



Open Access Repository

[www.ssoar.info](http://www.ssoar.info)

## Mikes Lösung - Rekonstruktion eines Bildungsprozesses in einer Kinderzeichnung

Scheid, Claudia; Ritter, Bertram

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

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

Verlag Barbara Budrich

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Scheid, C., & Ritter, B. (2014). Mikes Lösung - Rekonstruktion eines Bildungsprozesses in einer Kinderzeichnung. *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 15(1-2), 181-206. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-461503>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Claudia Scheid, Bertram Ritter

## Mikes Lösung – Rekonstruktion eines Bildungsprozesses in einer Kinderzeichnung

### Mikes Resolution – Reconstruction of a development in a Child's Drawing

**Zusammenfassung:**

Zeichnungen sind ein bedeutendes Ausdrucksmittel für Kinder. Darum ist es erstaunlich, dass sich die sozialwissenschaftliche Forschung zu Kindern nicht stärker für sie interessiert. Dass dieses einzigartige Mittel der Erkundung der Perspektiven von Kindern kaum genutzt wird, dürfte seinen Grund darin haben, dass die meisten der zur Verfügung stehenden Methoden der Bildanalyse als diesem Gegenstand nicht angemessen wahrgenommen werden. Im Aufsatz soll mittels einer exemplarisch vorgenommenen Analyse die Frage zur Diskussion gestellt werden, ob ein bildhermeneutisches Verfahren, das sich methodisch an der Objektiven Hermeneutik orientiert und das man auch methodologisch darin verankern kann, dem Gegenstand möglicherweise gerecht werden kann. Der Zeichnung als Niederschlag einer kindlichen bildnerischen Ausdruckshandlung, die in sich motiviert ist als Vollzug des biographischen Entwicklungsprozesses, soll sich diese Methode anschmiegen. Der Faden der weiterzuführenden methodologischen und auch bildtheoretischen Diskussionen wird aufgenommen.

**Schlagnworte:** Kinderzeichnung, Methodologie, Bildanalyse, Kindheitssoziologie, Objektive Hermeneutik

**Abstract:**

The drawings of children constitute a unique means of expression and, as such, a sample-material for the reconstruction of a child's learning process and development. But this subject has not yet made it onto the agenda of empirical research in Social Sciences. We suggest that this is to do with missing methods. Only recently has social science shown more interest in the methodology of picture interpretations. In the article we want to discuss by means of an exemplary analysis the question, if a specific hermeneutic method, a derivate of Objective Hermeneutics, could reach this subject. That method should be able to cling to drawings as objectivations of meaningful movements. Further methodological and questions of theory of image have to be discussed. We are adopting these issues.

**Keywords:** children's drawings, methodology, visual data analysis methods, Sociology of childhood, objective hermeneutics

# 1 Theoretische und methodologische Vorbemerkungen

Kinderzeichnungen wurden im deutschsprachigen Raum bislang kaum im Rahmen sozialisations- und bildungstheoretischer Fragestellungen untersucht. Auch die Thematisierung der Relevanz des Bildnerischen für Sozialisation und Bildung (Stenger/Fröhlich 2003, Schäfer/Wulf 1999) konnte den Gegenstand nicht auf die Agenda empirischer sozialwissenschaftlicher Forschung setzen. Dieser Sachverhalt kann auch im Zusammenhang damit gesehen werden, dass sich die Sozialwissenschaften erst in den letzten Jahren verstärkt den Methoden der Bildinterpretation zugewandt haben. Inwieweit der Gegenstand Kinderzeichnungen dazu zwingt, offene Fragen für viele bisher vorgeschlagene Methoden der Bildanalyse zu formulieren, wird ausführlicher in Scheid (2012) diskutiert. Unmittelbar relevant für die Frage, warum Kinderzeichnungen nicht zum Gegenstand wurden, dürfte sein, dass fast alle der bisher vorgeschlagenen Methoden sich auf Fotografien beziehen. Doch gemalte und gezeichnete Bilder unterliegen einer anderen Konstitutionslogik als Fotografien (Scheid 2012; s.a. Oevermann 2009, S. 150f.).

Beklagt wird das Auslassen des Gegenstandes Kinderzeichnung aus dem Kanon etablierter Forschungsgegenstände sinnrekonstruktiver Sozialforschung erstaunlicherweise jedoch wenig. Erstaunlich ist dies nicht nur, weil Kinderzeichnungen die meisten Menschen faszinieren – und diese Anziehungskraft an sich als erklärungsbedürftig erscheinen könnte. Kinderzeichnungen könnten auch in der Hoffnung betrachtet werden, mit ihrer Hilfe Wege der Forschung bezüglich Kindern – sei es im Rahmen kindheitssoziologischer, sei es im Rahmen sozialisationstheoretischer und familiensoziologischer Fragestellungen – zu entwickeln. Das Malen ist für die meisten Kinder ein sehr wichtiges Ausdruckshandeln, weshalb alle wissenschaftlichen Disziplinen, die mit Kindern bzw. mit Sozialisation befasst sind, ein Interesse daran haben müssten, einen methodischen Zugang zu diesem „Medium“ zu entwickeln, gerade angesichts dessen, dass Interviews mit Kindern ab einem bestimmten Alter vielleicht möglich, aber sehr schwierig zu führen sind (vgl. u.a. Fuhs 1997; Heinzel 2000; Heinzel 2010). Der Königsweg soziologischer Forschung (König 1962) ist also schlecht gangbar. So kann die Zielstellung, subjektive Perspektiven zu erfassen, von den Sozialwissenschaftlerinnen und Sozialwissenschaftlern, die sich dem immer bedeutsameren Thema der Bildungsprozesse von Kindern widmen, nur schwer erfüllt werden. Inzwischen mahnt aber auch die klassische Kindheitsforschung die Berücksichtigung sozialisationstheoretischer Themen an (so Allison James auf der Tagung der Sektion Kindheitssoziologie 2013 in Hildesheim). Die bevorzugt in der Kindheitsforschung eingesetzten ethnographischen Methoden (Heinzel 2010, S. 712), welche zur Beschreibung von Kinder-Peer-Kultur nutzbringend sind, erlauben einen Zugriff auf Bildungsprozesse jedoch nur begrenzt. Denn der sozialwissenschaftliche Begriff der Bildung bezieht sich auf die Entwicklung von Perspektiven eines Subjektes, doch Beobachtungen geben hier weniger Anhaltspunkte. Die Rekonstruktion der subjektiven Sichtweisen von Kindern (Heinzel 2010) und deren Transformation im Rahmen von familialen, schulischen und Peer-Beziehungen erfordert möglichst reichhaltige Ausdrucksgestalten des in den Blick genommenen Subjekts und deren objektivierende Analyse. Analysen von Kinderzeichnungen bieten hier einen empirischen Weg an, um sozialisations- und bildungstheoretische Fragen unter-

suchen zu können, denn eine Kinderzeichnung kann als reichhaltige Ausdrucksgestalt eines Innenlebens betrachtet werden.<sup>1</sup>

Vereinzelte gab es Versuche, Kinderzeichnungen zum Ausgangspunkt erziehungs- und sozialwissenschaftlicher Forschung zu machen. Ein einigermaßen akzeptiertes Vorgehen deutet sich mittlerweile an, das jedoch die eigentlich interessante Sphäre des Bildnerischen als genuine Ausdrucksdimension nur berührt: Der Mediensoziologe und Kunstpädagoge Norbert Neuss (1999, 2005) empfiehlt zur Deutung von Kinderzeichnungen die Befragung der zeichnenden Kinder und vertritt, wie auch die Entwicklungspsychologin Billmann-Mahecha (1994, 2005), offensiv die These, dass dies der einzige mögliche Weg sei, die bildnerischen Äußerungen mit Anspruch auf Gültigkeit und Überprüfbarkeit zu interpretieren. Auch der Kunstpädagoge Georg Peez hält daran fest, dass sich eine Kinderzeichnung nur erschließt, wenn man den Mitteilungen des Kindes zuhört (Peez 2011, S. 48; 2004).

Dieses methodische Vorgehen führt u.E. jedoch in eine Sackgasse, und zwar aus zwei Gründen: zum einen wegen des „Gehaltes“, zum anderen wegen der „Pragmatik“ der bildlichen Darstellung. Zum einen ist es die Regel, dass die Komplexität und die Überdeterminationen im kindlichen Ausdruckshandeln generell, auch im verbalen, die Explikationsfähigkeit überschreite.<sup>2</sup> Zum anderen ist davon auszugehen, dass das bildnerische Ausdruckshandeln eine eigene Dimension der Erzeugung und Darstellung von Sinn konstituiert, die in dem, was sich (immerhin) als Darstellungsintention verbal explizieren lässt, nicht aufgeht (s.u.).

Im Folgenden soll nun die Probe aufs Exempel gemacht werden, ob der bildnerische Ausdruck eines Kindes in seiner Sinnmotivation erschließbar ist, auch wenn Norbert Neuss die Ablehnung eines solchen Vorgehens in harten Worten formuliert: „Bildinterpretationen, die ohne die Beachtung der Kontextualität oder der Aussagen des Kindes gemacht werden, sagen zumeist mehr über den Betrachter aus als über den Beforschten“ (Neuss 1999, S. 52). Er warnt dabei vor der „maßlosen Überschätzung der Zeichnungen und ihrer Interpretierbarkeit“ (ebd., S. 39; vgl. auch Neuss 2005). Die Möglichkeit der kontextfreien immanenten Analyse einer Kinderzeichnung, die ohne Hinzuziehung von Äußerungen des Kindes oder Daten zur Biographie operiert, wollen wir anhand der folgenden verdichteten Darstellung einer Bildanalyse demonstrieren. Dieser Aufgabe widmen wir uns, indem wir die Bildelemente zunächst schrittweise in einer relativ ausführlichen Deskription erfassen. Im Sinne der Verdichtung der exemplarischen Darstellung unseres Analyseverfahrens haben wir diese extensive Deskription der Bildelemente hier jedoch nur bei einigen Elementen vorgenommen, um daran anknüpfend jeweils in einer Sequenz von Hypothesen darzulegen, warum diese Elemente genau in der vorliegenden Weise und nicht anders gezeichnet worden sind und was sich abgeleitet aus den rekonstruierbaren spezifischen Verhältnissen von Motiven, Darstellungsweisen und kompositionellen Ordnungen als Gegenstand der bildlichen Darstellung ergibt. An einer Stelle werden die typischen methodischen Operationen der Objektiven Hermeneutik hervorgehoben und in einer Meta-Perspektive expliziert. Vorweggenommen sei, dass im Zuge der Analyse der objektive Bildgegenstand sich als ein spezifischer komplexer Zusammenhang aus Handlungs- und Beziehungsmustern erweist.

## 2 Analyse einer Kinderzeichnung

### 2.1 Der Fall



Die analysierte Zeichnung ist Teil eines Samples, das zur Untersuchung der Sinnstrukturiertheit von Kinderzeichnungen in drei Kindergärten, darunter einer in einer Kinder- und Jugendpsychiatrie, erhoben wurde.<sup>3</sup> Es sei betont, dass die hier analysierte Zeichnung nicht deshalb ausgewählt wurde, weil es die eines psychiatrischen Patienten ist und es eine Tradition gibt, Kinderzeichnungen als Indikator besonderer Belastungen, Traumatisierungen und Entwicklungsstörungen zu verwenden. Sondern ein bestimmtes, nach Ansicht der Autorin und des Autors bedeutendes Moment von Kinderzeichnungen erscheint in diesem Bild besonders eindrücklich und imponiert selbst bei einem oberflächlichen Blick, nämlich die Topographie der gezeichneten Formen. Am Ende des Beitrages gehen wir kurz auf die Bedeutung dieses Moments ein, benennen methodologische Grundlagen der Analyse und geben methodische Empfehlungen. In klassisch sozialisations- und bildungstheoretischer Perspektive gehen wir dabei davon aus, dass das, was Dritte als „Verhaltensauffälligkeit“ wahrnehmen, so lange im Kontinuum der möglichen Entwicklungen zu sehen ist, wie keine anderen ursächlichen Faktoren bekannt sind. Das hier analysierte Bild war auch nicht Teil eines therapeutischen Prozesses (Ritter/Zizek 2014), besitzt also keine spezielle interaktionsdynamische Rahmung, die zu berücksichtigen wäre, sondern entstand im Rahmen des Kindergarten-Alltags im sogenannten Freispiel (vgl. die Analyse einer Zeichnung aus einem städtischen Kindergarten in Scheid 2012).

## 2.2 Extensive Deskription

### 2.2.1 Vorbemerkung zum methodischen Vorgehen

Mit der Deskription der Kinderzeichnung nehmen wir eine methodische Operation vor, für die bei der Analyse von sprachlichen Ausdrucksgestalten und Protokollen verbalsprachlicher Interaktionen, beispielsweise Interviewmaterial oder Gruppendiskussionen, keine Notwendigkeit besteht. Durch sie vermögen wir Darstellungsentscheide zu fokussieren und sie damit zugleich auf Distanz zu bringen – gemäß der konstitutionstheoretischen Grundannahme, dass auch Zeichnungen als Ausdrucksgestalten zu behandeln sind, d.h. als Protokolle von Entscheidungen. Details und ihre Relationen werden benannt und verbleiben nicht in der Simultanität des Ausdrucks, den das Bild uns bietet. Durch die „Heraushebung“ der Gestaltungsentscheidungen stellen sich indes bereits Deutungshorizonte her.

In unserer konkreten Analyse war aber nicht vorher bestimmt, was als relevanter Darstellungsentscheid betrachtet wird, sondern es wurde mit einer auffälligen Motivkonstellation im Bild begonnen und diskutiert, warum sie wohl so und nicht anders angefertigt wurde. Dann wurden weitere Details verbalisiert und die Analyse einbezogen, und zwar immer den im Bild enthaltenen Verweisungslogiken folgend. Die im Folgenden gebotene Deskription summiert bestimmte, im Laufe der Analyse explizierte „Sequenzen“ auf, ist also in gewisser Weise ein Artefakt „ex post“ und erhebt keineswegs den Anspruch, Protokoll einer spontanen ersten Schau des Bildes zu sein. Mit dieser vorweg gegebenen Deskription versuchen wir sozusagen das Bild aus seiner sinnlichen Präsenz zu heben und es als Gegenstand soziologischer Analyse zu etablieren. Es bleibt für die Analyse aber prägend, dass im Bild simultan gegeben ist, was sprachlich nacheinander bestimmt wird. Aber diese Gleichzeitigkeit kann sprachlich formuliert und konstitu-

tionstheoretisch sowie methodologisch genau durch die Versprachlichung reflektiert werden. Wir folgen bei diesem Vorgehen also der Argumentation Muellers (2012, S. 155), dass es bei dieser Verbalisierung nicht darum geht, ein Bild zu versprachlichen, sondern lediglich darum, es einer wissenschaftlichen Operation zugänglich zu machen.

Wie garantiert man bei diesem Vorgehen Extensivität und Sequenzialität, wie sie Merkmale der Objektiven Hermeneutik sind? Dass die Deskription von bildlichen Daten ein Moment der Interpretation ist, wie Thomas Loer (2010, S. 328) festhält, erscheint uns zwingend, aber unproblematisch, da das Datenmaterial, zumindest fotomechanisch reproduziert, dem Text der Deskription beigegeben werden kann. Dieser methodische Schritt, eine bildimmanente Entscheidung als Entscheidung zu notieren, kann also kritisiert werden (wie auch die daran anschließende eigentliche Deutung des Vermerkten). Anders als Loer (2010) glauben wir aber nicht, dass man ganz auf das deskriptive Moment – wie immer dies auch eingebettet ist – verzichten kann, denn nur die Ausdrucksmaterialität der Schriftsprache protokolliert sich selbst (Oevermann 2009, S. 134). Bezüglich anderer Ausdrucksmaterialitäten muss man „notieren“ (vgl. ebd. zu „Notationen“)<sup>4</sup>, um je zu bestimmen, wo man Entscheide im Ausdruckshandeln identifiziert, wovon also in einer soziologischen Analyse zu reden sein wird. Wir glauben also, dass die Deskription eine je vorläufige und im Laufe der Analyse zu überprüfende Identifizierung des Forschungsgegenstandes ermöglicht. Dieser soll ja ein konkretes Darstellungs- und Ausdruckshandeln sein. Der Forschungsgegenstand wäre ein anderer, wenn man beispielsweise die Möglichkeiten des Gestaltens mittels Buntstiften im Vergleich zu Wasserfarben untersuchen würde oder die Frage, inwiefern der Zeichner, die Zeichnerin einer Abbildungslogik (einem „Naturalismus“) folgt. Gerade bei gemalten Bildern und Zeichnungen besteht ohne eine ins Detail gehende Deskription wohl sehr stark eine Gefahr, wie sie Oevermann (1981, S. 51f.) für die ethnomethodologischen Analysen beschreibt: Es geht nur noch um allgemeine Darstellungsoptionen, aber nicht mehr darum, welcher konkrete Fall sich in einem konkreten Material ausdrückt.

In Bezug auf die Forderung der Objektiven Hermeneutik nach Extensivität und Sequenzialität in der Analyse resultieren nun drei Fragen, die wir an diesem Ort nicht abschließend beantworten können – d.h., dass wir nicht abschließend beantworten können, ob die Kriterien der Extensivität und Sequenzialität auf Bildanalysen einfach übertragen werden können. Doch kann man pragmatische Übersetzungen formulieren, die in unseren Augen eine methodische Kontrolle bezüglich der Frage erlauben, ob das, was man tut, etwas mit Sequenzanalyse zu tun hat. Im Folgenden formulieren wir die drei prinzipiellen Fragen und wie wir sie bezüglich der Methodik für uns formuliert haben.

Erstens stellt sich die Frage, ob man alle im Bild enthaltenen Relationen erfasst hat, also das Bild als Ganzes. Diese Frage kann möglicherweise beantwortet werden unter Verweis auf die grundsätzlich gegebene Schwierigkeit, dass die Methode *immer* nur auf partielle Mengen von möglichem Datenmaterial angewendet werden kann. Beim Bild ergibt sich aber das Problem, dass die methodologische Präferenz des „Anfangs“ (Oevermann 1983, Oevermann u.a. 1979), mit dessen Analyse eine prägnante Strukturhypothese angestrebt wird, die dann im Folge-material bezüglich Reproduktion und Transformation beobachtet werden kann, so nicht umzusetzen ist. Allerdings kann diese Präferenz für das Bild „übersetzt“ werden in die Analyse eines die nachfolgenden Optionen stark einengenden Motivzusammenhangs. Das Ziel bleibt dann die Rekonstruktion einer Strukturre-

produktion (Oevermann 1981, S. 8) und die sich prinzipiell daran anschließende mögliche Prognose, welche weiteren Details die das Bild hervorbringende Strukturformel noch hervorbringen könnte. So kann die anzulegende erste Frage in Bezug der methodischen Praxis lauten: Wurde die Analyse der die Möglichkeiten des Ausdrucks strukturierenden und determinierenden Darstellungsentscheide und ihrer Bezüge vorgenommen?

Die zweite Frage hängt eng mit der ersten zusammen, da ja das Bild sich synchron darbietet: Wie garantiert man die Extensivität, die Vollständigkeit der Analyse, wenn nicht alle im Bild enthaltenen Relationen abgearbeitet wurden, was also heißt Vollständigkeit unter dieser Bedingung? Das Ziel muss es sein, für einen konkreten, das Bild strukturierenden Zusammenhang eine These gefunden zu haben, die jedes Detail dieses Zusammenhangs einordnen kann (ggf. auch solche, die erst mit der Lupe sichtbar werden) und von der aus ein Ausblick auf die übrigen Motivzusammenhänge plausibel geleistet werden kann. Die zweite an die konkrete Analyse anzulegende Frage lautet also: Wurde an einen bestimmten Zusammenhang extensiv eine Struktur rekonstruiert, die sich als aufschließend erweist auch für weitere Zusammenhänge im Bild?

Auch die dritte Frage hängt mit der ersten zusammen und ergibt sich im Rahmen der Sequenzialitätsforderung: Hat man bei der Auswahl eines Motivkomplexes willkürlich Stellen aus dem Material herausgegriffen? Auch diese Frage lässt sich übersetzen: Ist den Relationen nachvollziehbar im Rahmen von Verweisungen gefolgt worden und kann die Entscheidung, die Analyse an einer bestimmten Stelle nicht weiter fortzuführen, durch die bis dato rekonstruierte Sinnstruktur und ihrer Erschließungskraft auch für weitere Zusammenhänge plausibel dargelegt werden?

### 2.2.2 Deskription des konkreten Bildes

Der materiale Träger der Zeichnung ist ein homogen hellblau getöntes Papier im Format DIN A4. Sämtliche Farbspuren auf dem Papier stammen von relativ weichen Holzbuntstiften.<sup>5</sup>

Ein durch krakelige dunkelrote Buchstaben gebildetes Wort in der Nähe des oberen Randes der Zeichnung erweist sich als englisch auszusprechender Vorname für eine männliche Person. Richtet man das Blatt Papier entsprechend der Ausrichtung der lesbaren Buchstaben aus, so stehen diese oben im Bild und es ergibt sich für die Zeichnung ein Hochformat. Diese Ausrichtung passt auch zu denjenigen grafischen Elementen der Zeichnung, die auf Anhub als Gesichtsschemata zu erkennen sind. Das Bild als Ganzes ist kompositorisch gegliedert in mehrere farblich und motivisch distinkte Bereiche, die sich jeweils mehr oder weniger bildfüllend horizontal über die Breite des Formats erstrecken und die in vertikaler Richtung nacheinander betrachtet gleichsam eine Sequenz von Schichten bilden:

Zuoberst erscheint eine in der vertikalen Dimension bis zu maximal 5 mm dicke, d.h. im Verhältnis zum Bildformat sehr dünne lilafarbene Schicht, die sich von links nach rechts fast über die ganze Bildbreite erstreckt. Unterhalb der lila Farbschicht findet sich der auffälligste Motivzusammenhang der Zeichnung, der sich gemäß dem bereits geschilderten kompositorischen Grundprinzip mit mehreren distinkten Figuren wie ein horizontaler Fries über die Bildbreite erstreckt. Das im Zentrum dieses Sektors, der als solcher durch die darunter liegenden Linien und Figuren abgegrenzt wird, und damit unmittelbar auf der vertikalen Mit-



telachse des Bildes liegende nahezu achsensymmetrische Motiv in Orangerot ist unschwer als menschenähnliche Figur zu erkennen. Insgesamt erscheinen in dem Bildsektor fünf Elemente; dies sind, von links nach rechts: (1) eine nur durch eine Umrisslinie realisierte gekrümmte grüne Figur (beschreibbar als „Wurst“, „Sichel“ oder „Mond“), (2) der eingangs erwähnte Name in roten Buchstaben, (3) die besagte orangerote menschliche Figur, die einem Kopffüßler-Schema entspricht, (4) ein über dem nach rechts weisenden „Arm“ der Figur sich befindender Komplex dreier hellblauer Kringel in vertikaler Anordnung und schließlich (5) eine gelbe „Sonne“ mit Gesicht und Strahlen am rechten Bildrand.

Der zentrale Kopffüßler (dessen universelles Schema wir hier nicht besprechen, vgl. Kraft 1982, um stattdessen direkt auf Fallspezifisches zu fokussieren), beansprucht nicht nur innerhalb des hier betrachteten Bildsektors, sondern in der ganzen Zeichnung die Aufmerksamkeit als eine Hauptfigur, und zwar sowohl motivisch, wegen des auffälligen Gesichts- und Körper-Schemas, als auch positionell, wegen seiner Lage auf der Mittelachse. Die gezeichneten Elemente innerhalb des großen orangefarbenen Kreises entsprechen in ihrem Zusammenhang einer Darstellungskonvention für ein menschliches Gesicht, wie sie im Kinderspruch zum Ausdruck kommt: „Punkt, Punkt, Komma, Strich, fertig ist das Mondgesicht“. Das Gesicht zieht in der vorliegenden Zeichnung sofort die Aufmerksamkeit auf sich, was nicht allein daran liegt, dass es eben eine menschliche Figur, mithin ein Aktivitätszentrum indiziert, sondern auch an seiner besonderen Expressivität. Auffällig sind insbesondere die runden Augen, die an eine von Zeichentrickfiguren bekannte Darstellungsroutine, aber auch an die Darstellung einer Brille denken lassen. Vom einrahmenden Kreis des Gesichtes, also vom „Kopf“ der Figur, gehen an der linken und rechten Seite etwa mittig Striche ab, die als „Arme“ zu bezeichnen sinnvoll erscheint. Der für den Betrachter linke ist gegenüber dem rechten etwas höher angesetzt und weist in einem Winkel von ca. 30° nach oben; der rechte, der nicht unmittelbar die Kreisform des „Kopfes“ berührt, weist ungefähr im gleichen Winkel nach unten. Zwei ungefähr parallele Striche setzen unterhalb des „Kopfes“ direkt an dessen Kreisbogen an und weisen nach unten; diese „Beine“ sind nicht so kräftig gezeichnet wie die seitlich angebrachten „Arme“, und insbesondere der rechte weist leicht konvexe und konkave Verlaufsabschnitte auf, ist also teilweise gekrümmt. Alle vier Extremitäten der Kopffüßler-Figur wurden offenbar mit dem gleichen orangefarbenen Holzbuntstift gezeichnet wie der „Kopf“ und die Elemente des „Gesichts“.

Rechts von der Kopffüßlerfigur, unterhalb von deren „Kopf“, auf Höhe der „Beine“, befindet sich eine mit der zitronengelben Farbe, den Strahlen und dem Gesicht konventionell-schematische Sonnendarstellung, auf deren oberes Ende der rechte „Arm“ des orangefarbenen „Männchens“ hinzeigt. Die Umrissform, ein mit einem gelben Holzbuntstift gemaltes irreguläres Kreiselement, das in der Höhe einen Durchmesser von ca. 5 cm und in der Breite einen Durchmesser von ca. 4 cm aufweist, ist gefüllt mit einer „piktogramatischen“ Gesichtsdarstellung und umgeben von 22 ca. 1 cm langen Strichen, die von ihr strahlenförmig nach außen weisen. Diese haben eine auffällige Ausrichtung: An der linken Seite der „Sonne“ richten sich einige fast parallel stehende Strahlen direkt auf die orangefarbene Figur, durchbrechen also die Erwartung einer strahlenförmigen Anordnung und Auffächerung rings um die „Sonne“ in alle Richtungen (die durch die Konvention entsteht). Die „Sonne“ liegt so dicht am rechten Bildrand, dass rechts von ihr gar kein Platz für Strahlen mehr besteht.

Ein in hellgrüner Farbe gezeichnetes sichelartiges Element befindet sich links von der orangefarbenen Figur und unterhalb der Buchstaben am linken Bildrand. Die grüne Form wird gebildet durch zwei nahezu parallele Kreissegmente, weshalb hier das geometrische Schema einer Sichel nicht wirklich erfüllt ist, wofür sich ein kleinerer und ein größerer Kreisumfang schneiden müssen. Die Spitzen werden dadurch gebildet, dass das außen verlaufende Kreissegment nach innen schlägt; das innere Kreissegment hat an seinem rechten Ende einen Knick und wird gerade nach oben weitergeführt. Insgesamt erhält die grüne Form so Ähnlichkeit mit einem schräg gehaltenen Telefonhörer; durch die Oppositionsstellung der grünen Figur zu der „Sonne“ am anderen Rand des Bildes wird es aber semantisch plausibel, die Figur als „Mond“ aufzufassen; diese Lesart wird durch die grüne Farbe weder eindeutig bestätigt noch widerlegt. Das obere Ende der grünen Form liegt unmittelbar neben den roten Buchstaben des Namens. Zugleich wird diese Stelle durch den linken „Arm“ der orangefarbenen Figur herausgehoben.

Oberhalb des rechten „Armes“ des orangefarbenen „Männchens“ liegt eine Figur, die gebildet wird durch drei übereinander gestapelte kreisförmige, aber mehr oder weniger stark deformierte Elemente; das unterste erscheint wie ein quer gelegter Tropfen. Alle Konturen wurden hier mit wenig Druck gezeichnet. Der sich dadurch ergebende Eindruck der Zartheit der zusammengesetzten Figur wird verstärkt durch unter den blauen Formen liegende, gleichfalls mit Absetzen gezeichnete weiße Konturen. Ebenfalls in Weiß ist ein Gesicht in dem oberen der aufgeschichteten Kreise eingezeichnet, ähnlich dem Gesicht der „Sonne“, aber kaum sichtbar, da sich auf dem hellblauen Untergrund das Weiß nicht deutlich abhebt. In dem mittleren Kringel erscheinen drei kleine weiße Knäuel in senkrechter Reihe. Die übereinanderliegenden Kringel ergeben zusammen eine Figur, die man als „Schneemann“ bezeichnen kann.

Unten im Bild ist kein „Boden“ gezeichnet, aber kleeähnliche grüne „Pflanzen“-Formen, die von dem Geschehen im „Himmel“ durch eine geschichtete Sequenz von Trennlinien respektive Trennfiguren in der Mitte der Bildfläche – auf die wir noch eingehen – separiert sind.

Auf den ersten Blick bestehen in der unteren Bildhälfte keine Aktivitätszentren. Dazu kommt, dass das Prinzip des Seriellen im Gezeichneten – siehe beispielhaft die vielen grünen Striche mit daraufgesetzten Kringeln – gegenüber den Figuren im oberen Drittel als different und auf den ersten Blick weniger interessant wahrgenommen wird.

Unterhalb des Sektors mit „Mondsichel“, Name, Kopffüßler, „Schneemann“ und „Sonne“ befindet sich, als nächste Schicht des Bildes, die erwähnte längliche horizontale Figur, deren auffälligstes Merkmal eine orangefarbene Zickzacklinie mit acht Zacken oder Ausbuchtungen ist. Im Verlauf von rechts nach links werden die Zacken tendenziell größer bzw. offener, z.T. werden ihre Spitzen durch Bögen ersetzt, und der Druck des Zeichenstiftes wird schwächer; daher ist anzunehmen, dass mit dem Zeichnen der Zickzacklinie rechts begonnen wurde und der Verlauf des Zeichnens dieses Elementes eine gewisse Entspannung und Abschwächung enthält (s.u.).

Im Sinne der exemplarischen Darstellung einer methodisch aus den ganz spezifischen Eigenheiten der Zeichnung abzuleitenden Deutung sei diese Figur noch etwas aufwendiger formal beschrieben: Der erste Zacken auf der rechten Seite (der nicht unterhalb der Umrisslinie der Sonne liegt) ist ca. 1 cm hoch und 0,5 cm breit; der zweite ca. 1,5 cm hoch und 0,7 cm breit und zeigt tendenziell nach links; der dritte 2 cm hoch und 1,7 cm breit; der vierte gleicht in seiner Ausdehnung

dem dritten, ist aber mit deutlich weniger Druck gezeichnet; der fünfte Zacken ist ein Bogen, ebenfalls mit weniger Druck gezeichnet als die ersten drei Zacken; die sechste, schmale Ausbuchtung weist zwar wieder eine Spitze auf, doch sind ihre Seiten gekrümmt; die siebte Ausbuchtung ist die größte und wiederum ein Bogen; die achte, mit der der Verlauf mit ca. 3,5 cm Abstand vom linken Bildrand endet, ist eine Spitze mit bogenförmig gekrümmten Seiten. Im Gesamtverlauf der Zickzacklinie, die eigentlich als Zacken-Bogen-Linie zu beschreiben ist, ergibt sich ein leichtes Ansteigen (von rechts nach links) bzw. eine Neigung von ca. 15°. Unterhalb der gezackt-geschwungenen Linie vervollständigt eine einzige gekrümmte, separat gezeichnete Linie die Form zu einer Art Sägeblatt-Kontur. Diese Linie verliert wiederum in ihrem Verlauf von links nach rechts an Intensität, sodass der Schluss naheliegt, der Zeichner habe rechts mit der Zickzack-Bogenlinie begonnen, diese durch acht Hebungen nach links geführt und dabei eine gewisse Lockerung zugelassen, anschließend neu angesetzt und die leicht geschwungene Grundlinie des „Sägeblatts“ nach rechts gezogen, wobei der Knick Richtung rechts oben in dieser Linie – unterhalb der dritten Zacke von rechts – der geringeren Amplitude der ersten Zacken geschuldet ist, während an dem Plan festgehalten wurde, die beiden Linien am Ende zusammenlaufen zu lassen. Insgesamt sind die Zacken links, also unterhalb des grünen Elementes, eher weich und geschwungen, während sie rechts, in der Nähe der Sonne, aggressiv und hart wirken. Wie die meisten Strahlen der „Sonne“ weisen auch einige der Zacken eine Richtungsneigung zur zentralen orangefarbenen Figur auf. In der Zacke ganz links, unter dem „Mond“, erscheinen in diagonalen Anordnung zwei kleine Kreise, ein vom unteren dieser Kreise nach links unten verlaufender ca. 0,3 cm langer Strich und ein zu diesem in einem grob näherungsweise rechten Winkel stehender ca. 0,5 cm langer Strich; die Konstellation dieser Elemente erzeugt den Eindruck einer perspektivisch verzerrten diagrammatischen Gesichtsdarstellung (bei der, ähnlich wie bei den Gesichtern von „Sonne“ und „Schneemann“, die Augen keine Pupillen enthalten). Die übrigen Zacken bzw. Ausbuchtungen sind mit jeweils einem dunkelroten Kringel gefüllt, mit zwei Ausnahmen: Die abgerundete Ausbuchtung an zweiter Stelle von links trägt zwei rote Kringel, die an diese rechts anschließende trägt dafür gar keine Füllung bzw. Verzierung. Aus der ganz links liegenden Zacke mit „Gesicht“ geht ein horizontaler roter Strich hervor. Ein Pendant dazu besteht in einem orangefarbenen horizontalen Strich am anderen Ende der ganzen Figur unterhalb der „Sonne“, der allerdings die orangefarbenen Striche der Sägeblattfigur nicht berührt. Vervollständigt durch diese horizontalen Striche auf beiden Seiten fungiert das ganze gezackte Element als Trennfigur, die sich gegenüber den anderen Schichten des Bildes hervorhebt und das ganze Bild in zwei Hälften teilt. Unterhalb der sägeblattartigen orangefarbenen Figur befinden sich – quasi als „Beinchen“ – acht orangefarbene, weitgehend senkrechte Striche, welche ungefähr gleichmäßig über den längeren Abschnitt der Grundlinie verteilt sind; diese sind, mit Ausnahme des ca. 5 cm langen und leicht gebogenen Striches ganz rechts, zwischen 2,5 und 3,5 cm lang. Vier von ihnen berühren die gezackte Figur, vier nicht. Links sind also Bögen und abgerundete Zacken zu sehen, nach rechts werden die Zacken immer schärfer. Man kann es auch umgekehrt formulieren: Die ganze Geometrie der „Zackigkeit“ geht von rechts nach links allmählich verloren und behält im linken Bereich nur eine Art Reminiszenz im dritten Bogenzacken.

Hier beenden wir die Deskription, die die Ausdrucksgestalt detailliert vermerken, dabei aber zugleich das Ziel nicht aus den Augen verlieren sollte, probeweise

das Bild als Ergebnis eines Ausdruckshandelns zu „notieren“, gefällte Darstellungsentscheide in den Blick zu nehmen. Um zu schauen, was dabei herauskommt, wenn man davon ausgeht, dass all die genannten Aspekte Ergebnisse eines Entscheidungs- bzw. Selektionsprozesses sind, wenden wir uns nun der Deutung zu.

### 2.3 Interpretation des Motivzusammenhanges um die zentrale Figur

In der Bedeutungsanalyse nutzen wir die extensive Deskription und formulieren Hypothesen zur Frage, warum die geschilderten Elemente in dieser Weise und nicht anders und an ihrem jeweiligen Ort und nicht anderswo gemalt wurden. Dabei analysieren wir nicht den Wortlaut der Deskription, sondern die darin vermerkten bildnerischen Darstellungsentscheidungen.

Im konkreten Fall scheint der Konstellation der geschlossenen Kreis- bzw. Sichelformen mit den darin enthaltenen piktogramatischen Gesichtern im Verhältnis (nebst geschriebenem Namen) besondere Relevanz zuzukommen. Sie lässt Gestaltungsaufwand – z.B. kontrollierter Farb- und Formwechsel – erkennen und die Gesichtsschemata binden Aufmerksamkeit und indizieren die Abbildung von Akteuren. Darum soll die Konstellation der geschlossenen Figuren hier als Erstes in den Blick genommen werden, wobei wir anhand der Analyse dieser Konstellation zugleich zentrale Kennzeichen des objektiv-hermeneutischen Vorgehens explizieren wollen.

Wie kann diese Konstellation zusammengefasst werden? Aus der Position von „Sonne“, „Himmel“ (violette Strichelung) und „Mond“ ergibt sich zunächst als die naheliegende Betrachtungsweise der Gesamtdarstellung, dass auf diesem Bild eine orangefarbene menschliche Figur quasi im Himmel schwebt, dabei eine – durch die Arme als „balancierend“ angedeutete – Position zwischen Mond und Sonne einnehmend und einen „Schneemann“ präsentierend. Auffällig an der orangefarbenen Figur ist mithin vor allem ihre Position, sowohl in Bezug auf die Bildfläche als Ganzes als auch im Verhältnis zu den umgebenden Bildmotiven. Die unmittelbar unterhalb der Figur befindliche Schicht wird von dieser nicht allein nicht berührt, sondern diese stellt schon aufgrund ihrer Zackigkeit keinen Grund bzw. Boden für die menschliche Figur dar. Der Eindruck des Schwebens, der bereits durch Größe und relative Lage des „Männchens“ im Bildformat evoziert wird, wird durch die Semantik der gegenständlich lesbaren Bildelemente gestützt, die eine „Landschaft“ konstituieren: grüne Pflanzen unten, Gestirne und Himmel oben. Tilgt man gedankenexperimentell alles, was „zwischen Himmel und Erde“, zwischen der Vegetation unten und der Sphäre der Gestirne oben liegt, so ergibt sich das Bild einer Figur, die bis in den Himmel gesprungen oder hinaufgeschwebt ist und sich zwischen die Gestirne gesellt hat.

Der in roten Buchstaben unbeholfen geschriebene Name kann, als einziges Schriftelement im Bild, zunächst als Signatur des Urhebers der Zeichnung gelesen werden; aufgrund seiner für eine Signatur pragmatisch ungewöhnlichen Positionierung kommt für ihn aber außerdem die Funktion einer Bezeichnung bzw. Benennung der orangefarbenen Figur in Betracht (im Sinne eines designierenden Prinzips, das man u.a. aus mittelalterlichen Illustrationen kennt). So entsteht der Eindruck, die dargestellte menschliche Figur präsentiere stolz ihren eigenen Na-

men mit hochgehaltenem Arm. Schließlich ist die Position des Namens noch für eine weitere Lesart anschlussfähig, die zur assoziativen Deutung der grünen Sichel als „Telefonhörer“ passt, nämlich zu der Vorstellung, der Name werde vom oberen Ende der grünen Sichel „ausgesprochen“, die orangefarbene Figur also von der grünen, die ad hoc gar kein lebendes Wesen darstellt, mit ihrem Namen angesprochen. Die Positionierung des Namens im Bild ist also als überdeterminierte Gestaltungsentscheidung anzusehen, wobei die verschiedenen Bedeutungsaspekte durchaus einen systematischen, für die Darstellung konstitutiven Zusammenhang bilden, auf den hinzuweisen für die Bildinterpretation wichtig ist: Mit seinem Namen markiert bzw. präsentiert der Zeichner Mike sein Bild als Dokument seiner eigenen Tätigkeit und sich als verantwortlichen und stolzen Urheber; zugleich vermag er die zentrale Figur des Bildes als Darstellung seiner selbst zu indizieren, wodurch er das Bild zum Selbstporträt werden lässt. Drittens hebt diese Figur ihren Namen als wichtig hoch. Und viertens ist dieser Name ein Verbindungsglied zwischen ihr und einer anderen, schwer entzifferbaren, aber *prima vista* unlebendigen Figur, die sowohl „Mond“ als auch „Telefonhörer“ sein könnte.

Man kann als eine zentrale Komponente des Bedeutungsgehaltes des Bildes die Darstellung einer problematischen Beziehung des Zeichners, eines Jungen namens Mike, zu einer schwer greifbaren, schwer erkennbaren Gestalt, deren Bedeutsamkeit darin besteht, dass sie Mike „anspricht“ bzw. ihm „seinen Namen verleiht“, rekonstruieren. Offenkundig wurde hier eine solche Beziehungskonstellation dargestellt. Es stellt sich nur die Frage, inwieweit die gemalte und mit dem Namen des zeichnenden Jungen versehene Figur objektiv etwas vom Zeichner repräsentieren kann. Geht man aber davon aus, dass sie dies tut, dann würde der Zeichner mit diesem Bild darstellen, dass er – bildlich gesprochen – die Beziehung zu dieser Figur hochhält – während sich das tendenziell Problematische dieser Beziehung manifestiert in dem Umstand, dass es sich bei der grünen gekrümmten Figur um eine formal wie semantisch nicht hinreichend markante, gegenständlich nur über Hilfhypothesen zu erfassende, unlebendige und grundsätzlich dem Dialog entrückte, weil gesichtslose Figur handelt. Der Knick am unteren Ende der Mondsichel verleiht einer Ambivalenz markant Ausdruck: Damit erhält die Sichel zwar einerseits eine Art Schoss, der sich aber andererseits gegenüber der orangefarbenen Figur nicht öffnet, sodass für diese die Mondfigur als schwer erreichbar erscheint.

An der orangefarbenen Figur sind auffällig die im Verhältnis zu Nase und Mund sehr großen Augen, die wie weitaufgerissen oder wie mit einem Brillengestell umrandet erscheinen. Dadurch stellt sich der Eindruck einer Übersensibilität der Figur, einer besonderen Wachheit und Offenheit für Wahrnehmungs- und Kommunikationsmöglichkeiten her. Der Mund ist sehr ausgeprägt lächelnd gezeichnet. Die Arme sind gerade vom Körper gestreckt und zueinander parallel, während einer nach oben, einer nach unten weist, ganz so, als balanciere die Figur. Dem korrespondiert ein Ausdruck des Tänzels in den unterhalb der Kniehöhe leicht auseinanderstrebenden Beinen. Die Figur vermittelt also insgesamt Heiterkeit, Dialogoffenheit und Bewegungslust, während das Balancierende indiziert, dass sie sich – ohne dass unmittelbar ein Handlungszusammenhang deutlich würde – in einer prekären Situation befindet, die sie jedoch zu meistern vermag. Die gewählte Farbe der Darstellung, das Orange, eignet sich, kraftvolle Aktivität und Lebendigkeit als Grundzug der Figur zu vermitteln.

In welcher Situation befindet sich die so charakterisierte Figur des „Mike“? Als zwei wesentliche Aspekte haben wir seine Position des Schwebens und seine prob-

lematische Beziehung zu dem „Mond“ auf der linken Seite des Bildes genannt. Die Deutung der grünen Figur als Mond beruht freilich immer schon auf deren Oppositionsstellung zu der eindeutig als Sonne erkennbaren gelben Figur am rechten Bildrand. In Kinderbüchern oder in der Form von Spieluhren wird eine ähnliche Sichelform häufig für Monddarstellungen verwendet (nicht selten mit einem „Sandmännchen“ auf der Spitze sitzend). Wir gehen davon aus, dass die grüne Figur überdeterminiert ist, dass aber ihrer Deutung als Mond eine gewisse Priorität bzw. Schlüsselfunktion zukommt, und dass ferner unsere Deutung dieser Figur als Mond die Interpretation nicht beschließt, sondern vielmehr erst eröffnet. Die Wahl des Grün erscheint zwar ungewöhnlich, aber passend für die Monddarstellung: Das Grün gewinnt auf dem Hellblau durch den quasi „unterschwellig“ Farbkontrast etwas Phosphoreszierendes, wodurch durchaus die reflektierende Strahlkraft hergestellt wird, die kennzeichnend ist für den realen Mond. (Diesem „Glimmen“ gegenüber erscheint, ebenfalls aufgrund der Wechselwirkung zwischen blauem Untergrund und Farbe, das Gelb der Sonne in seiner Strahlkraft in diesem Bild sogar eingeschränkt, eben weil es seinerseits auf dem blauen Untergrund unweigerlich ins Grünliche tendiert.)

Warum wird in diesem Bild auf Sonne und Mond Bezug genommen? Die beiden Gestirne verhalten sich objektiv zueinander antithetisch, indem sie die Polarität von Tag und Nacht repräsentieren. In dieser Eigenschaft können sie auch als „symbolische“ Repräsentanten der in Entgegensetzung aufeinander bezogenen Geschlechter gelesen werden. Familie und Gattenbeziehung können in dieser „Bildwelt der Gestirne“ aber strukturell nicht als Handlungszusammenhang wiedergegeben werden (da eben Sonne und Mond niemals gemeinsam erscheinen). Aus dem Darstellungskonzept einer „Zusammenschau“, das in der vorliegenden Kinderzeichnung zugleich ein „Wunschdenken“ und eine „Problemdiagnose“ zum Ausdruck bringt, resultiert insofern die „Aufgabe“ der hier dargestellten menschlichen Figur zu balancieren, d.h. zu vermitteln zwischen den beiden, die untereinander keine Beziehung eingehen, während die Figur selbst zu beiden jeweils eine spezielle Beziehung unterhält bzw. „symbolisch“ darstellt. Damit ist die Darstellung einer familialen Triade gegeben.

Uns ist bewusst, dass wir uns mit der Lesart, dass die konkreten Figuren von „Mond“ und „Sonne“ ein Elternpaar darstellen könnten, dem Verdacht ausliefern, forciert psychoanalytisch zu argumentieren. Und dieser Verdacht ist dann fast gleichbedeutend mit jenem, dass man die empirischen Daten bar jeder Plausibilität psychoanalytischen Theorien zuordnen würde. Die Sozialwissenschaften haben ihrerseits die Relevanz der familialen Konstellation immer betont. Sozialisationstheorien sind ein klassischer Bestandteil der Soziologie und psychoanalytische Theorien wurden dabei nicht einfach nur übernommen, auch wenn sie für Sozialwissenschaftlerinnen und Sozialwissenschaftler inspirierend waren. Deutlicher als dies in den psychoanalytischen Theorien der Fall ist – weil es dort auch gar nicht sein musste – wurde in soziologischen Sozialisationstheorien Wert auf die Beschreibung der konkreten familialen Konstellationen, deren Prädeterminiertheit durch gemeinschaftliche und gesellschaftliche Strukturen und sowie deren konkrete Transmission gelegt (vgl. Bourdieu 1993, 2001; Hildenbrand 2005; Lévi-Strauss 1985; Oevermann 1979, 2000; Parsons 1981). Ein sich daran anschließendes aktuelles Forschungsgebiet ist z.B. die Habitushermeneutik (Lange-Vester/Teiwes-Kügler 2013). Die Relevanz der Eltern für ein Kind, die allenthalben spezifische triadische Symbolisierungen evozieren kann, so auch in Kinderzeichnungen (siehe auch Ritter/Zizek 2014), kann also nicht nur unter Berufung

auf die originär psychoanalytische Theorietradition als Hypothese ans Material angelegt werden – und mehr erfolgt hier nicht: Es geht um eine zu überprüfende Lesartenbildung. Familie heißt im Rahmen dieser genuin soziologischen Theorien, dass ein generatives Fürsorgebeziehungsnetz vorliegt, die Eltern eine konstitutionelle Differenz aufweisen und auf der Grundlage von Sexualität loyal zueinander sind.

Zwei Faktoren unterstreichen in diesem Bild die grundsätzlich höhere Bedeutsamkeit der „Sonne“ in der Gegenüberstellung von „Sonne“ und „Mond“: die Tatsache, dass nur die „Sonne“ ein „Gesicht“ hat, wodurch sie u.a. als prinzipiell dialogfähig sowie als entfernt verwandt mit der zentralen menschlichen Figur erscheint, und die Tatsache, dass der „Mond“ als solcher überhaupt nur eindeutig entzifferbar ist durch seine Opposition zur „Sonne“. Zwei andere Faktoren indes werten die so bekräftigte Bedeutsamkeit der „Sonne“ in sehr auffälliger Weise ab: die Tatsache, dass die „Sonne“ am rechten Bildrand nur wenig Platz zur Verfügung hat, und die tiefere Stellung der „Sonne“ in Relation zum „Mond“, die durch die sehr auffällige Stellung der „Arme“ der orangefarbenen Figur besonders betont wird – sodass sogar der Eindruck entsteht, die erklärungsbedürftige „Tieferstellung“ der „Sonne“ sei Resultat der ausgleichenden, „dirigierenden“ Balanciergeste der menschlichen Figur, die gewissermaßen den „Gestirnen“ ihre „Relevanzpositionen“ zuweisen kann.

Diese Stelle eignet sich, um die Prinzipien der Objektiven Hermeneutik auszuweisen: Für den Ausdruck der Zeichnung sind entscheidend ganz konkrete Detailsetzungen, ganz konkrete Platzierungen. Wären die Positionierungen andere – und das bedeutet im Fall der Zeichnung: wären die mit Farben gesetzten Figuren etwas anders zueinander platziert, gekrümmt etc. – so würden sich andere Bedeutungen herstellen. Die „Sonne“ könnte dann beispielsweise eine dominante und eindeutige Kraft sein.

Für die tiefere Stellung der „Sonne“ könnte zwar auch das Argument angeführt werden, dass sie oberhalb der Figur keinen beziehungsweise nur noch sehr wenig Platz gehabt hätte. Eine solche „Notwendigkeit“ sollte aber nicht einer Motivierung durch den zu rekonstruierenden Sinn der Figuren grundsätzlich entgegengehalten werden, denn selbst unter der Bedingung eingeschränkter Beherrschung der Darstellungsmittel durch den kindlichen Zeichner ist die Detailstruktur einer Zeichnung völlig kontingent, sodass die exakte Ausführung der Details auch dann, wenn sie formalen Notwendigkeiten Rechnung trägt, zugleich immer auch bedeutungstragend ist.

Da die Figur aber außerdem auf dem Ende des rechten Armes einen „Schneemann“ präsentiert, ergeben sich zur Deutung ihrer auffälligen Armstellung bildimmanent drei Bedeutungsebenen, die zusammengenommen die „prekäre Lage“ (und „Aufgabe“) der Figur konstituieren: (1) Die Armstellung als solche ist „expressiv“ und lässt die Figur an sich, wie beschrieben, als in einem Balanceakt befindlich erscheinen, also als ihre eigene aufrechte Haltung und Position stabilisierend, was zu der Lage im Schwebezustand passt; (2) die Positionen von „Sonne“ und „Mond“ werden durch die „Arme“ der Figur gleichsam „angezeigt“, was sowohl bedeuten kann, (a) dass den „Gestirnen“ ihre Positionen durch die Figur erst zugewiesen werden, quasi im Sinne eines Ausgleiches, der die geringere Bedeutsamkeit des „Mondes“ kompensieren soll, als auch, (b) dass es die erklärungsbedürftige „Tieferstellung“ der „Sonne“ ist, die das Balanceproblem der Figur erst erzeugt; (3) das „Hochhalten“ von Name und „Schneemann“, die als „Attribute“ der Figur erscheinen, begründet die asymmetrische „Armstellung“ sekundär, da

der „Schneemann“ größer ist und offenbar gegenüber dem Namen auch mehr wiegt, wobei diese dritte Lesart zur Motivation der „Armstellung“ mit der zweiten nicht nur konkurriert, sondern sich auch verbindet, da die Attribute jeweils auch die Beziehung zwischen der Figur und dem jeweiligen „Gestirn“ illustrieren, da sie – wie etwa „Gaben“ – jeweils dazwischen gehalten werden.

Wie oben dargelegt wurde, kann man bei genauer Inspektion der Zeichnung des „Schneemanns“ eine Gesichtsdarstellung im obersten Kreis und eine typische „Knopfreihe“ im mittleren erkennen. Die zugrundeliegenden weißen Konturen wurden mit Blau sehr vorsichtig und zart nachgezogen. Motiviert ist dieses Nachzeichnen wohl einerseits dadurch, dass das Weiß schlecht sichtbar ist; zweitens kann damit – in der Logik einer hypothetischen bildimmanenten Geschichte – dargestellt werden, dass in der Nähe der „Sonne“ der „Schneemann“ zu Wasser schmilzt. Trotz seiner Unauffälligkeit bringt der „Schneemann“ die linke und die rechte Bildhälfte in Asymmetrie. Die linke Seite ist im Verhältnis weniger ausgefüllt, und es sind mit dem „Gesicht“ des „Schneemanns“ rechts eindeutig mehr Aktivitätszentren oder „Subjekte“ indiziert als links. Das „Beziehungsgeschehen“ ist auf der rechten Seite (der „Sonnenseite“) weit intensiver; so wendet sich die Figur auch mit ihrem „Gesicht“ tendenziell der „Sonne“ zu, nicht dem „Mond“.

Der hier näher betrachtete Motivzusammenhang verschränkt in sich zwei Figuren-Triaden: Die „große Triade“, die zunächst ins Auge springt und als Bildthema prominent in Szene gesetzt ist, baut sich aus „Mond“, „Sonne“ und orangefarbener Figur auf. Letztere ist relativ zu den „Gestirnen“ (im Sinne eines natürlichen Maßstabes) definitiv klein, und sie steht im Bild zwischen jenen; somit erscheint sie hier als das Kind von „Mond“ und „Sonne“. Zum anderen besteht eine „kleine Triade“ aus menschenähnlicher Figur, „Sonne“ und „Schneemann“; darin ist der „Schneemann“ das kleinste Element und auch (semantisch) das verletzlichste. Er ruht auf dem „Arm“ der Figur; sein Abstand zum „Leib“ der Figur ist derselbe wie zum Umriss der „Sonne“. Dadurch wird die Bedeutung vermittelt, dass es sich bei ihm um das Produkt und den Schützling der Figur und zugleich eine Gabe der Figur an die „Sonne“ handelt.

Bis hierhin wurde rein konstellationslogisch argumentiert. Bezieht man nun den klassischen Theoriebestand zur Logik von Familiarität mit ein, dann erweist sich die Rekonstruktion der Relationen der Figuren untereinander als Rekonstruktion der Konstellation zweier ineinander verschachtelter familialer (ödipaler) Triaden. So erscheint einerseits der „Schneemann“ als das „Kind“ von „Sonne“ und orangefarbener Figur, andererseits diese als „Kind“ von „Mond“ und „Sonne“. Es gibt in der Zeichnung Details, die diese Deutung unterstützen, z.B. die über-große dritte annähernd kreisförmige Figur, also der im Sinne des Kindchen-Schemas akzentuierte „Kopf“ des „Schneemanns“. Denn üblicherweise ist demgegenüber bei einem realen Schneemann, und auch bei einer konventionalisierten zeichnerischen Darstellung eines solchen, der Kopf die kleinste Kugel bzw. der kleinste Kreis. Der „Schneemann“ wurde also wie eine Art Babypuppe in dem Bild platziert, und zwar, wie zu vermuten ist, nachträglich, um die durch die „Armstellung“ bereits qualifizierte, aber noch nicht eindeutig bestimmte Relation von Figur und „Sonne“ zu „vereindeutigen“. Die Tatsache, dass der „Schneemann“ insgesamt kaum Platz findet, kann in diesem Zusammenhang als Beleg dafür angesehen werden, dass er nachträglich an seine Stelle eingefügt wurde, um die „Armstellung“ der Figur noch „auszukosten“; Ähnliches gilt für den geschriebenen Namen.



## 2.4 Zur „psychodynamischen“ Deutung des „gezackten Wesens“

Der bisher betrachtete Motivzusammenhang im oberen Drittel der Zeichnung ist in sich geschlossen und scheint prima vista gar keine Bezüge zu den sich darunter befindenden Motiven und Zusammenhängen zu haben. Das Schweben der orange-farbenen Figur wird allerdings durch den Abstand zu den ganz unten liegenden „pflanzlichen“ Motiven betont, deren „Sphäre“ zusammen mit der des markierten „Himmels“ eine rahmende Verklammerung zur semantischen Definition des gesamten Bildraumes konstituiert. Wie sich jedoch das, was dazwischen, in der Mitte der Bildfläche, liegt, im Sinne eines kohärenten Bildplanes zu dieser Verklammerung und zu der hier bereits interpretierten Motivkonstellation verhält, ist zunächst fraglich. Das gezackte „Wesen“ ist, wie schon gesagt, aufgrund der farblichen Entsprechung als Gegenstück zu der menschenähnlichen Figur zu betrachten: Beide gehören zusammen. Aufgrund des beschriebenen Verlaufes der Zackenlinie selbst ist davon auszugehen, dass diese Linie von rechts nach links gezeichnet wurde und dass die Festigkeit des Drucks und somit die Intensität des Ausdrucks von Aggression beim Zeichnen allmählich nachließ. Es besteht ein Passungsverhältnis zur Motivik des „Frieses“, den wir unter 2.2 behandelt haben: Rechts ist es energetisch und „aggressiv“, links kühlt sich alles ab, und es ist nicht so „gefährlich“. Das „Gesicht“ in der letzten Zacke links stand demnach hier nicht am Anfang der Zeichnung einer ursprünglich als lebendes Wesen („Raupe“, „Drache“, „Krokodil“ o. Ä.) konzipierten Figur, sondern wurde – so unsere These – eingezeichnet, um eine „Aggressivitätskurve“ nachträglich als lebendiges (Fantasie-)Wesen zu deuten bzw. zu „deklarieren“. Die nachträgliche Umformung eines Index von Aggressivität (starkes Aufdrücken eines sehr spitzen Stiftes) über ein stärker ikonisches Gestalten von „Aggressivität“ (allmählicher Wandel der Linie hin zu einer Art „Fieberkurve“) bis zu einem Symbol (drachenartiges Wesen, das „Aggressivität“ repräsentieren kann) zeigt eine transformatorische Deutung des eigenen Ausdrucks durch den Zeichner an. Mit dieser „Deutung“, von der sich auch als „Verklärung“ sprechen ließe, wird die eigene Aggressivität in gewisser Weise genutzt, aber auch versteckt. Dazu trägt dann die wenig markante Gesichtspartie des „Wesens“ bei. Die eigene Aggressivität wird tendenziell modifiziert, während gleichzeitig unbestimmt bleibt, um was es sich dabei überhaupt handelt. Der aggressive Beginn des Zeichenimpulses, nämlich die rechten scharfen Zacken, wird nachträglich zu etwas tendenziell Bedeutungslosem deklariert, nämlich zum „Hinterleib“ eines „Tierchens“ mit einem harmlosen Gesicht.

Schließlich bildet dieses „Wesen“ als Ganzes eine Art ungangbare Bühne für das Weitere; primär: die menschenähnliche Figur, die hier in diesem Bild auftreten soll, um ein Vermittlungskunststück zu leisten. Diese Figur darf nun (innerhalb der gestalteten fiktionalen Realität des Bildes und der darin implizierten Sequenzialität) niemals „absinken“, sie muss eine Balance halten und immer schwebend verharren, also „abgehoben“ bleiben, sonst würde sie sich an den Zacken verletzen. Das gezackte „Wesen“ hat also eine Funktion und gleichzeitig wird von ihm abgelenkt; nur untergründig – im wahren Sinne des Wortes – bleibt Aggressivität thematisch. Eine weitere Fährte zur Interpretation der übrigen Bildelemente sei hier nur angedeutet. Die Plazierung zweier „Icons“ in der Nähe des „Kopfes“ des gezackten „Wesens“ impliziert, dass dieses eine Wahl zu treffen habe zwischen heiß und kalt. (Grundsätzlich spielt in diesem Bild, was hier nicht

in der wünschenswerten Tiefe dargelegt werden kann, der Warm-Kalt-Gegensatz auf der Ebene der gewählten Farben eine sehr wichtige Rolle.) Vor der Folie der hier entwickelten Deutung des gezackten „Wesens“ – als sich transformierende, ins Ikonische und Symbolische „gewendete“ Aggressivität, und als in der Mitte angesiedelte Abtrennung – spricht dies dafür, dass als dessen (Entwicklungs-) Aufgabe eine Stufe der Verarbeitung, der Synthese von heiß/aggressiv und kalt/lebenslos angesehen wird. Diese wird dann aber erst – auf einer anderen „Ebene“ – durch den Balanceakt der orangefarbenen Figur erfüllt, also als Beziehungsaufgabe.

Mit der Ausdeutung des „Raupenwesens“ in der Mitte liegt somit ein Schlüssel für die Deutung des ganzen Bildes vor. Wir vertreten die These, dass die Zickzacklinie als Ausdrucksfigur starke, aber ungerichtete Aggression darstellt, und zwar sowohl ikonisch: als „piktogrammatisches“ Motiv einer etwa an Sägezähne erinnernden Reihe von Spitzen mit „Destruktionspotenzial“, als auch indexikalisch: als Spur einer Gestik des repetitiven vehementen Richtungswechsels. Letzteres gilt umso mehr, wenn es sich nicht um eine kontrolliert und sorgfältig gezogene Linie handelt und wenn ein sehr festes Aufdrücken des Zeichenwerkzeugs zu beobachten ist. In diesem Sinne verbindet sich im gezackten „Wesen“ Index und Ikon mit einem Symbolwert, den dieses „Wesen“ typischerweise annimmt: Als Raupe ist es „verfressen“ und zugleich „wehrlos“, dabei aber potenziell „giftig“; als Drache wird es „böse“, „aggressiv“, „beherrschend“ bzw. „besitzend“. Die mit dem „Raupenwesen“ gebildete Abgrenzung der oberen und der unteren „Welt“ kann entsprechend interpretiert werden: Die in sich repetitiven Gestaltungen dort, mit der lila Schraffur des Himmels oben, der Reihe der „Pflanzen“ unten, umkleiden und verlagern jeweils die Spuren hinterlassende Aggression, die sich im Zentrum deutlich als „Wesen“ manifestiert.

Es ist anzunehmen, dass am Beginn der Zeichnung die Zickzacklinie stand, die der Zeichner dann „deuten“ und „aufheben“ konnte durch die Vervollständigung zur Darstellung der „Raupe“. Demnach wäre nach Vollendung des gezackten „Wesens“ alles Weitere entstanden und damit die primär artikulierte Aggressivität immer stärker integriert bzw. gerahmt worden. Direkt nach dem „Raupenwesen“ entstand höchstwahrscheinlich die mit dem gleichen orangefarbenen Stift wie diese gezeichnete menschenähnliche Figur – die somit gleichsam aus der „Raupe“ (aufersteht bzw. sich aus ihr „entpuppt“. Die Bedeutung der primären „Aggressionsspur“ im „Horizont“ der Zeichnung wurde hier also für den Zeichner leitend. Er gestaltet, deutet und entwickelt eine „Szene“ entlang eines „Bildplanes“, nämlich der „Moderierung“ seiner eigenen, ihm als fremd und unbewältigt und ungerichtet erscheinenden Aggression.

Obwohl es semantisch unplausibel erscheint, dass die einzige menschenähnliche Figur des Bildes nur „Beiwerk“ oder nur eines unter vielen zusammengestellten Elementen sein soll, arbeitet die „ornamentale“ kompositionelle Gliederung des Bildes in Schichten oder Friesen der Markierung eines lebendigen Aktivitätszentrums nicht zu. Zudem ist die Figur im Kontext des ganzen Bildes recht klein, und es wäre ohne Weiteres möglich gewesen, sie mitsamt der sie umgebenden „Attribute“ in ein Querformat zu zeichnen. Das Bild als Ganzes kann dennoch als „Selbstporträt“ angesehen werden, für das gilt: Die menschenähnliche Figur wird erst dadurch, wie sie kompositorisch eingebunden ist, wesentlich „charakterisiert“; sie „leistet“ zwar etwas Bestimmtes, ist aber nicht durch ihr Handeln oder ihren Charakter definiert, sondern als Element eines Zusammenhanges, in dem sie grundsätzlich vermitteln muss.

Was resultiert, wenn man die Zeichnung, als den Versuch einer zeichnerischen Fixierung einer hypothetischen Welt, zugleich als Versuch einer Krisenlösung betrachtet (vgl. Freud 1900; Meltzer 1995; Oevermann 1991)? Das Bild erscheint dann als Ausdruck einer Imagination, wie mit einer Lebenssituation umgegangen werden könnte.

Geht man davon aus, dass das Gezeichnete etwas Reales aus dem Leben des Zeichners aufnimmt, kann man probeweise die rekonstruierten Konstellationen auf eine Biographie hin ausbuchstabieren. Diese manchen vielleicht als „psychologisch“ erscheinende Operation wird nicht allein wegen der Einfügung des Namens des Zeichners in das Bild nahegelegt, sondern auch durch die spezifische Bildkomposition. Denn die dargestellten Beziehungsdynamiken sind derart speziell, dass sie nicht als Ausdruck „allgemeiner“ Erfahrungen zu erkennen sind (kontrastiver Fall in Scheid 2012), also trotz fantastischer Inhalte (Schweben der Figur; „Drachenraupe“) auch als Märchen oder Abenteuer nicht „funktionieren“.

Wie sähen mögliche, nun konkrete, aber hypothetisch entwickelte individuelle biographische Erfahrungen aus, bezüglich derer man die vorliegende Darstellung als Symbolisierung motivieren könnte? Die Gesichtslosigkeit des „Mondes“ könnte – folgt man der These der familialen Konstellation, die mit „Sonne“, „Mond“, „Figur“ wiedergegeben wird (vgl. S. 15) und dass die „Sonne“ dabei für die Mutter steht – als Hinweis darauf betrachtet werden, dass der Zeichner seinen Vater nicht gut kennt und mit diesem womöglich tatsächlich nur telefonische Verbindung hat. Während eine direkte Beziehung zwischen seinen Eltern nicht mehr gegeben ist, möchte Mike – so ließe sich diese fiktive Biographie im Ausgang von seinem Bild fortspinnen – die Bedeutsamkeit seines Vaters steigern, denn der „Mond“ steht leicht über der „Sonne“, und dieses Verhältnis entspricht der „Armshaltung“ beim „Kind“. Diese Bedeutsamkeit wäre aber in sich problematisch, denn sie bestünde darin, dass Mike von seinem Vater eine Ansprache zuteilwürde, während dieser gleichzeitig ominös in der Distanz bliebe, von wo er jedoch eine Form von bedrohlichem Besitz- bzw. Schutzanspruch erhöhe.

## 2.5 Einbezug weiterer Zusammenhänge und Fallstrukturhypothese

Wenden wir uns der Ausbuchstabierung der gesamten Beziehungskonstellation zu: Die Darstellung der „großen“ Triade „Mond“ – „Figur“ – „Sonne“ kann die spezifische Anlage der zweiten, „kleinen“ Triade „Figur“ – „Sonne“ – „Schneemann“ motivieren: Die orangefarbene Figur, das Kind Mike, verliert den gesichtslosen „Mond“, den Vater, aus den Augen und steht sozusagen in der Gefahr, mit der „Sonne“, seiner Mutter, alleine dazustehen. Das erzeugt die Notwendigkeit, etwas zwischen sich und sie zu setzen. Durch die „Ersatz-Triade“ wird aber noch mehr Aufmerksamkeit vom „Mond“ abgezogen.

Es ergibt sich aus der Verschränkung der Triaden in dem Bild die Darstellung der ödipalen Fantasie, „mit der Sonne“ – d.h. mit der Mutter – ein Kind zu haben. Die Positionierung der orangefarbenen Figur im Bildzusammenhang verweist grundsätzlich auf die Möglichkeit der zeichnenden Person, den Eltern-Kind-Beziehungen positive Aspekte abzugewinnen, aber stets auf der Basis eines grundsätzlichen Getrenntseins der elterlichen Figuren, woraus Mikes Probleme resultieren. Schließlich erscheint die Figur in ihrer dynamischen Position als heiter, d.h. sie

meistert die prekäre Lage zumindest emotional. Dass die Figur leicht über der „Sonne“ und auch minimal über dem „Mond“ steht, entspricht einerseits der realen Sequenzialität von Abstammungsverhältnissen: Immer ist es so, dass der Gezeugte den Erzeugern voraus ist, denn er wird ihre Geschichte aufnehmen und dann eine eigene fortführen. Ein Über-den-Eltern-Stehen impliziert andererseits, insbesondere wenn das Kind noch sehr jung ist, etwas Problematisches: Es erschiene entweder frühreif, so als wäre es der elterlichen Fürsorge schon entwachsen, oder aber als verantwortlich für die Eltern. Letzteres passt bildimmanent mit dem Einnehmen einer balancierenden Vermittlerposition zusammen.

So erscheint das Bild als Ganzes wie *Problemdarstellung* und *Lösung* in einem (vgl. auch den Fall in Ritter/Zizek 2014). Diese Lösung ist jedoch noch nicht substanziell, denn die ganze gezeichnete Konstellation ist eine fantastische (siehe z.B. das „Schweben“ der Figur), instabile, prekäre. Betrachtet man das Bild unter der Frage, was eine substanzielle, stabile Lösung denn verhindert, so dürften das Verstecken und damit das Abspalten der Aggressivität hierfür zentral sein. Es sind u.a. die unter der orangefarbenen Figur liegenden Zacken, die diese innerhalb der gezeichneten fiktionalen Realität dazu zwingen, weiter in der „Schwebe“ zu verharren. Aggressivität („Zackenwesen“) und Figur gehören zusammen (beide sind in der Farbe Orange gehalten), werden aber nicht zu einer semantischen Synthese gebracht, weshalb unabhängig von der Figur etwas Bedrohliches im Bild bleibt. Die gezeichneten Relationen sprechen gleichzeitig dafür, dass Figur und „Zackenwesen“ auch betrachtet werden können als im Verhältnis von Raupe und Schmetterling stehend: Die Figur ersteigt aus dem „Zackenwesen“ und erhebt sich über ihr eigenes überwundenes „amorphes“ Stadium. In der imaginierten Lösung des „Ausgleichens“ bleiben ungelöste Probleme bestehen. Überträgt man diese Konstellationen analog dem obigen Argument zur Spezifität der Darstellung auf einen (hypothetischen) spezifischen, diese Konstellation generierenden biographischen Erfahrungszusammenhang, dann kann man als „diagnostische“ Fallstrukturhypothese entwickeln, dass der Zeichner nicht zu seiner eigenen heftigen Aggressivität stehen kann und dass das Verhältnis der aggressivitätsentleerten, freundlichen Figur zu den großen „Gestirnen“, den Eltern, prekär ist. Möglicherweise ist eine spezifische familiäre Konstellation sogar ein Grund, warum der Zeichner in seiner eigenen Vorstellung nicht aggressiv sein „darf“: Hätte er diese Beziehungen als tragfähiger und gleichzeitig weniger einschränkend imaginieren können, wenn er seine heftigen Aggressionen, die er durch Abspaltung überwinden möchte, stärker integrieren könnte? Oder umgekehrt: Könnte er seine Aggressionen stärker integrieren, wären die Beziehungen zu seinen Eltern (und zwischen seinen Eltern) tragfähiger?

Diese Diskussion von auf dem Bild dargelegten Konstellationen im Verhältnis zu vorhergehenden äußeren sozialisatorischen Verhältnissen ist nicht zwingend für die Rekonstruktion der Bildbedeutung. Aber sie ist insofern naheliegend, als damit ein eigentlicher Antrieb für das Zeichnen genau dieses Bildes gegeben wäre. Der Zeichner würde es dabei mit der Zeichnung vermögen, auch noch Prekäres und Falsches in der imaginierten Krisenlösung darzustellen, also wahrzunehmen, und könnte sich dementsprechend weiter entwickeln. Dass der Zeichner bildimmanent den Sinn seiner eigenen Zeichnung „deutet“, dafür spricht das schwer zu deutende gezackte „Wesen“ in der Mitte, das – so unsere These – die zeichnerische Fortentwicklung einer gestisch-expressiven, primär Aggression ausdrückenden Spur darstellt. Das Bild kann insgesamt insofern als Ausdruck einer positiven Entwicklung gewertet werden, als es eine Progression enthält: von der „Raupe“

zur Figur, die ein Gleichgewicht zwischen den „Elterngestirnen“ gefunden hat. Aber natürlich löst genau dies nicht die Problematik des prekären Eingespanntseins im Abgehobenen, Schwebenden, bei Abspaltung von der eigenen Aggressionskraft. Sucht man im Bild selbst einen Schlüssel für das Phänomen des „Bodenlosen“, so ergibt sich: Die Aggression kann nicht integriert werden, ohne dass die gesamte Konstellation gefährdet ist. Dass der Zeichner um die Positivität seiner „Lösung“ selbst bangt, darauf deuten noch zwei weitere Motive hin: der drückende lila „Himmel“, ohne den die Stirn der Figur frei wäre, und die Trennlinie über dem „Kleefeld“ am unteren Bildrand, die dieses prinzipiell unerreichbar macht. Daraus, dass der „Mond“ dieselbe Farbe hat wie die Elemente jener „pflanzlichen Sphäre“, wäre abzuleiten, dass der Vater in der frühen Kindheit einmal eine wichtige Rolle gespielt hat, die aber heute kaum mehr vergegenwärtigt werden kann. – Für eine mögliche „pädagogische Intervention“ hieße dies: Mike sollte das abwesende Elternteil (wieder) besser kennenlernen.

Die Möglichkeit einer Verknüpfung der Ergebnisse unserer Bildbetrachtung mit den uns vorliegenden Lebens- bzw. Krankheitsdaten des Zeichners sei hier angedeutet: Eine Trennung der Eltern und ein Aggressionsproblem bei Mike liegen offenbar tatsächlich vor. Eine Diagnose zum Zeitpunkt der Entstehung des Bildes lautete: „Intelligenzminderung, Sprachentwicklungsrückstand, allgemeiner Entwicklungsrückstand, ‚reaktive Depression‘, psychoreaktives Störungsbild und keine organischen Defizite, depressiv-aggressives Verhaltenswesen (...), war wahrscheinlich vielen innerfamiliären Gewalterlebnissen ausgesetzt“. Die von uns anhand von Verlaufsbewegungen und Bedeutungshierarchien in der zeichnerischen Darstellung rekonstruierte spezifische Problematik einer Abspaltung der eigenen unbezähmbaren Aggression als Voraussetzung für ein prekär-heiteres Schweben und Balancieren zwischen den separierten Eltern – um es formelhaft verdichtet auszudrücken – ist geeignet, die Diagnose eines „depressiv-aggressiven Verhaltenswesens“ zu bestätigen, aber auch erheblich zu spezifizieren. Dennoch, dies muss ganz klar gesagt werden, bleibt man hier im Feld der Spekulation, bezüglich derer das mit dem zeichnenden Kind beschäftigte erzieherische und therapeutische Personal entscheiden müsste, ob diese sinnvoll und dienlich ist – wovon wir zwar ausgehen (vgl. ähnlich den ersten Fall in Scheid 2012), was wir aber bisher nicht überprüft haben.

Im Rahmen der Datenerhebung konnten bezüglich des Zeichners nur Jahreszahlen recherchiert werden, etwa wann die Trennung der Eltern stattfand sowie die oben in Auszügen wiedergegebene erwähnte Diagnose. Weiteres Wissen über den Fall besteht nicht. Diese Daten wurden nicht in die Bildanalyse eingespeist, d.h. die Analyse fand unabhängig davon statt und es wurden tatsächlich nur die Logiken und Konstellationen auf dem Bild ausgedeutet. Methodisch durften die Kontextinformationen zum Zeichner keine Rolle spielen, denn da es zum Verfahren der Objektiven Hermeneutik gehört, dass Argumente mit Hinweis auf Kontextwissen nicht gültig sind, wäre damit die Methodik verlassen worden. Dem möglicherweise aufkommenden Verdacht, dass Kontextinformationen unsere Analyse anleiteten, begegnen wir also mit dem Verweis auf die Methodik der Analysen und mit der Überzeugung, dass wir nach der bildimmanenten Analyse viel mehr über den Zeichner (zum Zeitpunkt der Entstehung seiner Zeichnung) wissen, als uns über die besagten biographischen Daten zur Verfügung stand. Die spezifischeren Informationen zum Fall sollen lediglich indizieren – ein Beleg sind sie nicht –, dass unsere Analyse etwas erfasst. Und wie könnte man anders aufzeigen, dass man keine methodischen Artefakte erzeugt hat, sondern derartige

Analysen möglicherweise einen praktischen Nutzen jenseits methodischer Anwendung und wissenschaftsinterner Fragen haben, nämlich auch im Rahmen diagnostischer Maßnahmen, auf deren Grundlage z.B. therapeutische Empfehlungen abgegeben werden können? Dass durch die methodisch unabhängige immanente Bildanalyse ein Problemlösungsversuch Mikes sichtbar gemacht werden konnte, der in der üblichen psychiatrisch-diagnostischen Begrifflichkeit nicht ohne Weiteres wiederzugeben ist, zeigt u.E., welches Potenzial in der Verwendung von Bildanalysen für diagnostische Zwecke – in einem umfassenderen Zusammenhang verschiedener „klinischer“ Material- und Datenanalysen – liegt.

### 3 Methodologische Bemerkungen im Hinblick auf das Spezifische des Gegenstandes

Bei unserer Analyse einer Kinderzeichnung haben wir die textanalytische Methode der Objektiven Hermeneutik (z.B. Oevermann u.a. 1979; Wernet 2000) zur Grundlage genommen. Dies bedeutete methodisch gesehen, dass wir versuchen mussten, ungeachtet des gewählten Einstiegs in die Analyse, anlässlich eines jeden Details zu fragen: Warum so, warum nicht anders, warum hier, warum nicht dort? Was für ein Ausdruck ergibt sich durch genau diese Gestaltung? Was wäre anders, wenn das Element, die Form, das Detail an dieser Stelle kürzer, länger, kräftiger, leicht verschoben, anders gefärbt etc. wäre? Was sagt das über die tatsächliche Gestaltung? Auf diese Weise werden Details und Detailbündel als eingelagert in hypothetische Sequenzen eines Prozesses der „Formbildung“ thematisch. Die Dienlichkeit eines solchen methodischen Arbeitens mit „gedankenexperimentell“ entworfenen Kontrastfolien zu einer vorliegenden Gestaltung zeigt sich übrigens auch, ohne expliziten Bezug auf die Methodologie der Objektiven Hermeneutik, im analytischen Vorgehen von Max Imdahl (z.B. Imdahl 1996).

Die bestehende *Praxis* der objektivhermeneutischen Analyse und Interpretation von Werken der bildenden Kunst (z.B. Loer 1994; Ritter 2003) und anderen „visuellen“ Ausdrucksformen (z.B. Landschaften auf Fotografien in Wienke 2001), körperlichen Symptomen psychosomatischer Erkrankungen (Scheid 1999) mag theoretisch noch nicht umfänglich reflektiert sein. Doch bisher wiederkehrende theoretische Einwände überzeugen nicht: Dass es sich bei Bildern nicht um Texte nach herkömmlichem Verständnis handelt (z.B. Burri 2008), ist jedenfalls kein Argument gegen die Anwendung der Objektiven Hermeneutik auf Bilder, da der Textbegriff in der Methodologie dieser Methode explizit auf jede sinnstrukturierte Ausdrucksgestalt ausgedehnt wird (vgl. z.B. Leber/Oevermann 1994, S. 94). Und der Einwand, dass in Bildern eine „Simultanstruktur“ und keine Sequenzialität gegeben sei (Bohnsack 2006), was das sequenzanalytische Vorgehen angeblich verunmögliche, beruht auf einer Verkürzung des Sequenzialitätsbegriffs. Sequenzialität meint nicht primär ein sich in der Zeit Entfaltendes, kennzeichnet also nicht nur die Bildproduktion und -rezeption, sondern es wird damit ein kumulativer Entscheidungsprozess angesprochen, der die dargestellten hypothetischen Welten im Bild immanent hierarchisch bzw. logisch gliedert. Dieses Gliederungsprinzip ist als der Differenz von Zeit und Raum vorgeordnet zu betrachten (vgl. Oevermann 1995), und es überbrückt im Übrigen auch de facto die analytische

Trennung von „Form“ und „Inhalt“ hinsichtlich bildlicher Darstellungen. Analytisch fassbar wird es jeweils als ein konkret operierendes Prinzip, indem man Relationen im visuell Präsenten, die auf Selektionen verweisen (vgl. auch Loer 1994; Oevermann 2009), benennt: „Entscheidend an der Sequenzanalyse ist, auf diesen beiden Ebenen von Wirklichkeit und Möglichkeit als Ebenen der empirischen Realität gleichzeitig zu prozedieren“ (Oevermann 2009, S. 170). „[Z]eitlich gedehnte Erscheinungen“ (ebd.), also z.B. die Geschichte von Beziehungen, können durchaus in räumliche (bzw. beim Bild: flächige) Synchronizität verdichtend überführt werden (oder worden sein). Die Frage, wie vor dem Hintergrund der Gleichzeitigkeit bzw. der Simultanität der „Daten“ im Bild sich das (vermeintlich willkürliche) Nacheinander der Thematisierung von Bilddetails legitimiert, wirft scheinbar ein methodisches Problem auf, das sich aber als Scheinproblem erweist, wenn man die Eigenlogik der Ausdrucksmaterialität akzeptiert: Die Verhältnisse der Einbettung eines jeden Details in das Bild – d.h. in die jeweils umgebenden Binnenzusammenhänge und auch in einen kompositorischen Gesamt-Zusammenhang – sind als solche in ihrem sequenziellen Charakter zu berücksichtigen. Ein Detail kann vielfältige Bezüge im Bild haben, die zwar nacheinander abgearbeitet und dargelegt werden müssen, die aber durchaus als gleichzeitig präsent benannt und bestimmt werden können. Innerhalb einer solchen Perspektive erscheinen die Frage des Einstiegs und die Frage der Reihenfolge als relativ unbedeutend. Wichtig ist, dass die Beziehungen thematisiert werden, die tatsächlich auf dem Bild zu sehen sind. Leitend für unsere Analyse war also das Abarbeiten der ausdruckszeugenden Relationen – u.a. Form- und Farbzusammenhänge, Homologien, Oppositionen, Symmetrien etc. –, welche die Formen in der zweidimensionalen Fläche eingehen.

Um diesen gegenstandsspezifischen Aspekt methodologisch zu fixieren – vor allem auch gegenüber einer „gegenständlich-materiellen“ Deutung der einzelnen Bildelemente, welche sich jeweils mehr oder weniger schnell als „Schlüsseloperation“ der Bildanalyse aufdrängt, aber die Interpretation einengt –, kann man auf den Begriff des Diagramms zurückgreifen, wie er gegenwärtig in den Kunstwissenschaften diskutiert wird (Meister 2007, S. 10f.): „Die diagrammatische Darstellung ordnet Informationen räumlich an und bringt sie in ein relationales Gefüge. Das Diagramm ist ein Aufschreibesystem, das Daten durch konventionalisierte Formen der räumlichen Ordnung miteinander in Beziehung setzt.“

Im Rahmen dieser Begrifflichkeit wird es möglich, das Bild jenseits seiner Funktion einer „naturalistisch-gegenständlichen“ Abbildung zu thematisieren. Ein Bild erschöpft sich nicht darin, mehr oder weniger getreu abgebildete natürliche Gegenstände zueinander in ein bestimmtes Verhältnis zu stellen: Jede einzelne Strichführung muss darauf befragt werden, ob sie exakt so, wie sie stattgefunden hat und sich darbietet, im Verhältnis mit anderen Details einen sinnhaften Zusammenhang ergibt. Der Diagrammbegriff kann die Komposition bzw. Topographie im zweidimensionalen Raum ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und erlaubt die Bearbeitung der Frage, auf welche Weise bildnerisches Ausdrucks-handeln Modus der Reflexion von Zusammenhängen in der Welt und ihrer möglichen Ausformung sein kann (Arnheim 1994).

Die Analyse von Kinderzeichnungen ist – abseits ihres zu vermutenden Wertes für sozialisations- und bildungstheoretische sowie familien- und kindheitssoziologische Forschung – womöglich auch besonders geeignet, bildtheoretische Fragen zu bearbeiten, da Kinderzeichnungen immer auch die Aneignung der bildnerischen Ausdruckssphäre im Zuge des Heranwachsens mit zum Ausdruck bringen,

also deren ästhetische Möglichkeiten in einfacheren Anwendungen greifbar werden lassen (vgl. auch Maurer/Riboni/Gujer 2009). Wir gehen nicht davon aus, dass die methodologischen und bildtheoretischen Konsequenzen gegenwärtig befriedigend formuliert werden können. Dafür werden u.E. weitere empirische Fundierungen und eine sorgfältige methodologische Reflexion der methodischen Praxen nötig sein. Wir betonen indes, dass der weiteren Präzisierung des Sequenzialitätsbegriffs Augenmerk zu schenken ist. Hilfreich wäre es, wenn die Kritik von an die Objektive Hermeneutik sich anlehnenden Bildanalyseverfahren den erweiterten Textbegriff und den viel komplexeren Sequenzialitätsbegriff berücksichtigen würde, damit die Diskussion über das schon lange bestehende Stadium („Bilder sind doch keine Texte!“ und „Sequenziell sind Bilder auch nicht!“) hinauskommen kann. Die Reflexion des Potenzials der bestehenden Praxis und der notwendigen methodischen Abweichungen einer objektiven Bild-Hermeneutik vom Normalverfahren ist voranzutreiben – z.B. auch in Bezug auf die Frage, was man gemacht hat, als man methodologische Fragen nach Extensivität und Sequenzialität „pragmatisch“ wendete. Uns ging es hier vor allem darum aufzuzeigen, dass man Kinderzeichnungen mit soziologischen Methoden analysieren kann und dass man sich in Bezug auf prominente sozialwissenschaftliche Theorien und Themen mithilfe solcher Analysen einen Erkenntnisgewinn versprechen darf.

## Anmerkungen

- 1 Auf der erwähnten Tagung war Allison James allerdings mehr oder weniger die einzige Vortragende, die explizit eine sozialisationstheoretische Perspektive einforderte. Vermutlich liegt hier ein Konnex vor: Dieser beinhaltet ethnographische Methoden, das wissenssoziologisch-konstruktivistisch-foucaultianische Paradigma und einen praktisch-emanzipatorischen Anspruch, und aus diesem Konnex resultiert die Ablehnung einer sozialisationstheoretisch inspirierten Forschung als solcher. Denn diese würde als Projekt der Stabilisierung und der Re-Implementation der „Herrschaft der Sozialisierten“ erachtet: Zum einen maß sich sozusagen eine Forscherin, ein Forscher an, die Entwicklung eines Innenlebens rekonstruieren zu wollen. Zum anderen ist so eine sozialisationstheoretisch inspirierte Forschung zumeist der Prämisse verpflichtet, dass die Einbettung des (kindlichen) Subjektes in Beziehungen mit bereits Sozialisierten notwendig für dessen Entwicklung sei. So berechtigt nun die methodischen Diskussionen um einen angemessenen Zugang zu den Perspektiven von Kindern sind (Stichwort: „adultozentrische Perspektive“) und so relevant die Kindheitsforschung mit ihren empirischen Anregungen für die Familiensoziologie und Sozialisationstheorie ist (oder sein sollte), so hat doch die sozialisationstheoretische Enthaltbarkeit der Kindheitsforschung die letztlich auch für die Praxis problemaufwerfende Folge, dass das Kind in seiner primären Abhängigkeit – d.h. auch inneren Abhängigkeit – nicht mehr thematisiert wird. Kurz gesagt: Die Differenz zwischen Kind und Erwachsenem wird hinwegexpliziert. Plötzlich erscheinen dann Kinder als „Komplizen“ (Doris Bühler-Niederegger), mithin auch als Mitverantwortliche auch solcher Praxen, die einst im Fokus einer emanzipatorisch motivierten Kritik standen, beispielsweise Gewalt, Herrschaft und Missbrauch. Während somit der beschriebene Konnex hochgradig kontraintuitive Implikationen hat – insofern er keinen soziologischen Begriff von Kindsein gelten lässt, der einem naturwüchsigen Verständnis davon Rechnung trüge – kann ein Ausweg aus der vertrackten Diskurslage nur noch in Forschungen liegen, die geeignet sind, eine sozialisationstheoretische Perspektive empirisch auch jenseits ethnographischer Methoden zu fundieren.



- 2 Zur Diskussion des Umstands, dass „[d]ie objektive Struktur der Praxis des Kindes [...] weit über seine Sinninterpretationskapazität hinaus“ reicht (Oevermann 2000, S. 32), dass also zwischen kindlicher (sprachlicher oder nichtsprachlicher) Ausdrucksgestalt und „kognitive[r], urteilende[r] Realisierung“, die mit der begrifflichen Präzisierung verbunden ist, eine große Differenz liegen kann, siehe auch Oevermann (2000) und Scheid (1999). Sprache hat in dieser Perspektive eine doppelte Stellung. Als eine Ausdruckssphäre unter anderen kann sie selbst das „Element“ kreativer Ausdrucksgestalten sein; zugleich ist sie immer auch das Medium des Austauschs über Sinngehalte, die Grundlage also von „Deutung“ überhaupt und damit auch von „Bedeutung“ (in dem Sinne, dass man über diese sprechen und sie immer sprachlich überprüfen kann; vgl. Leber/Oevermann 1994, S. 384f.).
- 3 Die PH Bern hat der Autorin Claudia Scheid dankenswerterweise erste Untersuchungen zur Sinnstrukturiertheit von Kinderzeichnungen von 2006 bis 2008 finanziell ermöglicht. In der Datenerhebung haben mir in besonderer Weise meine Kollegin Annaliese Schütz, die immer auch noch als Kindergärtnerin arbeitet, und die Oberärztin Kathrin Haucke geholfen. Ihnen und allen, die mir die Tür zu ihrem Kindergarten öffneten, sowie den beteiligten Kindern und Familien gebührt mein Dank. Die Kinderzeichnungen aus dem genannten Sample wurden zuerst in den Forschungswerkstätten der PH Bern und der „AG wildes Praktikum“ in Frankfurt a.M. analysiert. Den Teilnehmern dieser Forschungsgruppen möchten die Autoren gleichfalls an dieser Stelle Dank aussprechen.
- 4 Neben der Schrift weist die Notensprache dieses Moment noch auf. Entscheidend ist, dass Notationen einen exakten Wert haben. So kann eine Note mal etwas unpräzise zwischen den Linien eingeordnet sein, aber es lässt sich exakt sagen, ab wann eine Note keinen definierbaren Wert mehr besitzt. Dies ist bei bildnerischen Ausdrucksgestalten nicht der Fall. Siehe zu dieser Argumentation Goodmann (2007).
- 5 Die hier betrachtete Zeichnung eines Kindes enthält zwei handschriftliche Textelemente, die, nach dem Charakter der Schrift zu urteilen, durch eine erwachsene Person hinzugefügt worden sind. In der hier abgedruckten Farbproduktion sind diese Schriftzüge mittels digitaler Manipulation unsichtbar gemacht worden. Unsichtbar gemacht wurden sie für die Zwecke unserer Darstellung aus den folgenden Gründen: Sie stammen nicht von der Hand des Kindes, sie stören visuell die kompositorische Balance der Zeichnung und sie protokollieren allenfalls eine sprachliche Äußerung und damit eine ganz andere Ausdruckshandlung als die der Zeichnung. Die Buchstaben von Kinderhand dagegen wurden nicht überdeckt, jedoch für die Publikation dieser Analyse aus Datenschutzgründen – da sie einen Namen bilden – mittels Computergrafik verändert bzw. maskiert mit einem anderen Namen, der gleichfalls englisch auszusprechen, jedoch viel geläufiger ist. Während die Buchstaben selbst und deren Anzahl dabei verändert wurden, sind Farbe, Gestalt und Position des geschriebenen Namens weitgehend beibehalten worden.

## Literatur

- Arnheim, R. (1994): Ein Plädoyer für anschauliches Denken.. In: Boehm, G. (Hrsg.): Was ist ein Bild? München, S. 181–203.
- Billmann-Mahecha, E. (1994): Über die Interpretation von Kinderzeichnungen. In: L.O.G.O.S. Interdisziplinär 2(1), S. 28–35.
- Billmann-Mahecha, E. (2005): Die Interpretation von Kinderzeichnungen. In: Mey, G. (Hrsg.): Handbuch Qualitative Entwicklungspsychologie. Köln, S. 435–453.
- Bohnsack, R. (2006): Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis. In: Marotzki, W./Niesyto, H. (Hrsg.): Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medienpädagogischer Perspektive. Wiesbaden, S. 45–74.

- Bourdieu, P. (1993): Soziologische Fragen. Frankfurt a.M.
- Bourdieu, P. (2001): Wie die Kultur zum Bauern kommt. Über Bildung, Schule und Politik. Hamburg.
- Burri, R. (2008): Bilder als soziale Praxis: Grundlegungen einer Soziologie des Visuellen. In: Zeitschrift für Soziologie 37(4), S. 342–358.
- Freud, S. (1940/1900): Die Traumdeutung. Ges.Wer.V. London.
- Fuhs, B. (2000): Qualitative Interviews mit Kindern. Überlegungen zu einer schwierigen Methode. In Heinzel, F. (Hrsg.): Methoden der Kindheitsforschung. Ein Überblick über Forschungszugänge zur kindlichen Perspektive. Weinheim, S. 87–103.
- Goodmann, N. (2007): Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. 7. Auflage. Frankfurt a.M.
- Heinzel, F. (1997): Qualitative Interviews mit Kindern. In Friebertshäuser, B./Prenzel, A. (Hrsg.), Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim, S. 396–413.
- Heinzel, F. (2010): Zugänge zur kindlichen Perspektive – Methoden der Kindheitsforschung. In: Friebertshäuser, B./Langer, A./Prenzel, A. (Hrsg.), Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. 3., vollständig überarbeitete Auflage. Weinheim, S. 707–721.
- Hildenbrand, B. (2005): Fallrekonstruktive Familienforschung. Anleitungen für die Praxis. 2. Aufl. Wiesbaden.
- König, R. (1962). Das Interview. Formen, Technik, Auswertung (3., erw. Aufl.). Köln.
- Kraft, H. (1982): Die Kopffüßler. Eine transkulturelle Studie zur Psychologie und Psychopathologie der bildnerischen Gestaltung. Stuttgart.
- Lange-Vester, A/Teiwes-Kügler, C. (2013): Das Konzept der Habitushermeneutik in der Milieuforschung. In: Lenger, A./Schneikert, C./Schumacher, F. (Hrsg.), Pierre Bourdieu Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven. Berlin, S. 149–174.
- Lévi-Strauss, C. (1985): Die Familie. In: Lévi-Strauss, C (Hrsg.): Der Blick aus der Ferne. Frankfurt a.M., S. 73–104.
- Loer, T. (1994): Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes >Montaigne Sainte-Victoire< (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblicke auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung. In: Garz, D. (Hrsg.): Die Welt als Text. Frankfurt a.M., S. 341–383.
- Loer, T. (2010): Videoaufzeichnungen in der interpretativen Sozialforschung. In: Sozialer Sinn 11 (2), S. 319–352
- Maurer, D./Riboni, C./Gujer, B. (2009): Frühe Bilder in der Ontogenese – Early Pictures in Ontogeny. In: Image. Zeitschrift für Interdisziplinäre Bildwissenschaft 9, S. 4–23.
- Meister, C. (2007): Einführung: Diagramme, in: Lammert, A./ Meister, C./Frühsorge, J.-P./Schalhorn, A. (Hrsg.): „Räume der Zeichnung“. Nürnberg, S. 10–11.
- Meltzer, D. (1995): Traumleben. Eine Überprüfung der psychoanalytischen Theorie. Stuttgart.
- Müller, M. R. (2012) »Figurative Hermeneutik. Zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes«. In: Sozialer Sinn 13(1), S. 129–161.
- Neuss, N. (1999): Symbolische Verarbeitung von Fernseherlebnissen. Eine empirische Studie mit Vorschulkindern. München.
- Neuss, N. (2005): Kinderzeichnung. In: Mikos, L./Wegener, C. (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz, S. 333–342.
- Oevermann, U./Allert, T./Konau, E./Krambeck, J. (1979): Die Methodologie einer »objektiven Hermeneutik« und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In: Soeffner, H.-G. (Hrsg.): Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften. Stuttgart, S. 352–434.
- Oevermann, U. (1979) Sozialisationstheorie. In: KZfSS Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Sonderheft 21, S. 143–168.

- Oevermann, U. (1991): Genetischer Strukturalismus und das sozialwissenschaftliche Problem der Erklärung der Entstehung des Neuen. In: Müller-Dohm, St. (Hrsg.): *Jenseits der Utopie*. Frankfurt a.M., S. 267–336.
- Oevermann, U. (2000): Der Stellenwert der „peer-group“ in Piagets Entwicklungstheorie. Ein Modell der Theorie der sozialen Konstitution der Ontogenese. In: Katzenbach, D./Stehenburg, O. (Hrsg.): *Piaget und die Erziehungswissenschaft heute*. Bern u.a., S. 25–46.
- Parsons, T. (1981): *Sozialstruktur und Persönlichkeit*. Eschborn.
- Peez, G. (2011): Kinder kritzeln, zeichnen und malen – Warum eigentlich? In: *Forschung Frankfurt* 29(2), S. 45–48.
- Ritter, B. (2003): Piet Mondrian, ‚Komposition im Quadrat‘ (1922) – Eine kunstsoziologische Werkanalyse. In: *Sozialer Sinn*. 4(2), S. 295–311.
- Ritter, B./Zizek, B. (2014): Aufschlusspotentiale – Zur schöpferisch-ausdruckshaften Aneignung der Primärgruppe und der eigenen Positionalität in Kinderzeichnungen. In: Kraimer, K. (Hrsg.), *„Aus Bildern lernen – Beobachtungen und Erkenntnisse zur Bildersprache und –magie“*. Ibbenbüren, S. 107–164.
- Schäfer, G./Wulf, C. (Hrsg.) (1999): *Bild – Bilder – Bildung*. Weinheim.
- Scheid, C. (1999): *Krankheit als Ausdrucksgestalt. Fallanalysen zur Sinnstrukturiertheit von Psychosomatosen*. Konstanz.
- Scheid, C. (2012): Eine Erkundung zur Methodologie sozialwissenschaftlicher Analysen von gezeichneten und gemalten Bildern anhand der Analyse zweier Kinderzeichnungen In: *FQS* 14(1), Art. 3. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs130132>.
- Stenger, U./Fröhlich, V. (Hrsg.) (2003): *Das Unsichtbare sichtbar machen. Bildungsprozesse und Subjektgenese durch Bilder und Geschichten*. Weinheim.
- Wernet, A. (2000): *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*. Opladen.
- Wienke, I. (2001): Das Luftbild als Datum soziologischer Analyse. Eine objektiv-hermeneutische Textinterpretation als Beitrag zur Rekonstruktion von Strukturen sozialer Räume. In: *Sozialer Sinn*. 2(1), S. 165–190.