Merkmale des zeitlichen Zusammenhangs (inhaltliche Bezüge zu Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft).

- Bedeutungstragende Merkmale des räumlichen Kontextes (inhaltliche Bezüge zu anderen Orten/Landschaften/Regionen/Staaten).
- Differenzbildungen durch Herausstellen, Abgrenzen und Weglassen bestimmter Bedeutungselemente.

#### Inhaltliche Text-Bild-Verschränkung

- Verhältnis zwischen Bild und Text, inhaltliche Bild-/Textbeziehungen durch Bild- und Sprachverknüpfungen (Über- bzw. Unterschriften, Bilderklärungen/-beschreibungen).
- Aufdeckung der Konnotationen, die erst durch die Kombination aus Bild und Text konstruiert wurden (Symbol- und Themenverknüpfungen, exemplarische Beispiele, Aussage- und Begriffswiederholungen, Phänomenstrukturen, Deutungsmuster, Dominanz eines Mediums).
- Offenlegung der narrativen Struktur (Erzählungen, Geschichten und Mythen).
- Aufdeckung ideologischer Aussagen (Menschenbild, Gesellschaftsverständnis, Technikverständnis, Zukunftsperspektive).
- inhaltlicher Bezug der Produktpräsentation zu Texten und Bildern.
- Verkettung von Subjekt- und Sprecherpositionen zwischen Texten und Bildern.
- Verkettung von lebensweltlichen Alltagsrepräsentationen zwischen Texten und Bildern.
- Zusammenfassung durch Verortung der Gesamtkomposition eines Dokumentes (Hauptargument, Kernaussage, Botschaft).

#### 4.4.4 Methodologische Schlussfolgerungen

Ab dem 20. Jahrhundert ist unsere Welt davon gekennzeichnet, dass massenmedial-visuelle Darstellungen von unseren lebensweltlichen Konstruktionen immer stärker Besitz ergreifen und vor allem durch die technischen Möglichkeiten der Digitalisierung in den letzten 25 Jahren einen massiven quantitativen und qualitativen Schub an Visualisierungen in allen

Lebensbereichen forcieren. So hat MITCHELL (1994) Anfang der 1990er Jahre einen *Pictorial Turn* proklamiert, der nicht zufällig den Übergang von der analogen zur digitalen Fotografie markiert und dem eine ähnliche Relevanz wie der Wechsel von der Malerei zur Fotografie gegeben wird (GEIMER 2009: 99). MITCHELL (1994: 417, 2003: 38) betont, dass medial inszenierte Bilder eine komplexe Wechselwirkung mit Apparaten, Institutionen, Diskursen und Körpern eingehen und somit vielfältige Varianten von Visualität bei Lebensweltkonstruktionen eine Rolle spielen. FLUSSER (2006a [1983]: 68ff.) steht der Verschiebung von analogen zu digitalen Bildern kritisch gegenüber, da die bisher dinglichen Medien (bspw. in Form analoger Fotografien) von zeitlich und räumlich unfixierten, leichter manipulierbaren redundanten Informationen bzw. Symbolsystemen abgelöst werden. Zunehmend treten unkommentierte Bilder in Erscheinung, die eine emotionale, unterbewusste Beeinflussung unserer Lebenswelt verursachen.

Bereits am Übergang von der Malerei zur (analogen) Fotografie zum Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Implikationen der technischen Reproduzierbarkeit erörtert (BENJAMIN (1963a [1936], 1963b [1936])). Oftmals wurde im Zusammenhang mit fotografischen Reproduktionen vor einer bedrohlichen Bilderflut gesprochen. KRACAUER (2010 [1927]: 242) spricht von einem „Ansturm der Bildkollektionen“, vom „Schneegeköber der Fotografien“. 50 Jahre später stellt SONTAG (2006 [1980]: 146f.) fest, dass mit dem Massenmedium der Fotografie seit dem 20. Jahrhundert eine gesellschaftliche Wirklichkeit geschaffen wurde, in der die Produktion und Konsumtion von Bildern unsere Lebenswelt zunehmend beeinflussen. Sie ist der Meinung, dass die Wirklichkeit in eine fotografische Bilderwelt transzendiert wird und diese nun konstatiert, was als *wirklich* angesehen wird. Durch die zunehmend einfache und schnelle Herstellung und Verbreitung von Fotografien erreichen diese eine quasi-natürliche Objektivität, ihre kritische Hinterfragung und Interpretation gestaltet sich immer schwieriger (GEIMER 2009: 156ff.). Für FLUSSER (2006a [1983]: 9f.) stellt sich die Welt der Bilder als eine Welt der Magie dar, die von redundanter Symbolik gekennzeichnet ist. Der magische Charakter von Bildern äußert sich in einer eigenen Raumzeit, in der sich alles wiederholt und einen konnotativen Kontext einnimmt. Eine Entzifferung der Bilder muss diesem Umstand gerecht werden, jedoch wird dies bisher nur unzureichend analysiert, der gegenwärtige Bildgebrauch gleicht einer unhinterfragten Idolatrie. FLUSSER (2006a [1983]: 18) beschreibt das Bilduniversum als „kreisender

Strudel“, als „ewig drehendes Gedächtnis der Gesellschaft“, in dem alle Bilder verschluckt werden. MITCHELL (2003: 46) setzt Bilder in Bezug zur Sprache: Er beschreibt Bilder als „Außengrenze“ bzw. als „*schwarzes Loch* innerhalb der verbalen Kultur“.

MITCHELL (1994: 5) macht darauf aufmerksam, dass mediale Visualität fast nie singular zu betrachten ist, da es sich in der Regel um heterogene Medien handelt, in denen Sprache und Bilder vermischt auftreten. Diese Mischung aus Sprache und Bild nennt er „Metabilder“ bzw. „Bildtexte“ (MITCHELL 1994: 417), die sich sowohl auf unterschiedlichen formalen Ebenen, als auch auf verschiedenen Bedeutungsebenen bewegen. So besitzen Bilder in der Regel mehrere verbal-diskursive Metaphern, die MITCHELL (1986: 5f., 158, 2009: 325) als „Hyperikons“ bzw. „theoretische Bilder“ beschreibt. Auch FOUCAULT (2001 [1967]: 795) war sich der Tatsache bewusst, dass sich Visuelles und Sprachliches gegenseitig und komplex beeinflussen. Eine Erklärung, wie dies theoretisch abläuft und wissenschaftlich analysierbar ist, blieb er jedoch schuldig. Nach wie vor ist nicht eindeutig geklärt, wie sich Bild und Sprache ontologisch zueinander verhalten, so dass eine klare empirische Operationalisierung bei der Analyse und Interpretation von „Bild-Schrift-Hybriden“ bzw. „Schrift-Bild-Räumen“ (MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI 2006: 21) fehlt.

So muss festgehalten werden, dass im Laufe des 20. Jahrhunderts durch die stark visuell orientierte Massenmedialisierung unsere ehemals fast ausschließlich über sprachliche Diskurse konstituierte Lebenswelt von Schrift-Bild-Konstruktionen verdrängt wurde und diese sich im Laufe des 21. Jahrhunderts durch die umfassende Digitalisierung unserer Welt weiter ausdehnen wird. Das geographisch Besondere an der Zunahme von Visualisierungen liegt in der Tatsache, dass mit Hilfe von Bildern fast immer bestimmte Blickrichtungen und damit in der Regel auch Raumkonstruktionen manifestiert werden (URRY 1990). Durch die vollkommene bildhafte Durchdringung unserer Alltagswelt bzw. durch die Wissensgenerierung und -speicherung eines diskursiven Bildarchivs werden rein subjektive Raumperzeptionen kaum mehr möglich. Die eigenen, subjektiv erfahrenen Räume werden immer häufiger von visuell-medialen Räumen überlagert und durchdrungen. Es können also praktisch keine eigenen Raumerfahrungen mehr gemacht werden, da diese bereits immer durch visuelle soziokulturelle Filter gelaufen sind. Diese visuellen soziokulturellen Filter treten als bedeutungstragende Bilddiskurse in Erscheinung und strukturieren unsere Lebenswelt. FLUSSER (2006a [1983]: 41) sieht bspw. Fotografien als Symbolkomplexe, die in Diskurse

umkodiert werden. Die massenhafte Herstellung und Verbreitung von Bildern hat dabei die Phase einer dialogischen Herstellung von Bedeutung verlassen und ist in die Phase einer diskursiven Distribution von Informationen eingetreten (FLUSSER 2006a [1983]: 45ff.). Hier greift auch der virtuelle Raum bei FLUSSER (2006a [1991]: 277ff.) an, der in Wechselwirkung mit dem Lebensraum tritt. Beide Räume sind medial vernetzt und verschmelzen zunehmend. Die technisch-digitalen Möglichkeiten generieren eine Gleichzeitigkeit, die dazu führt, dass visuelle Raumkonstruktionen immer schwerer verortbar sind und eine räumliche Blase entstehen lassen, die sich in der Zukunft weiter ausdehnt. Mediale Bildräume konzipieren dabei eine symbiotische Beziehung zwischen einer virtuellen und lebensweltlichen Raumzeit, in der sich bestimmte Bildräume und ihre Bedeutungen wiederholen und einen essentialistischen Charakter annehmen (FLUSSER 2006a [1983]: 9f.).

Die mediale Bilderflut besteht dabei nicht aus zusammenhanglosen, singulären Bedeutungen, sondern folgt bestimmten sprachlichen und bildlichen Diskursen, die unsere Welt strukturieren. Durch die Zunahme der Visualisierungen kommt es zwangsläufig auch zur Zunahme von räumlichen Repräsentationen. Diese visuellen Raumkonstruktionen repräsentieren mit Hilfe von gerichteten, idealisierten und meist auch emotionalisierten Elementen bestimmte bildliche und sprachliche Diskurse. Dabei können darin enthaltene, einzelne Diskurspositionen in einem zeitlich und soziokulturell stringenten Rahmen eine hegemoniale Stellung einnehmen und die Deutungshoheit über eine Diskursstruktur erlangen. Hegemoniale Bild-Diskursstränge bestehen meist aus hochstandardisierten, stereotypen Darstellungen, deren Konnotationen bzw. Referenzen zu gesellschaftlich verfestigten sprachlichen Diskurspositionen eine normative, wirklichkeitskonstruierende Realität schaffen. Diese „Visiotype“ (PÖRKSEN 1997) besitzen zunehmend die Macht, unsere Lebenswirklichkeit zum einen zu strukturieren und zu erklären, zum anderen zu lenken und zu manipulieren. Deshalb wird es immer wichtiger, Visualisierungen und die hinter ihnen stehenden diskursiv-gesellschaftlichen Zusammenhänge kritisch zu beobachten und zu verstehen.

#### 4.4.5 Methodische Schlussfolgerungen

Die ontologische Positionierung von Bildern, die direkten Einfluss auf die methodische Operationalisierbarkeit bei der Analyse bzw. Interpretation nimmt, kann man grundsätzlich in zwei verschiedenen Ansätzen beschreiben: Auf der einen Seite steht der perzeptorische Ansatz, der eine bildimmanente phänomenologische Sichtweise propagiert, bei der Bildern eine eigene, spezifische Seinsweise zugesprochen wird. Hier werden Bilder nicht als besondere Form der (Bild-)Sprache, als besondere Textgattung betrachtet, sondern als eigenständiges, sinnliches Phänomen, dessen Sichtbarkeit ein Phänomen *sui generis* darstellt (WIESING 2005: 30ff., 2007 [2000]: 10ff.). Auf der anderen Seite steht der zeichentheoretische Ansatz, der Bildern eine semiotische Struktur gibt, deren Bedeutung mit Hilfe von Sprache erkannt werden kann. Dabei geht man davon aus, dass die Bildsymbolik auf die narrative Kultur der Sprache verweisen und auch eine wie auch immer geartete Bildbeschreibung und -analyse immer in eine sprachliche Konstruktion führt. Da zudem für die Analyse der „hochkomplexen szenischen Simultaneität“ (MÜLLER-DOOHM 1997: 86) von Bildern bisher kein handhabbares empirisches Instrument zur Verfügung steht, sollen die folgenden forschungspraktischen Implikationen bei der Interpretation von Bildern bzw. Bildtexten auf zeichentheoretischen Grundannahmen beruhen.

BARTHES (1990 [1982]) hat das strukturelle Verhältnis zwischen Sprache (Text) und Visualität (Bild) anhand von Fotografien, die er als „perfektes *Analogon* zur Wirklichkeit“ sieht, beschrieben (BARTHES 1990 [1982]: 11). Dabei haben sowohl Text, als auch Bild eine denotativ-objektive und eine konnotativ-symbolische Ebene. Da Bilder immer auch in einen sprachlichen Zusammenhang gestellt werden, sei es in Form eines additiven Textes oder auch in Form eines sprachlichen Kommentars (wie z. B. im Film und Fernsehen), spielen diese eine wichtige symbolische Rolle. BARTHES (1990 [1982]: 21) beschreibt diese Rolle: „Der Text bildet eine parasitäre Botschaft, die das Bild konnotiert, das heißt ihm ein oder mehrere zusätzliche Signifikate „einhauchen“ soll. [...]. Das Wort tritt zur Sublimierung, Pathetisierung oder Rationalisierung des Bildes hinzu.“ Treten textliche Elemente in direkte Nähe zum Bild, bspw. als Bildüber- oder -unterschriften, können die sprachliche und die bildliche Botschaft verschmelzen. Dabei können Sprache und Bild bestehende Konnotation durch einen ähnlichen Inhalt verstärken, neue Bedeutungen hinzufügen oder

das Bild oder den Text in einen vollkommen anderen Zusammenhang stellen (BARTHES (1990 [1982]: 21f.). Durch einen bildbegleitenden Text werden in der Regel die konnotierten Bild-Signifikate geordnet und auf die gewünschte Interpretation gelenkt (BARTHES (1990 [1982]: 35). Auch wenn seine Ausführungen vor einem strukturalistischen Hintergrund gesehen werden müssen, so hat BARTHES (1990 [1982]: 41ff.) mit seiner „Rhetorik des Bildes“ erkannt, dass Bilder und ihre Konnotationen immer auch in einem bestimmten Wissenskontext, in einem spezifischen gesellschaftlichen post-strukturalistischen Diskurs stehen (BARTHES 1990 [1982]: 23).

Um also nicht singuläre Bildbedeutungen von einzelnen Bildern zu interpretieren, müssen die soziokulturellen, typisierbaren Deutungsstrukturen visueller Präsentationen rekonstruiert werden (MÜLLER-DOOHM 1993: 444). Auf Grundlage der dreistufigen Analyse von PANOFSKY (1998 [1939]), bestehend aus einer vorikonographischen Beschreibung, einer thematisch-ikonographischen Analyse und einer ikonologisch-synthetischen Deutung, wendet MÜLLER-DOOHM (1997: 98f.) ebenfalls drei Schritte an, um den komplexen Sinngehalt von Bildern zu rekonstruieren. Am Anfang steht eine Deskription der formalen Text-Bild-Botschaften, die der denotativen Analysephase bei BARTHES (1990 [1982]) entspricht. Daraufhin wird versucht, die Symbolik der Text-Bild-Botschaften in ihren Bedeutungen zu erfassen. Zum Schluss wird eine interpretative kultursoziologische Synthese formuliert. Empirisch bedeutet dies, dass zuerst ein spontaner, beschreibender Bildeindruck formuliert wird. Innerhalb eines thematischen Bildkanons kommt es dann zu einer Typenbildung, bei der strukturell ähnliche Bilder kategorisiert werden und jeweils einem prototypischen Bildmotiv zugeordnet werden. In einer Einzelfallanalyse wird abschließend eine Visualisierung ausgewählt, die die meisten typischen Bildmotive und die dazugehörigen stereotypen Konnotationen enthält (MÜLLER-DOOHM 1997: 101ff.). Je nach Medium müssen neben Bildern auch die ihnen applizierten Texte analysiert und interpretiert werden. Insgesamt müssen daher bis zu vier Ebenen beachtet werden: die perzeptive, nicht-kodierte Bilddenotation, die kodierte, symbolische Bildkonnotation, die denotative und die konnotative sprachliche Botschaft. Das Verhältnis der verschiedenen Text- und Bildbotschaften muss dabei immer wieder neu bestimmt werden und folgt in der Regel keinen normativen Vorgaben.



Da es bisher keine konkreten methodischen diskursanalytischen Verfahren bei der Analyse von Bildern bzw. Bildtexten gibt, werden verschiedene sozialwissenschaftliche Methoden für visuelle Interpretationen angeglichen (KELLER et al. 2001: 15, ANGERMÜLLER 2005: 9f.). Ein besonderes Augenmerk wird immer wieder auf ikonologisch-semiotische Verfahren gelegt, die die Grundlage für eine diskursanalytische Interpretation bilden können und gerade in der Geographie ihre Anwendung finden (z. B. bei ROSE 1996, 2001, COSGROVE 2008, COSGROVE und DANIELS 1988, DANIELS 1993). Um ikonographisch orientierte Analysen auf eine diskursive Ebene zu heben, muss ein Schwerpunkt darauf gelegt werden, dass die formalen und inhaltlichen Elemente von Bildern bzw. Bildtexten in einen strukturellen, thematisch konsistenten gesellschaftlichen Zusammenhang gesetzt werden. Je nach Forschungsziel umfasst die Datenauswahl für die Strukturanalyse unterschiedliche Datenformate, die auf verschiedenen medialen Ebenen diskursrelevant sind. Um eine breite Analysebasis zu gewährleisten und einen Diskurs angemessen abbilden zu können, sollten die empirischen Dokumente zu Beginn heterogen zusammengestellt werden (KELLER 2004: 79ff.). Im ersten Schritt werden alle Dokumente eines Datenkorpus auf formale und inhaltliche Gemeinsamkeiten hin untersucht und in Themenfeldern kategorisiert. Diese Themenfelder können dann in einem zweiten Schritt unterschiedlichen Diskurssträngen zugeordnet werden. Jeder dieser Diskursstränge beinhaltet unterschiedliche Diskurspositionen, die nochmals extrahiert werden. Bei jedem Dokument kann man prinzipiell drei interdependierende Ebenen unterscheiden. Auf der Produktionsebene werden die Produzenten bzw. wird der Entstehungszusammenhang von Texten oder Bildern untersucht. Auf der Dokumentenebene werden die text- und bildimmanenten Elemente, Bedeutungen und Strukturen analysiert. Auf der Konsumtionsebene können schließlich die Rezipienten bzw. Adressaten und ihre Praktiken beschrieben werden (MÜLLER-DOOHM 1997: 90, ROSE 1996, 2001). Eine zeichentheoretisch ausgerichtete visuelle Diskursanalyse legt dabei einen Schwerpunkt auf die text- und bildimmanente Dokumentenebene. Im Anschluss an die Strukturanalyse wird eine qualitativ-orientierte Feinanalyse durchgeführt. Diese beruht auf wenigen Schlüsseldokumenten, die die während der Strukturanalyse extrahierten typisierten Diskursfragmente und -positionen sowohl denotativ, als auch konnotativ bestmöglich abbildet. Die für die Feinanalyse ausgewählten Dokumente gleichen sich daher auf formaler und inhaltlicher

Ebene. Auf dieser Grundlage wird zum Abschluss der gesamte Diskursstrang interpretiert und in einen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang gestellt.

„Für mich sind nur die Gegenden schön, welche man gewöhnlich rau und wild nennt; denn nur diese sind erhaben, nur erhabene Gegenden können schön sein, nur diese erregen den Gedanken der Natur. [...]. Überall belebt durch die geschäftigen Ufer, immer neu durch Windungen des Stroms, und bedeutend verziert durch die kühnen, am Abhänge hervorragenden Bruchstücke alter Burgen, scheint diese Gegend mehr ein in sich geschlossenes Gemälde und überlegtes Kunstwerk eines bildenden Geistes zu sein, als einer Hervorbringung des Zufalls zu gleichen“ (SCHLEGEL 1988 [1806]: 100).

## **5 Die Landschaft des Mittelrheintals als Bilddiskurs**

### **am Beispiel der „Rheinlandschaften“ von August Sander**

Zur Validierung des methodischen Konzeptes soll eine visuelle ausgerichtete Diskursanalyse der „Kulturlandschaft“ Oberes Mittelrheintal empirisch umgesetzt werden. Neben der kleinräumigen und klar definierten topographischen Situierung, besitzt das antezedente Durchbruchstal zwischen Bingen und Koblenz einen kulturellen, ökonomischen und politischen Bedeutungsüberschuss in historischer und zeitgenössischer Sicht im Vergleich zu anderen Regionen in Deutschland. Zum einen ist hier dessen historische Bedeutung als Verkehrsweg und der damit einhergehenden wirtschaftlichen und politischen Macht hervorzuheben, die sich architektonisch in den Rheinburgen widerspiegelt und als kulturelles Erbe in der Gegenwart inszeniert wird. Zum anderen spielt die kulturelle Konstruktion des Rheintals durch Literatur und Fotografie eine tragende Rolle. Hierzu gehören bspw. die Reisebeschreibungen von Schlegel Anfang des 19. Jahrhunderts (KEMP 1981b [1974]: 47) oder der Loreley-Mythos. In Bezug auf die historische fotografische Darstellung des Rheintals ist an prominentester Stelle die Landschaftsfotografie von SANDER (1981 [1974]) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu nennen, der mit seinen Aufnahmen die fotografisch-visuelle Konstruktion dieser „Kulturlandschaft“ nachhaltig prägte. Auch die frühe Etablierung des auf der Rheinromantik begründeten Tourismus in der Region ab Mitte des 19. Jahrhunderts trug dazu bei, dass eine Fülle von textlichen und vor allem visuell-mediale Darstellungen an der diskursiven Konstruktion des Oberen Mittelrheintals mitwirkten.

Mit der Ernennung zum UNESCO-Welterbe 2002 (RÖSSLER 2009) zeigte sich in jüngster Vergangenheit die enorme kulturelle Bedeutung, die der Region beigemessen wird. Dies wird nicht zuletzt in Zukunft entscheidend zu ihrer Inszenierung beitragen. Im ersten Schritt muss daher eine quantitativ angelegte Strukturanalyse durchgeführt werden, in der heterogene Dokumente in unterschiedlichen Medien gesichtet werden. Im zweiten Schritt werden aus dem Datenkorpus einzelne Dokumente zur qualitativen Feinanalyse ausgewählt, die bestimmte Diskursstränge, die in der Strukturanalyse isoliert wurden, besonders prägnant wiedergeben. Im Rahmen einer Diplomarbeit (PLATT 2005) wurde das Verfahren anhand von Landschafts- und Naturkonstrukten in der Werbung für Outdoorprodukte bereits erfolgreich angewendet.

## 5.1 Die (natur-)historische Entwicklung des Oberen Mittelrheintals

Bevor auf die gesellschaftliche Konstruktion des Mittelrheintals aus diskursanalytischer Sicht eingegangen wird, soll ein diachronischer Abriss der naturräumlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen des Tals erfolgen. Im ersten Schritt werden hierzu die topographischen, geomorphologischen, hydrologischen und ökologischen Gegebenheiten beschrieben, um dann im zweiten Schritt die historische soziokulturelle Genese und ihren Einfluss auf den Naturraum zu analysieren.

### 5.1.1 Topographie, Geomorphologie, Hydrologie und ökologische Bedeutung

Der Kern des Oberen Mittelrheintals erstreckt sich von Bingen bis Koblenz und wird durch den mäandrierenden Rhein und sein teilweise steiles Relief geprägt. Der gesamte Naturraum wird in fünf Teilnaturräume gegliedert: Die Binger Pforte, das Bacharacher Tal, das St. Goarer Tal, die Bopparder Schlingen und die Lahnsteiner Pforte (Planungsgemeinschaft Mittelrhein-Westerwald et al. 2001: 71). Die besonderen Reliefformen des Oberen Mittel-

rheintals, die durch die Orogenese des Rheinischen Schiefergebirges und die fluviatile Erosionen des Rheins entstanden sind, bilden die naturräumliche Grundlage seiner historischen sozial- und kulturgeographischen Sonderstellung. Das Obere Mittelrheintal ist ein antezedentes Durchbruchstal, d. h. der Fluss hatte bereits sein Bett, bevor das tektonische Heben des Gebietes einsetzte. Die zunehmende Hebung des Geländes ging mit einem stetigen Einschneiden des Flusses einher, so dass das Tal immer tiefer wurde (LESER 1998 [1993]: 43f., GRADMANN 1956 [1931]: 6f.). Aus dem niedriger gelegenen Oberrheinischen Tiefland biegt der Rhein bei der Binger Pforte zwischen dem bewaldeten Quarzitrücken des Hunsrücks (Soonwald) und dem Mittelgebirge des Rheingaus (Taunus) in das höher gelegene Rheinische Schiefergebirge ein. Das Engtal ist tief eingeschnitten und wird von steilen Flanken begrenzt. Bei der Lahnsteiner Pforte, dem Ausgang zum Neuwieder Becken, endet geologisch dieser Abschnitt, das Tal weitet sich wieder und der Strom fließt in ein reliefärmeres Gebiet. Durch die unterschiedlich schnelle Hebung des Gebirges und eine unterschiedlich starke Denudation durch das Vorhandensein von härteren und weicheren Gesteinsschichten kam es zu einer Terrassenbildung, deren anthropogene Nutzung durch die Sonderkultur des Weinbaus das gegenwärtige Aussehen prägt. Die angrenzenden Flächen der Mittel- und Hochterrassen des Obertals sind ebenso Bestandteil des Naturraumes. Hydrologisch und damit auch geomorphologisch von Bedeutung sind die zahlreichen kleineren Fließgewässer, die in den Rhein münden und teils steile Kerbtäler bildeten, die zur Gesamterscheinung der unterschiedlichen Höhenprofile quer zur Fließrichtung im Verlauf des Oberen Mittelrheintals einen entscheidenden Beitrag leisten (HOFMANN-GÖTTIG 2000: 7, 30).

Aus ökologischer Sicht ist vor allem das Obere Mittelrheintal in seiner Funktion für die Flora, aber auch Fauna als klimatischer Gunstraum von Bedeutung. Es befindet sich am Übergang vom atlantisch-maritim geprägten zum kontinentalen Makroklima und wird im unteren Bereich durch den Hunsrück von den Wettereinflüssen der Westwind-Frontalzone abgeschirmt. So herrschen hier trockenere und wärmere mikroklimatische Bedingungen, in denen sich xerotherme Biotope ansiedeln konnten. Daneben lassen sich vor allem expositionsbedingte klimatische Unterschiede durch die Ausrichtung der Talhänge erkennen, die sich nicht nur in dem natürlichen Bewuchs, sondern auch durch den Anbau des wärmeliebenden Weins an den südlichen Hanglagen zeigen. Aufgrund dieser klimatischen und reli-

efbedingter Rahmenbedingungen haben im Oberen Mittelrheintal zahlreiche Pflanzen- und Tierarten ihre nördliche Verbreitungsgrenze, andere Arten lassen sich sogar nur endemisch dokumentieren (HOFMANN-GÖTTIG 2000: 20ff.).

### 5.1.2 Die historische soziokulturelle Genese

Der Einfluss der naturräumlichen Sonderstellung des Mittelrheintals wirkte sich entscheidend auf dessen historische Besiedlung aus. Von besonderer Bedeutung ist zum einen der Rhein und die orographischen Bedingungen für die Entwicklung als Nord-Süd-Verkehrsachse und als natürliche Grenze in West-Ost-Ausrichtung, zum anderen die günstigen mikroklimatischen Voraussetzungen für den Weinanbau. In den letzten zwei Jahrhunderten spielt parallel vor allem die Etablierung des Tourismus eine wichtige Rolle bei der sozioökonomischen und damit auch kulturellen Entwicklung des Mittelrheintals. Im Folgenden soll eine kurze diachronische Beschreibung der anthropogenen Einflüsse präsentiert werden.

Prähistorisch findet man die ersten umfangreichen Besiedlungen der Mittelrheinterrassen in der frühen Eisenzeit (ab dem 8. Jahrhundert v. Chr.), seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. können frühgeschichtliche Zeugnisse der mediterranen Kulturen nachgewiesen werden. Im 1. Jahrhundert v. Chr. begann der römische Einfluss auf die Region, der insgesamt circa fünf Jahrhunderte dauerte. Für die Römer war der Rhein als Verkehrsstraße und die linksrheinische Heerstraße zwischen Mainz und Köln verkehrsstrategisch in ökonomisch-militärischer Sicht von Bedeutung. Bereits in der Frühphase der römischen Besiedlung werden permanente Rhein- und Moselbrücken bei Koblenz installiert. Zahlreiche Stadtgründungen gehen auf diese Besiedlungsphase zurück und werden im Laufe der Jahrhunderte immer wieder erweitert und bewehrt. Die Befestigungsanlagen von Koblenz und Boppard bspw. wurden bis in das Mittelalter genutzt, sind noch heute in ihren Resten sichtbar und wurden touristisch in Wert gesetzt. Auch nach dem Ende der römischen Herrschaft am Rhein im Laufe des 5. Jahrhunderts lässt sich eine Siedlungskontinuität feststellen, die vor allem

durch die Völkerwanderungen geprägt wurde und die germanisch-romanische Bedeutung in der Siedlungsgeschichte des Mittelrheintals betont (HOFMANN-GÖTTIG 2000: 41ff.).

Die Zeit des frühen und hohen Mittelalters ist geprägt durch den Einfluss des königlichen Besitzes durch die Frankenkönige (6. bis Mitte 11. Jahrhundert). Anschaulich wird dies durch die romanischen Bauwerke der Spätphase ab dem 10. Jahrhundert, die die Burgenarchitektur der Region begründete und den Grundstein für die spätere touristische Nutzung im Rahmen der Rheinromantik legte. Im späten Mittelalter folgte eine territoriale Zersplitterung des Mittelrheintals, was zur Folge hatte, dass aufgrund der teilweise kleinteiligen Besitzstruktur und der damit einhergehenden zahlreichen Zollgrenzen in gegenseitiger Konkurrenz Burgen als Herrschaftssymbole etabliert wurden. So wurden die meisten der rund 40 Burgen im Tal im 12. und 13. Jahrhundert gebaut. Ebenfalls in die Zeit des späten Mittelalters fällt die Etablierung des Weinanbaus, der ursprünglich von den Römern innoviert wurde. Ab dem 10. Jahrhundert folgte eine starke Expansion dieser Sonderkultur, Bacharach wurde das Zentrum des rheinischen Weinhandels. Der von den Römern nur an den unteren Hängen praktizierte Anbau wurde mit Hilfe der Konstruktion von Trockenmauern auf die höher gelegenen Terrassen ausgeweitet und prägt bis heute das Landschaftsbild. Um das Jahr 1600 wurden circa 3000 ha in dieser Form bewirtschaftet, der heutige Anbau nimmt lediglich eine Fläche von 442 ha in Anspruch (Statistisches Landesamt Rheinland-Pfalz 2013). Erst während des Dreißigjährigen Krieges (1618-1648) ging der Weinanbau zurück und wurde durch den Obstanbau und die Nutzung von Niederwäldern verdrängt. Ab dem 14. Jahrhundert begann auch die wirtschaftliche Nutzung der Region durch den Bergbau, bspw. der Schieferabbau in Kaub oder der Abbau von Blei-, Zinn- und Silbererzen in Braubach. Im Rahmen des UNESCO-Welterbestatus wurde die Blei- und Silberhütte in Braubach 2002 zum Industriedenkmal. Neben den industrie- sind auch die kunstgeschichtlichen Kulturgüter, die zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert gebaut wurden, von Bedeutung. Vor allem die gotischen Sakralbauten im Mittelrheintal zeugen von einer wirtschaftlich und gesellschaftlich prosperierenden Zeit (HOFMANN-GÖTTIG 2000: 43ff.).

In der frühen Neuzeit ab dem 17. Jahrhundert ist das Mittelrheintal durch die Konflikte zwischen Deutschland und Frankreich geprägt. In der Folge der Revolutionskriege fällt das linksrheinische Gebiet an die französische Republik. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts

wird die gesamte Region wieder deutsch und steht von nun an unter preußischer Herrschaft. Als Verkehrs- und Handelsweg wird der Rhein nun zunehmend attraktiv, da die Fahrinne erweitert wird, die Handelszölle entlang der Route zum großen Teil aufgehoben werden und die Dampfschiffahrt in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts aufgenommen wird. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Bedeutung der Rheinachse durch das Aufkommen der Eisenbahn und den Bau der Rheinstrecke nochmals verstärkt. Parallel hierzu setzte eine erste Welle des Rheintourismus ein. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde, als Ausdruck eines wilhelminisch-kaiserlichen Nationalgefühls, das Mittelrheintal als *deutsche* Landschaft etabliert, was sich, neben der aus der Romantik inspirierten Restauration zahlreicher Burgen, vor allem durch den Bau des Niederwalddenkmals (1883) in Rüdesheim als monumentale Festsetzung des Sieges im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und den Bau des Deutschen Ecks in Koblenz (1897) mit dem Reiterstandbild von Kaiser Wilhelm I. zeigt. Das 20. Jahrhundert war durch einen starken Strukturwandel gekennzeichnet, der das Mittelrheintal durch den Wegfall des Bergbaus und die Minimierung des Weinanbaus in eine ökonomische Rezession führte und in deren Folge es zur Bevölkerungsabwanderung in zahlreichen Orten kam. Erst die zunehmende Bedeutung des Tourismus, nochmals forciert durch die Ernennung zum Weltkulturerbe 2002, konnte diese negative Entwicklung aufhalten (HOFMANN-GÖTTIG 2000: 47ff.).

## 5.2 Die gesellschaftlich-mediale Bedeutung des Mittelrheintals

Das Mittelrheintal, im Besonderen das Obere Mittelrheintal, forcierte seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart zu einer der bekanntesten Regionen bzw. Landschaften in Deutschland. Die Popularität hört dabei nicht an den Landesgrenzen auf, sondern setzt sich europaweit und global fort, denkt man bspw. an den ostasiatischen Massentourismus, bei dem der Besuch des Mittelrheintals zu den Höhepunkten in Deutschland zählt oder an die Tatsache, dass ausländischen Staatsgästen mit Vorliebe diese Region Deutschlands präsentiert wird.



Es lassen sich einige gesellschaftlich dominierende Diskursstränge erkennen, die das Mittelrheintal stereotypisierend charakterisieren, diese werden zu Beginn des Unterkapitels inhaltlich kurz vorgestellt. Daraufhin sollen im Rahmen der vorsondierenden Strukturanalyse des Bilddiskurses über das Mittelrheintal die mediale textliche und bildliche Inszenierung in den drei Genres Literatur, Malerei und Ansichtskarte/Fotografie in Bezug auf das Leitmotiv der Landschaft diachronisch dokumentiert werden. Abschließend wird der Korpus für die darauf folgende diskursanalytische Feinanalyse exemplarischer fotografischer Landschaft-Bilddiskurse nochmals zusammengefasst.

### 5.2.1 Die gesellschaftlich dominierenden Diskursstränge

*Den* Diskurs über das Mittelrheintal gibt es nicht. Die Bedeutungszuschreibungen über die Region sind vielfältig und haben sich auch immer wieder im Laufe der Zeit verändert. Nichtsdestotrotz kann man einige Diskursstränge extrahieren, die, auch in historischer Perspektive, eine gewisse Persistenz und Hegemonialität aufweisen. Dabei kann man die einzelnen Diskursstränge nicht singulär betrachten, sondern muss sich darüber bewusst sein, dass diese je nach Kontext eine unterschiedliche gesellschaftliche Relevanz besitzen, ineinander greifen und sich mehr oder weniger überlagern, sowohl inhaltlich, als auch medial. In der folgenden Abbildung (vgl. Abb. 12) werden einige Bestandteile des Mittelrheindiskurses exemplarisch vorgestellt, um einen Überblick zu erhalten, es handelt sich dabei aber nicht um eine vollständige Dokumentation und Analyse aller Diskursbestandteile.

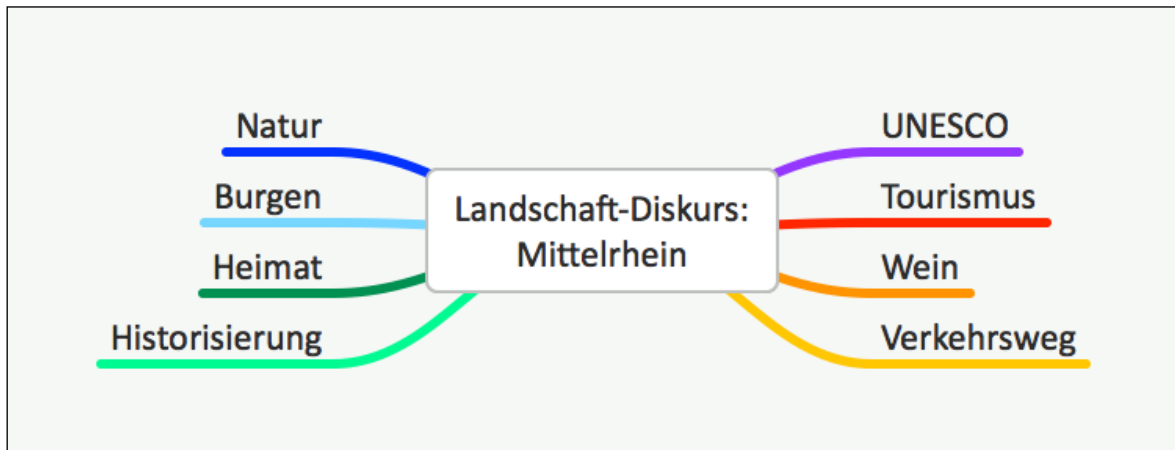


Abbildung 12: Dominierende Diskursstränge über das Mittelrheintal.

Betrachtet man die einzelnen Themen genauer, so fällt auf, dass die Repräsentation der Mittelrhein-Landschaft, sei es in ihrer visuell-medialen oder textlich-sprachlichen Variante, immer wieder als dominanter diskursiver Knoten unterschiedlicher Diskursstränge fungiert und vor allem als Bild der Landschaft eine „Fährenfunktion“ (BECKER, GERHARD und LINK 1997: 84) übernimmt, die positive emotionale und identitätsstiftende Konnotationen bewirkt. Über den Bereich der touristischen Inszenierung lassen sich die einzelnen diskursiven Fäden zusammenführen, da es gerade hier zu einer deutlichen Überzeichnung und Alleinstellung der einzelnen Elemente kommt. Die Region wird auf die historisierte und mythisierte *deutsche* romantische Burgen- und Flusslandschaft reduziert, die eine einmalige Verbindung von Natur und Kultur darstellt und in der Fokussierung auf den Wein ihren Ausdruck findet. Seit der Ernennung der UNESCO zum Welterbe 2002 (RÖSSLER 2009) wird dieses Image weiter ausgebaut und hat positive Rückkopplungseffekte für den Tourismus (vgl. auch Kap. 5.4.3). Auch die besondere Bedeutung als Verkehrsweg, neben der Forcierung des Tourismus durch die Etablierung der Dampfschiffahrt im 19. Jahrhundert (NOWACK 2006: 16ff.) und der gegenwärtig anhaltenden Diskussion über den Bau einer Mittelrhein-Brücke (vor allem im Hinblick auf den Status als UNESCO-Welterbe) und die akustische Belastung durch den Güterbahnverkehr, spiegelt sich im Tourismus wider. Dabei hat die Etablierung eines touristischen Diskurses, der die einzelnen Bestandteile integriert, auch entscheidenden Einfluss auf den Heimat-Diskurs der ansässigen Bevölkerung, die, durch den ökonomischen Niedergang in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die zunehmende, alternativlose Ausrichtung auf den Fremdenverkehr, massive Probleme hat, einen eigenen Heimat-Begriff zu entwickeln.

## 5.2.2 Die Landschaft in der Literatur

Neben den Burgen mit ihren jeweils individuellen Bedeutungszuschreibungen, die durch die mit ihnen verwobenen Sagen und historischen Erzählungen konstruiert wurden, ist der Loreley-Felsen bei St. Goarshausen wie kein anderer Ort der Flusslandschaft im Oberen Mittelrheintal mythologisch aufgeladen. BRENTANO (1986 [1801]: 88), der zusammen mit Achim von Arnim Anfang des 19. Jahrhunderts den Rhein bereiste, schuf mit seiner berühmten Ballade den romantischen Mythos von der Loreley als Walküre:

„[...] „O Ritter, lasst mich gehen – Auf diesen Felsen groß, – Ich will noch einmal sehen – Nach meines Lieben Schloss.  
Ich will noch einmal sehen – Wohl in den tiefen Rhein – Und dann ins Kloster gehen – Und Gottes Jungfrau sein.“  
Der Felsen ist so jähe, – So steil ist seine Wand, – Doch klimmt sie in die Höhe, – Bis dass sie oben stand.  
Es binden die drei Reiter – Die Rosse unten an – Und klettern immer weiter – Zum Felsen auch hinan.  
Die Jungfrau sprach: „Da gehet – Ein Schifflin auf dem Rhein; – Der in dem Schifflin stehet, – Der soll mein Liebster sein!  
Mein Herz wird mir so munter, – Er muß mein Liebster sein!“ – Da lehnt sie sich hinunter – Und stürzt in den Rhein.  
Die Ritter mußten sterben, – Sie konnten nicht hinab, – Sie mußten all verderben – Ohn Priester und ohn Grab.  
Wer hat dies Lied gesungen? – Ein Schiffer auf dem Rhein, – Und immer hats geklungen – Von dem Dreiriterstein:  
Lore Lay! – Lore Lay! – Lore Lay! – Als wären es meiner Drei.“

Den weiteren, wichtigen literarischen Schub für den Loreley-Mythos leistete HEINE (1993 [1823/24]: 21f.), der auch für andere seiner Reisebeschreibungen berühmt wurde, mit seinem „Lied von der Loreley“:

„Ich weiß nicht was soll es bedeuten, – Dass ich so traurig bin; – Ein Märchen aus alten Zeiten, – Das kommt mir nicht aus dem Sinn.  
Die Luft ist kühl und es dunkelt, – Und ruhig fließt der Rhein; – Der Gipfel des Berges funkelt – Im Abendsonnenschein.  
Die schönste Jungfrau sitzet – Dort oben wunderbar; – Ihr goldnes Geschmeide blitzet, – Sie kämmt ihr goldenes Haar.  
Sie kämmt es mit goldenem Kamme – Und singt ein Lied dabei; – Das hat eine wundersame, – Gewaltige Melodei.  
Den Schiffer im kleinen Schiffe – Ergreift es mit wildem Weh; – Er schaut nicht die Felsenriffe, – Er schaut nur hinauf in die Höh.  
Ich glaube, die Wellen verschlingen – Am Ende Schiffer und Kahn; – Und das hat mit ihrem Singen – Die Lore-Ley getan.“

Auch in der Musik fanden die Zeilen von HEINE (1993 [1823/24]: 21f.) einen regen Interpretationsnachklang, die wohl bekannteste Vertonung stammt von Friedrich Silcher aus der Mitte des 19. Jahrhunderts (BARON 2011). Einen anderen, wichtigen musikalischen Einfluss auf die gesellschaftliche Konstruktion vom Rhein liefert der Ring der Niebelungen

von Richard Wagner (Uraufführung 1875), in dem das Rheingold und Walküren eine prominente Rolle einnehmen. Bis in das 20. Jahrhundert regte die Loreley Literaten zu Interpretationen an, bekannt bspw. die Ironisierung des Mythos von KÄSTNER (2012 [1932]: 214):

Die Loreley, bekannt als Fee und Felsen, – ist jener Fleck am Rhein, nicht weit von Bingen, – wo früher Schiffer mit verdrehten Hälsen, – von blonden Haaren schwärmend, untergingen.  
Wir wandeln uns. Die Schiffer inbegriffen. – Der Rhein ist reguliert und eingedämmt. – Die Zeit vergeht. Man stirbt nicht mehr beim Schifften, – bloß weil ein blondes Weib sich dauernd kämmt. [...].  
Erst neulich machte auf der Loreley – Hoch überm Rhein ein Turner einen Handstand! – Von allen Dampfern tönte Angstgeschrei, – als er kopfüber oben auf der Wand stand.  
Er stand, als ob er auf dem Barren stünde. – Mit hohlem Kreuz. Und lustbetonten Zügen. – Man frage nicht: Was hatte er für Gründe? – Er war ein Held. Das dürfte wohl genügen.  
Er stand, verkehrt, im Abendsonnenscheine. – Da trübte Wehmut seinen Turnerblick. – Er dachte an die Loreley von Heine. – Und stürzte ab. Und brach sich das Genick. [...].“

Einige Jahre nach der Ballade von BRENTANO (1986 [1801]: 88) prägte SCHLEGEL (1988 [1806]: 100f.) mit seinen Landschaftsbeschreibungen endgültig den Beginn der Rheinromantik:

„Für mich sind nur die Gegenden schön, welche man gewöhnlich rau und wild nennt; denn nur diese sind erhaben, nur erhabene Gegenden können schön sein, nur diese erregen den Gedanken der Natur. [...] Überall belebt durch die geschäftigen Ufer, immer neu durch Windungen des Stroms, und bedeutend verziert durch die kühnen, am Abhange hervorragenden Bruchstücke alter Burgen, scheint diese Gegend mehr ein in sich geschlossenes Gemälde und überlegtes Kunstwerk eines bildenden Geistes zu sein, als einer Hervorbringung des Zufalls zu gleichen. [...] Nichts vermag den Eindruck so zu verschönern und zu verstärken, als die Spuren menschlicher Kühnheit an den Ruinen der Natur, kühne Burgen auf wilden Felsen: Denkmale der menschlichen Heldenzeit, sich anschließend an jene höheren aus den Heldenzeiten der Natur. Die Quelle der Begeisterung scheint sich sichtbar vor unseren Augen zu ergießen, und der alte väterliche Strom erscheint uns nun wie ein mächtiger Strom naturverkündender Dichtkunst.“

Eine weitere, im literarischen Rheindiskurs bedeutende, romantische Beschreibung des Oberen Mittelrheintals zu Beginn des 19. Jahrhunderts stammt von KLEIST (1993 [1801]: 674f.):

„Ach, das ist die Gegend, wie ein Dichtertraum, und die üppigste Phantasie kann nichts Schöneres erdenken, als dieses Tal, das sich bald öffnet, bald schließt, bald blüht, bald öde ist, bald lacht, bald schreckt. [...] Aber still und breit und majestätisch strömt er bei *Bingen* heran, und sicher, wie ein Held zum Siege, und langsam, als ob er seine Bahn doch wohl vollenden würde. – Und ein Gebirge (der Hunsrück) wirft sich ihm in den Weg, wie die Verleumdung der unbescholtenen Tugend. Er aber durchbricht es, und wankt nicht, und die Felsen weichen ihm aus, und blicken mit Bewunderung und Erstaunen auf ihn hinab, – doch *er* eilt verächtlich bei ihnen vorüber, aber ohne zu frohlocken, und die einzige Rache, die er sich erlaubt, ist diese, ihnen in seinem klaren Spiegel ihr schwarzes Bild zu zeigen.“

In die romantische Beschreibung des Rheintals mischt sich dabei auch die Vorstellung vom Rhein als Schicksalsort deutscher Geschichte, der bis 1814 die deutsch-französische Grenze markierte. Mensch, Nationalgeschichte und Natur verschmelzen zu einer Einheit, so

dass das Mittelrheintal im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker als Nationalsymbol stilisiert wurde. KLEIST (1993 [1801]: 675) schrieb hierzu:

„Und hier in diesem Tale, wo der Geist des Friedens und der Liebe zu dem Menschen spricht, wo alles, was Schönes und Gutes in unsrer Seele schlummert, lebendig wird, und alles, was niedrig ist, schweigt, wo jeder Luftzug und jede Welle, freundlich-geschwätzig, unsere Leidenschaft beruhigt, und die ganze Natur gleichsam den Menschen einladet, vortrefflich zu sein, – o war es möglich, dass dieses Tal ein Schauplatz werden konnte für den Krieg? Zerstörte Felder, zertretene Weinberge, ganze Dörfer in Asche, Festen, die unüberwindlich schienen, in den Rhein gestürzt. – Ach, wenn ein *einzig*er Mensch so viele Frevel auf seinem Gewissen tragen sollte, er müsste niedersinken, erdrückt von der Last. – Aber eine ganze Nation errötet niemals. Sie dividirt die Schuld mit 30 000 000, da kömmt ein kleiner Teil auf jeden, den ein Franzose ohne Mühe trägt.“

Zudem setzt zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine erste Welle des vornehmlich englischen Tourismus ein, die durch die Schilderungen des spätrömantischen Dichters Lord BYRON (1995 [1818]: 210f.) maßgeblich ausgelöst wurde und auch durch den Beginn der Dampfschiffahrt auf dem Rhein in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts forciert wurde. In seinem Versepos „Childe Harold’s Pilgrimage“ beschrieb er die Reiseerfahrungen eines jungen Mannes, u. a. den Drachenfels am Mittelrhein als markanter westlicher Punkt des Siebengebirges (NOWACK 2006: 13, PETERS 2011: 48):

The castled crag of Drachenfels – Frowns o’er the wide and winding Rhine, – Whose breast of waters broadly swells – Between the banks which bear the vine, – And hills all rich with blossom’d trees, – And fields which promise corn and wine, – And scatter’d cities crowning these, – Whose far white walls along them shine, – Have strew’d a scene, which I should see – With double joy wert *thou* with me“ (BYRON 1995 [1818]: 210).

Auch Joseph Mallord William Turner wurde von seinen Reisebeschreibungen in Deutschland und Italien einige Jahre später zu einem gleichnamigen Gemälde inspiriert, welches eine italienische Landschaft darstellen soll (vgl. Abb. 13).



Abbildung 13: Joseph Mallord William Turner (1832): Childe Harold's Pilgrimage. Öl auf Leinwand, 142 x 248 cm. Tate Gallery, London.

### 5.2.3 Die Landschaft in der Malerei

Die ersten nennenswerten künstlerischen Zeugnisse stammen von dem niederländischen Landschaftsmaler Hermann Saftleven, der bereits im 17. Jahrhundert vornehmlich Gemälde von Rheinlandschaften schuf (vgl. Abb. 14). Aber erst in der Phase der europäischen Romantik ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert bekam der visuell-künstlerische Diskurs über Natur und Landschaft am Rhein einen Schub. Dieser wurde vor allem durch die zeitgleiche Entwicklung in der Literatur gefördert. Beide Künste profitierten dabei voneinander, indem ihre jeweiligen Werke immer wieder Bezug auf die andere Kunstgattung nahmen.<sup>26</sup> Ebenfalls anschaulich zeigt sich die Verquickung von Literatur und Malerei bei Carl Joseph Begas, der die Loreley als verführerisches halb-nacktes Wesen darstellt, dass die Schiffer um Kahn und Verstand bringt und einen direkten Bezug zu dem Gedicht von HEINE (1993 [1823/24]: 21f.) zeigt (vgl. Abb. 15 und Kap. 5.2.2).

<sup>26</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Lord BYRON (2009 [1818]) in Kap. 5.2.2.





Abbildung 14: Herman Saftleven (1669): Rheinische Flusslandschaft. Öl auf Holztafel, 47 x 63 cm. Privatbesitz.



Abbildung 15: Carl Joseph Begas (1835): Die Lureley. Öl auf Leinwand, 124 x 136 cm, Begas Haus, Museum für Kunst und Regionalgeschichte, Heinsberg.

Als international bekanntester Maler der Romantik ist Joseph Mallord William Turner zu nennen, der in zahlreichen Gemälden das Mittelrhein graphisch festhielt. 1817 unternahm er seine erste von insgesamt elf Rheinreisen, von denen er Skizzen anfertigte, die er nach seiner Rückkehr in London zu Aquarellen verarbeitete (ECKHARDT 2011). Auch Joseph Mallord William Turner nahm das Motiv der Loreley-Landschaft auf, zu seinen bekanntesten Ansichten vom Rhein zählt das Gemälde „Der Loreley-Felsen“ (vgl. Abb. 16).



Abbildung 16: Joseph Mallord William Turner (1817): Der Loreley-Felsen. Stift und Wasserfarbe auf Papier, 20 x 31 cm. Leeds Museums and Galleries, Leeds.

Daneben gab es noch zahlreiche Maler, die die Loreley als Bildmotiv interpretierten, stellvertretend ist hier das ebenfalls bekannte Gemälde von Johann Ludwig Bleuler „Der Loreley-Felsen bei St. Goarshausen am Rhein“ (vgl. Abb. 17) dokumentiert.





Abbildung 17: Johann Ludwig Bleuler (1840): Der Loreley-Felsen bei St. Goarshausen am Rhein. Gouache und Pastell auf Leinwand. O. O.

So wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die romantische Darstellung der Rheinlandschaft eines der beliebtesten Motive der Landschaftsmaler. In der Vielzahl der Gemälde wurde eine stereotyp idealisierte und historisierende Fluss-, Felsen- und Burgenlandschaft gezeichnet, die den Menschen im Einklang mit der Natur stilisierte. Jedoch verloren die meist mit Ölfarbe und auf Leinwand gemalten Landschaftsdarstellungen zur Mitte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung und wurden durch Druckgraphiken (z. B. Lithografien oder Stiche) verdrängt. Aufgrund der Reproduktionsverfahren konnten größere Auflagen hergestellt werden, die zur Verbreitung von romantischen Landschaftsdarstellungen des Rheins beitrugen. Nun konnten auch Bücher mit Graphiken einfacher illustriert werden, so dass neben Gemälden auch Bücher die Verbreitung von visuell-medialen Raumkonstruktionen forcierten. Ein wichtiger Vorreiter der illustrierten Reiseliteratur war Christian Georg Schütz der Jüngere (1758-1823), der für den Verleger Johann Issac von Gerning zahlreiche Vorlagen schuf (KÖLSCH 2007: 657f.):

„In seinen Ölgemälden, später oft auch großformatigen Aquarellen fand Schütz früh den Weg von einer idealisierenden Landschaftsauffassung hin zu einer frischen und unmittelbaren Aneignung der Wirklichkeit, bisweilen sogar zu einem morphologischen Verständnis der Landschaft [...], das bereits auf Romantik und Realismus im 19. Jh. verweist. Die nach Schütz gestochenen, betont atmosphärischen Rheinansichten leiteten die „Rheinromantik“ ein und wirkten prägend auf die illustrierte Reiseliteratur der folgenden Jahrzehnte.

Die von GERNING (2009 [1819]) selbst verfassten Reisebeschreibungen, „Die Rheingegenden Von Mainz Bis Colln“, die bereits ein Jahr nach der deutschen Erscheinung in England herausgebracht wurden, waren vor allem bei englischen Romantikreisenden beliebt und zählen, neben der Reiseliteratur von Lord BYRON (1995 [1818]), zu den Initialzündungen des britischen Rheintourismus in den 1820er Jahren (vgl. auch Kap. 5.2.2).

Als ein weiterer bekannter Buchillustrator gilt Caspar Johann Nepomuk Scheuren (1810-1887), der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Bücher mit Druckgraphiken veröffentlichte. Neben Städten zeichnete er mit Vorliebe Rheinansichten, auch hier ist die Loreley (vgl. Abb. 18) oder auch die Sicht auf das Siebengebirge (vgl. Abb. 19) dokumentiert. Die Stadt- und Landschaftsansichten wurden mit dazu passender Lyrik oder geographisch passenden Liedtexten ergänzt (SCHEUREN 1876/77).



Abbildung 18: Caspar Johann Nepomuk Scheuren (1876/77): Loreley. Druckgrafik.

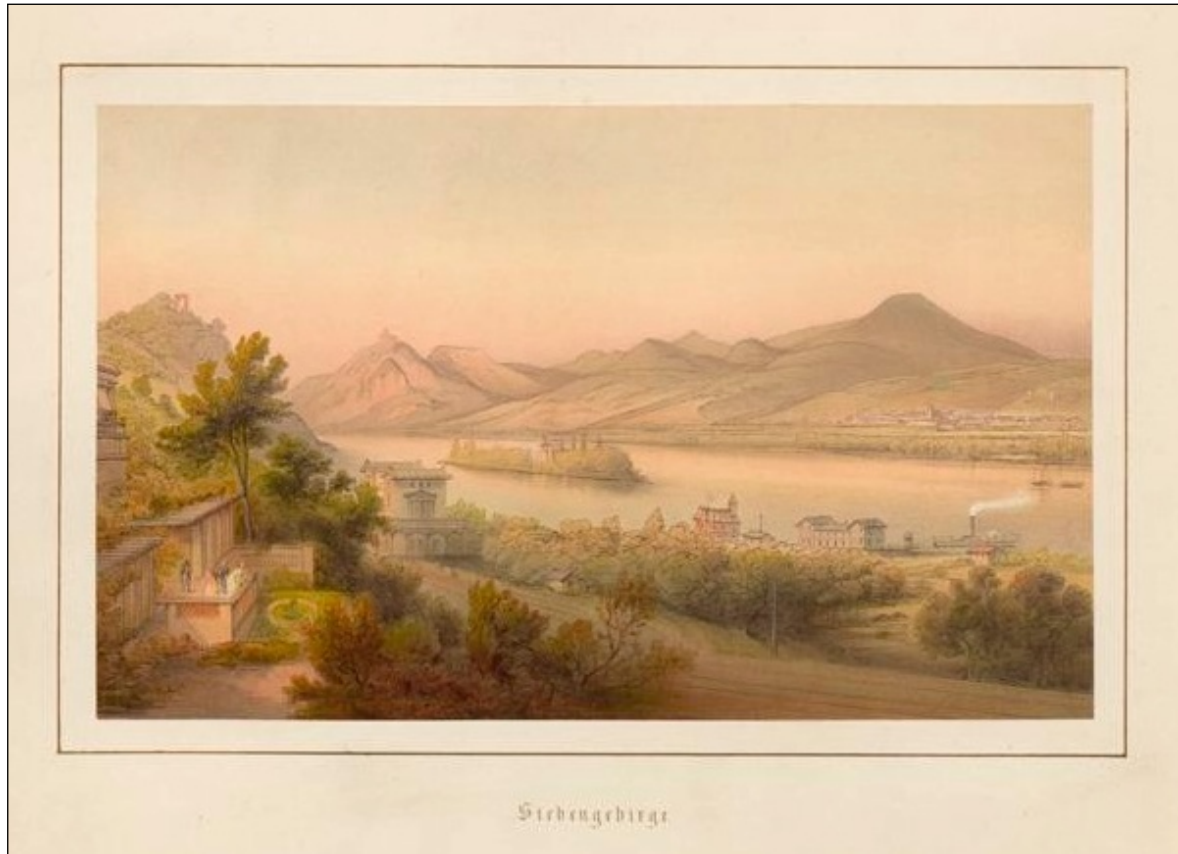


Abbildung 19: Caspar Johann Nepomuk Scheuren (1876/77): Siebengebirge. Druckgrafik.

#### 5.2.4 Die Landschaft in Ansichtskarten und Fotografien

Mit der Zunahme des allgemeinen Bildungstourismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, auch forciert durch die bequemerem Reisemöglichkeiten der Dampfschiffahrt und -eisenbahn, die sich parallel entwickelten, bekam auch der Rheintourismus einen Schub. Zu dieser Zeit entwickelte sich auch die Ansichts- bzw. Ansichtspostkarte, die auf der Vorderseite mit einem Bildmotiv bedruckt war. Schon zu Beginn der massenmedialen Verbreitung waren Bildmotive beliebt, die topographische Städte- und Landschaftsansichten darstellten. So wurden in der ersten Phase die bereits beliebten Druckgraphiken in Büchern durch die massenhafte Verbreitung von Rheindarstellungen auf günstigeren Ansichtskarten verdrängt. Obwohl das Verfahren der Fotografie ebenfalls in der zweiten Häl-

te des 19. Jahrhunderts stetig beliebter wurde, spielten die aus gezeichneten Vorlagen stammenden Druckgraphiken in Form von einfarbigen Lithographien bis zur Wende zum 20. Jahrhundert eine übergeordnete Rolle. Auch innerhalb dieses Mediums nahm das Motiv der Loreley eine besondere Stellung ein (WEFFER 2002: 7ff., ASSEL und JÄGER 2013, vgl. Abb. 20).



Abbildung 20: Carl Jander (o. J.): Loreley. Postkarte (nicht gelaufen). Hotel und Weinhandlung „Europäischer Hof“. Königswinter.

Durch die technische Weiterentwicklung von Druckverfahren und Fotografie nahmen die Ansichtskarten von Rhein und Loreley Anfang des letzten Jahrhunderts ein verändertes graphisches Erscheinungsbild an. Es kamen bspw. verbreitet farbig lithographierte Helio-color-Ansichtskarten in Umlauf (vgl. Abb. 21).





Abbildung 21: Ottmar Zieher (1916): Loreley. Postkarte (gelaufen). München.

Neben dem Massenmarkt der Ansichtskarten wurde die visuell-räumliche Konstruktion des Mittelrheintals zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Fotografien geprägt. Neben dem bekanntesten und kunsthistorisch wichtigsten Künstler, August Sander, auf den im folgenden Kapitel intensiv eingegangen wird, soll an dieser Stelle Johann Baptist Hilsdorf vorgestellt werden, der den Beginn einer Reihe von am Mittelrhein beheimateten Fotografen markiert, die im Laufe des 20. Jahrhunderts national bekannt wurden (darunter u. a. Nicola Perscheid, Robert Häusser und Max Jacoby). Hilsdorf gründete bereits 1861 in Bingen sein fotografisches Atelier und forcierte in den folgenden Jahrzehnten zum Bild-Chronisten seiner Heimatstadt und des umliegenden Mittelrheintals (vgl. Abb. 22).



Abbildung 22: Johann Baptist Hilsdorf (o. J.): Bingen. Fotografie auf Atelier-Pappkarton. Bingen.

Neben Stadt- und Landschaftsaufnahmen widmete er sich auch der Porträt-Fotografie, die von seinen beiden Söhnen Jakob und Theodor fortgeführt und weiterentwickelt wurde, so dass diese zu berühmten Portrait-Fotografen ihrer Zeit avancierten. Ein weiteres wichtiges Bildsujet von Hilsdorf war die fotografische Dokumentation des Niederwalddenkmals, das er auch während der Bautätigkeit begleitete (vgl. Abb. 23). Er fertigte u. a. auch stereoskopische Fotografien an, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreitet waren und ein plastischeres Bild konstruieren konnten. So trug er dazu bei, die politisch-hegemoniale Symbolik der Denkmals, das in Folge des deutschen Sieges im Deutsch-Französischen Krieg zwischen 1877 und 1883 errichtet wurde, bilddiskursiv zu etablieren (Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz Landesmuseum Koblenz 2013: 1f.).



Abbildung 23: Johann Baptist Hilsdorf (o. J.): National-Denkmal am Niederwald. Fotografie auf Atelier-Pappkarton. Bingen.

### 5.2.5 Strukturanalyse des Bilddiskurses „Mittelrheintal“

Im abschließenden Kapitel zu der textlichen und vor allem bildlichen Inszenierung des Mittelrheintals sollen nun in einer zusammenfassenden Strukturanalyse (JÄGER 2001: 103ff., MÜLLER-DOOHM 1997: 101ff.) die diskurstragenden medialen Bestandteile vorgestellt werden, die maßgeblich zur Konstruktion der visuellen Flusslandschaft und ihrer dazugehörigen Konnotationen genealogisch beigetragen haben. Dabei werden die einzelnen Genres überblicksartig in einem System nachgezeichnet, um eine klare Strukturierung zu erhalten. Im darauffolgenden Kapitel wird dann feinanalytisch eine Korpuseinheit herausgenommen und intensiv analysiert.

Die textlichen und vor allem bildlichen Landschaftsdarstellungen des Mittelrheintals werden durch verschiedenste Medien diskursiv konstruiert. Dabei nehmen bestimmte Medien, je nach historisch-gesellschaftlichem Kontext, eine übergeordnete Rolle in der Konstituierung stereotyper Bedeutungen ein. Die drei Bereiche Literatur, Malerei und Fotografie bzw. Ansichtskarte sind hier an erster Stelle zu nennen (vgl. Kap. 5.2.2, 5.2.3 und 5.2.4 und Abb. 24).

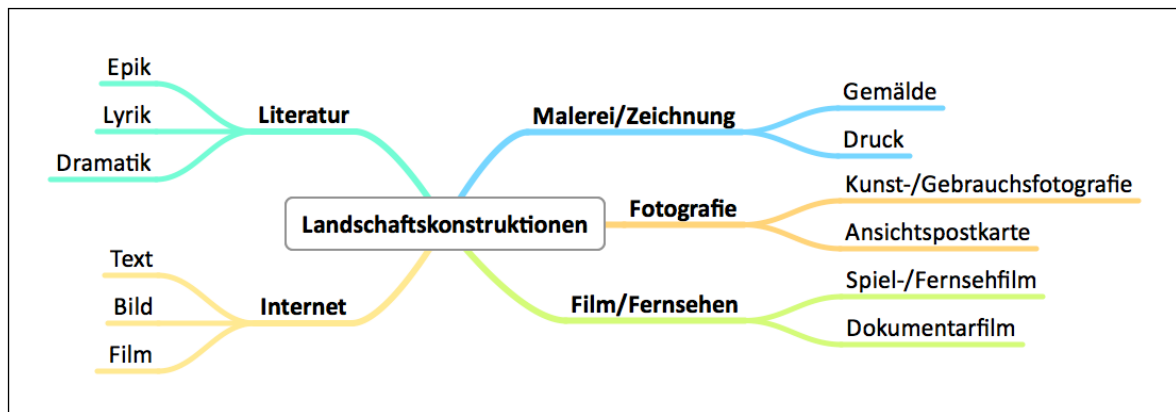


Abbildung 24: Strukturanalytischer Medienkorpus des Landschaft-Bilddiskurses.

Dabei ist zu bemerken, dass die bildlichen Darstellungen von Landschaft und die mit Ihnen transportierten Bedeutungen im entscheidenden Maße von der Literatur beeinflusst wurden bzw. die Literatur als Vorbild fungierte. Dazu zählen die frühen Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts und vor allem die romantische Literatur bzw. Lyrik des 19. Jahrhunderts, welche wiederum durch die zahlreichen Sagen und Mythen (bspw. von der Loreley) inspiriert wurden. Erstaunlicherweise wurde somit also der visuelle Landschaftsdiskurs entscheidend durch den sprachlich-textlichen Diskurs geprägt. Dabei ist die gegenseitige Adaption romantischer Motive in der Literatur und Malerei, sei es als Zeichnung, Aquarell, Ölgemälde, Stich oder Lithographie, in der Hochphase der Romantik der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert der Beginn des malerisch-pittoresken Landschafts- bzw. Bilddiskurses über das Mittelrheintal, der bis heute reproduziert und historisierend immer wieder aktualisiert wird (KEUNE 2007, 2011). Andere sprachliche Diskursbestandteile, wie z. B. Reiseführer oder moderne Reisebeschreibungen, haben im Gegensatz zur romantischen Literatur keinen entscheidenden Einfluss auf den Diskursverlauf. Darüber hinaus können reine Sprachmedien in unserer heutigen bildlastigen Zeit kaum noch identifiziert und singular betrachtet werden, da Sprache fast immer von Bildern begleitet wird.



Mit der Erfindung der Fotografie und ihrer raschen Popularisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt eine neue, entscheidende Entwicklung, die den (romantischen) Landschaft-Bilddiskurs visuell manifestiert und den Beginn unserer allgemeinen massenmedialen Bilderflut einläutet. War bisher die lediglich auf Originalen beruhende Bildende Kunst einem noch kleinem Publikum reserviert, so schaffte es nun die Fotografie, breite Gesellschaftsschichten zu erreichen (BENJAMIN 1963b [1936]). Neben der Beachtung von bildlichen Dokumenten prominenter Fotografen, sind auch die Aufnahmen unbekannter bzw. anonymen Urheber und die in Massenproduktion hergestellten Auftragsarbeiten von Fotostudios, gerade in den ersten Jahrzehnten der Fotografie, von diskurstragender Wichtigkeit.

„Denn gerade die häufig mit Missachtung gestrafte Gebrauchsfotografie gibt einen detaillierten Einblick in die Tätigkeit der Fotografen und dokumentiert damit zugleich auch Einstellungen, Wertvorstellungen und gesellschaftliche Ordnungsgefüge einer Region sowie deren Wandel. [...]. Unter diesen Aspekten bietet die Gebrauchsfotografie nicht nur einen Forschungsgegenstand für die Kunstgeschichte, sondern auch für den sozialwissenschaftlichen, insbesondere den mentalitätsgeschichtlichen Ansatz. [...]. Dabei wurden auf der einen Seite erstaunliche Parallelen in der Wahl des Motivs und des Standortes deutlich, die sich häufig über Jahrzehnte nicht verändert haben, auf der anderen Seite aber auch die unterschiedlichen Intentionen der Fotografen. Diese reichen vom einfachen Souvenir bis hin zum Kunstfoto“ (Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz Landesmuseum Koblenz 2013: 3f.).

Neben der Malerei und der Fotografie beschreibt das Genre der Ansichtskarte den dritten Pfeiler des visuellen Landschaftsdiskurses über das Mittelrheintal. Die massenhafte Verbreitung von Fotografien auf Post- bzw. Ansichtskarten korreliert dabei entscheidend mit der zunehmenden Bedeutung des Tourismus im Rheintal in der Mitte des 19. Jahrhundert (HABERLAND 2002: 11f.). Aber auch die Entwicklung des Fremdenverkehrs in der Region hing entscheidend mit der Adaption literarischer Vorbilder zusammen (NOWACK 2006: 12ff.).

Darüber hinaus tragen im Laufe des 20. Jahrhundert weitere Medien die diskursive Relevanz von mittelrheinischen Landschaftsdarstellungen. Neben dem Film- und Fernsehbereich (Spiel- und Fernsehfilme, Dokumentationen und private Urlaubsvideos) ist hier auch das Internet zu nennen, bei dem die zunehmende Schwierigkeit der Trennung von sprachlichen und visuellen Konstrukten bei diskursanalytischen Betrachtungen zu Tage tritt. Texte, bewegte und statische Bilder werden simultan präsentiert, die unterschiedlichen Formate durchdringen sich und sind deshalb schwieriger analytisch zu interpretieren. Neben den unterschiedlichen Medienformaten zählen auch einzelne thematische Fokussierungen zu

einer strukturanalytischen Betrachtung der Landschaftsdarstellungen des Mittelrheintals. Hierzu gehört an prominenter Stelle die Werbung, die z. B. als Print-, Plakat-, Fernseh- oder Internetwerbung in Erscheinung tritt. Inhaltlich wird ein breites Spektrum abgedeckt, das sowohl als Instrument der Tourismusförderung oder des Regionalmarketings fungiert, als auch zum Ausdruck politischer Belange eingesetzt werden kann. Ein anschauliches Beispiel findet man in einem Wahlplakat der KPD von 1951, das auf die historische Bedeutung des Rheins als Grenzfluss und Kriegsschauplatz anspielt (BROMMER, KRÜMMEL und WERNER 2002: 120, vgl. Abb. 25). Neben den romantisierenden Konnotationen spielen hegemonial-nationalistische bzw. -antinationalistische Konnotationen die wichtigste Rolle in den diskurstragenden Bedeutungszuschreibungen des Mittelrheintals.



Abbildung 25: Otto Niebergall (1951): KPD-Wahlplakat zur Landtagswahl von 1951. Plakat, 58,5 x 42 cm.

Legt man nun Gemälde zwischen 1800 und 1900 (KEUNE 2007, 2011), Ansichtskarten zwischen 1850 und 1950 (WEFFER 2002) und Fotografien zwischen 1860 und 1960 (Landesmuseum Koblenz 2002) einer vertiefenden Strukturanalyse zugrunde, so fällt im Hin-

blick auf die denotative Bild- bzw. Motivstruktur auf, dass sich, sowohl in Bezug auf die unterschiedlichen Medien, als auch in Bezug auf die lange Zeitperiode von circa 1800 bis 1960, die Bildgegenstände bzw. -motive stark ähneln und bestimmte stereotype Sichtweisen immer wieder verwendet werden. Die Bildkompositionen bestehen meist aus einer Mischung von natürlichen und kulturellen Faktoren: Neben der Darstellung des Flusses in Kombination mit den steilen Hängen des Mittelrheintals, fließen auch gesellschaftliche Artefakte in die Landschaftsdarstellungen ein. Auf den sich ähnelnden Bildkompositionen findet man vermehrt Fischerboote bzw. Schiffe und vor allem Burgen, die für die starken historisierenden und romantisierenden Assoziationen verantwortlich sind.

### 5.3 Die „Rheinlandschaften“ von August Sander

Wie kein zweiter Künstler hat August Sander, der zu den wichtigsten Fotografen des 20. Jahrhunderts gezählt wird, in den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts den fotografisch-bildlichen Diskurs über das Rheintal geprägt. Im folgenden Kapitel wird in einem ersten Schritt sein Leben, das künstlerische Werk und dessen kulturelle Bedeutung vorgestellt. Daraufhin wird die Genese bzw. Wirkungsgeschichte seiner fotografischen „Rheinlandschaften“ in Kunst und Gesellschaft nachgezeichnet, um dann in einem abschließenden Schritt eine feinanalytische Betrachtung des Bilddiskurses über das Mittelrheintal anhand einer prototypischen Fotografie Sanders vorzunehmen.

#### 5.3.1 Leben, Werk und kulturelle Bedeutung

August Sander wird 1876 in Herdorf in der Nähe von Siegen geboren. Zwischen 1890 und 1896 arbeitete er als Haldenjunge auf dem Gelände einer Eisenerzgrube, wo er die Bekanntschaft mit einem Berufsfotografen macht und sein Interesse für die Fotografie geweckt wird. In die Zeit zwischen 1897 und 1909 fällt sein Militärdienst und seine Ausbil-

derung zum Fotografen in Trier. Nachdem er in zahlreichen deutschen Städten als Fotograf bzw. Fotografie-Assistent tätig war, übernimmt er in Linz an der Donau (Österreich) 1902 die „Photographische Kunstanstalt Greif“. Das Motivspektrum ist mit Portrait-, Architektur-, Landschafts-, Industrie- und Sachaufnahmen breit gefächert. 1910 zieht Sander mit seiner Familie nach Köln und betreibt zusammen mit seiner Frau ein fotografisches Atelier, das während des Ersten Weltkrieges wegen seines Wehrdienstes von ihr alleine geführt wird. In den 1910er Jahren entstehen bereits wichtige Aufnahmen im Westerwald, die später in sein Projekt über die „Menschen des 20. Jahrhunderts“ einfließen werden. In den 1920er Jahren wird das Konzept ausgearbeitet und im „Kölnischen Kunstverein“ 1927 erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt, 1929 folgt die erste Publikation des Bildbandes „Antlitz der Zeit“. In der Zeit des Nationalsozialismus (1933-1945) wird das fotografische Werk zu den „Menschen des 20. Jahrhunderts“ verboten, die Druckstöcke werden zerstört und die Restauflage vom „Antlitz der Zeit“ beschlagnahmt. Diese Entwicklung wurde vor allem durch die Mitgliedschaft seines Sohnes Erich in der sozialistischen Arbeiterpartei SAP forciert. Es entstehen, neben Landschafts- und Architekturaufnahmen auch botanische Studien und Detailaufnahmen, zudem erhält er zahlreiche Aufträge aus Industrie und Werbung. Wegen der Kriegsergebnisse verlässt Sander Köln und zieht mit seiner Familie nach Kuchhausen in den Westerwald, wo er, nachdem sein Archiv in Köln zerstört wurde, ein neues Atelier aufbaut. Nach dem Zweiten Weltkrieg setzt Sander seine fotografische Tätigkeit fort, u. a. gibt er einige Editionen von Mappenwerken heraus und wird in zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt. Er stirbt 1964 in Köln (SANDER 2003 [1929]: 141f.).

Durch seine Ausbildung und Arbeit als Studiofotograf wurde er durch seinen Arbeitsalltag dazu gezwungen, hauptsächlich Porträtaufnahmen anzufertigen. Jedoch wollte er mehr zeigen, als ein beliebiges Porträt in einer sterilen Studioatmosphäre. Daher verfolgte er schon früh sein Vorhaben, Menschen in ihrer alltäglichen Lebens- bzw. Arbeitswelt zu zeigen, so dass eine Vielzahl seiner Porträtaufnahmen im Freien entstand. Seine ersten Porträtfotografien, die bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert entstanden sind, verorten Sander damit noch in die „Schule der frühen Fotografen“ (KEMP 1981a [1974]: 9). Für KEMP (2011: 52) ist Sander ein „großer Autorenfotograf der dokumentarischen Richtung“, der eine langjährige, konzeptionelle soziologisch-fotografische Recherche betrieb. Sanders Ka-

tegorisierungen waren dabei weniger am Modell der Klassen und Milieus ausgerichtet, als vielmehr an den individuellen Charakteren der porträtierten Menschen, die von Arbeit und Umwelt gezeichnet waren (KEMP 2011: 57). Ab etwa 1925 startete Sander eine groß angelegte fotografische Recherche der „Menschen des 20. Jahrhunderts“, um einen „physiognomisch-soziologischen Atlas“ (KEMP 2011: 52) zu entwerfen, der in sieben Kapiteln etwa 600 Aufnahmen enthalten sollte. Die einzelnen Mappen trugen meist die Namen verschiedener, damals noch ständischer Berufsgruppen („Der Bauer“, „Der Handwerker“, „Die Künstler“), sozialer Gruppen („Die Frau“, „Die letzten Menschen“) bzw. sozialräumlicher Gruppen („Die Großstadt“). Eine Mappe hatte „Die Stände“ im Allgemeinen zum Thema, hier subsummierten sich andere Gruppen, wie bspw. die Gruppe der Angestellten, die in keiner eigenen Mappe porträtiert wurden (KEMP 2011: 52ff., BENJAMIN 1963b [1936]: 59f.). DÖBLIN (2003 [1929]: 13f.) charakterisierte Sanders Porträtfotografien:

„Wie man Soziologie schreibt, ohne zu schreiben, sondern indem man Bilder gibt, Bilder von Gesichtern und nicht etwa Trachten, das schafft der Blick dieses Fotografen, sein Geist, seine Beobachtung, sein Wissen und nicht zuletzt sein enormes fotografisches Können. Wie es eine vergleichende Anatomie gibt, aus der man erst zu einer Auffassung der Natur und der Geschichte der Organe kommt, so hat dieser Fotograf vergleichende Fotografie getrieben und hat damit einen wissenschaftlichen Standpunkt oberhalb der Detailfotografen gewonnen. Es steht uns frei, allerhand aus seinen Bildern herauszulesen, die Bilder sind im ganzen ein blendendes Material für die Kultur-, Klassen- und Wirtschaftsgeschichte der letzten dreißig Jahre.“

Sander wählte für seine Porträtaufnahmen fast immer die totale Ansicht der Menschen, Detailansichten, bspw. des Gesichtes, findet man bei ihm gar nicht. Er wollte ein möglichst ganzheitliches Bild der Porträtierten schaffen, im wahrsten Sinne des Wortes. Um soziologische Bilder von Menschen zu machen, musste Sander sie auch räumlich-körperlich abbilden, um den Habitus an Haltung und Kleidung und nicht nur an der Mimik festzumachen (vgl. Abb. 26 und 27). Die Art und Weise, wie Sander seine berühmten Porträtfotografien inszenierte, lässt sich auch in verschiedenen Punkten auf seine späteren Landschaftsaufnahmen übertragen. Hierauf wird im folgenden Kapitel genauer eingegangen. Festzuhalten ist, dass Sanders umfangreiche kultursoziologischen Porträts eine übergeordnete Rolle im kunsthistorischen Diskurs der Fotografie der „Neuen Sachlichkeit“ in den 1920er und 1930er Jahren spielen (KEMP 1981b [1974]): 43ff.).



Abbildung 26: August Sander (1914): Jungbauern. Schwarz-Weiß-Fotografie.



Abbildung 27: August Sander (1928): Handlanger. Schwarz-Weiß-Fotografie.

### 5.3.2 Genese und Wirkungsgeschichte der „Rheinlandschaften“

#### in Kunst und Gesellschaft

Zu Beginn der 1930er Jahren wandte sich Sander von seiner Porträtfotografie ab und rückte Natur- und Landschaftsaufnahmen am Rhein und im Siebengebirge in den Fokus seiner fotografischen Tätigkeit. Dies hatte vor allem politische Gründe, wenn auch die Landschaft als Genre schon früher Sanders Interesse weckte. Zur Zeit des Nationalsozialismus wurden seine Porträtaufnahmen verboten und zerstört (vgl. Kap. 5.3.1), zudem spielte die räumliche Nähe zu den neuen Naturmotiven nach seinem Umzug von Köln in den Westerwald eine Rolle. Zur Neuinterpretation von Kunst nach grundlegenden politischen Veränderungen hält BENJAMIN (1963b [1936]: 60) fest: „Über Nacht können Werke, wie dem von Sander eine unvermutete Aktualität zuwachsen. Machtverschiebungen, wie sie bei uns fällig geworden sind, pflegen die Ausbildung, Schärfung der physiognomischen Auffassung zur vitalen Notwendigkeit werden zu lassen.“ Die Porträtfotografie wurde von den Nationalsozialisten umgedeutet, so dass nun nicht mehr unterschiedliche Klassen, sondern Stämme bzw. Rassen in Menschenbildern gesucht wurden. Aufgrund der politischen und damit auch künstlerischen und familiären Vorgänge (Verhaftung seines Sohnes, vgl. auch Kap. 5.3.1) schlug Sander den Weg einer „inneren Emigration“ ein, jedoch hält KEMP (1981b [1974]: 46) fest:

„Die Landschaft als Ort der Emigration. Sander war jahrzehntelang von Köln aus in den Westerwald gezogen, um dort Aufnahmen für seine große Porträtsammlung zu machen. Auch dort war er auf Schritt und Tritt dem Sujet Landschaft begegnet. Damals interessierten ihn aber nur die Menschen. [...]. Die verschiedenen Zeiten hatten ihre verschiedenen Themen. Aus innerer und äußerer Notwendigkeit. Der Rückzug in die Natur führte nicht gleichzeitig in die Innerlichkeit. Der Gegenstand galt weiterhin. Zum Anlass einer Ersatzhandlung ist er jedenfalls nicht geworden. Ein Stilbruch zwischen der Zeit der Porträts und der der Landschaften kann nicht festgestellt werden“.

Sanders Rheinfotografien müssen, genau wie alle anderen künstlerischen und alltagsweltlichen visuellen Darstellungen vor dem Hintergrund der diskursiv mythisch-romantisierenden Verklärung des Rheintals seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert gesehen werden. KEMP (1981b [1974]: 47) ist daher der Auffassung, dass „diese ungeheuer starke Kodifizierung [...] wahrscheinlich verhindert [hat], dass das Rheintal jemals Gegenstand wirklich großer Malerei geworden ist – Turners Aquarelle miteingeschlossen.“ Aber Sander ist in



seinen Ansichten diesem Mythos nicht erlegen, lediglich wenige Aufnahmen lassen eindeutig romantische Konnotationen zu (vgl. Abb. 28).



Abbildung 28: August Sander (o. J.): Drachenfels im Herbst. Schwarz-Weiß-Fotografie.

Sander interessierte sich, ähnlich wie bei seinen Porträtaufnahmen, für einen ungestellten, objektiv-sachlichen Blick auf die Gegenstände, seien es Menschen oder Landschaften. So dringt eine wissenschaftliche Sichtweise bei vielen seiner Fotografien zu Tage, bspw. in dem er geomorphologische Formen zum Bildgegenstand erhebt. Auch bei seinen Rheinlandschaften hat Sander versucht, das Dokumentarische in den Vordergrund zu stellen. Er ließ sich nur bedingt durch den Rheinmythos infizieren und wich in seinen Fotografien von den stereotypen Darstellungen des Mittelrheintals und des Siebengebirges ab. Nicht das Erhabene und das Pittoreske, das vor allem durch die Perspektive erreicht wird, ist zu sehen, sondern vielmehr geologische (Detail-)Aufnahmen (KEMP 1981b [1974]): 46ff., vgl. Abb. 29).



„In der Landschaftsfotografie Sanders erscheint er [der Horizont der Dinge] aufgerichtet, aber nicht im herkömmlichen Sinne, und es steht auch kein Mensch mehr davor wie bei Friedrich. Sander setzt die Berge nicht zu Hügeln herab, sondern erennt sie zu solchen, indem er zeigt, was den Berg ausmacht: nicht die Perspektive, sondern Steine. Das läuft wieder auf seinen Hang zum Wissenschaftlichen hinaus. [...] Er bietet mehr das Foto-Tagebuch des Wanderers, der abseits vom Touristentreck seine Wege findet. Dass aber daraus nicht subjektive Antithese wurde, dass er seine Aspekte nicht vorzeigte wie ein Sammler seine Schätze, macht Sanders Sachlichkeit aus. Zwischen dem Drang zur Synopse, die alles gleichzeitig haben will – Berg und Wasser, Geschichte und Gegenwart – und dem zum Ausschnitt, der das Teil fürs Ganze ausgibt, zieht es Sander zur ruhigen Bestands-,„aufnahme““(KEMP 1981b [1974]: 49).



Abbildung 29: August Sander (o. J.): Basaltsteinbruch im Siebengebirge. Schwarz-Weiß-Fotografie.

Bei der Analyse der „Rheinlandschaften“ von August Sander geht es KEMP (1981a [1974]: 7) weniger um eine Einordnung in die kunstgeschichtliche Situation der 1920er und 1930er Jahre, als vielmehr um einen „makrohistorischen, den gattungs- und mediengeschichtlichen Ansatz“. Sanders Landschaftsfotografien wurden bspw. in den USA positiv aufgenommen, da sich diese gut in das „transzendentalistische Verständnis von Natur“ einfügten, wie es auch bei den Landschaftsfotografien von Adams (vgl. Abb. 33) zu beobachten ist.

### 5.3.3 Feinanalyse des Bilddiskurses über das Rheintal

Bevor exemplarisch anhand der Aufnahme „Siebengebirge bei Oberwinter“ (vgl. Abb. 34) im Rahmen der „Rheinlandschaften“ von SANDER (1981 [1974]: 91) der feinanalytische Korpus differenziert wird, sollen einige allgemeine Beobachtungen zu Sanders fotografischen Intentionen gemacht werden. Betrachtet man im Überblick seine Fotografien von Landschaften, so fällt auf, dass diese teilweise sehr heterogen ausfallen. Neben ästhetisch oder naturwissenschaftlich konnotierten, finden sich auch zahlreiche kommerzielle bzw. touristisch-romantisierende Fotografien. Dies hängt damit zusammen, dass Sander über seine künstlerische Tätigkeit hinaus auch immer ein fotografischer Pragmatiker geblieben ist, der als klassisch ausgebildeter Studiofotograf den nüchternen und ökonomischen Umgang mit der Fotografie praktiziert hat. Teilweise verwendete Sander seine Bilder sowohl in einem künstlerischen, als auch in einem kommerziellen Zusammenhang. Vor allem die touristisch genutzten Aufnahmen in Reiseführern waren zwischen den 1920er und 1950er Jahren ein beliebter Ort der Publikation von Landschaftsaufnahmen. Neben Sander haben sich auch andere bekannte Fotografen der damaligen Zeit an diesem, dem künstlerischen Anspruch diametral gegenüberstehenden, Genre beteiligt. Eine der bekanntesten Aufnahmen Sanders ist deshalb eine Fotografie, die in zahlreichen touristischen Publikationen und Bildbänden zwischen 1930 und 1950 veröffentlicht wurde (vgl. Abb. 30).

Es finden sich noch zahlreiche andere Aufnahmen, die ganz bewusst historische Blickachsen aus dem Landschaft-Bild-Diskurs des Rheintals aufgreifen, wie z. B. der Viersehenblick (vgl. Abb. 31), oder die Rheinschleife bei Boppard (vgl. Abb. 32). Es fällt jedoch auf, dass Sander insgesamt die Darstellung von Burgen, die einen ganz zentralen Punkt im romantisierenden Bilddiskurs einnimmt, bis auf wenige Ausnahmen nicht adaptiert. Ebenso findet man bei Sander keine einzige Aufnahme der Loreley, dem zentralen Bildmotiv des Mittelrheintals. Dies legt die Vermutung nahe, dass es Sander nicht um eine reine Reproduktion bekannter Bildmotive ging, vielmehr war er, ähnlich wie bei seinen Porträtaufnahmen, an der Physiognomie von Natur und Landschaft interessiert. So prägte er in den 1930er Jahren den Begriff der *exakten Landschaftsfotografie*, um die Landschaft als naturwissenschaftliches Studienobjekt vor allem gegenüber der künstlerischen (Landschafts-)Malerei, die historisch bedingt die größte Nähe zur Landschaftsfotografie

aufwies, zu positionieren. Er setzte die wissenschaftlich zu verstehende *exakte Landschaftsfotografie* in Bezug zur Fotogrammetrie, zur meteorologischen Fotografie und zur Biologie und Geologie, in der Sander deren eigentliche Ausgangsbasis sah (LUGON 1999: 28ff.).



Abbildung 30: August Sander (1934): Blick durch den Rolandsbogen auf das Siebengebirge. Titelseite, 20,3 x 15,5 cm.



Abbildung 31: August Sander (1938): Der Vierseenplatz zu Boppard. Schwarz-Weiß-Fotografie, 16,8 x 23,2 cm.



Abbildung 32: August Sander (1938): Rheinschleife bei Boppard. Schwarz-Weiß-Fotografie (Abzug aus den 1950er Jahren), 17,3 x 23,8 cm.

Sander ging sogar soweit, dass er seine Landschaftsaufnahmen in direkte Analogie zu seinen Porträtaufnahmen setzte, indem er beiden Sujets gleichermaßen eine analytische und dokumentarische Stellung einräumte. Die Darstellung der Physiognomie einer Landschaft sollte die historischen sozio-kulturellen Spuren einer Gesellschaft aufdecken. Er selbst äußerte sich hierzu in einem Radiobeitrag des WDR im Jahr 1931:

„Haben wir somit die Physiognomie der Menschen geschildert, so gehen wir jetzt über zu den Gestaltungen, also den Werken des Menschen, beginnen wir mit der Landschaft. Auch ihr drückt der Mensch seinen Stempel auf durch seine Werke, sodass sie sich ebenfalls wie die Sprache aus den Bedürfnissen heraus entwickelt; [...]. Auch in der Landschaft erkennen wir wiederum den menschlichen Geist einer Zeit, den wir mittels des fotografischen Apparates erfassen können. [...] Die durch die gemeinsame Sprache begrenzte Landschaft vermittelt das physiognomische Zeitbild einer Nation“ (Sander zitiert nach LUGON 1999: 34).

Sander versuchte deshalb nicht in seinen „Rheinlandschaften“ idyllische Naturlandschaften einzufangen, vielmehr war ihm daran gelegen, die menschlichen Spuren in den Darstellungen von eindeutigen Kulturlandschaften sichtbar zu machen. KEMP (1981b [1974]): 44) merkte an: „Sander bezieht die Spuren menschlicher Tätigkeit mit in den Kontext der

Landschaft ein. Häuser, Fabriken, Schiffe, Straßen, Wege, Eisenbahnlinien sind präsent; [...].“ Insofern kann man hier eine gewisse Distanz zu den klassischen Vertretern der *Neuen Sachlichkeit* erkennen, die sich durch Fotografien menschenleerer, unberührter Landschaften auszeichneten, stellvertretend sei hier Ansel Adams genannt (LUGON 1999: 34, vgl. Abb. 33).<sup>27</sup>



Abbildung 33: Ansel Adams (1942): The Tetons and the Snake River. Schwarz-Weiß-Fotografie. Grand Teton National Park, Wyoming. National Archives and Records Administration, Records of the National Park Service (79-AAG-1).

Sanders Landschaftsfotografien ab den 1920er Jahren müssen auch im Kontext der damaligen geographischen Landschaftskunde gesehen werden, die ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts eine rasante Entwicklung nahm (vgl. vor allem die Aussagen zu PASSARGE (1933)

---

<sup>27</sup> Die gesellschaftliche, identitätsstiftende Bedeutung von Landschaft lässt sich auch daran erkennen, dass die Fotografie von Adams (vgl. Abb. 32) als eines der wenigen Bilddokumente der menschlichen Zivilisation auf der *Voyager Golden Record* der Raumsonden *Voyager I* und *Voyager II* 1977 in den Weltraum geschickt wurde, um u. U. außerterrestrischen Lebensformen unsere Welt zu erklären (Jet Propulsion Laboratory, California Institute of Technology o. J.).

in Kap. 3.1). Die neuen Möglichkeiten der Landschaftsfotografie wurden im wissenschaftlichen Kontext der Landschafts- und Länderkunde populär, zahlreiche sog. Bilderatlanten wurden um 1930 herausgegeben, in denen Fotografien Karten und Grafiken ablösten. Sanders Arbeiten und die wissenschaftlichen Publikationen inspirierten sich gegenseitig und förderten die physiognomische Lesart seiner Fotografien (LUGON 1999: 38f., 43). Auch wenn Sander, anders als die geographische Forschung der damaligen Zeit, keine Luftbildaufnahmen anfertigte, so legte er doch einen Schwerpunkt auf panoramatische Ansichten von erhöhten Standpunkten aus. Seine Landschaftsblickwinkel unterschieden sich jedoch vom klassischem Bildaufbau damaliger Landschaftsfotografien, indem der Vordergrund eine prominente Stellung und teilweise die Hälfte des gesamten Bildraumes einnahm. Zwar findet man auf Landschaftsfotografien meist Objekte im Vordergrund, diese werden aber lediglich dazu benutzt, um dem Bild einen Tiefeneindruck zu vermitteln, eine inhaltsthematische Rolle spielen diese nicht (LUGON 1999: 40f.).

Sander vollzog, ähnlich wie die Geographie zu jener Zeit, keine klare Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft. Für ihn war eine dokumentarische, exakte Landschaftsfotografie auch immer Ausdruck eines ästhetischen, künstlerischen Anspruchs. Hierzu sagte er ebenfalls in seinem Rundfunkbeitrag des WDR 1931:

„Bei der dokumentarischen Fotografie kommt es weniger auf die Erfüllung der ästhetischen Regeln der äußeren Form und Komposition an, sondern auf die Bedeutung des Dargestellten. Trotzdem lassen sich beide Prinzipien, die Ästhetik mit der dokumentarischen Treue, in ihrer Anwendung auf verschiedenen Gebieten verbinden“ (Sander zitiert nach LUGON 1999: 43).

In einem weiteren Punkt näherte sich Sander einer wissenschaftlichen Betrachtung von Landschaft an: Indem er stets Aufnahmereihen anfertigte und sich nicht mit individuellen Bildern begnügte. Mit Hilfe der Reihen Fotografien konnte er strukturierte, typologische Aussagen machen und einzelne Reihen untereinander vergleichen. Dies ging soweit, dass er sogar Aufnahmen anderer Fotografen in seine Serien aufnahm. Die Archivierung seiner Fotografien erfolgte hauptsächlich auf zwei Ebenen: Zum einen unterteilte er sie in acht regionale Gruppen (Siebengebirge, Mittelrhein, Niederrhein, Westerwald, Eifel, Mosel, Westfalen und Bergisches Land), zum anderen ordnete er sie thematisch innerhalb jeder Region nach Motivgruppen (Dörfer, Städte, Straßen, etc.) (LUGON 1999: 44f.).

Betrachtet man nun eine Aufnahme der „Rheinlandschaften“ von SANDER (1981 [1974]: 91) unter feinanalytischen Gesichtspunkten genauer, so findet man die bisher formulierten

Aussagen zu seinem landschaftsfotografischen Korpus wieder (vgl. Abb. 34). Als erstes fällt die Wahl des geographischen Standpunktes auf: Die *typische* Landschaftsfotografie von Sander ist nicht im Mittelrheintal, sondern im Bereich des Siebengebirges angesiedelt. So handelt es sich nicht um ein klassisches, stereotypes Postkartenmotiv des Mittelrheintals, vielmehr wurde ein weniger spektakulärer Ort zwischen Koblenz und Bonn gewählt. In Bezug auf die formale bildliche Konzeption der Fotografie ist festzuhalten, dass es sich, wie alle Aufnahmen Sanders, um eine Schwarz-Weiß-Fotografie handelt, deren Elemente, Formen, Kompositionen bzw. Gliederungen durch den Hell-Dunkel-Kontrast der verschiedenen Grautöne zustande kommt. Große Teile des Bildes werden durch die helle, relativ glatte Oberfläche des Rheines eingenommen. Dieses Element bestimmt den gesamten Vordergrund und reicht bis in den Mittelgrund hinein. Der Mittelgrund wird von den dunklen, baumbestandenen Uferbereichen und insgesamt drei unterschiedlich großen und eng beieinander schwimmenden Schiffen dominiert, die ebenfalls in dunklem Grau erscheinen. Hinter den Uferbereichen erhebt sich das Siebengebirge in einem helleren, unscharfen Grau, das das Gebirge wenig kontrastreich wiedergibt, so dass nur wenige Unterscheidungen in der Struktur zu erkennen sind. Das Gebirge stellt die Verbindung zwischen dem Mittel- und Hintergrund dar, wo das obere Drittel vom mit dichten Wolken verhangenen Himmel in zumeist hellen Grautönen dominiert wird. Trotz des bewegten Himmels vermittelt die Aufnahme einen eher statischen Eindruck, der vor allem durch die weite, ruhige Wasseroberfläche evoziert wird. Der situative Kontext der formalen bildlichen Konzeption, d. h. die Position des Fotografen und der Zusammenhang des Produktionskontextes wurden bereits ausführlich behandelt.

Die Analyse der formalen textlichen Konzeption nimmt geringeren Raum in Anspruch, anders als z. B. in kommerziellen Medien (Zeitschriften, Zeitung, etc.), wo oft eine graphische Gleichbehandlung von Text und Bild gegeben ist. Die Aufnahme trägt zwar, wie fast alle seine Fotografien, einen Untertitel, jedoch handelt es sich lediglich um die grobe geographische Lagebeschreibung („Siebengebirge bei Oberwinter“). Eine ausführliche Erläuterung, bspw. in einem Begleittext, fehlt. Die Datierung ist ebenfalls nicht in die Unterschrift aufgenommen, gleichwohl kann man die Aufnahme anhand ähnlicher Motive in der Zeit der 1930er Jahre verorten. Wie bereits erwähnt, hatte Sander ein starkes Interesse daran, sein landschaftsfotografisches Werk nach regionalen Gesichtspunkten und Motivgrup-



pen zu strukturieren bzw. zu katalogisieren. Deshalb tragen die Unterschriften in der Regel den Ortsnamen und/oder den Namen der Region.



Abbildung 34: August Sander (o. J.): Siebengebirge bei Oberwinter. Schwarz-Weiß-Fotografie.

In Bezug auf die formale Text-Bild-Verschrankung ist festzuhalten, dass, geschuldet dem Status als Kunstfotografie, das Verhältnis zwischen Bild und Text durch eine starke Überbetonung des Visuellen gegenüber dem Sprachlichen gekennzeichnet ist. Die graphische Verknüpfung in Form einer Unterschrift und die nüchterne, formale Ortsnennung geben der gesamten Abbildung (Bild und Text) eine dokumentarische Note.

Betrachtet man nun die inhaltliche bildliche Konzeption, so muss hier nochmals auf den Begriff der *exakten Landschaftsfotografie*, von Sander geprägt, eingegangen werden (LUGON 1999: 28). Sander wollte weder romantische Bildkompositionen wiedergeben, noch einen individuellen, möglichst pittoresken Landschaftseindruck vermitteln. Ihm ging es um eine sachliche, dokumentarische Fotografie, die die Landschaft und die Natur als kulturell überprägt darstellt. Abbildung 33 vermittelt diese ungekünstelte Intention bei-

spielhaft: Die Darstellung eines industriell genutzten Lastschiffes in der Bildmitte, der Fluss, der als endlose Wasserfläche und nicht als Strom inszeniert wird, die lediglich in der Ferne schemenhaft zu erkennenden Berge, die nicht im direkten Hoch-Tief-Gegensatz zum Rheintal stehen, der wolkenverhangene Himmel, der ein diffuses, trübes Licht wirft. So verkörpert diese Fotografie ein vollkommen klischeefreies, untypisches Landschaftsbild, das diametral einer malerischen Burgenromantik gegenübersteht. Die inhaltliche textliche Konzeption unterstreicht diesen Charakter nochmals. Durch die scheinbar wertfreie, formale Untertitelung, die nur grob den Standort des gewählten Landschaftsausschnittes erfasst, wird die Kulturlandschaft quasi-dokumentarisch konnotiert.

Zum Abschluss soll ein besonderes Augenmerk auf den historischen Zusammenhang der Aufnahme geworfen werden. Bereits in den 1930er und 1940er Jahren wurden Sanders Fotografien als unmodern, nicht zeitgemäß eingestuft. Er grenzte sich von den Landschaftsfotografen der *Neuen Sachlichkeit* ab, indem er bewusst Kultur- und nicht *reine* Naturlandschaften in seinen Fokus stellte. „Sanders Werk [wird] von einem gewissen Historismus geprägt, der bei ihm nicht als Mode getragen wird, sondern als Überzeugung auftritt“ (KEMP 1981b [1974]: 42). Durch die Einbeziehung menschlicher Artefakte hat Sander seine Fotografien unweigerlich in einen historischen Kontext gestellt. In der gezeigten Fotografie wird dieser Kontext durch die Darstellung der Schiffe hergestellt. Ein Schlepper mit hohem Schornstein und der Schaufelraddampfer markieren eindeutig den Bezug zu einer vergangenen Zeit. Aber nicht nur die Schiffe sind für die Historisierung der Aufnahme verantwortlich. Auch die eintönige, alltäglich anmutende Atmosphäre trägt zu diesem Eindruck bei (KEMP (1981b [1974]): 41ff.). „Der Blick auf Natur, auch auf die reine Natur, kommt aus der Zeit. Es gibt nichts, was das verbergen könnte. Und es gibt nichts, was ihm verborgen sein sollte. Sander fotografierte einen grauen Werktag des Menschen und der Natur“ (KEMP 1981b [1974]: 43).

#### 5.4 Die Landschaft des Mittelrheintals als Bilddiskurs

Im abschließenden empirischen Unterkapitel sollen die Ergebnisse der Struktur- und Feinanalyse, die auf Grundlage der ikonographischen Dekonstruktion der diachronisch betrachteten sprachlichen und visuellen Landschaftsdarstellungen des Mittelrheintals generiert wurden, in einen bilddiskursiven, gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang gestellt werden. Neben der Analyse der literarischen, malerischen und fotografischen Inszenierung der Flusslandschaft, wird die Bedeutung des Bilddiskurses der „Rheinlandschaften“ von SANDER (1981 [1974]) herausgestellt, um im letzten Abschnitt auf den Status des „UNESCO-Welterbes“ einzugehen, der maßgeblich durch den hegemonialen romantisierenden und historisierenden Landschafts-Bilddiskurs bestimmt wird.

##### 5.4.1 Die fotografische Inszenierung des Mittelrheintals

Innerhalb der Strukturanalyse wurden vier verschiedene mediale Bereiche, die sich mit der Darstellung des Mittelrheintals befassen, untersucht: Die Darstellung des Mittelrheintals in der Hochphase der romantischen Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die etwa zeitgleich ablaufenden Inszenierungen in der Landschaftsmalerei, die Darstellungen des Rheintals auf Ansichtskarten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die fotografischen Abbildungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Diese vier heterogenen medialen Bereiche bauen sowohl historisch, als auch thematisch aufeinander auf und spiegeln besonders prägnant den Landschaftsdiskurs über die Region wider. Da es sich bei diesem Landschaftsdiskurs vornehmlich um einen visuell transportierten Diskurs handelt, wurde ein Schwerpunkt auf die Bildmedien Malerei, Ansichts- bzw. Postkarte und Fotografie gelegt.

Auch wenn der Diskurs über die Landschaft des Mittelrheintals seit der Adaption durch die bildenden Künstler des Landschaftsgenres und beschleunigt durch die massenmediale Reproduktionstechnik der Fotografie stark visuell geprägt wurde und immer noch wird,

spielt die Epik und Lyrik des beginnenden 19. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle bei der Ausbildung und Verfestigung stereotyper Konnotationen, die bis heute in diesem Landschaftsdiskurs einen gesellschaftlichen Bedeutungskonsens beschreiben. Nachdem bereits im 18. Jahrhundert literarische Zeugnisse über das Rheintal produziert wurden, kann man den Beginn einer diskurskonstituierenden Bedeutungszuschreibung auf das Jahr 1801 datieren, da hier der schon zu Lebzeiten bekannte und berühmte Dichter BRENTANO (1986 [1801]: 88) seine Ballade über die Loreley als Walküre und damit den romantischen Rheinmythos schuf, der immer noch als Schlüsselreferenz für die Beschreibung der Symbolik des Mittelrheintal global herangezogen wird. Der literarisch zum romantischen Mythos verklärte Loreley-Felsen als „landmark“ (LYNCH 2001 [1960]) nimmt bis ins 20. Jahrhundert die hegemoniale Position im visuellen Landschaftsdiskurs über das gesamte Mittelrheintal ein. Auch HEINE (1993 [1823/24]: 21f.) bediente sich in seinem „Lied von der Loreley“ dieser Bedeutungszuschreibung und öffnete somit durch die zahlreichen Vertonungen einem neuen Medium den Zugang zu diesem Diskurs. Die Walkürensymblik und ihr gesellschaftlicher Transport über die Musik hat sich spätestens mit dem „Ring der Niebelungen“ von Richard Wagner ab 1875 im Rheinmythos etabliert. Ebenfalls zu Beginn des 19. Jahrhunderts prägte SCHLEGEL (1988 [1806]: 100f.) den romantischen rheinischen Landschaftsdiskurs, indem er ihm die Attribute *rau*, *wild*, *kühn*, *erhaben* und *schön* verleiht. Zudem schafft er eine Symbiose aus natürlichen (Fels- und Flusslandschaft) und kulturellen (Burgen-)Elementen, in dem er die Natur personifiziert bzw. anthropomorphisiert:

„Nichts vermag den Eindruck so zu verschönern und zu verstärken, als die Spuren menschlicher Kühnheit an den Ruinen der Natur, kühne Burgen auf wilden Felsen: Denkmale der menschlichen Heldenzeit, sich anschließend an jene höheren aus den Heldenzeiten der Natur. Die Quelle der Begeisterung scheint sich sichtbar vor unseren Augen zu ergießen, und der alte väterliche Strom erscheint uns nun wie ein mächtiger Strom naturverkündender Dichtkunst“ (SCHLEGEL 1988 [1806]: 101).

Die romantische Diskursposition wird dabei oft mit einer historisierenden Bedeutungszuschreibung erweitert, die durch das Motiv der Burg ihren Ausdruck findet und verstärkt in visuellen Darstellungen zur Anwendung kommt. Die historisierende Diskursposition wird darüber hinaus mit einem weiteren Bedeutungsstrang versehen: Der Rhein als Schicksalsort bzw. -grenze deutscher Geschichte, wie er bspw. von KLEIST (1993 [1801]: 674f.) beschrieben wurde. Der Rheinmythos wird sowohl aus künstlerischer, als auch aus politischer Sicht zum Nationalsymbol erhoben. Der literarische Diskurs über das Rheintal wäre ohne

das Aufkommen der Bildungsreisen zu Beginn des 19. Jahrhunderts sicherlich anders verlaufen. Durch die Reisebeschreibungen von Lord BYRON (1995 [1818]: 210f.) setzte eine erste touristische Welle ein, die auch von berühmten Landschaftsmalern, wie z. B. Joseph Mallord William Turner, getragen wurde (NOWACK 2006: 13, PETERS 2011: 48).

Obwohl bereits im 17. Jahrhundert die ersten Landschaftsmaler Darstellungen des Rheintals schufen, kann der Beginn des visuellen Diskurses gegen Ende des 18. Jahrhunderts manifestiert werden und fällt damit in die selbe Entwicklungsphase wie die romantische Literatur. Das massenhafte Auftreten der romantischen Motive war dabei eine Folge der gegenseitigen Beeinflussung und Inspiration von Literatur und Malerei. Die romantische Darstellung der Rheinlandschaft wuchs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum prominenten Bildsujet der Landschaftsmaler, das die Motive der Literatur adaptierte. Somit wurde der visuelle Landschaftsdiskurs entscheidend durch den sprachlich-textlichen Diskurs geprägt. Die Gemälde zeigen in der Mehrzahl idealisierte Darstellungen vom Rheintal und seinen Burgen, in denen kulturelle und natürliche Elemente eine symbiotische Beziehung eingehen (KEUNE 2007, 2011).

Die Verbreitung eines visuellen Landschaftsdiskurses beschleunigte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts, da die Landschaftsmalerei durch massenreproduzierbare Druckgraphiken verdrängt wurde. Durch die Illustration von Reisebeschreibungen bzw. Büchern traten nun erstmal Bilder und Texte in direkte Korrespondenz. Illustrierte Reisebeschreibungen, wie bspw. von GERNING (2009 [1819]), trugen entscheidend zur Entwicklung des Rheintourismus bei. Neben Reisebeschreibungen wurden auch Stadt- und Landschaftsansichten mit Lyrik oder Liedtexten ergänzt und verfestigten so ein bestimmtes Rheinbild (SCHEUREN 1876/77). Ebenfalls in Wechselwirkung zur Entwicklung des Fremdenverkehrs stand die Ansichtspostkarte, die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark verbreitet war und eine diskursrelevante Bedeutung erlangte (HABERLAND 2002: 11f.). Auch innerhalb dieses Mediums wurden die bekannten stereotypen Ansichten der bekanntesten Motive, allen voran die Darstellung des Loreley-Felsens, reproduziert (WEFFER 2002: 7ff., ASSEL und JÄGER 2013).

Nachdem zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Fotografie einem breiten Publikum zur Verfügung stand, wurde sie *das* visuelle Medium, das den landschaftlichen Diskurs über das (Mittel-)Rheintal prägte. Dabei spielten vor allem die am Rhein beheimateten Fotogra-

fen, wie z. B. Johann Baptist Hilsdorf, Nicola Perscheid, Robert Häusser und Max Jacoby, eine Rolle, die das fotografische Gedächtnis der Region konstruierten. Johann Baptist Hilsdorf trug bspw. entscheidend zur visuellen Fixierung einer politisch-hegemonialen Symbolik des „Niederwalddenkmals“ bei, das er aufwendig in stereoskopischen Fotografien inszenierte (Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz Landesmuseum Koblenz 2013: 1f.).

In der diachronisch-diskursiven Struktur der visuellen Medien der Malerei (KEUNE 2007, 2011), der Ansichtspostkarte (WEFFER 2002) und der Fotografie (Landesmuseum Koblenz 2002) zwischen 1800 und circa 1960 lassen sich parallele Strukturen, sowohl in der denotativen, als auch in der konnotativen Struktur aufzeigen. Auf der formal-graphischen Ebene werden immer wieder die gleichen Motivelemente verwendet. So wird der Rhein meist als Fluss inszeniert, bei dem man deutlich beide Ufer erkennt, entweder aus der Berg- oder Talperspektive. Neben der Darstellung der orographischen Situation und der Darstellung von Vegetationselementen, die vor allem im Bildvordergrund zur Herstellung eines stärkeren Tiefeneindrucks platziert werden, fließen verstärkt kulturelle Artefakte in die untersuchten Visualisierungen ein. Dies können bauliche Elemente, wie Häuser, Straßen oder Burgen sein, aber auch Fahrzeuge (vornehmlich Schiffe) oder Menschen. Ein häufig zitiertes Motiv ist darüber hinaus die kultivierte Weinrebe, die paradigmatisch die Einheit von Natur und Kultur symbolisiert. So findet man auf der inhaltlich-bedeutungstragenden Ebene eine starke Orientierung an romantischen, historisierenden Konnotationen, die immer wieder die symbiotische Beziehung des Menschen zur Natur thematisieren.

#### 5.4.2 Der Bilddiskurs der „Rheinlandschaften“

Jegliche fotografischen Darstellungen, die das Rheintal thematisieren, müssen auf die Folie seines historischen sprachlichen und visuellen Landschaftsdiskurses projiziert werden. So müssen also auch Sanders „Rheinlandschaften“ zu der starken romantisch-mythifizierten Kodifizierung in Bezug gesetzt werden. Sander distanzierte sich mit seinen Fotografien in mehrerer Hinsicht von dieser hegemonialen Diskursposition, auch wenn durchaus in sei-

nem heterogenen Oeuvre teilweise stereotype Sichtweisen zu finden sind. Diese vereinzelt auftretenden Motive sind Sanders ökonomisch-pragmatischer Einstellung geschuldet, nicht nur künstlerische, sondern auch kommerziell genutzte Fotografien zu produzieren. In der Vielzahl seiner Arbeiten versuchte er jedoch keine klassisch-pittoresken, romantisch konnotierten idealisierten Naturlandschaften zu konstruieren. Vielmehr stand bei ihm die alltägliche Landschaft im Mittelpunkt, die eine starke kulturelle Prägung vermitteln sollte. Sander wollte sachlich-analytische, dokumentarische Fotografien schaffen, die die Physiognomie von Natur und Kultur möglichst genau wiedergeben. Er sah die Darstellung von Landschaft eher unter naturwissenschaftlichen als unter künstlerischen Gesichtspunkten und positionierte sich somit gegenüber der gängigen Landschaftsfotografie, die in direkter Referenz zur Landschaftsmalerei gesehen wurde. Sanders Vorliebe der thematischen Darstellung von geologischen Formen unterstreicht diese Annahme (KEMP 1981b [1974]): 44ff.).

Die physiognomische Lesart seiner Fotografien kann in direkter Analogie zur Landschafts- und Länderkunde in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts gesehen werden. Für Sander widersprach eine wissenschaftlich-dokumentarisch orientierte Landschaftsfotografie nicht dem ästhetisch-künstlerischen Anspruch. Auch in der Geographie der damaligen Zeit wurde nicht strikt zwischen Wissenschaft und Kunst getrennt. Die wissenschaftliche Herangehensweise wird darüber hinaus von der Tatsache unterstrichen, dass Sander in der Regel nicht einzelne Fotografien, sondern Aufnahmereihen anfertigte, um strukturierende Typologien zu erstellen und zu vergleichen. Die Aufnahmereihen wurden dabei nach ihrer geographischen Lage und den thematischen Motiven gegliedert. Die formale geographische Lagebeschreibung seiner Landschaftsaufnahmen führt dazu, dass die Fotografien einen dominanten objektiven Charakter erhalten (LUGON 1999: 38ff.).

Die dokumentarische Ausrichtung seiner Fotografien stand dabei auch im Gegensatz zu der fotografisch-künstlerischen Bewegung der *Neuen Sachlichkeit*, die eine Landschaftsfotografie propagierten, bei der ausschließlich die *reine* Natur in Szene gesetzt wurde. Für Sander stand jedoch auch bei seinen panoramatischen Landschaftsdarstellungen der Mensch im Vordergrund, was zur Folge hatte, dass damit ein historischer Kontext geschaffen wurde, der vor allem bei der heutigen bilddiskursiven Rezeption eine tragende Rolle spielt. Durch die gewöhnlich und alltäglich anmutende Atmosphäre, die eindeutig topogra-

phisch verortbare Dokumentation und nicht zuletzt durch das Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie, das im besonderem Maße eine Aura der historischen Realität evoziert, werden Sanders Fotografien als *wahres* Zeugnis konstruiert, das zeigen soll, wie die Landschaft des Rheintals in den 1920er Jahren *wirklich* war und welches kulturlandschaftliches Erbe bis heute bewahrt werden muss (KEMP (1981b [1974]): 41 ff.).

#### 5.4.3 Die Bedeutung des Bilddiskurses für den Status „UNESCO-Welterbe“

Das UNESCO Welterbe-Komitee erklärte 2002 das Obere Mittelrheintal zum Weltkulturerbe. Global besitzen mittlerweile 60 Kulturlandschaften, als Ausdruck einer einzigartigen Beziehung zwischen Mensch und Umwelt, diesen Status. Bis in die 1990er Jahre hinein wurde in der UNESCO darüber debattiert, wie überhaupt der Begriff der Kulturlandschaften definiert werden sollte, da in der Konvention von 1972 eine strikte Trennung zwischen Kultur- und Naturerbe-Stätten festgelegt wurde. Eine Expertengruppe, die aus Landschaftsökologen, Historikern, Anthropologen, Archäologen, Architekten und Geographen bestand, einigte sich 1992 auf insgesamt drei Kategorien von Kulturlandschaften: von Menschen gestaltete, künstlerische Landschaften, Landschaften, die einen einzigartigen Charakter besitzen, der durch die Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur entstanden und Landschaften, die durch religiös-spirituelle oder historische Assoziationen eine besondere Bedeutung besitzen. Die größte Diskussion wurde dabei über die historisch gewachsenen Kulturlandschaften (z. B. das Obere Mittelrheintal) geführt, da es sich um dynamische, sich ständig verändernde Landschaftssysteme handelt, die über Jahrzehnte keine stabile Persistenz gewährleisten können. Auch auf begrifflicher Ebene wurde kontrovers diskutiert, da der Begriff der Kulturlandschaft nicht global verwendet werden kann und er somit eine eurozentrische Sichtweise widerspiegelt (RÖSSLER 2009, PLACHTER und RÖSSLER 1995).

Damit das Obere Mittelrheintal als Welterbe von der UNESCO anerkannt werden konnte, mussten mehrere Dimensionen einer definierten Kulturlandschaft erfüllt werden, die in einem Kriterienkatalog zusammengefasst sind (RÖSSLER 1995: 45). Hierzu gehören, neben



den geomorphologischen und den xerothermen mikroklimatischen Bedingungen, die u. a. ihren Ausdruck im Weinbau finden, die Betonung der historischen Bedeutung des Tals. Hierbei wird zwar auch auf die ökonomisch-politische Stellung als wichtige Handelsstraße in Europa und als Grenzfluss und Ort kriegerischer Auseinandersetzungen (Ikonizität vom „Deutschen Eck“ und „Niederwalddenkmal“) eingegangen, die entscheidende Relevanz besitzt aber der historische Romantik-Diskurs:

„The Middle Rhine Valley is closely linked with important historical events, ideas, traditions, works of literature and the fine arts, especially from the Romantic period. These have helped (and are continuing) to shape the image of the landscape and impact on notions of European history and culture“ (UNESCO World Heritage Center 2002: 20f.).

Darüber hinaus wird explizit auf die Rolle der Landschaftsmalerei eingegangen, die das Bild der Landschaft geprägt hat. Ebenso wird als direkte Bedeutungszuschreibung die Literatur von KLEIST (1993 [1801]) und SCHLEGEL (1988 [1806]) zitiert. Eine besondere Stellung nimmt dabei auch die Adaption der Burgenromantik ein, die eine Konservierung der mittelalterlichen und in der Zeit der Romantik umgestalteten Burgen zur Folge hat (UNESCO World Heritage Center 2002: 11ff.). Die Bedeutung des landschaftlich evozierten Romantik-Diskurses wird auch durch die Stellung des Tourismus als wichtiger Träger dieser Diskursposition deutlich:

„The Middle Rhine Valley is a unique cultural landscape, whose appearance and importance is characterized by the interaction between the physical natural features of the area (steep-sided narrow valley of the River Rhine), the landscape created by human intervention (vineyards, fortresses and clearly historical towns and villages), the area's ecological uniqueness (biotopes meriting a high level of protection on the slopes of terraces shaped by wine-growing) and the tourist image (Rhine romanticism in [...] the Rheingau region“ (UNESCO World Heritage Center 2002: 12).

Für die UNESCO spielt die Bedeutung von Authentizität einer Welterbestätte eine herausragende Rolle. Jedoch wird nicht klar definiert, wie genau eine Kulturlandschaft als authentisch eingestuft werden kann (DROSTE 1995: 22f.). Neben der Authentizität wird auch ein besonderes Augenmerk auf die historische Einzigartigkeit gelegt, die damit einen weltweiten kulturellen Wert darstellt, der geschützt und konserviert werden muss. Die Erhaltung von Kulturlandschaften wird als Teil einer globalen Strategie gesehen, die sich zum Ziel gesetzt hat, Landschaften als universelle Werte zu repräsentieren (RÖSSLER 1995: 45, PLACHTER und RÖSSLER 1995: 16).

Der Umgang der UNESCO mit dem Begriff der Landschaft am Beispiel des Oberen Mittelrheintals macht zwei Dinge deutlich: Zum einen die nach wie vor herrschende Unter-

scheidung zwischen Natur und Kultur, zwischen Natur- und Kulturlandschaft. Zwar wird betont, dass sich beide Konzepte gegenseitig durchdringen und gerade in Kulturlandschaften eine symbiotische Verbindung eingehen. Jedoch wird ontologisch immer noch eine dichotome Unterscheidung vorgenommen. Zum anderen die enorme Bedeutung von Landschaft als hegemonialer (Bild-)Diskurs, der paradoxerweise einem dichotomen Verständnis von Natur und Kultur diametral gegenüber steht. Denn eine wie auch immer geartete natürliche Landschaft gibt es nicht mehr: Die Darstellung von Landschaft beschreibt immer eine mediale Konstruktion, die mit spezifischen Bedeutungen aufgeladen ist und meist über visuell transportierte Diskurse ganz bestimmte Sichtweisen über unsere Welt produziert. Der historisierende, romantische Landschaft-Bilddiskurs, wie er prototypisch in der Inszenierung des Mittelrheintals vorzufinden ist, stellt eine der dominantesten räumlichen Konstruktionen dar, die auf global-gesellschaftlicher Ebene immer wieder dazu herangezogen wird, standardisiert-stereotype, malerisch-schöne visuelle Landschaften zu erschaffen.

„Heute können wir für einen lächerlich geringen Betrag nicht nur mit jedem berühmten Ort der Welt vertraut werden, sondern auch mit fast jedem bekannten Menschen Europas. [...]. Wir alle haben die Alpen gesehen und kennen Chamonix und das Mer de Glace in- und auswendig, auch wenn wir uns nie den Schrecken des Ärmelkanals ausgesetzt haben... Wir haben die Anden überquert, den Teneriffa-Vulkan bestiegen, japanischen Boden betreten, die Niagarafälle und die Thousand Islands „absolviert“ [...].“ (D. P., Kolumnist von *Once a Week* (London), 1.6.1861 zitiert nach SONTAG 2006 [1980]: 174).

## 6 Landschaften als Bild-Raum-Diskurse

### am Beispiel der visuell-medialen Inszenierung des Mittelrheintals

Dass die omnipräsente Darstellung von Landschaft und Natur durch die Entwicklung der modernen Fotografie einen enormen Schub erhielt, zeigt dieses weitsichtige Zitat eindrucksvoll. Denn die Kolumne wurde lediglich 25 Jahre, nachdem William Henry Fox Talbot die fotografische Technik des Negativ-Positiv-Verfahrens erfand, das die massenmediale Verbreitung von Fotografien erst möglich machte, geschrieben. Während die Fotografien des Heliografie-Verfahrens von Joseph Nicéphore Niépce (1827) und die Daguerreotypien von Louis Jacques Mandé Daguerre (1839) Unikate waren und demnach ontologisch eher der bildenden Kunst zuzuordnen sind, können seit der Erfindung der Negativ-Positiv-Technik (1835) Fotografien beliebig oft reproduziert werden und legen damit erst den Grundstock zu einer visuell-diskursiven Konstruktion von räumlichen Repräsentationen (KEMP 2011: 16ff.). Die Veränderung des Kunstwerkes „im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ beschrieb BENJAMIN (1963a [1936]), der das „Hier und Jetzt“ und damit die „Aura“ von Kunst im klassischen Sinn zerstört sah. „Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises“ (BENJAMIN 1963a [1936]: 13).

So sieht auch FLUSSER (2006a [1983]: 8ff., vgl. auch DEBRAY 1999) mit der Erfindung der technischen Bilder Ende des 19. Jahrhunderts einen fundamentalen Wandel in unserer Wirklichkeitskonstruktion. Er beschreibt das massenmediale Aufkommen der visuell-tech-

nischen Bilder als Bilduniversum, als „kreisender Strudel“, als „ewig drehendes Gedächtnis der Gesellschaft“ (FLUSSER (2006a [1983]: 18). Er spricht von einem allgegenwärtigen und alles durchdringenden fotografischen Universum, das unser Denken und Handeln lenkt und dem wir nicht entkommen können (FLUSSER 2006a [1983]: 59ff.). Fotografien sind damit zunehmend durch redundante Symbolsysteme gekennzeichnet, deren Verwendung und Bedeutung nicht ausreichend kritisch reflektiert werden. Auch SONTAG (2006 [1980]: 146f.) konstatiert, dass durch die Fotografie seit dem 20. Jahrhundert eine gesellschaftliche Wirklichkeit geschaffen wurde, die zunehmend fast ausschließlich über diese fotografischen Bilderwelten konstruiert wird. Durch die einfache und schnelle Herstellung und Verbreitung von Fotografien erreichen diese eine quasi-natürliche Objektivität, ihre kritische Hinterfragung und Interpretation gestaltet sich immer schwieriger (GEIMER 2009: 156ff.).

Neben der Etablierung der bewegten Bilder seit den 1950er Jahren ist mit der Digitalisierung von visuell-technischen Bildern ein weiterer Schub auf der Schwelle zum 21. Jahrhundert zu erkennen. Unter anderen proklamierte MITCHELL (1994) einen *Pictorial Turn*, den er ganz bewusst am Übergang von der analogen zur digitalen Fotografie fest machte (GEIMER 2009: 99). Auch er betont die machtvolle Stellung von medialen Bildern, die eine komplexe Wechselwirkung mit Apparaten, Institutionen, Diskursen und Körpern eingehen (MITCHELL 1994: 417, 2003: 38). FLUSSER (2006a [1983]: 68ff.) sieht die Verschiebung von analogen zu digitalen Bildern kritisch, da diese nun zunehmend zeitlich und räumlich variabel auftreten und damit leichter manipulierbar sind und nahezu beliebig machtvoll missbraucht werden können. Er ist der Auffassung, dass Raum und Zeit verschmelzen und wir auf dem Weg in eine virtuelle Raumzeit sind, bei der der Raum die Gestalt einer Blase einnimmt (FLUSSER 2006b [1991]: 282f.). DOETSCH (2006: 208) sieht aber nicht die Gefahr einer Entmaterialisierung unserer Lebenswelten, vielmehr „bieten die neuen Medien die Gelegenheit zur Gestaltung und Schaffung neuer und vielgestaltiger Wirklichkeiten. Raum wird so von einem Apriori der Erfahrung zu einer manipulierbaren Variablen“.

Durch die zunehmende Digitalisierung kommt es zudem auch zu einer immer stärker werdenden Medienkonvergenz, bei der sprachliche und bildliche Inhalte zeitlich und räumlich ineinanderfließen. MITCHELL (1994: 5) betont dabei, dass nahezu alle medialen Repräsentationen einen heterogenen Charakter haben, sprachliche oder visuelle Medien treten fast nie singular auf. Er nennt diese Konstruktionen „Metabilder“ bzw. „Bildtexte“ (MITCHELL

1994: 417). Auch FOUCAULT (2001 [1967]: 795) war sich der gegenseitigen Durchdringung von Sprache und Bild bewusst, MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI (2006: 21) sprechen in diesem Zusammenhang von „Bild-Schrift-Hybriden“ bzw. von „Schrift-Bild-Räumen“. Innerhalb dieser Bild-Sprach-Konstruktionen übernehmen Visualisierungen eine entscheidende Rolle. Aufgrund ihrer essentialistischen Aura stabilisieren sie die Bedeutungen und setzen den jeweiligen Sachverhalt in einen scheinbar *realen* Wirklichkeitsbezug. So übernehmen oftmals Visualisierungen, seien es Fotografien, bewegte Bilder, Karten oder Graphiken, die Funktion, Evidenzen herzustellen und die Bedeutung der sprachlichen Kontexte zu verifizieren bzw. zumindest zu verstärken. Eine große Herausforderung ist die Analyse und Interpretation der heterogen strukturierten Medien, nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass nach wie vor der ontologische Status von Bildern und das Verhältnis von Sprache und Bild nicht eindeutig geklärt ist. Daher zeigen sich auch vielfältige empirische Operationalisierungsansätze, die unterschiedlich methodologisch begründet werden.

Diese massenmedialen und global zirkulierenden „Metabilder“ (MITCHELL 1994: 417) bestehen dabei nicht aus zusammenhanglosen, singulären Bedeutungen, sondern folgen bestimmten sprachlichen und bildlichen Bedeutungsnetzen, die unsere Welt strukturieren. Diese Bedeutungsnetze kann man diskurstheoretisch konzeptionalisieren. Hierbei werden durch Diskurse Bedeutungen festgelegt und spezifische soziale Realitäten und deren Machteffekte in Form von Hegemonialisierungen bzw. Marginalisierungen geschaffen. Ein Diskurs beschreibt dabei sprachliche Formationen, die regelmäßige, inhaltliche Strukturen mit wiederkehrenden Korrelationen aufweisen. Das Ziel besteht darin, die Regeln, die diesen diskursiven Formationen zugrunde liegen, zu erkennen und die darin eingeschriebenen Macht-Wissen-Konstellationen offen zu legen (DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 175f.). Historisch bedingt besteht ein starker Bezug zu sprachlichen Artefakten bei der Bedeutungskonstitution in Diskursen. Nicht-sprachliche diskursrelevante Bestandteile, wie z. B. (bewegte) Bilder, Karten, Graphiken, Materialitäten, Technologien und Performanzen, spielen in Diskursanalysen bisher eine untergeordnete Rolle (DZUDZEK, GLASZE und MATTISSEK 2011: 181). Unsere ehemals fast ausschließlich über sprachliche Diskurse konstituierte Lebenswelt wird, vor allem durch die im 20. Jahrhundert stark visuell orientierte Massenmedialisierung, durch Schrift-Bild-Konstruktionen verdrängt, wobei die Bedeutung des visuellen Bereiches weiter zunehmen wird.

Die zunehmende Bedeutung von Bilddiskursen bei der Wirklichkeitskonstruktion unserer Lebenswelt hat zur Folge, dass auch die gesellschaftliche Relevanz von visuell-medialen Raumkonstruktionen steigt, da mit Hilfe von Bildern fast immer Räume geschaffen werden. „Das Verhältnis von Raum und Bild ist sowohl eines der Konstruktion wie auch der Konstitution: Raum wird im Bild konstruiert, womit Raum sich bildhaft konstituiert“ (GÜNZEL 2012: 7). SCHLOTTMANN und MIGGELBRINK (2009: 19) sehen „Bilder [...] als Element der alltäglichen, strukturierenden Produktion und Reproduktion von Gesellschaft-Raum-Verhältnissen“. Durch die omnipräsente bildhafte Durchdringung unserer Alltagswelt mit räumlich-diskursiven Bildarchiven sind rein subjektive Raumperzeptionen kaum mehr möglich. Die subjektiv erfahrenen Räume werden immer häufiger und massiver von visuell-medialen Räumen überlagert und durchdrungen. Eigene Raumerfahrungen können nur noch bedingt gemacht werden, da diese bereits auf die Folie von bereits bestehenden Bild-Raum-Diskursen projiziert werden. Visuelle Raumkonstruktionen repräsentieren mit Hilfe von strukturierten, idealisierten bzw. emotionalisierten Elementen bestimmte bildliche und sprachliche Diskurspositionen. Die in diesen Raumbildern enthaltenen Bedeutungen und Symbole können in einem zeitlich und soziokulturell stringenten Rahmen eine Deutungshoheit, eine hegemoniale Stellung innerhalb eines Diskurses einnehmen. Hegemoniale Bild-Diskursstränge bestehen meist aus hochstandardisierten, stereotypen Darstellungen, deren eindeutige (sprachliche) Konnotationen eine normative gesellschaftliche Ordnung schaffen. WARDENGA (2006: 42) spricht dabei von „raumbezogene[n] Semantiken“, die zur Strukturierung unserer Lebens- und Wissenswelt essentiell sind und MICHEL (1997) ist der Auffassung, dass die Symbolik von Räumen Raumstrukturen schafft, die zur Komplexitätsreduktion unserer Lebenswelt wichtig sind. Räume werden somit als Referenzrahmen konstruiert, die als grundlegende Kategorien symbolischer Ordnungen fungieren. „Die vermeintlich natürliche geographische Wirklichkeit wird damit nicht länger als voraussetzungslos, sondern im Gegenteil als gesellschaftlich produziert und hoch voraussetzungsvoll begriffen“ (LOSSAU 2007: 66). Auch GÜNZEL (2007: 13ff.) hält hierzu fest, dass es nicht um *den* Raum geht, sondern darum, wie Räumlichkeit medial und kulturell bedingt ist. Bilddiskurse bzw. Bilder in (sprachlichen) Diskursen können dabei die Macht besitzen, gesellschaftliche (Raum-)Realitäten zu prägen und in Wechselwirkung mit der performativen Alltagswelt zu treten (MAASEN, MAYERHAUSEN und RENGGLI

2006, ROSE 2001). Gerade in räumlich klar verortbaren Diskursen können einzelne Bildkonzepte die Funktion übernehmen, Bedeutungen zu bündeln bzw. ganze Diskurse in Form von „Visiotypen“ (PÖRKSEN 1997) abzubilden. Hierbei wird es immer wichtiger, die inflationär auftretenden Visualisierungen nicht kritiklos als (räumliche) Realitäten zu akzeptieren, sondern die hinter ihnen zirkulierenden Bild-Raum-Diskurse zu verstehen.

Gegenwärtige, poststrukturalistische humangeographische Ansätze vereint die Ansicht, dass *der* Raum als physisch-materielles Konzept nicht in der Lage ist, gesellschaftliche Phänomene angemessen zu verstehen. Vielmehr steht „die symbolisch-signifikative Dimension gesellschaftlicher Wirklichkeit und damit die Frage im Vordergrund, wie Räume im Rahmen sinnkonstituierender Zeichenpraktiken erst bedeutungsvoll produziert und reproduziert werden“ (LOSSAU 2007: 59). Auch auf den Raum der Landschaft trifft dies zu, auch wenn der Begriff der Landschaft, als *die* historische Identifikationsfigur der deutschsprachigen Geographie, nach wie vor naturwissenschaftlich-essentialistische Züge aufweist. Dies ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass Landschaften im Rahmen der Landschafts- und Länderkunden im ausgehenden 19. Jahrhundert eine tragende Rolle in der Etablierung der Geographie als Hochschuldisziplin einnahmen. Aufgrund der zu dieser Zeit produzierten länderkundlichen Materialfülle und der damaligen geopolitischen Struktur (Geodeterminismus im Rahmen der Nationalstaaten- und Kolonialpolitiken), wurde der Raum- und Landschaftsbegriff stark normativ geprägt.<sup>28</sup> Die visuelle Darstellung räumlicher Entitäten in Karten und Bildern verstärkte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die positivistische Vorstellung von Raum in der Geographie (WARDENGA 2006: 8, 25 f., 32ff.). Diese traditionellen Raum- und Landschaftsbegriffe spielen nach wie vor, sowohl im alltagspraktischen, als auch im wissenschaftlichen Kontext, eine wirklichkeitskonstruierende Rolle. SCHLOTTMANN (2005b: 115ff.) betont, dass Konstruktionen und Essentialisierungen sich nicht gegenüber stehen, sondern zusammen gehören und sich aufeinander beziehen müssen. Gerade in Bezug auf die Reproduktion von raumkonstituierenden Diskursen mit Hilfe von technischen Visualisierungen, die in Regel immer noch als *wahr* und *real* angesehen werden, müssen essentialistische und konstruktivistische Denkweisen zusammen gedacht werden.

---

<sup>28</sup> Vgl. hierzu auch das Kapitel zur NS-Landschaftsidee bei TREPL (2012: 189-213)

Landschaften beinhalten jedoch immer bestimmte Vorstellungen und Bedeutungen, die mit einem ganz bestimmten Blickwinkel, der das Ergebnis von archetypischen Standpunkten ist, verbunden sind (COSGROVE 1998: 13f., MICHEL 1997: 9f.). TREPL (2012: 61) setzt diese Blickwinkel in einen historischen Zusammenhang: „Der landschaftliche Blick ist [...] eine Reaktion darauf, dass moderne Wissenschaft und Technik sowie das (spezifisch spätmittelalterlich-frühneuzeitliche europäische) städtische Leben entstanden sind“. Prägnant sind hierzu auch die Ausführungen von KAUFMANN (2005: 320), der Landschaftsrepräsentationen auf einer „Kodierung des Blicks auf syntaktischer Ebene“ aufgebaut sieht. Er nennt als wichtige Inspirationsquellen bis ins 18. Jahrhundert die Malerei, die Kartographie und auch die blickführende Architektonik im Gartenbau. „Es sind visuelle, technisch-medial geprägte Regimes, die bestimmen, was an der Landschaft überhaupt zur Erscheinung kommen kann. Eng verknüpft sind solche syntaktischen Formungen des Blicks [...] mit ästhetisch-emotionalen Kodierungen des Raums, die sich in semantischen Bezügen ausdrücken“ (KAUFMANN 2005: 320f.). Diese ästhetisch-emotionalen Kodierungen des Raumes sind eng an einen historischen, vor allem visuellen Landschaftsdiskurs geknüpft, dessen Ursprung in der niederländischen und italienischen Landschaftsmalerei des 16. Jahrhunderts liegt und durch den Einfluss der europäischen literarischen Romantik klare Konnotationen in sich trägt (ADELMANN 2001, GOMBRICH 1996: 355, DEBRAY 1999: 193ff.). „Für die Aufklärung, aber auch für die Romantik, war Landschaft [...]. [...] ein Bild – auf der Leinwand, im Auge des Betrachters dieses Gemäldes, in Geist und Seele des Wanderers. Landschaftliche Harmonie war die Harmonie des Bildes“ (TREPL 2012: 158). Der ästhetische Zugang zu visuellen Landschaften und der damit verbundene landschaftliche Blick ist ein Produkt des 18. und 19. Jahrhunderts, der durch die Fotografie und die bewegten Bilder des 20. Jahrhunderts manifestiert wurde (LIPPUNER 2014: 45f.).

Innerhalb einer ästhetisch-harmonischen Landschaftsauffassung werden auf der einen Seite Landschaften meist als Naturräume gedacht und eine dualistische Sichtweise in der Gegenüberstellung von Natur und Kultur bzw. von Umwelt und Mensch eingenommen. Auf der anderen Seite verschmelzen Natur und Landschaft alltagspraktisch oft ineinander und können als kulturell gestiftete Einheit von Natur und Kultur gedacht werden (TREPL 2012: 12ff., KAUFMANN 2005: 62ff.) Doch auch in einem symbiotischen Verständnis von Natur und Kultur wird eine dualistische Denkweise aufgrund der (sprachlichen) Abgren-



zung der beiden Begriffe zugrunde gelegt. Diese „binäre Logik“ gilt es nach SOJA (2003: 273) zu überwinden, um eine „non-dualistische“ Denkweise zu etablieren (EGNER 2013: 12). In Bezug auf die ästhetisch-harmonischen bzw. ästhetisch-emotionalen Konnotationen liegt die Versuchung nahe, landschaftliche Repräsentationen mit Hilfe des Begriffs der Atmosphäre in einen perzeptorischen Zusammenhang zu thematisieren, bei dem das individuelle, subjektive Empfinden im Mittelpunkt steht (LIPPUNER 2014: 47f., BÖHME 1995: 149). Die unmittelbare physische Erfahrung (z. B. bei der Betrachtung einer fotografischen oder filmischen Landschaft) ist jedoch lediglich die Folge einer soziokulturellen Imprägnierung mit dem historischen hegemonialen, positiv konnotierten Landschaft-Natur-Diskurs.

Bei visuellen Darstellungen von Landschaften handelt es sich also nicht um objektive Abbilder der Raum-Wirklichkeit, sondern um soziokulturelle Konstruktionen, die aus symbolischen Codes bestehen, die diachronisch und diskursiv zirkulierend entstanden sind. Perspektivische physisch-materielle Raumeinheiten werden durch die ihnen zugrunde liegenden intersubjektiven Bild-Raum-Diskurse zu bestimmten stereotypen Landschaften. Diese konsensuale, scheinbare Objektivierung hat zur Folge, dass Landschaften als *real* angesehen werden und damit in der Regel unbewusst unsere lebensweltlichen Raumvorstellungen prägen. Visuelle Landschaften fungieren vor diesem Hintergrund als kollektive Raumrepräsentationen, die gesellschaftliche *Wirklichkeit* konstruieren, aber auch aufgrund der gegenwärtigen visuell-medialen Omnipotenz die Gefahr in sich tragen, zu „leeren Signifikanten“ (LACLAU 2002 [1996]) degradiert zu werden.

Der Analyse von Landschaften als Bild-Raum-Diskurse liegen bisher keine eindeutig umrissenen Methoden zugrunde. Daher muss auf einen vielfältigen und teilweise heterogenen Baukasten an empirischen, sozialwissenschaftlichen Instrumenten zurückgegriffen werden, um (Bild-)Diskurse angemessen zu untersuchen (KELLER et al. 2001: 15, ANGERMÜLLER 2005: 9f.). Auch in der humangeographischen Forschung (z. B. bei ROSE 1996, 2001, COSGROVE 2008, COSGROVE und DANIELS 1988, DANIELS 1993) haben sich dabei zeichentheoretische Ansätze etabliert, die Bilder vor dem Hintergrund einer semiotischen Struktur sehen, deren Bedeutung mit Hilfe von Sprache entschlüsselt werden kann. Dies ist insofern naheliegend, da man sich mit der Tatsache konfrontiert sieht, dass die Bildsymbolik auf die narrative Kultur der Sprache verweist und eine Bildanalyse immer in eine

sprachliche Konstruktion transformiert werden muss. Eine zeichentheoretisch ausgerichtete visuelle Diskursanalyse legt dabei einen Schwerpunkt auf die text- und bildimmanente Dokumentenebene. Ein besonderes Augenmerk muss auch auf die strukturelle Verknüpfung von Sprache (Text) und Visualisierungen (Bild) gelegt werden. Die Grundlage für eine diskursanalytische Interpretation übernimmt dabei ein ikonologisch-semiotisches Verfahren, das auf dem dreistufigen Verfahren der Ikonologie nach PANOFSKY (1998 [1939]) aufgebaut ist, welches in der Kunstgeschichte eine breite Anwendung findet. Die Analyse besteht aus einer vorikonographischen Beschreibung, einer thematisch-ikonographischen Analyse und einer ikonologisch-synthetischen Deutung (MÜLLER-DOOHM 1997: 98f.). Bei der vorikonographischen Beschreibung geht es zuerst um die Deskription der formalen Text-Bild-Botschaften (vgl. die denotative Analysephase bei BARTHES (1990 [1982])), es wird versucht, einen beschreibenden Bildersteindruck zu formulieren. Die thematisch-ikonographische Analyse umfasst die Symbolik der Text-Bild-Bedeutungen. In der abschließenden ikonologisch-synthetischen Phase wird eine interpretative kultursoziologische Synthese angestrebt.

Um ikonographisch orientierte Analysen auf eine diskursive Ebene zu heben, muss ein Schwerpunkt darauf gelegt werden, dass die formalen und inhaltlichen Elemente von Bildern bzw. Bildtexten in einen strukturellen, thematisch konsistenten gesellschaftlichen Zusammenhang gesetzt werden. Es geht also nicht darum, singuläre Bildbedeutungen von einzelnen Bildern zu interpretieren, sondern die soziokulturellen, typisierbaren Deutungsstrukturen visueller Präsentationen innerhalb eines Diskurses zu rekonstruieren (MÜLLER-DOOHM 1993: 444). Der Ort der Bildbedeutung bei einem diskursinformierten Zugang der Bildinterpretation kann dabei in der intersubjektiven, diskursiv-kulturellen Sphäre festgemacht werden. Es muss danach gefragt werden, welche Konstruktionsregeln einem visuell intersubjektiv-strukturiertem Wissen in einem bestimmten Kontext zugrunde liegen (MIGGELBRINK und SCHLOTTMANN 2009: 181ff.). Hierzu stützt sich die Diskursanalyse auf zwei aufeinander Bezug nehmende Elemente: die Strukturanalyse und die Feinanalyse.

Die Datenauswahl für die quantitativ-orientierte Strukturanalyse umfasst in der ersten Explorationsphase unterschiedliche Datenformate, die auf verschiedenen medialen Ebenen eine Diskursrelevanz versprechen. Um eine breite Analysebasis zu gewährleisten und einen Diskurs angemessen abbilden zu können, sollten die empirischen Dokumente zu Beginn

daher heterogen zusammengestellt werden (KELLER 2004: 79ff.). Der Datenkorpus wird daraufhin auf formale und inhaltliche Kongruenzen untersucht. Hierbei können bereits einzelne Themenfelder extrahiert werden, die einzelnen Diskurssträngen zugeordnet werden können. Innerhalb eines Diskursstranges existieren in der Regel unterschiedliche Diskurspositionen, die ebenfalls genannt werden müssen. Innerhalb der Strukturanalyse wird somit versucht, einen thematischen Bildkanon zu kreieren, um eine Typenbildung zu erreichen, bei der strukturell ähnliche Bilder kategorisiert und jeweils einem prototypischen Bildmotiv zugeordnet werden können.

Im Anschluss an die Strukturanalyse wird eine qualitativ-orientierte Feinanalyse durchgeführt. Diese beruht auf wenigen Schlüsseldokumenten, die die während der Strukturanalyse extrahierten typisierten Diskurspositionen idealtypisch abbildet. Die für die Feinanalyse ausgewählten Dokumente gleichen sich sowohl auf formaler, als auch auf inhaltlicher Ebene. Für Einzelfallanalysen werden damit also Bilder bzw. Bildtexte ausgewählt, die diskurstypische Denotationen und Konnotationen enthalten (MÜLLER-DOOHM 1997: 101ff.). Je nach Forschungsgegenstand bzw. untersuchtem Diskurs ist ein sprachlicher oder visueller Schwerpunkt im Datenkorpus zu erkennen. Insgesamt müssen vier Ebenen beachtet werden: die nicht-kodierte Bilddenotation, die kodierte, symbolische Bildkonnotation, die denotative und die konnotative sprachliche Botschaft. Das Verhältnis der verschiedenen Text- und Bildbotschaften muss dabei immer wieder neu bestimmt werden und folgt keinen normativen Vorgaben. Auf der Grundlage der Struktur- und Feinanalyse wird zum Abschluss der gesamte Diskurs interpretiert und in einen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang gestellt.

Innerhalb des Diskurses über das Mittelrheintal wurden im Rahmen der Strukturanalyse vier mediale Bereiche extrahiert, die maßgeblich zu dessen Inszenierung beigetragen haben: Die romantische Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die etwa zeitgleich ablaufende romantische Landschaftsmalerei (KEUNE 2007, 2011), die Darstellungen des Mittelrheintals auf Ansichtskarten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (WEFFER 2002) und die fotografischen Abbildungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Landesmuseum Koblenz 2002), hierbei insbesondere die Fotografien von SANDER (1981 [1974]). Diese vier heterogenen medialen Bereiche bauen sowohl historisch, als auch thematisch aufeinander auf und prägen in entscheidender Weise den Landschaftsdiskurs über

die Region. Der Landschaftsdiskurs des Mittelrheintals baut dabei vor allem auf visuell-medialen Repräsentationen auf, so dass in der Strukturanalyse ein Schwerpunkt auf die Bildmedien gelegt wurde.

Der gesellschaftlich prägende Beginn eines Bild-Raum-Diskurses ist gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu beobachten, als die romantische Landschaftsmalerei das Rheintal als Bildsujet entdeckte. Zur selben Zeit entwickelte die romantische Epik und Lyrik starkes Interesse an der Region. Dabei beeinflussten sich die beiden Genres gegenseitig, die Malerei übernahm Bedeutungszuschreibungen aus der Literatur, Epik und Lyrik adaptierten Motive aus der Bildenden Kunst. Obwohl also mit der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert und mit der massenmedialen Reproduktionstechnik der Fotografie im 20. Jahrhundert der Landschaftsdiskurs stark visuell fixiert wurde, spielt die romantische Literatur eine wichtige Rolle bei der Ausbildung und Verfestigung stereotyper Konnotationen, die bis heute in diesem Landschaftsdiskurs einen gesellschaftlichen Bedeutungskonsens beschreiben. Somit wurde der visuelle Landschaftsdiskurs entscheidend durch den sprachlich-textlichen Diskurs geprägt. Sowohl literarisch, als auch künstlerisch nimmt der zum romantischen Mythos verklärte Loreley-Felsen bis ins 20. Jahrhundert eine hegemoniale Stellung im Bild-Raum-Diskurs des Mittelrheintals ein. Die romantische Diskursposition wird dabei oft mit einer historisierenden Bedeutungszuschreibung erweitert, die durch das Motiv der Burg ihren Ausdruck findet und verstärkt in idealisierten, visuellen Darstellungen zur Anwendung kommt (KEUNE 2007, 2011). Darüber hinaus kann ein weiterer historisierender Diskursstrang isoliert werden: Der Rhein als Schicksalsort bzw. als Schicksalsgrenze deutscher Geschichte, wie er bspw. von KLEIST (1993 [1801]: 674f.) beschrieben wurde. Der Rhein wird als Nationalsymbol stilisiert und schließt sich dem romantisierenden Landschaftsmythos an, so dass damit die Flusslandschaft nicht nur literarisch und künstlerisch, sondern auch (geo-)politisch instrumentalisiert wurde. Der hegemoniale Romantik-Diskurs konnte darüber hinaus seine gesellschaftliche Relevanz im Laufe des 19. Jahrhundert ausbauen, da bürgerliche Bildungsreisen populär wurden und den Grundstock einer touristischen Inwertsetzung legten, die zur weiteren Verbreitung und Manifestierung der romantischen Landschaftsbedeutungen entscheidend beitrugen. Durch die Reisebeschreibungen von Lord BYRON (1995 [1818]: 210f.) setzte eine erste touristische Welle ein, die auch von

berühmten Landschaftsmalern, wie z. B. Joseph Mallord William Turner, getragen wurde (NOWACK 2006: 13, PETERS 2011: 48).

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts verfestigte sich ein visuell geprägter Landschaftsdiskurs durch die Etablierung von massenreproduzierbaren Druckgraphiken, wenn gleich die Sprache nach wie vor eine wichtige Rolle spielte, da illustrierte Reisebeschreibungen in Form von Büchern populär wurden. Erstmals traten nun Bilder und Sprache in direkte Korrespondenz. Die illustrierten Reisebeschreibungen von GERNING (2009 [1819]) trugen dabei entscheidend zur Entwicklung des Rheintourismus bei. Neben Reisebeschreibungen wurden auch Druckgraphiken von Stadt- und Landschaftsansichten mit Lyrik oder Liedtexten ergänzt (SCHEUREN 1876/77). Parallel zur Entwicklung des Fremdenverkehrs hatte sich die Ansichtspostkarte etabliert, die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Umlauf kam und den Romantik-Diskursstrang stützte (HABERLAND 2002: 11f.). Auch innerhalb dieses Mediums wurden bekannte stereotype Motive, allen voran der Loreley-Felsen, reproduziert (WEFFER 2002: 7ff., ASSEL und JÄGER 2013).

Betrachtet man die denotativen und konnotativen Strukturen der untersuchten visuellen Medien, so lassen sich eindeutige Parallelen feststellen. Auf der formal-graphischen Ebene werden immer wieder die gleichen Motivelemente verwendet. Hier wird der Rhein, aus Berg- und Talperspektive, als imposanter Fluss inszeniert, der von steilen Ufern flankiert wird. Neben der Darstellung der orographischen Situation und der Darstellung von Vegetationselementen, die sich vor allem im Bildvordergrund zur Herstellung eines stärkeren Tiefeindrucks befinden, fließen auch immer wieder kulturelle Artefakte in die visuellen Repräsentationen ein. Diese können aus baulichen Elementen (Häuser, Straßen, Burgen, Mauern) oder aus Elementen, die direkten Bezug zum Wasser haben (Schiffe, Boote, Fischernetze) zusammengesetzt sein. Um einen weiteren Bezugspunkt zu schaffen, sind oftmals Menschen in die Visualisierungen integriert, die entweder in kontemplativer oder in arbeitender Haltung zu sehen sind. Ein häufig zitiertes Motiv ist darüber hinaus die kultivierte Weinrebe, die paradigmatisch die Einheit von Natur und Kultur symbolisiert. Auf der inhaltlich-bedeutungstragenden Ebene findet man daher eine starke Orientierung an romantischen, historisierenden Konnotationen, die immer wieder die symbiotische Beziehung des Menschen zur Natur thematisieren.

Nachdem zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Fotografie einem breiten Publikum zur Verfügung stand, wurde sie das dominante visuelle Medium, das den landschaftlichen Diskurs über das Mittelrheintal prägte. Im Anschluss an die Strukturanalyse wurde deshalb für die Feinanalyse das fotografische Werk von SANDER (1981 [1974]) näher untersucht, der mit seinen „Rheinlandschaften“ als *der* fotografische Protagonist und Chronist des (Mittel-)Rheintals der 1930er Jahre gilt. Dabei müssen auch Sanders Fotografien in den Kontext des historischen sprachlichen und visuellen Landschaftsdiskurses gesetzt werden. Sander distanzierte sich mit seinen Fotografien auf unterschiedliche Weise von den hegemonalen romantisch-mythifizierten Bedeutungszuschreibungen der gängigen Landschaftsrepräsentationen, auch wenn er in einigen Ausnahmen den stereotypen Blickrichtungen erlegen ist. Dies ist vor allem der ökonomisch-pragmatischen Tatsache geschuldet, dass er auch kommerziell genutzte Fotografien produzierte. In der Vielzahl seiner Arbeiten versuchte er jedoch keine klassischen pittoresken und romantisch idealisierten Naturlandschaften zu konstruieren. Vielmehr stand in seinen Fotografien eine alltägliche, kulturell geprägte Landschaft im Mittelpunkt, die eine sachlich-analytische, dokumentarische Sichtweise offenbarte. Die Darstellungen von natürlichen und kulturellen Aspekten in seinen Fotografien trugen naturwissenschaftliche Züge, so dass die physiognomische Lesart seiner Bilder in direktem Bezug zur Landschafts- und Länderkunde der damaligen Zeit gesehen werden kann. Die dokumentarische Ausrichtung seiner Fotografien stand dabei auch im Gegensatz zu der Fotografie der *Neuen Sachlichkeit*, die eine menschenleere Naturlandschaft inszenierte (LUGON 1999: 34). Denn auch bei seinen panoramatischen Landschaftsdarstellungen spielte der Mensch und seine kulturellen Artefakte eine herausragende Rolle (KEMP (1981b [1974]): 42f.). Damit hat Sander einen historischen Kontext geschaffen, der im gegenwärtigen Bild-Raum-Diskurs über das Mittelrheintal, forciert durch die Ernennung zum UNESCO-Welterbe, eine tragende Rolle spielt. Denn durch die gewöhnliche und alltäglich anmutende Atmosphäre, die eindeutig topographisch verortbare Dokumentation seiner Bilder und nicht zuletzt durch das Medium der Schwarz-Weiß-Fotografie, das im besonderem Maße eine Aura der historischen Realität evoziert (FLUSSER 2006a [1983]: 40), werden Sanders Fotografien als Zeugnis einer authentischen Kulturlandschaft konstruiert, die es nach wie vor zu erhalten bzw. zu konservieren gilt.

## III Literaturverzeichnis

- ACKERMANN, F. (1994): Die Modellierung des Grauens. Exemplarische Interpretation eines Werbeplakates zum Film „Schlafwandler“ unter Anwendung der „objektiven Hermeneutik“ und Begründung einer kultursoziologischen Bildhermeneutik. In: GARZ, D., K. KRAIMER (Hrsg.): Die Welt als Text: Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik. Frankfurt am Main: 195-225.
- ADELMANN, R. (2001): „scapes“ – Landschaften unter medialen Bedingungen. In: KulturRevolution 41/42: 73–75.
- AGAMBEN, G. (2008 [2006]): Was ist ein Dispositiv? Zürich, Berlin.
- ALPERS, S. (1983): Kunst als Beschreibung: Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln.
- ANGERMÜLLER, J. (2005): Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion. Unveröffentlichtes Manuskript.
- ASSEL, J., G. JÄGER (2013): Orte kultureller Erinnerung. Die Loreley. Goethezeitportal des Instituts für Deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München. <http://www.goethezeitportal.de/wissen/topographische-ansichten/orte-kultureller-erinnerung-die-loreley.html> [08.04.13].
- BANSE, E. (1928): Landschaft und Seele. Neue Wege der Untersuchung und Gestaltung. München, Berlin.
- BARNES, T. J., J. S. DUNCAN (Hrsg.) (1992a): Writing worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape. London.
- BARNES, T. J., J. S. DUNCAN (1992b): Introduction: Writing worlds. In: BARNES, T. J., J. S. DUNCAN (Hrsg.): Writing worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape. London: 1-17.
- BARON, U. (2011): Rendezvous mit Loreley – Sehnsucht und Todesangst. Die Welt. <http://www.welt.de/12398574> [18.03.13].
- BARTELS, D. (1968): Zur wissenschaftstheoretischen Grundlegung einer Geographie des Menschen. In: Erdkundliches Wissen 19: 186-225.

- BARTHES, R. (1964 [1957]): *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main.
- BARTHES, R. (1981 [1970]): *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main.
- BARTHES, R. (1988 [1985]): *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main.
- BARTHES, R. (1989 [1980]): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main.
- BARTHES, R. (1990 [1982]): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main.
- BECKER, F., U. GERHARD und J. LINK (1997): *Moderne Kollektivsymbolik. Ein diskurs-theoretischer Forschungsbericht mit Auswahlbibliographie, Teil II*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 22: 70-154.
- BECKER, J. (2007): *Jetzt ist die Landschaft ein Katalog voller Wörter*. In: BUSCH, B. (Hrsg.): *Jetzt ist die Landschaft ein Katalog voller Wörter. Beiträge zur Sprache der Ökologie (=Valerio 5)*. Göttingen: 59.
- BELTING, H. (2008 [2005]): *Vorwort*. In: MITCHELL, W. J. T.: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München.
- BENJAMIN, W. (1963a [1936]): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: BENJAMIN, W.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: 7-44.
- BENJAMIN, W. (1963b [1936]): *Kleine Geschichte der Photographie*. In: BENJAMIN, W.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: 45-64.
- BLOTEVOGEL, H. H., G. HEINRITZ und H. POPP (1989): *Regionalbewusstsein. Zum Stand der Diskussion um einen Stein des Anstosses*. In: *Geographische Zeitschrift* 77 (2): 65-88.
- BOBEK, H. (1948): *Stellung und Bedeutung der Sozialgeographie*. *Erdkunde* (2): 118–125.
- BOEHM, G. (1994): *Die Wiederkehr der Bilder*. In: BOEHM, G. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: 11-38.
- BÖHME, G. (1995): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt am Main.



- BÖHME, G. (1999): Die Physiognomie einer Landschaft. In: Geographische Zeitschrift 87 (2): 98-104.
- BOURDIEU, P. et al. (1983 [1965]): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt am Main.
- BOURDIEU, P. (1982 [1979]): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main.
- BRENTANO, C. ( 1986 [1801]): Lore Lay. In: SCHULZ, H. (Hrsg.): Clemens Brentano. Gedichte. Dietzingen.
- BROMMER, P., A. KRÜMMEL und W. WERNER (2002): Geschichte Plakativ. Das 20. Jahrhundert am Mittelrhein in Plakaten und Flugblättern. Koblenz.
- BÜHRMANN, A. D., W. SCHNEIDER (2008): Vom Diskurs zum Dispositiv. Eine Einführung in die Dispositivanalyse. Bielefeld.
- BURDA, H. (Hrsg.) (2010): In Medias Res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn. München.
- BUSCH, B. (2007): Die Sprachen der Ökologie. Zur Einführung. In: BUSCH, B. (Hrsg.): Jetzt ist die Landschaft ein Katalog voller Wörter. Beiträge zur Sprache der Ökologie (=Valerio 5). Göttingen: 5-16.
- BUSCH, B. (Hrsg.) (2007): Jetzt ist die Landschaft ein Katalog voller Wörter. Beiträge zur Sprache der Ökologie (=Valerio 5). Göttingen.
- BUTLER, J. (1991 [1990]): Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main.
- BÜTTNER, N. (2000): Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels. Göttingen.
- BYRON, G. G. (1995 [1818]): Childe Harold's Pilgrimage. Boston: 174-244.
- CHRISTALLER, W. (1941): Raumtheorie und Raumordnung. In: Archiv für Wirtschaftsplanung 1: 116-135.
- COSGROVE, D. E. (21993): The Palladian landscape: geographical change and its cultural representations in sixteenth century Italy. London.
- COSGROVE, D. E. (21998 [1984]): Social formation and symbolic landscape. Madison.

- COSGROVE, D. E. (1999): *Mappings*. London.
- COSGROVE, D. E. (2003 [2001]): *Apollo's eye: a cartographic genealogy of the earth in the western imagination*. Baltimore.
- COSGROVE, D. E. (2007): *Mapping the world*. In: AKERMAN, J. R., R. W. KARROW (Hrsg.): *Maps: Finding our place in the world*. Chicago: 55-98.
- COSGROVE, D. E. (2008): *Geography and Vision. Seeing, imagining and representing the world* (=International Library of Human Geography, Volume 12). London, New York.
- COSGROVE, D. E., S. DANIELS (Hrsg.) (1988): *The iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments* (=Cambridge Studies in Historical Geography 9). Cambridge.
- CRUTZEN, P. J. (2002): *The Geology of mankind*. In: *Nature* 415: 27.
- DANIELS, S. (1992): *The Implications of industry: Turner and Leeds*. In: BARNES, T. J., J. S. DUNCAN (Hrsg.): *Writing worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*. London: 38-49.
- DANIELS, S. (1993): *Fields of vision: landscape imagery and national identity in England and the United States*. Cambridge.
- DANIELS, S., D. E. COSGROVE (1993): *Landscape metaphors in cultural geography*. In: DUNCAN, J., D. LEY (Hrsg.): *Place, culture, representation*. London: 57-77.
- DANIELS, S., D. E. COSGROVE (2006): *Iconography and landscape*. In: HARRISON-MOORE, A., D. C. ROWE (Hrsg.): *Architecture and Design in Europe and America 1750-2000* (=Blackwell Anthologies in Art History 4). Oxford, New York: 116-125.
- DANIELS, S., H. LORIMER (2012): *Until the end of days: narrating landscape and environment*. In: *Cultural Geographies* 19 (1): 3-9.
- DEBRAY, R. (1999): *Jenseits der Bilder: eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*. Rodenbach.
- DE SAUSSURE, F. (2001 [1931]): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin, New York.

- DIAZ-BONE, R. (2005). Zur Methodologisierung der Foucaultschen Diskursanalyse [48 Absätze]. In: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [Online Journal] 7(1), Art. 6 [Online Journal]. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs060168> [20.12.11].
- DIRKSMEIER, P. (2007): Der husserlsche Bildbegriff als theoretische Grundlage der reflexiven Fotografie: Ein Beitrag zur visuellen Methodologie in der Humangeografie. In: *Social Geography* 2: 1-10.
- DOETSCH, H. (2006): Einleitung Teil III. Körperliche, technische und mediale Räume. In: DÜNNE, J., S. GÜNZEL (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: 195-209.
- DÖBLIN, A. (2003 [1929]): Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit. In: SANDER, A.: *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. München: 7-15.
- DÖRING, J., T. THIELMANN (Hrsg.) (2009): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld.
- DREWS, A., U. GERHARD und J. LINK (1985): *Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 1. Sonderheft Forschungsreferate: 256-375.
- DROSTE, B. v. (1995): *Cultural Landscapes in a Global World Heritage Strategy*. In: DROSTE, B. v., H. PLACHTER und M. RÖSSLER (Hrsg.): *Cultural Landscapes of Universal Value. Components of a Global Strategy*. Jena, Stuttgart, New York: 20-24.
- DUNCAN, J. S. (1990): *The city as text: the politics of landscape interpretation in the Kandyan kingdom*. Cambridge.
- DUNCAN, J. S. (2000a): *Landscape*. In: JOHNSTON, R. J et al. (Hrsg.): *The dictionary of human geography*. Oxford: 429-431.
- DUNCAN, J. S. (2000b): *Place*. In: JOHNSTON, R. J et al. (Hrsg.): *The dictionary of human geography*. Oxford: 582-584.

- DUNCAN, J. S., T. J. BARNES (1992): Afterword. In: BARNES, T. J., J. S. DUNCAN (Hrsg.): Writing worlds: Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape. London: 248-253.
- DUNCAN, J. S., D. LEY (1993): Introduction: representing the place of culture. In: DUNCAN, J. S., D. LEY (Hrsg.): Place, culture, representation. London: 1-24.
- DÜNNE, J., S. GÜNZEL (Hrsg.) (2006): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main.
- DÜRR, H. (2001): Handreichungen für diskursive Geographien. Zu Benno Werlens Einblicken in die Sozialgeographie. In: Geographische Revue 3 (2): 55-90.
- DZUDZEK, I. et al. (2009): Verfahren der lexikometrischen Analyse von Textkorpora. In: GLASZE, G., A. MATTISSEK (Hrsg.): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung. Bielefeld: 233-260.
- DZUDZEK, I., G. GLASZE und A. MATTISSEK (2011): Diskursanalyse als Methode der Humangeographie. In: GEBHARDT, H. et al. (Hrsg.): Geographie. Physische Geographie und Humangeographie. Heidelberg: 175-183.
- ECKHARDT, M. (2011): St. Goar würdigt einen großen Romantiker. Rhein-Zeitung. [http://www.rhein-zeitung.de/region/hunsrueck\\_artikel,-St-Goar-wuerdigt-einen-grossen-Romantiker-\\_arid,331191.html](http://www.rhein-zeitung.de/region/hunsrueck_artikel,-St-Goar-wuerdigt-einen-grossen-Romantiker-_arid,331191.html) [27.03.13].
- ECO, U. (1977 [1973]): Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt am Main.
- EGNER, H. (2013): Was ist – Was soll sein? Nachhaltige Wissenschaft und ihre Bezugnahme zur Welt. Vortrag im Rahmen der ISOE-Lecture 2013, Institut für sozial-ökologische Forschung am 31. Oktober 2013. Frankfurt am Main: 1-15.
- EISEL, U. (1981): Abstrakte und konkrete Natur – Humanökologische Überlegungen zum gesellschaftlichen Charakter der Naturbegriffe in der Landschaftsforschung. In: Landschaft und Stadt 13 (3): 128-134.
- ENGELL, L. et al. (Hrsg.) (1999): Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart.

- ESCHER, A. (2003): The Sacred Place is the „No-Place“. Theoretical Reflections, using the Marabout Sidi Cabd ar-Rahman in Casablanca, Morocco, as an Example. In: DICKHARDT, M., V. DOROFEEVA-LICHTMANN (Hrsg.): Creating and Representing Sacred Spaces (=Göttinger Beiträge zur Asienforschung 2-3). Göttingen: 57-70.
- ESCHER, A. (2006): The Geography of Cinema – A Cinematic World. In: Erdkunde 60: 307-314.
- ESCHER, A. (2012): Naturaneignung durch Hollywood? Anmerkungen zur gesellschaftlichen Bedeutung der phantastischen Natur im Spielfilm. Avatar – Aufbruch nach Pandora. In: KIRCHHOFF, T. et al. (Hrsg.): Sehnsucht nach Natur. Über den Drang nach draußen in der heutigen Freizeitkultur. Bielefeld: 237-261.
- ESCHER, A., S. ZIMMERMANN (2001): Geography meets Hollywood. Die Rolle der Landschaft im Spielfilm. In: Geographische Zeitschrift 89 (4): 227-236.
- ESCHER, A., S. ZIMMERMANN (2005): Drei Riten für Cairo. Wie Hollywood die Stadt Cairo erschafft. In: ESCHER, A., T. KOEBNER (Hrsg.): Mythos Ägypten. West-Östliche Medienperspektiven II. Remscheid: 162-175.
- ESCHER, A., S. ZIMMERMANN (2006): Visualisierungen der Landschaft im Spielfilm. In: FRANZEN, B., S. KREBS (Hrsg.): Mikrolandschaften – Landscape Culture on the Move. Münster: 254-264.
- FAIRCLOUGH, N. (2001): Globaler Kapitalismus und kritisches Diskursbewusstsein. In: KELLER, R. et al. (Hrsg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Band 1: Theorien und Methoden. Opladen: 335-351.
- FELGENHAUER, T. (2009): Raumbezogenes Argumentieren: Theorie, Analysemethoden, Anwendungsbeispiele. In: GLASZE, G., A. MATTISSEK (Hrsg.): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung. Bielefeld: 261-278.
- FELLMANN, F. (1998): Von den Bildern der Wirklichkeit zur Wirklichkeit der Bilder. In: SACHS-HOMBACH, K., K. REHKÄMPER (Hrsg.): Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung. Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft. Wiesbaden: 187–196.

- FLICK, U. (2000): Qualitative Forschung. Theorien, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften. Reinbek.
- FLUSSER, V. (2006a [1983]): Für eine Philosophie der Fotografie. In: MÜLLER-POHLE, A. (Hrsg.): Flusser, Vilém: Edition Flusser Bd. 3. Berlin: 8-74.
- FLUSSER, V. (2006b [1991]): Räume. In: DÜNNE, J., S. GÜNZEL (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: 274-284.
- FOUCAULT, M. (1981 [1969]): Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main.
- FOUCAULT, M. (1992 [1967]): Andere Räume. In: BARCK, K. et al. (Hrsg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: 34-46.
- FOUCAULT, M. (2001 [1967]): Wörter und Bilder. In: DEFERT, D., F. EWALD (Hrsg.): Dits et Écrits. Schriften in vier Bänden. Bd. 1: 1954-1969. Frankfurt am Main: 794-797.
- FOUCAULT, M. (2008a [1966]): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main.
- FOUCAULT, M. (2008b [1975]): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main.
- FOUCAULT, M. (2008c [1976]): Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Frankfurt am Main.
- FOUCAULT, M. (2008d [1984]): Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit II. Frankfurt am Main.
- FOUCAULT, M. (2008e [1984]): Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit III. Frankfurt am Main.
- FOUCAULT, M. (2012 [1974]): Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt am Main.
- GARZ, D., K. KRAIMER (1994): Die Welt als Text. Zum Projekt einer hermeneutisch-rekonstruktiven Sozialwissenschaft. In: GARZ, D., K. KRAIMER (Hrsg.): Die Welt als Text: Theorie, Kritik und Praxis der objektiven Hermeneutik. Frankfurt am Main: 7-22.

- GEBHARDT, H., P. REUBER und G. WOLKERSDORFER (2003): Kulturgeographie – Leitlinien und Perspektiven. In: GEBHARDT, H., P. REUBER und G. WOLKERSDORFER (Hrsg.): Kulturgeographie. Aktuelle Ansätze und Entwicklungen. Heidelberg, Berlin: 1-30.
- GEIMER, P. (Hrsg.) (2002): Ordnungen der Sichtbarkeiten. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt am Main.
- GEIMER, P. (2009): Theorien der Fotografie zur Einführung. Hamburg.
- Generaldirektion Kulturelles Erbe Rheinland-Pfalz Landesmuseum Koblenz (Hrsg.) (2013): Die Landessammlung zur Geschichte der Fotografie in Rheinland-Pfalz [elektronische Ressource]. Koblenz.
- GERNING, J. I. V. (2009 [1819]): Die Rheingegenden Von Mainz Bis Colln. Whitefish.
- GEROLD, G. (2007): Landschaftsökologische Datenerfassung. In: GEBHARDT, H. et al. (Hrsg.): Geographie. Physische Geographie und Humangeographie. München: 495-500.
- GIDDENS, A. (<sup>3</sup>1997) [1984]: Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der Strukturierung. Frankfurt am Main, New York.
- GLASER, B. G., A. L. STRAUSS (2010 [1967]): Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung. Bern.
- GLASZE, G., S. HUSSEINI und J. MOSE (2009): Kodierende Verfahren in der Diskursanalyse. In: GLASZE, G., A. MATTISSEK (Hrsg.): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung. Bielefeld: 293-314.
- GLASZE, G., A. MATTISSEK (Hrsg.) (2009a): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung. Bielefeld.
- GLASZE, G., A. MATTISSEK (2009b): Diskursforschung in der Humangeographie: Konzeptionelle Grundlagen und empirische Operationalisierungen. In: GLASZE, G., A. MATTISSEK (Hrsg.): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung. Bielefeld: 11-59.

- GLASZE, G., A. MATTISSEK (2009c): Die Hegemonie- und Diskurstheorie von Laclau und Mouffe. In: GLASZE, G., A. MATTISSEK (Hrsg.): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung. Bielefeld: 153-179.
- GLASZE, G., A. MATTISSEK (<sup>2</sup>2011): Poststrukturalismus und Diskursforschung in der Humangeographie. In: GEBHARDT, H. et al. (Hrsg.): Geographie. Physische Geographie und Humangeographie. Heidelberg: 660-663.
- GLASZE, G. (2013): Politische Räume. Die diskursive Konstitution eines „geokulturellen Raumes“ – die Frankophonie. Bielefeld.
- GOMBRICH, E. H. (<sup>16</sup>1996 [1950]): Die Geschichte der Kunst. Berlin.
- GRADMANN, R. (1956 [1931]): Süddeutschland. Die einzelnen Landschaften (2). Darmstadt.
- GREGORY, D. (<sup>4</sup>2000): Landschaft. In: JOHNSTON, R. J. et al. (Hrsg.): Dictionary of human geography. Malden, Oxford, Carlton: 431-432.
- GÜNZEL, S. (2007): Raum – Topographie – Topologie. In: GÜNZEL, S. (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: 13-29.
- GÜNZEL, S. (<sup>2</sup>2009): *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: DÖRING, J., T. THIELMANN (Hrsg.): Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Bielefeld: 219-237.
- GÜNZEL, S. (2012): Raum – Bild: Zur Logik des Medialen. Berlin.
- HABER, W. (2007): Vorstellungen über Landschaft. In: BUSCH, B. (Hrsg.): Jetzt ist die Landschaft ein Katalog voller Wörter. Beiträge zur Sprache der Ökologie (=Valerio 5). Göttingen: 78-85.
- HABERLAND, I. (2002): Was heißt hier Rheinromantik? 160 Jahre Fotografie am Mittelrhein. In: Landesmuseum Koblenz (Hrsg.): Was heißt hier Rheinromantik? Bilder aus der Landessammlung zur Geschichte der Fotografie in Rheinland-Pfalz. Koblenz: 11-18.



- HARD, G. (1999): Raumfragen. Über Raumreflexionen bei Geographen, Soziologen und Angelogen. In: MEUSBURGER, P. (Hrsg.): Handlungsorientierte Sozialgeographie: Benno Werlens Entwurf in kritischer Diskussion (=Erdkundliches Wissen 130). Stuttgart: 133-162.
- HARD, G. (2002a): Landschaft und Raum: Aufsätze zur Theorie der Geographie, Band 1 (= Osnabrücker Studien zur Geographie 22). Osnabrück.
- HARD, G. (2002b [1969]): Die Diffusion der Idee der Landschaft. Präliminarien zu einer Geschichte der Landschaftsgeographie. In: HARD, G. (Hrsg.): Landschaft und Raum: Aufsätze zur Theorie der Geographie, Band 1 (=Osnabrücker Studien zur Geographie 22). Osnabrück: 103-132.
- HARD, G. (2002c [1970a]): „Was ist eine Landschaft?“ Über Etymologie als Denkform in der geographischen Literatur. In: HARD, G. (Hrsg.): Landschaft und Raum: Aufsätze zur Theorie der Geographie, Band 1 (=Osnabrücker Studien zur Geographie 22). Osnabrück: 133-154.
- HARD, G. (2002d [1970b]): Noch einmal: „Landschaft als objektivierter Geist“. Zur Herkunft und zur forschungslogischen Analyse eines Gedankens. In: HARD, G. (Hrsg.): Landschaft und Raum: Aufsätze zur Theorie der Geographie, Band 1 (=Osnabrücker Studien zur Geographie 22). Osnabrück: 69-102.
- HARD, G. (2002e [1983]): Zu Begriff und Geschichte von „Natur“ und „Landschaft“ in der Geographie des 19. und 20. Jahrhunderts. In: HARD, G. (Hrsg.): Landschaft und Raum: Aufsätze zur Theorie der Geographie, Band 1 (=Osnabrücker Studien zur Geographie 22). Osnabrück: 171-210.
- HARD, G. (2002f [1987]): Auf der Suche nach dem verlorenen Raum. In: HARD, G. (Hrsg.): Landschaft und Raum: Aufsätze zur Theorie der Geographie, Band 1 (=Osnabrücker Studien zur Geographie 22). Osnabrück: 211-234.
- HARD, G. (2002g [1993]): Über Räume reden. Zum Gebrauch des Wortes „Raum“ in sozialwissenschaftlichem Zusammenhang. In: HARD, G. (Hrsg.): Landschaft und Raum: Aufsätze zur Theorie der Geographie, Band 1 (=Osnabrücker Studien zur Geographie 22). Osnabrück: 235-252.

- HARD, G. (2003 [1977]): Eine „Raum“-Klärung für aufgeweckte Studenten. In: HARD, G. (Hrsg.): Dimensionen geographischen Denkens: Aufsätze zur Theorie der Geographie, Band 2 (=Osnabrücker Studien zur Geographie 23). Osnabrück: 15-28.
- HARPER, D. (1998): On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads. In: DENZIN, N. K., Y. S. LINCOLN (Hrsg.): Collecting and Interpreting Qualitative Materials. Thousand Oaks, London, New Delhi.
- HARTKE, W. (1962): Die Bedeutung der geographischen Wissenschaft in der Gegenwart. In: Tagungsberichte und Abhandlungen des 33. Deutschen Geographentages in Köln 1961. Wiesbaden: 113-131.
- HARVEY, D. (2008): Zwischen Raum und Zeit: Reflektionen zur Geographischen Imagination. In: BELINA, B., B. MICHEL (Hrsg.): Raumproduktionen. Beiträge der *Radical Geography*. Eine Zwischenbilanz (=Raumproduktionen: Theorie und gesellschaftliche Praxis, Bd. 1). Münster: 36-60.
- HASSE, J. (1993a): Heimat und Landschaft – Über Gartenzwerge, Center Parcs und andere Ästhetisierungen. Wien.
- HASSE, J. (1993b): Ästhetische Rationalität und Geographie. Sozialräumliche Prozesse jenseits kognitivistischer Menschenbilder (=Wahrnehmungsgeographische Studien zur Regionalentwicklung 12). Oldenburg.
- HASSE, J. (1999): Bildstörung. Windenergie und Landschaftsästhetik (=Wahrnehmungsgeographische Studien zur Regionalentwicklung 18). Oldenburg.
- HEINE, H. (1993 [1823/24]): Buch der Lieder. Die Heimkehr. In: KORTLÄNDER, B. (Hrsg.): Heinrich Heine. Gedichte. Stuttgart: 20-40.
- HENZE, D. (1968): Ewald Banse und seine Stellung in der Geographie auf Grund seiner Schriften, Tagebücher und Briefe. Marburg.
- HITZLER, R., A. HONER (1997): Einleitung. Hermeneutik in der deutschsprachigen Soziologie heute. In: HITZLER, R., A. HONER (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik: eine Einführung. Opladen: 7-30.

- HOFMANN-GÖTTIG, J. (2000): Kulturlandschaft Mittelrheintal von Bingen/Rüdesheim bis Koblenz (Oberes Mittelrheintal). Antrag zur Aufnahme in die Welterbeliste der UNESCO. Bundesrepublik Deutschland: Länder Hessen und Rheinland-Pfalz [=elektronische Ressource]. O. O.
- HOLSCHBACH, S. (2003): Einleitung. In: WOLF, H. (Hrsg.): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 2. Frankfurt am Main: 7-21.
- HUNTINGTON, S. P. (2002 [1996]): Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. München.
- HUSSEINI DE ARAÚJO, S. (2011): Jenseits vom „Kampf der Kulturen“. Imaginative Geographien des Eigenen und des Anderen in arabischen Printmedien. Bielefeld.
- IPSEN, D. (2006): Ort und Landschaft. Wiesbaden.
- JÄGER, G. (2005): Bildsystem Fotografie. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: 349-364.
- JÄGER, S. (2001): Diskurs und Wissen: Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. In: KELLER, R. et al. (Hrsg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden. Opladen: 81-112.
- JAY, M. (1993): Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought. Berkeley et al. .
- Jet Propulsion Laboratory, California Institute of Technology (o. J.): What is the Golden Record? O. O. <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html> [16.04.13].
- JOAS, H. (1997): Eine soziologische Transformation der Praxisphilosophie – Giddens Theorie der Strukturierung. In: GIDDENS, A.: Die Konstitution der Gesellschaft: Grundzüge einer Theorie der Strukturierung. Frankfurt am Main, New York.
- JONES, J. P. und W. NATTER (1999): Space 'and' Representation. In: BUTTIMER, A., S. D. BRUNN und U. WARDENGA (Hrsg.): Text and Image. Social Construction of Regional Knowledges. Leipzig: 239-47.
- KANDEL, E. (2012): Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute. München.

- KÄSTNER, E. (2012 [1932]): Der Handstand auf der Loreley. In: REICH-RANICKI, M. (Hrsg.): Die besten deutschen Gedichte. Frankfurt am Main, Leipzig: 214.
- KAUFMANN, S. (2005): Soziologie der Landschaft. Wiesbaden.
- KEITH, M., S. PILE (Hrsg.) (1993): Place and the politics of identity. New York.
- KELLER, R. (1997): Diskursanalyse. In: HITZLER, R., A. HONER (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik: eine Einführung. Opladen: 309-334.
- KELLER, R. (2001): Wissenssoziologische Diskursanalyse. In: KELLER, R. et al. (Hrsg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Band 1: Theorien und Methoden. Opladen: 114-144.
- KELLER, R. (2004): Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen (=Qualitative Sozialforschung 14). Opladen.
- KELLER, R. et al. (2001): Zur Aktualität sozialwissenschaftlicher Diskursanalyse. Eine Einführung. In: KELLER, R. et al. (Hrsg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Band 1: Theorien und Methoden. Opladen: 7-28.
- KEMP, W. (1981a [1974]): Über Landschaftsfotografie. In: SANDER, A.: Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946. München: 7-36.
- KEMP, W. (1981b [1974]): Die Landschaftsfotografie August Sanders. In: SANDER, A.: Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946. München: 37-51.
- KEMP, W. (2011): Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky. München.
- KEMPER, F. J. (2003): Landschaften, Texte, soziale Praktiken – Wege der angelsächsischen Kulturgeographie. In: Petermanns Geographische Mitteilungen 147 (2): 6-15.
- KENNEDY, C., LUKINBEAL, C. (1997): Towards a holistic approach to geographic research on film. In: Progress in Human Geography 21: 33-50.
- KEUNE, K. (2007): Sehnsucht Rhein – Rheinlandschaften in der Malerei. Bonn.
- KEUNE, K. (Hrsg.) (2011): Der Rhein – Strom der Romantik. Gemälde aus der Sammlung RheinRomantik. Petersberg.

- KLEIST, H. v. (<sup>9</sup>1993 [1801]): An Wilhelmine von Zenge. 21.07.1801. Briefe (49). In: SEMBDNER, H. (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe 1. München: 667-677.
- KLEMM, J., G. GLASZE (2004): Methodische Probleme Foucault-inspirierter Diskursanalysen in den Sozialwissenschaften. Tagungsbericht: „Praxis-Workshop Diskursanalyse“ [64 Absätze]. In: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [Online Journal] 6(2), Art. 24 [Online Journal]. <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-05/05-2-24-d.htm> [21.04.10].
- KLÜTER, H. (1986): Raum als Element sozialer Kommunikation (=Giessener Geographische Schriften 60). Giessen.
- KLÜTER, H. (1994): Raum als Objekt menschlicher Wahrnehmung und Raum als Element sozialer Kommunikation. Vergleich zweier humangeographischer Ansätze. In: Mitteilungen der österreichischen geographischen Gesellschaft 136: 143-178.
- KNOX, P. L., S. A. MARSTON (Hrsg.) (<sup>4</sup>2007): Human Geography. Places and regions in global context. Upper Saddle River.
- KÖLSCH, G. (2007): Christian Georg Schütz II. In: HOCKERTS, H. G. (Hrsg.): Neue Deutsche Biographie 23. Berlin: 657-658.
- KRACAUER, S. (2010 [1927]): Die Fotografie. In: STIEGLER, B. (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart: 230-247.
- KRENZLIN, A., R. MÜLLER (Hrsg.) (1986): Herbert Lehmann. Essays zur Physiognomie der Landschaft (= Erdkundliches Wissen 83). Wiesbaden.
- LACOSTE, Y. (1990): Geographie und politisches Handeln: Perspektiven einer neuen Geopolitik (=Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 26). Berlin.
- LACLAU, E. (2002 [1996]): Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun? In: LACLAU, E. (Hrsg.): Emanzipation und Differenz. Wien: 65-78.
- LACLAU, E., C. MOUFFE (<sup>2</sup>2001 [1985]): Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics. London, New York.

- LAGOPOULOS, A. (2003): Raum und Metapher. In: Zeitschrift für Semiotik, 25 (3-4): 353-392.
- Landesmuseum Koblenz (Hrsg.) (2002): Was heißt hier Rheinromantik? Bilder aus der Landessammlung zur Geschichte der Fotografie in Rheinland-Pfalz. Koblenz.
- LEEUEWEN, T. v. (2001): Semiotics and iconography. In: LEEUEWEN, T. v., C. JEWITT (Hrsg.): Handbook of Visual Analysis. London, Thousand Oaks, New Delhi: 92-118.
- LEINFELDER, R. (2013): Wir Weltgärtner. In: SCHNABEL, U.: Ein Gespräch mit dem Geobiologen Reinhold Leinfelder. DIE ZEIT (Nr. 3) vom 10. Januar 2013: 32.
- LESER, H. (<sup>8</sup>1998 [1993]): Geomorphologie (=Das Geographische Seminar). Braunschweig.
- LESER, H. et al. (1997): Landschaft. In: LESER, H. (Hrsg.): Wörterbuch Allgemeine Geographie. München, Braunschweig: 439-440.
- LEY, D., J. S. DUNCAN (1993): Epilogue. In: DUNCAN, J. S., D. LEY (Hrsg.): Place, culture, representation. London: 329-334.
- LIPPUNER, R. (2014): Natur und Landschaft. In: LOSSAU, J., T. FREYTAG und R. LIPPUNER (Hrsg.): Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialgeographie. Stuttgart: 38-51.
- LOIDL, H. (1981): Landschaftsbildanalyse – Ästhetik in der Landschaftsgestaltung? In: Landschaft und Stadt 13 (1): 7-19.
- LOSSAU, J. (2007): „Mind the gap“: Bemerkungen zur gegenwärtigen Raumkonjunktur aus kulturgeographischer Sicht. In: GÜNZEL, S. (Hrsg.): Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Bielefeld: 53-68.
- LUGON, O. (1999): August Sander: Landschaftsfotographien. In: Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (Hrsg.): August Sander. Landschaften. Köln, München: 23-51.
- LUUTZ, W. (2007): Vom „Containerraum“ zur „entgrenzten“ Welt – Raumbilder als sozialwissenschaftliche Leitbilder. In: Social Geography 2 [Online Journal]. <http://www.soc-geogr.net/2/29/2007/sg-2-29-2007.pdf> [31.01.2012]: 29-45.
- LYNCH, K. (<sup>2</sup>2001 [1960]): Das Bild der Stadt (=Bauwelt Fundamente 16). Basel.

- MAAR, C., H. BURDA (2004): *Iconic turn*. Die neue Macht der Bilder. Köln.
- MAASEN, S., T. MAYERHAUSEN und C. RENGGLI (2006): Bild-Diskurs-Analysen. In: MAASEN, S., T. MAYERHAUSEN und C. RENGGLI (Hrsg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist: 7-26.
- MATTISSEK, A. (2009): Die Aussagenanalyse als Mikromethode der Diskursforschung. In: GLASZE, G., A. MATTISSEK (Hrsg.): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung. Bielefeld: 279-292.
- MERSCH, D. (2006): Visuelle Argumente. Zur Rolle der Bilder in den Naturwissenschaften. In: MAASEN, S., T. MAYERHAUSEN und C. RENGGLI (Hrsg.): Bilder als Diskurse – Bilddiskurse. Weilerswist: 95-116.
- MEUSBURGER, P. (Hrsg.) (1999a): Handlungsorientierte Sozialgeographie: Benno Werlens Entwurf in kritischer Diskussion (=Erdkundliches Wissen 130). Stuttgart.
- MEUSBURGER, P. (1999b): Subjekt – Organisation – Region. Fragen an die subjektzentrierte Handlungstheorie. In: MEUSBURGER, P. (Hrsg.): Handlungsorientierte Sozialgeographie: Benno Werlens Entwurf in kritischer Diskussion (=Erdkundliches Wissen 130). Stuttgart: 95-132.
- MICHALSKY, T. (2005): Raum visualisieren. Zur Genese des modernen Raumverständnisses in Medien der Frühen Neuzeit. In: GEPPERT, A. C. T., U. JENSEN und J. WEINHOLD (Hrsg.): Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld: 287-310.
- MICHEL, P. (1997): Vorwort des Herausgebers. In: MICHEL, P. (Hrsg.): Symbolik von Ort und Raum. Bern: 7-23.
- MIGGELBRINK, J. (2005): Die (Un-)Ordnung des Raumes. Bemerkungen zum Wandel geographischer Raumkonzepte im ausgehenden 20. Jahrhundert. In: GEPPERT, A. C. T., U. JENSEN und J. WEINHOLD (Hrsg.): Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert. Bielefeld: 79-105.

- MIGGELBRINK, J., A. SCHLOTTMANN (2009): Diskurstheoretisch orientierte Analyse von Bildern. In: GLASZE, G., MATTISSEK, A. (Hrsg.): Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung. Bielefeld: 181-198.
- MITCHELL, W. J. T. (1986): *Iconology: image, text, ideology*. Chicago, London.
- MITCHELL, W. J. T. (1994): *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago, London.
- MITCHELL, W. J. T. (2003): Interdisziplinarität und visuelle Kultur. In: WOLF, H. (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*. Band 2. Frankfurt am Main: 38-50.
- MITCHELL, W. J. T. (2008 [2005]): *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München.
- MITCHELL, W. J. T. (2009): Vier Grundbegriffe der Bildwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt am Main: 319-327.
- MOSE, J. (2007): Zur Dynamik raumbezogener Identität in Spanien - von der Nation zur multi-level-identity? In: BERNDT, C., R. PÜTZ (Hrsg.): *Kulturelle Geographien. Zur Beschäftigung mit Raum und Ort nach dem Cultural Turn*. Bielefeld: S. 113-142.
- MOSE, J., A. STRÜVER (2009): Diskursivität von Karten – Karten im Diskurs. In: GLASZE, G., A. MATTISSEK (Hrsg.): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: 315-325.
- MOSIMANN, T. (2007): Einführung in die Landschaftsökologie: der ökologische Blick auf die Landschaft. In: GEBHARDT, H. et al. (Hrsg.): *Geographie. Physische Geographie und Humangeographie*. München: 486-495.
- MÜLLER, M. G. (2003): *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*. Konstanz.



- MÜLLER-DOOHM, S. (1993): Visuelles Verstehen. Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik. In: JUNG, T., S. MÜLLER-DOOHM (Hrsg.): „Wirklichkeit“ im Deutungsprozess: Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Frankfurt am Main: 438-457.
- MÜLLER-DOOHM, S. (1997): Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse. In: HITZLER, R., A. HONER (Hrsg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik: eine Einführung. Opladen: 81-108.
- NOHR, R. F. (2002): Karten im Fernsehen: Die Produktion von Positionierung [elektronische Ressource]. Münster.
- NOWACK, T. (2006): Rhein, Romantik, Reisen. Der Ausflugs- und Erholungsreiseverkehr im Mittelrheintal im Kontext gesellschaftlichen Wandels (1890-1970) [elektronische Ressource]. Bonn.
- ONKELBACH, H. (2011): Gursky und sein Bild vom Rhein. In: Rheinische Post Online vom 15. November 2011. <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/duesseldorf/kultur/gursky-und-sein-bild-vom-rhein-aid-1.2599883> [23.02.14].
- PANOFSKY, E. (1998 [1939]): Ikonographie und Ikonologie. In: KAEMMERLING, E. (Hrsg.): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Band 1: Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln: 207-225.
- PÁPAY, G. (2005): Kartografie. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt am Main: 281-295.
- PASSARGE, S. (1933): Einführung in die Landeskunde. Leipzig, Berlin.
- PAUL, G. (2005): Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Übersetzung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History [Online Journal]. <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005> [22.01.14]: 1-15.
- PETERMANN, S. (2007): Rituale machen Räume. Zum kollektiven Gedenken der Schlacht von Verdun und der Landung in der Normandie. Bielefeld.

- PETERS, P. (2011): Der Rhein in Versen und Bildern. Rheinische Sagen – Die Rheinromantiker (=meinRheinland 4): 46-49.
- PETRARCA, F. (1996 [1336]): Die Besteigung des Mont Ventoux. Frankfurt am Main, Leipzig.
- PLACHTER, H., M. RÖSSLER (1995): Cultural Landscapes: Reconnecting Culture and Nature. In: DROSTE, B. v., H. PLACHTER und M. RÖSSLER (Hrsg.): Cultural Landscapes of Universal Value. Components of a Global Strategy. Jena, Stuttgart, New York: 15-19.
- Planungsgemeinschaft Mittelrhein-Westerwald et al. (Hrsg.) (2001): Raumanalyse Mittelrheintal. Erläuterungsbericht. Stand 03/2001 [= elektronische Ressource]. Boppard.
- PLATT, S. (2005): Die diskursive Landschaft in der Werbung. Visuelle Kollektivsymbolik in den Landschafts- und Naturkonstrukten der Outdoorwerbung [unveröffentlichte Diplomarbeit]. Mainz.
- POPP, S. (2003): Die Fresken von St. Vigil und St. Zyprian. Studien zur Bozner Wandmalerei um 1400 [elektronische Ressource]. Marburg.
- POTTHAST, T. (2007): „Ökologie“ als Brücke zwischen Wissen und Moral der Natur. In: BUSCH, B. (Hrsg.): Jetzt ist die Landschaft ein Katalog voller Wörter. Beiträge zur Sprache der Ökologie (=Valerio 5). Göttingen: 138-145.
- PÖRKSEN, U. (1997): Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype. Stuttgart.
- RENGGLI, C. (2007). Selbstverständlichkeiten zum Ereignis machen: Eine Analyse von Sag- und Sichtbarkeitsverhältnissen nach Foucault [38 Absätze]. In: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum Qualitative Social Research [Online Journal]: Qualitative Social Research 8 (2), Art. 23 [Online Journal]. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0702239> [20.12.11].
- RORTY, R. M. (1992 [1967]): Metaphilosophical Problems of Linguistic Philosophy. In: RORTY, R. M. (Hrsg.): Essays in Philosophical Method with Two Retrospective Essays. Chicago.
- ROSE, G. (1996): Teaching visualized geographies: towards a methodology for the interpretation of visual materials. In: Journal of Geography in Higher Education 20: 281-94.

- ROSE, G. (2001): *Visual Methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*. London, Thousand Oaks, New Delhi.
- ROSE, G. (2003): On the need to ask how, exactly, is Geography „visual“? In: *Antipode* 3: 212–221.
- RÖSSLER, M. (1995): UNESCO and Cultural Landscape Protection. In: DROSTE, B. v., H. PLACHTER und M. RÖSSLER (Hrsg.): *Cultural Landscapes of Universal Value. Components of a Global Strategy*. Jena, Stuttgart, New York: 42-49.
- RÖSSLER, M. (2009): Kulturlandschaften im Rahmen der UNESCO-Welterbekonvention. In: UNESCO-Kommissionen Deutschland, Luxemburg, Österreich, Schweiz (Hrsg.): *Welterbe-Manual. Handbuch zur Umsetzung der Welterbekonvention in Deutschland, Luxemburg, Österreich und der Schweiz*. Bonn et al.: 113-119.
- SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.) (2005): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt am Main.
- SACHS-HOMBACH, K. (2005): Konzeptionelle Rahmenüberlegungen zur interdisziplinären Bildwissenschaft. In: SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt am Main: 11-20.
- SACHS-HOMBACH, K. (Hrsg.) (2009): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt am Main.
- SACK, R. D. (1988): The consumer's world: place as context. In: *Annals of the Association of American Geographers* 78: 642-64.
- SAHR, W.-D. (1999): Der Ort der Regionalisierung im geographischen Diskurs. In: MEUSBURGER, P. (Hrsg.): *Handlungsorientierte Sozialgeographie: Benno Werlens Entwurf in kritischer Diskussion (=Erdkundliches Wissen 130)*. Stuttgart: 43-66.
- SANDER, A. (1981 [1974]): *Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946*. München.
- SANDER, A. (2003 [1929]): *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. München.
- SAUER, C. O. (1968 [1925]): *The morphology of landscape*. New York.
- SCHAMA, S. (2004 [1995]): *Landscape and memory*. London.

- SCHEIN, R. H. (1997): The place of landscape: A conceptual framework for interpreting an American scene. In: *Annals of the Association of American Geographers* 87: 660-680.
- SCHENK, W. (2002): „Landschaft“ und „Kulturlandschaft“ – „getönte“ Leitbegriffe für aktuelle Konzepte geographischer Forschung und räumlicher Planung. In: *Petermanns Geographische Mitteilungen* 146 (6): 6-13.
- SCHREUREN, C. J. N. (1876/77): Vom deutschen Rhein. Mit landschaftlichen und architektonischen Ansichten nebst Illustrationen zu rheinischen Dichtungen in 50 Blättern [elektronische Ressource]. Düsseldorf.
- SCHLEGEL, F. (<sup>5</sup>1988 [1806]): Poetisches Taschenbuch. Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz und einen Teil von Frankreich. In: BEHLER, E. (Hrsg.): *Friedrich Schlegel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek.
- SCHLOTTMANN, A. (2005a): *RaumSprache. Ost-West-Differenzen in der Berichterstattung zur deutschen Einheit. Eine sozialgeographische Theorie*. Stuttgart.
- SCHLOTTMANN, A. (2005b): *Rekonstruktion alltäglicher Raumkonstruktionen. Eine Schnittstelle von Sozialgeographie und Geschichtswissenschaft?* In: GEPPERT, A. C. T., U. JENSEN und J. WEINHOLD (Hrsg.): *Ortsgespräche. Raum und Kommunikation im 19. und 20. Jahrhundert*. Bielefeld: 107-133.
- SCHLOTTMANN, A., J. MIGGELBRINK (2009): *Visuelle Geographien – ein Editorial*. In: *Social Geography* 4 [Online Journal]. <http://www.soc-geogr.net/4/13/2009/sg-4-13-2009.pdf> [01.06.11]: 13-24.
- SCHMITHÜSEN, J. (1964): *Was ist eine Landschaft. Erdkundliches Wissen* (9). Wiesbaden.
- SCHNEIDER, N. (<sup>2</sup>2009 [2005]): *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*. Darmstadt.
- SCHORN, L., E. KOLOFF (2010 [1839]): *Der Daguerreotyp*. In: STIEGLER, B. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: 26-33.
- SCHÜTZ, A., T. LUCKMANN (2003): *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz.
- SIEGRIST, D. (1996): *Sehnsucht Himalaya. Alltagsgeographie und Naturdiskurs in deutschsprachigen Bergsteigerberichten*. Zürich.

- SOJA, E. W. (2003): *Thirdspace* – Die Erweiterung des Geographischen Blickes. In: GEBHARDT, H., P. REUBER und G. WOLKERSDORFER (Hrsg.): *Kulturgeographie. Aktuelle Ansätze und Entwicklungen*. Heidelberg, Berlin: 269-288.
- SONTAG, S. (172006 [1980]): *Über Fotografie*. Frankfurt am Main.
- Statistisches Landesamt Rheinland-Pfalz (Hrsg.) (2013): *Bestockte Rebflächen der Keltertrauben 2012 nach ausgewählten Rebsorten und Anbaugebieten [elektronische Ressource]*. Bad Ems.
- STIEGLER, B. (2006): *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main.
- STRÜVER, A. (2009): Grundlagen und zentrale Begriffe der Foucault'schen Diskurstheorie. In: GLASZE, G., A. MATTISSEK (Hrsg.): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: 61-81.
- STRÜVER, A., C. WUCHERPFENNIG (2009): Performativität. In: GLASZE, G., A. MATTISSEK (Hrsg.): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: 107-128.
- THORNES, J. (2004): The visual turn and geography. In: *Antipode* 36: 787–794.
- TOULMIN, S. E. (1996 [1958]): *Der Gebrauch von Argumenten*. Weinheim.
- TREIBEL, A. (2000): *Einführung in soziologische Theorien der Gegenwart (=Einführungskurs Soziologie 3)*. Opladen.
- TREPL, L. (2012): *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*. Bielefeld.
- UNESCO World Heritage Center (2002): *The Cultural Landscape of the Middle Rhine Valley from Bingen/Rüdesheim to Koblenz (Upper Middle Rhine Valley). Nomination of properties for inscription on UNESCO's World Heritage List [elektronische Ressource]*. Paris.
- URRY, J. (1990): *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London.
- URRY, J. (1995): *Consuming Places*. London, New York.

- WARDENGA, U. (2002): Alte und neue Raumkonzepte für den Geographieunterricht. In: *Geographie Heute* 200: 8-11.
- WARDENGA, U. (2006): Raum- und Kulturbegriffe in der Geographie. In: DICKEL, M., D. KANWISCHER (Hrsg.): *TatOrte. Neue Raumkonzepte didaktisch inszeniert (=Praxis Neue Kulturgeographie 3)*. Münster: 21-47.
- WEFFER, H. (2002): *Gruß vom Rhein: Der Rhein von Mainz bis Köln in alten Ansichtskarten*. Meckenheim.
- WEHLE, W. (1987): Arkadien – eine Kunstwelt. In: STEMPEL, W., K. STIERLE (Hrsg.): *Pluralität der Welten – Aspekte der Renaissance (=Romanistisches Kolloquium IV) [elektronische Ressource]*. München: 137-166.
- WEHLE W. (1993): Wunschland Arkadien. In: *Compar(a)ison* (2): 19-35.
- WERLEN, B. (1986): Thesen zur handlungstheoretischen Neuorientierung sozialgeographischer Forschung. In: *Geographica Helvetica* 41 (2): 67-76.
- WERLEN, B. (1995a): Landschafts- und Länderkunde in der Spät-Moderne. In: WARDENGA, U. (Hrsg.): *Kontinuität und Diskontinuität der deutschen Geographie in Umbruchphasen: Studien zur Geschichte der Geographie (=Münstersche Geographische Arbeiten 39)*. Münster: 161-176.
- WERLEN, B. (1995b): *Sozialgeographie alltäglicher Regionalisierungen 1: Zur Ontologie von Gesellschaft und Raum (=Erdkundliches Wissen 116)*. Stuttgart.
- WERLEN, B. (2000): *Sozialgeographie. Eine Einführung*. Bern.
- WIESING, L. (2005): *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main.
- WIESING, L. (2007 [2000]): *Phänomene im Bild (=Reihe Bild und Text)*. München.
- WINTZER, J. (2013): Die Nachvoll'seh'barkeit der Bevölkerung „...wie in der folgenden Abbildung zu sehen ist...“. Vortrag im Rahmen der Tagung „Visuelle Geographie III: Praktiken geographischen Sehens“ am 15. November 2013. Frankfurt am Main.
- WOLF, H. (Hrsg.) (2002a): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1*. Frankfurt am Main.

- WOLF, H. (2002b): Einleitung. In: WOLF, H. (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 1. Frankfurt am Main.
- WOLF, H. (Hrsg.) (2003): Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band 2. Frankfurt am Main.
- ZIERHOFER, W. (2003): Natur – das Andere der Kultur? Konturen einer nicht-essentialistischen Geographie. In: GEBHARDT, H., P. REUBER, G. WOLKERSDORFER (Hrsg.): Kulturgeographie. Aktuelle Ansätze und Entwicklungen. Heidelberg, Berlin: 193-212.
- ZIMMERMANN, S. (2007): Wüsten, Palmen und Basare – Die cineastische Geographie des imaginierten Orients [elektronische Ressource]. Mainz.
- ZIMMERMANN, S. (2008): Landscapes of Heimat in post-war German Cinema. In: LUKIN-BEAL, C., S. ZIMMERMANN (Hrsg.): The Geography of Cinema – A cinematic World (=Media Geography 1). Stuttgart: 169-180.
- ZIMMERMANN, S. (2009a): Filmgeographie – Die Welt in 24 Frames. In: DOERING, J., T. THIELMANN (Hrsg.): Mediengeographie. Bielefeld: 291-313.
- ZIMMERMANN, S. (2009b): Die gestohlene Wüste – Landschaft im australischen Kino. In: ESCHER, A., T. KOEBNER (Hrsg.): Territorien des Todes: Wüsten aus Sand und Schnee im Film. München: 143-157.
- ZIMMERMANN, S. (2013): Ferne Landschaften – wie Filme Natur und Landschaft erfahrbar machen. In: Stiftung Natur und Umwelt Rheinland-Pfalz (Hrsg.): Denkanstöße (10) – Landschaftsperspektiven: 82-87.

#### IV Quellenverzeichnis der Abbildungen

##### Abbildung 1:

Ma Yüan (um 1200): Tanzen und Singen (Bauern auf dem Nachhauseweg). Tusche und Farbe auf Seide, 192,5 x 111 cm (vertikales Rollbild). Beijing Palace Museum, Peking. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ma\\_Yuan\\_-\\_Dancing\\_and\\_Singing-\\_Peasants\\_Returning\\_from\\_Work.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Ma_Yuan_-_Dancing_and_Singing-_Peasants_Returning_from_Work.jpg) [13.07.11].

##### Abbildung 2:

Caspar David Friedrich (circa 1835): Erinnerungen an das Riesengebirge. Öl auf Leinwand, 73,5 x 102,5 cm. Hermitage Museum, Sankt Petersburg. [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_016.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_016.jpg) [14.08.11].

##### Abbildung 3:

Ambrogio Lorenzetti (1338-1340): Szene „Auswirkungen der guten Regierung auf dem Land“. Fresko, 14 m. In: Freskenzyklus „Allegorien der guten und der schlechten Regierung“. Ratssaal der Neun, Palazzo Pubblico, Siena. [http://de.academic.ru/pictures/dewiki/65/Ambrogio\\_Lorenzetti\\_011.jpg](http://de.academic.ru/pictures/dewiki/65/Ambrogio_Lorenzetti_011.jpg) [20.12.12].

##### Abbildung 4:

Albrecht Altdorfer (circa 1522): Donaulandschaft mit Schloss Wörth. Öl auf Holztafel, 12,4 x 17,4 cm. Alte Pinakothek, München. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Altdorfer-Donau.jpg> [21.12.12].

##### Abbildung 5:

Joachim Patenir (1515-1524): Überfahrt in die Unterwelt. Öl auf Holztafel, 64 x 103 cm. Museo del Prado, Madrid. <http://cudaswiata archeowiesci.com/wp-content/uploads/2008/12/joachim-patinir-charon.jpg> [15.09.11].

##### Abbildung 6:

Claude Lorrain (1648): Seehafen mit der Einschiffung der Königin von Saba. Öl auf Leinwand, 194 x 149 cm. The National Gallery, London. <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/kml4211a.jpg> [15.09.11].



Abbildung 7:

Thomas Gainsborough (circa 1750): Mr and Mrs Andrews. Öl auf Leinwand, 69,8 x 119,4 cm. The National Gallery, London. [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Thomas\\_Gainsborough\\_-\\_Mr\\_and\\_Mrs\\_Andrews.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Thomas_Gainsborough_-_Mr_and_Mrs_Andrews.jpg) [16.09.11].

Abbildung 8:

Caspar David Friedrich (1806): Blick auf Arkona mit aufgehendem Mond. Stift und Pinsel mit Sepia-Tinte, 60,9 x 100 cm. Albertina Museum, Wien. [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Caspar\\_David\\_Friedrich\\_059.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Caspar_David_Friedrich_059.jpg) [17.09.11].

Abbildung 9:

Sprachlich- und visuell-medialer Landschaftsdiskurs zwischen dem 16. und 21. Jahrhundert. Eigene Darstellung.

Abbildung 10:

Andreas Gursky (1999): Rhein II. Digital bearbeitete Fotografie auf Papier. 156,4 x 308,3 cm. Tate Gallery, London. [http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78372\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78372_10.jpg) [23.02.14].

Abbildung 11:

Mikroskopische Aufnahme einer „In-Vitro-Fertilisation“. Mikroskopische Farbfotografie (gefärbt). California IVF Davis Fertility Center, Inc., in-vitro-fertilization (IVF). <http://californiaivf.blogspot.de> [12.06.11].

Abbildung 12:

Dominierende Diskursstränge über das Mittelrheintal. Eigene Darstellung.

Abbildung 13:

Joseph Mallord William Turner (1832): Childe Harold's Pilgrimage. Öl auf Leinwand, 142 x 248 cm. Tate Gallery, London. <http://images.zeno.org/Kunstwerke/I/big/79d0342.jpg> [16.10.11].

Abbildung 14:

Herman Saftleven (1669): Rheinische Flusslandschaft. Öl auf Holztafel, 47 x 63 cm. Privatbesitz. [http://www.wga.hu/html\\_m/s/saftleve/herman/river\\_la.html](http://www.wga.hu/html_m/s/saftleve/herman/river_la.html) [17.11.11].

Abbildung 15:

Carl Joseph Begas (1835): Die Lureley. Öl auf Leinwand, 124 x 136 cm, Begas Haus, Museum für Kunst und Regionalgeschichte, Heinsberg. [http://www.kreismuseum-heinsberg.de/cms/upload/carl\\_joseph/carl\\_joseph\\_06.jpg](http://www.kreismuseum-heinsberg.de/cms/upload/carl_joseph/carl_joseph_06.jpg) [19.01.12].

Abbildung 16:

Joseph Mallord William Turner (1817): Der Loreley-Felsen. Stift und Wasserfarbe auf Papier, 20 x 31 cm. Leeds Museums and Galleries, Leeds. <http://museum-wiesbaden.de/bilder/Turner-William-LMG.jpg> [18.12.11].

Abbildung 17:

Johann Ludwig Bleuler (1840): Der Loreley-Felsen bei St. Goarshausen am Rhein. Gouache und Pastell auf Leinwand. O. O. [http://www.kunstkopie.de/kunst/johann\\_ludwig\\_bleuler/loreley-fels.jpg](http://www.kunstkopie.de/kunst/johann_ludwig_bleuler/loreley-fels.jpg) [20.02.12].

Abbildung 18:

Caspar Johann Nepomuk Scheuren (1876/77): Loreley. Druckgrafik. In: Caspar Johann Nepomuk Scheuren: Vom deutschen Rhein: Mit landschaftlichen und architektonischen Ansichten nebst Illustrationen zu rheinischen Dichtungen in 50 Blättern. Düsseldorf: 63.

Abbildung 19:

Caspar Johann Nepomuk Scheuren (1876/77): Siebengebirge. Druckgrafik. In: Caspar Johann Nepomuk Scheuren: Vom deutschen Rhein. Mit landschaftlichen und architektonischen Ansichten nebst Illustrationen zu rheinischen Dichtungen in 50 Blättern. Düsseldorf: 87.

Abbildung 20:

Carl Jander (o. J.): Loreley. Postkarte (nicht gelaufen). Hotel und Weinhandlung „Europäischer Hof“. Königswinter. [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/wd/topographische\\_ansichten/loreley/Loreley\\_Jander\\_\\_744x500\\_.jpg](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/wd/topographische_ansichten/loreley/Loreley_Jander__744x500_.jpg) [08.04.13].

Abbildung 21:

Ottmar Zieher (1916): Loreley. Postkarte (gelaufen). München. [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/wd/topographische\\_ansichten/loreley/Loreley\\_Dampfschiff\\_\\_760x500\\_.jpg](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/Images/wd/topographische_ansichten/loreley/Loreley_Dampfschiff__760x500_.jpg) [08.04.13].

Abbildung 22:

Johann Baptist Hilsdorf (o. J.): Bingen. Fotografie auf Atelier-Pappkarton. Bingen. <http://fotoplatz.stereographie.de/hilsdorf/04.jpg> [09.05.13].

Abbildung 23:

Johann Baptist Hilsdorf (o. J.): National-Denkmal am Niederwald. Fotografie auf Atelier-Pappkarton. Bingen. <http://fotoplatz.stereographie.de/hilsdorf/03.jpg> [09.05.13].

Abbildung 24:

Strukturanalytischer Medienkorpus des Landschaft-Bilddiskurses. Eigene Darstellung.

Abbildung 25:

Otto Niebergall (1951): KPD-Wahlplakat zur Landtagswahl von 1951. Plakat, 58,5 x 42 cm. In: BROMMER, P., KRÜMMEL, A., WERNER, W. (2002): Geschichte Plakativ. Das 20. Jahrhundert am Mittelrhein in Plakaten und Flugblättern. Koblenz: 121.

Abbildung 26:

August Sander (1914): Jungbauern. Schwarz-Weiß-Fotografie. SANDER, A. (2003 [1929]): Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. München: 29.

Abbildung 27:

August Sander (1928): Handlanger. Schwarz-Weiß-Fotografie. SANDER, A. (2003 [1929]): Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. München: 63.

Abbildung 28:

August Sander (o. J.): Drachenfels im Herbst. Schwarz-Weiß-Fotografie. In: SANDER, A. (1981 [1974]): Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946. München: 109.

Abbildung 29:

August Sander (o. J.): Basaltsteinbruch im Siebengebirge. Schwarz-Weiß-Fotografie. In: SANDER, A. (1981 [1974]): Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946. München: 107.

Abbildung 30:

August Sander (1934): Blick durch den Rolandsbogen auf das Siebengebirge. Titelseite, 20,3 x 15,5 cm. In: Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1999) (Hrsg.): August Sander. Landschaften. Köln, München: 225.

Abbildung 31:

August Sander (1938): Der Vierseenplatz zu Boppard. Schwarz-Weiß-Fotografie, 16,8 x 23,2 cm. In: Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1999) (Hrsg.): August Sander. Landschaften. Köln, München: 88.

Abbildung 32:

August Sander (1938): Rheinschleife bei Boppard. Schwarz-Weiß-Fotografie [Abzug aus den 1950er Jahren], 17,3 x 23,8 cm. In: Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur (1999) (Hrsg.): August Sander. Landschaften. Köln, München: 87.

Abbildung 33:

Ansel Adams (1942): The Tetons and the Snake River. Schwarz-Weiß-Fotografie. Grand Teton National Park, Wyoming. National Archives and Records Administration, Records of the National Park Service. (79-AAG-1) [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/common/2/21/Adams\\_The\\_Tetons\\_and\\_the\\_Snake\\_River.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/common/2/21/Adams_The_Tetons_and_the_Snake_River.jpg) [10.06.13].

Abbildung 34:

August Sander (o. J.): Siebengebirge bei Oberwinter. Schwarz-Weiß-Fotografie. In: SANDER, A. (1981 [1974]): Rheinlandschaften. Photographien 1929-1946. München: 91.