

**Grenzenlose Bilder**

**- ein Beitrag zum Wandel der Bildästhetik  
im Kinder- und Jugendbuch**

**Klaus Neumann-Braun**

**(Juli 1997)**

**paper 15 des Forschungsschwerpunkts „Familien-,  
Jugend- und Kommunikationssoziologie“**

**Anschrift:**

**Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main  
Fachbereich 03 Gesellschaftswissenschaften  
wBE Institutionen und soziale Bewegungen  
Robert-Mayer-Straße 5  
60054 Frankfurt am Main**

# **Grenzenlose Bilder**

## **- ein Beitrag zum Wandel der Bildästhetik im Kinder- und Jugendbuch**

**Klaus Neumann-Braun, Frankfurt/Main**

**(Vortrag auf dem internationalen Kongreß „Grenzen setzen, erfahren, überschreiten“,  
IBBY Regional Conference/Arbeitskreis für Jugendliteratur e.V. (München),  
27.-29.6.1997, Bonn)**

### **Inhalt:**

- 1. Bildstörungen**
- 2. Die Synergie von Bild, Ton und Text im System der Audio-Vision - ein (Videoclip-)Beispiel**
- 3. Mediendifferenzierung und kulturelle Entgrenzung**
- 4. Methoden der Rezipientenillusionierung in der Gegenwart: Film und Videoclips**
- 5. Methoden der Rezipientenillusionierung in der Vergangenheit: historisches Bilderbuch und antike Vasenmalerei**
- 6. Das Medium Kinder(bilder)- und Jugendbuch unter dem Einfluß der Audio-Vision**
- 7. Statt eines Epilogs: Was bringt die Zukunft?**

### **1. Bildstörungen**

Es gibt Momente im Leben, da wird einem gewahr, daß etwas besonderes geschehen ist, das einen verändert hat. Ein solches Erlebnis hatte ich, als ich seinerzeit im Kinosessel saß und den Film „Natural Born Killers“ (USA/1994) sah. Der Film beginnt mit einer besonderen Passage, die gerade einmal die Länge einer Hitsingle umfaßt: Das Gangsterduo Mickey und Mallory Knox betritt eine Imbißstube, irgendwo in einer gottverlassenen Gegend in den Vereinigten Staaten an einem leeren Highway gelegen, und bestellt sich etwas zu trinken. Nur wenige weitere Gäste sitzen an der Bar. Mallory stellt die Musikbox an und beginnt, in hautengen Jeans und knappem T-Shirt aufreizend zu tanzen. Einer der Gäste hofft auf ein Abenteuer, betritt die kleine Tanzfläche und will dem tanzenden Vamp Mallory „ans Leder“: Das Unheil kann beginnen: Zunächst Mallory, dann auch Mickey zücken ihre großen Revolver und schießen Menschen und Mobiliar kurz und klein. Übrig bleibt nur ein einziger Gast, der die Urheber des Massakers winselnd beim Namen nennen soll: „Mickey und Mallory haben das

getan!“. Das Killerpärchen verläßt die Szenerie und fährt gut gelaunt weiter in Richtung neuer Abenteuer.

Die Stimmung im Film wie im Kinosaal ist während der brutalen Blutorgie gut, vielleicht etwas aufgekratzt, sie wird seltsamerweise im Lauf der Dinge immer besser. Das liegt daran, daß die Dramaturgie uns Zuschauer in einen Musikfilm plaziert. Es ist mitreißende Rockmusik zu hören, und die Bilder sind im Videoclipformat geschnitten. Der Tanz von Mallory, ihr Schießen sowie die zerberstenden Körperteile und Einrichtungsgegenstände werden teilweise in Zeitlupe, teilweise als Standbilder gezeigt und mit dem Rhythmus der Musik synchronisiert. Musik und Choreographie lassen das Gemetzel zu einem ästhetischen Ereignis werden, das einen an ein gelungenes Tanztheater im Clipformat denken läßt. Dem Regisseur Oliver Stone gelingt es, einen faszinierenden Bildertornado auf den Zuschauer loszulassen, in dem - in Anlehnung an das differenzierende Charakteristikum der Technomusik „beats per minute“ - ein neues filmisches Maß zu gelten scheint: „pics per second“.<sup>1</sup>

Diese Videoclipsequenz ist mir haften geblieben, weil ich in der Folge mit meiner Betroffenheit zu kämpfen hatte: Das mörderische Treiben hatte einen ästhetisch anmuten können, das Verfolgen der Blutorgie im sicheren Kinossessel hatte Spaß gemacht. Die Bilder- und Musiksprache hatte mich unzweifelhaft in den Bann zu ziehen vermocht. Damit entbrennt in einem solchen Fall der Kampf zwischen dem guten und dem schlechten Gewissen - ein jeder kennt vermutlich ein solches inneres Streiten.

Verändert hat mich diese Szene nun in der Hinsicht, daß sich eine Irritation breitgemacht hat: Seinerzeit wurde meine Bildwahrnehmung *entgrenzt*. Wozu eine geschickte Bilddramaturgie in der Lage ist, was für Faszinationsräume sie zu schaffen in der Lage ist - wer hätte das gedacht? Meine Neugierde war geweckt für eine systematische Beschäftigung mit dem Thema Bildästhetik in ihrer avancierten Form, den Videoclips.

## **2. Die Synergie von Bild, Ton und Text im System der Audio-Vision**

### **- ein (Videoclip-)Beispiel**

Dasjenige Clipbeispiel, an dem ich mir sehr viel verdeutlichen konnte, möchte ich im folgenden gerne vorstellen. Ich hoffe, damit sicher zu gehen, daß wir wissen, wovon wir sprechen, wenn wir über die Herausforderungen reden, die wir in der aktuellen audiovisuellen Ästhetik zu

sehen scheinen. Es handelt sich um ein künstlerisches Video, ein sog. Konzeptvideo, des nordamerikanischen Popstars PRINCE, der heute übrigens Mr. Symbol genannt wird: Der Clip trägt den Titel „Alphabet street“. Ich habe dieses Video auch vor dem Hintergrund der Überlegung ausgewählt, daß ein Clip im Spannungsfeld von Schriftlichkeit und Bildlichkeit gut in unsere Diskussion passen könnte. Schließlich scheint es um das Alphabet zu gehen und - genauer - um „das Alphabet der Straße“, womit wir uns auch im Medium der Mündlichkeit bewegen würden. Was also ist im Clip zu sehen und zu hören?<sup>ii</sup>

**Text und Bilder des Musikclips  
ALPHABET STREET von PRINCE (1993)**

*Vers 1:*

»I'm goin down to Alphabet Street  
I'm gonna crown the first girl that I meet  
I'm gonna talk so sexy  
she'll want me from my head to my feet.«

*Refrain:*

»Yeah Yeah Yeah (...yes she will) «

*(Vor dem Hintergrund "laufender" Buchstaben tanzt und singt PRINCE in aufreizender Weise, der Refrain wird mit Buchstaben visualisiert.)*

*Vers 2:*

»I'm gonna drive my daddy's Thunderbird  
white rad ride >67 so glam it's absurd  
put her in the backseat and drive her to Tennessee.«

*Refrain:*

»Yeah Yeah Yeah (...Tennessee, drive her)«

*(PRINCE tanzt und singt weiterhin vor dem Hintergrund "laufender" Buchstaben. Es ist eine stilisierte Straße zu erkennen, auf der ein weißer Ford Thunderbird fährt mit PRINCE am Steuer. Es steigt eine aufreizende Frau aus dem Fond des Autos, lange Frauenbeine sind zu sehen sowie deren erotisches Gesicht. Schließlich passiert ein Autounfall, das Splittern von Autoscheiben ist zu hören.)*

*Vers 3:*

»Excuse me baby I don't mean to be rude  
but I guess tonight I'm not just in the mood  
so if you don't mind I would like to -  
watch. Can I?«

*Refrain:*

»Yeah Yeah Yeah«

(Trotz Autounfall setzt PRINCE seine Fahrt fort. Sodann wird eine Bildcollage aus Autofahrt, Tanzszenen und Frauenbeinen gezeigt.)

Vers 4:

»Well, we're going down down down if that's the only way  
to make this cruel cruel world hear what we've got to say  
put the right letters together  
and make a better day ...  
may be it's the only way«

(PRINCE tanzt erotisch auf Autodach und Tanzfläche. Am Ende laufen alle Bilder und Szenen übereinandergelegt und kurz geschnitten vor den Augen des Zuschauers revue.)

Ich möchte nun einladen, diesen Videoclip einmal mit anderen Augen zu sehen, also gängige normative Standards von schöngeistig inspirierter Werkästhetik und Bewahrpädagogik - vorübergehend - zu suspendieren. Was hat PRINCE zu erzählen?

In dem Songtitel „Alphabet-Straße“ werden zwei Elemente kombiniert. Erstens geht es um das Alphabet, also um die basalen Bausteine unserer Sprache. Unser Zusammenleben wäre ohne das A bis Z, das jeder in jungen Jahren lernen muß, kaum denkbar. Zweitens wird die Straße als ein Lebensort angesprochen, der jungen Leuten bestens bekannt ist. Fügt man beide Komponenten zusammen, wird in dem Lied das Lernen des Alphabets *der* Straße bzw. das Lernen des Alphabets (des Lebens, der Liebe ?) *auf* der Straße besungen.

In der ersten Strophe werden wir Zeuge einer Phantasie: Wir erfahren, daß der Protagonist zur Alphabet-Straße geht und dort das erstbeste Mädchen „aufreißen“ (*crow*n) will. Sein Trick dabei ist, dieses so aufreizend (*sexy*) „anzuquatschen (anzubaggern)“, daß es schließlich *das Mädchen* ist, das ihn selbst mit Haut und Haaren begehrt. Der Refrain „yeah yeah yeah“, ein Zitat aus dem bekannten Beatles-Song „She loves you“, suggeriert den Erfolg der Unternehmung. (Bereits hier verknüpft der *schwarze* Sänger PRINCE seinen Song mit der Lieder- und Gedankenwelt der *Weiß*en.)

In der zweiten Strophe unternehmen beide eine Art Traumreise. Mit Vaters schickem (*glan*) Auto (so schick, das es schon fast albern (*absurd*) ist) geht es in das Traumland aller Verliebten, jedenfalls aller *weißen* Liebespaare der 50er und 60er Jahre - der Elterngeneration

heutiger SchülerInnen-, für die Memphis in Tennessee das „Knutschparadies“ in jenen Jahren darstellte. Der Protagonist ist jetzt Chauffeur, der seine Angebetete etwas überraschend auf den Rücksitz plazierte, also aus seiner unmittelbaren Reichweite verbannt. Statt „Tuchföhlung“ entsteht jetzt Distanz. Man ist auf den Fortgang der Geschichte gespannt. Nach dem „Liebesleben“ auf der Alphabet-Straße in Strophe 1 dürfen wir in der 2. Strophe an einer wichtigen Sexphantasie (der *Weißten*) der 50er Jahre teilnehmen. Der Refrain „yeah yeah yeah“ deutet erneut ein Gelingen an. Visuell passiert jedoch Gegensätzliches: Die Buchstaben „knallen“ zusammen, ein *Crash* ist zu hören und der Protagonist am Steuer verzieht sein Gesicht - ein Unfall?

In der dritten Strophe tritt der Hauptdarsteller als ein anderer auf: *sehr* höflich (wie ein Engländer aus bestem Hause: *I don't mean to be rude*) entschuldigt er sich bei dem Mädchen, nimmt seine Sexphantasie zurück (*I'm not just in the mood*), um dann erneut sehr höflich anzufragen, ob er beobachten, zuschauen (*watch*) darf! *Can I?*, die Antwort bleibt offen. Das Wort *watch* wird gegenläufig zur höflichen Einkleidung von Entschuldigung und Frage *sehr geföhlsbetont* gesprochen: Der Protagonist wird zum Voyeur. Aus dem gemeinsamen Tun ist ein trennendes Zuschauen geworden. Die Visualisierung der Liebe wird zum Spiegelbild, zum Symbol der modernen Welt: Im (Rück-)Spiegel ist das aufreizende Leben zu sehen, auf das auch wir Zuschauer im Spiegel des Mediums Videoclip schauen - kontrollierte Kontrolleure im Raum vergangener *weißer* Lebens- und Medienwelten (*Elvis Presley*), nun entsexualisiert, allein zum Schauen verdammt.

Die vierte Strophe des Songs bricht den Gang des bisherigen Geschehens. Aus dem Ich des Protagonisten wird nun das Wir einer Gruppe, in der Männer *und* Frauen (und man mag ergänzen: Weiße *und* Schwarze, Junge *und* Alte) zusammen singen. Die Geschichte, die (einseitige und einstige) Liebesphantasie ist zu Ende, sie ist gescheitert (*cruel, cruel world*). Desillusionierung und Skepsis machen sich breit (konjunktivistischer Stil: *if that's the only way*). Was also ist die Moral des Ganzen? Wir alle bekommen die Aufgabe gestellt, eine Antwort zu suchen, wie aus der Sackgasse der Rituale der „Alten“ bzw. deren gescheiterter Lebensträume (Lebenslügen?) herauszufinden ist, ohne in der (modernen) Haltung des einsamen, isolierten Fernsehkonsums zu erstarren. Dies ist eine schwierige Frage, die nur gelöst werden kann (immerhin das scheint sicher), wenn auf die *Straße* zurückgegriffen wird. Die Straße ist *der* Lebensort, wo die Karten neu gemischt werden können, wo wieder richtig buchstabiert (*Alphabet Street*) werden kann - *may be it's the only way...*

Ich hoffe, es wurde deutlich, daß das, was ein Rezipient sehen kann bzw. aufgrund der schnellen Präsentation auch nicht unmittelbar sehen und verstehen kann, von komplexer Struktur ist. Dies mag einerseits überraschen, andererseits aber auch nicht, wenn man sich an die Tradition der sog. kritischen Kritik der Massenkultur sensu Umberto Eco<sup>iii</sup> erinnert, der bereits in den sechziger und siebziger Jahren die Sinntiefe und -breite im Populären und vermeintlich Kitschigen entdeckt und beschrieben hatte. Aber nun möchte ich weiter am Beispiel des PRINCE-Clips auf den Zusammenhang von Bild, Text und Ton eingehen: Was läßt sich dazu feststellen?

Die gezeigten Bilder doppeln die Aussagen des Textes, teilweise verstärken sie diese oder nehmen sie gar vorweg. Beispielsweise sehen wir zum Auftakt des Songs PRINCE tanzen: Sein dargebotener Spagat symbolisiert den Brückenschlag zwischen Alt und Neu, der in der vierten Strophe eingefordert wird. Oder das Thema Erotik und Sexualität: Im Lebensraum Straße übernimmt Prince die Rolle des „Cruisers“. Die Sexualisierung der Phantasie erfolgt insbesondere über die Bilder: Beim Tanzen werden Gegenstände wie bspw. das Mikrofon in erotischer Weise verwendet; es sind permanent nylonbestrumpfte Frauenbeine zu sehen, einmal wird eine Anspielung auf Herrin-Diener-Verhältnisse gemacht usf. Auch die musikalische Gestaltung des Songs ist von einiger Komplexität: Die Songstruktur folgt formal einem konventionellen Muster, nämlich dem für Popsongs typischen Muster von Vers, Refrain und Bridge. Dieses Muster wird dreimal durchlaufen und zwar in einer hohen Geschwindigkeit (Rhythmus), was beim Anhören des Stücks Gefühle des Gehetzt-Seins aufkommen läßt. Ist das hohe Tempo zu Beginn durch das Thema Sexualität motiviert (Stichwort: Triebdruck), erhält sie ihre Begründung am Ende des Stücks sowohl aus der Schwierigkeit der Aufgabe als auch aus deren Dringlichkeit. Neben den Elementen Wiederholung und Konstanz variiert PRINCE seine Intonation und Gesangsmelodie. In den beiden ersten Versen singt PRINCE. Im dritten Vers wechselt er in einen zwischen Soul und Rap hin und her pendelnden, eher aggressiv vorgetragenen Sprechgesang, wodurch der Textinhalt eine Akzentuierung erfährt, die die einzelnen Worte für sich genommen so nicht haben. In der vierten Strophe wählt PRINCE eine eher hymnisch zu nennende Orchestrierung, wodurch die „neue“ Botschaft seines Textes einerseits unterstrichen, andererseits durch die Bezugnahme auf den Beatles-Song „She loves you“ das Ausgangsthema der pubertären Sexualität wieder aufgenommen wird. Musikalisch schließt sich somit ein Kreis, an dessen Anfang und Ende das Thema „Boy meets Girl“ steht.

Ist also die „Alphabet Street“ letztlich nicht doch (nur?) die Straße, in der man das Lieben lernt? Welche Art von Liebe wird jedoch gelernt? Die Fragen bleiben unbeantwortet.

Hiermit möchte ich die Kommentierung des Clips beenden. Es sollte deutlich geworden sein, daß es sich lohnt, genauer hinzuschauen und dabei auf die trügerische Brille der vielen gängigen (Erwachsenen-)Vorurteile über Rock und Clips zu verzichten. Das im übrigen haben die heutigen Kinder und Jugendlichen vielen von uns Älteren sicherlich voraus: die Neugierde und Spontaneität, sich auf Neues, Unbekanntes einzulassen.

### **3. Mediendifferenzierung und kulturelle Entgrenzung**

Es mag mir in diesem Zusammenhang kaum sinnvoll erscheinen, die eingeführten normativen Diskurse über Kunst und Kitsch, die sich im Spannungsfeld von Kunstvorbehalt und Trivialitätsverdacht bewegen, fortzusetzen. Auch halte ich es für wenig instruktiv, Medienhierarchien zu ermitteln, in denen das Lesen, die Begrifflichkeit, gegen das Sehen, die Gegenständlichkeit, ausgespielt wird. Halten wir uns lieber an die Fakten, die besagen, daß die Entwicklung der Medientechniken und die fortschreitenden Globalisierungsprozesse eine massive Dynamik kultureller Entgrenzungen ausgelöst haben, deren Reichweite noch längst nicht geklärt ist. Besondere Bedeutung gewinnen in der gegenwärtigen Zeichenpraxis die Prozesse der Verknüpfung, der Vermischung, der Hybridisierung. Darunter ist zu verstehen:

- Verschiedene Medientechniken werden miteinander verknüpft und vernetzt (das Telefon, das Fax und der PC mit dem Rundfunk und dem Fernsehen - bspw. bei Publikumssendungen mit externer Hörerbeteiligung).
- Spezifika der Bild- und Textgestaltung des einen Mediums halten Einzug in ein anderes, wobei sich die Entwicklung unzweideutig in Richtung der „Audio-Visualisierung“ des Spektrums der historisch älteren Printmedien bewegt (bspw. öffnet sich das Kinderbilderbuch filmischen und computerästhetischen Sichtweisen, womit das Lesen zum Sehen und das Sehen zum Lesen wird).
- Oder aber ein Medienprodukt wie ein Roman oder ein Film wird als eine Art von Gattungs- oder Genre-collage konzipiert (bspw. ein Actionfilm, der Elemente aus Detektiv-, Psycho- und Horrorfilm kombiniert).

- Schließlich sind Mediensymboliken gleichermaßen in mehreren verschiedenen Medien verfügbar und rezipierbar (Stichworte: Multimedialität, Medienverbund, bspw. auch das sog. Buch zum Film).

Diese Entwicklungen in den Bereichen Technik, Distribution, Produkt stehen im Spannungsfeld von Ent-Differenzierung und fortschreitender Ausdifferenzierung. Die tradierten Orientierungssysteme wie bspw. Gattungszusammenhänge lösen sich dabei jedoch nicht völlig auf, vielmehr setzen die Vermischungsprozesse deren Fortexistenz voraus. Unschwer läßt sich die ökonomische Logik in dieser Entwicklung sehen: Die Neukombination verschiedenster traditioneller Gattungen, Mythen und Symbole soll garantieren, daß ein (internationales) Massenpublikum erfolgreich angesprochen wird (d.h.: Maximierung der Aufmerksamkeitswerte angesichts des feststellbaren langfristigen Faszinationsverlustes medialer Unterhaltung) und dabei die Kosten minimiert werden können (z.B.: Mehrfachverwendung von Programmstücken usf.). Rezeptionstheoretisch gesehen wird an der erweiterten Medienkompetenz und dem gestiegenen Medienwissen der Rezipienten angeknüpft. Das permanent zur Verfügung stehende mediale Angebot hat zu einer intensiven Kenntnis medialer Präsentations- und Erzählstrategien geführt, so daß Medienkonsumenten relativ rasch Erzählformen, Bildstile sowie spezifische Mediensymboliken oder Stars erkennen und einschätzen können, was zur Voraussetzung für bestimmte historisch neue Rezeptionsformen wie das Switchen oder Zappen beim Fernsehen wird. Die Hybridisierung - und das ist in unserem Diskussionszusammenhang von besonderer Bedeutung - steht jedoch für mehr: Sie stellt eine prominente Methode der Steigerung der Illusionierung des Rezipienten dar. Zur Verdeutlichung möchte ich im folgenden auf zwei aktuelle sowie zwei geschichtliche Beispiele aus der Welt der Medien eingehen: auf Kinofilm und Videoclip sowie auf das historische Bilderbuch und die antike Vasenmalerei.

#### **4. Methoden der Rezipientenillusionierung in der Gegenwart: Film und Videoclips**

Im modernen Kinounterhaltungsfilm, z.B. im sog. Neuen Thriller, wird der Zuschauer selbst zum Regisseur gemacht, wodurch er ein besonderes Rezeptionsvergnügen erfahren kann: Zuschauer verfügen inzwischen über ein reichhaltiges Medien- und Genrewissen, so daß Regisseure durch Bezugnahme auf etablierte Symbole und Muster oder die Verwendung bestimmter Ikonographien vielfältige Kenntnisse und mediale Erfahrungen bei den Zuschauern aktivieren können, ohne jedesmal noch die typischen narrativen Kategorien von Zeit, Ort,

Figuren sowie den thematischen Aufbau von Ereignisabfolgen (Handlungen, Motive, Ziele, Mittel etc.) und deren Bewertungen detailliert zeigen zu müssen. Während sich Filmemacher in der Mitte unseres Jahrhunderts noch interessiert zeigen, literarische Unbestimmtheiten und Leerstellen in den Drehbüchern zu beseitigen und stellvertretend für die Zuschauer inhaltlich zu füllen, scheint sich seither ein Wandel vollzogen zu haben: Kinogänger müssen heute vermehrt damit rechnen, daß weder Autoren noch Regisseure oder Hauptdarsteller 'wissen' oder gar noch wissen wollen, wer denn nun der Täter ist oder warum eine Figur mordet. Diese Fragen scheinen heutige Filmschaffende nurmehr bedingt zu interessieren. Wollen hingegen Zuschauer auf solche Fragen noch Antworten haben, bleibt ihnen nichts anderes übrig, als sich diese selbst zu erarbeiten. Die generelle These lautet in diesem Zusammenhang, daß Genrehybridisierungen, aber auch Unbestimmtheiten, Lücken oder unklare Gegensätze in großem Umfang heutzutage auch in populären Filminszenierungen geeignete Mittel sein können, um die Aufmerksamkeit und das Interesse von Zuschauern an einer Filmhandlung nicht nur zu wecken, sondern zusätzlich auch über die aktuelle Rezeptionssituation hinaus aufrechtzuerhalten. Durch das Offenlassen von Handlungsverläufen, die Anspielung auf bestimmte Muster und Symbole oder das Spiel mit binären Oppositionen können die Zuschauer veranlaßt werden, fortlaufend die eigenen Interpretationen und Deutungen des bisher Wahrgenommenen und der als sicher geglaubten Ereignisse zu revidieren, wobei es ihnen passieren kann, daß sie zwischenzeitlich so desorientiert sind, daß sie nicht mehr wissen, ob überhaupt und wie die einzelnen Szenen zueinander in Beziehung stehen. Solche Irritationen führen nun allerdings nicht zu einer Ablehnung derart komponierter Filme, sondern vermögen im Gegenteil die Auseinandersetzung mit diesen zu fördern. Stilcollagen, Widersprüche, Gegensätze oder unbestimmte Handlungsverläufe können für Zuschauer zum Ansporn werden, sich an eigenen Interpretationen zu versuchen. Diese mehr oder weniger kohärenten Interpretationen bieten wiederum gute Anlässe, sich mit anderen über den betreffenden Film auszutauschen und dabei die verschiedenen Sichtweisen zu besprechen. Da ein solcher Film selbst keine überzeugende und definitive Antwort auf die angesprochenen Fragen gibt, kann er auch wiederholt angesehen und auf weitere Spuren hin abgesucht werden. Der Zuschauer wird dabei selbst zum Detektiv und das Filmsehen zur Spurensuche. Deren Ergebnisse bleiben jedoch grundsätzlich hypothetisch und können nur extramedial in der (Folge-)Kommunikation mit anderen Rezipienten abgeglichen, verworfen oder bestätigt werden. Diese durch die Filmdramaturgie nahegelegte Notwendigkeit des kommunikativen Austauschs zwischen Rezipienten zur wechselseitigen Versicherung und kontroversen Deutung des Gesehenen kann dazu beitragen, daß ein Film zum Gegenstand (sub-)kultureller Debatten wird und

Zuschauerinteressen auf sich zu ziehen vermag. Eine solche Zuschauerbindung beruht primär auf der *Filmkomposition* und weniger auf dem Genre, dem Thema, den mitwirkenden Stars oder der Sympathie mit bestimmten Figuren. Zwischen diesen Ebenen können vielfältige Wechselwirkungen eintreten, die Filmemacher dazu zu nutzen vermögen, Zuschauer zwischen emotionaler Anteilnahme und analytischer Beobachtung 'pendeln' zu lassen.<sup>iv</sup>

Oder kommen wir noch einmal zum PRINCE-Video zurück, das Sie zu Beginn des Vortrags gesehen haben. Das Video stellt ein vieldeutiges Puzzle dar, in dem verschiedene Themen wie die Lebenswelt der sechziger Jahre und die der Neunziger, die Beziehung zwischen Schwarzen und Weißen, zwischen Jungen und Alten mit einander verbunden werden. Der Clip bleibt ein offener Text, das „Alphabet der Straße“ wird mehrdeutig ausgelegt. Bild, Ton und Text arbeiten einander zu, sie doppelten und verstärken sich in vielfältiger Art und Weise: Buchstaben und Geräusche werden visualisiert, Symbole schaffen latente Stimmungen. Es gibt viel zu entdecken und zu entschlüsseln, die Spurensuche des Zuschauers kann beginnen - allerdings unter den erschwerenden Bedingungen der forcierten Geschwindigkeit der Schnitte: Die Spurensuche des Rezipienten steht in Spannungsverhältnis zur zeitgleichen Beseitigung dieser Spuren durch den Clip selbst. Ein Faszinationsraum von Identität und Diffusion entsteht, in dem die Rationalität an ihre Grenzen stößt.

## **5. Methoden der Rezipientenillusionierung in der Vergangenheit:**

### **historisches Bilderbuch und antike Vasenmalerei**

Nach unseren Ausflügen in die Welt der Audio-Vision möchte ich nun - wie angekündigt - zum historischen (Kinder-)Bilderbuch kommen und speziell zur These, daß es Einflüsse anderer Medien - hier: von Photographie und Film - in der Geschichte des Bilderbuchs immer schon gegeben hat, auch wenn sie eher die Ausnahme waren. Verdeutlichen läßt sich dies gut am Struwwelpeter Heinrich Hoffmanns, 1845 erstmals veröffentlicht, dessen Bild-Text-Konzept die damalige mediale Entwicklung in Richtung Film aufgreift. Hoffmann erzählt die Geschichte vom Struwwelpeter in dicht aufeinander folgenden Bildern, womit dem Rezipienten Bewegungsabläufe vor Augen geführt werden. Ähnlich wie in der seinerzeit neuen Fotografie wird in diesen Bildfolgen der pointierte Augenblick eines Ereignisses „festgehalten“ und „medial“ präsentiert: Zwischen dem Schaukeln und dem Umkippen des Stuhles vom Zappelphilipp liegt nur ein Wimpernschlag. Auch wenn Hoffmann die Szene noch im Rahmen einer buchtraditionellen Ornamentik darstellt, sucht er doch - ganz modern, wie man durchaus

meinen könnte - den Augenblick des Schreckens. Der Bildbetrachter wird in ein Suspense-Erleben gezogen.<sup>v</sup> Ist diese Darstellung jedoch wirklich ganz modern, oder nicht doch schon viel älter?

Ein überraschender Blick in die klassische Archäologie hilft hier weiter: In einer kleinen diachron ausgelegten Studie haben ein Kollege, ein Experte griechischer Ikonographie, und ich uns eingehender mit dem Thema des Suspense-Erlebens beschäftigt. Unter dem Titel „Zyklus und Satan im Medium der Bilder. Ein vergleichender Beitrag zum Wandel der Bilderzählung in archaischer und moderner Zeit“ sind wir zwei Epochenschwellen, zwei Medienwechseln nachgegangen: Zum einen ging es um das Medium der (auf Vasen dargestellten) Bilderzählung im Horizont der aufkommenden Schriftkultur, zum anderen um das gegenwärtige umfassende System der Audio-Vision (wozu die o.g. Actionkinofilme sowie die Videoclips zu zählen sind).

Es soll nun kurz auf einige grundsätzliche Probleme narrativer Ikonographie eingegangen werden. Was ist unter narrativer Ikonographie zu verstehen?<sup>vi</sup> Narrativ ist ein Bild dann, so heißt es in der Regel, wenn es eine Geschichte erzählt; aber das ist nicht mehr als eine mißverständliche Metapher. Bilder erzählen von sich aus in aller Regel überhaupt keine Geschichten. Als narrativ werden vielmehr solche Bilder bezeichnet, die - um verstanden zu werden - einer Geschichte bedürfen, d.h.: die ein Erklärungsdefizit aufweisen, das nur durch eine entsprechende Geschichte behoben werden kann. Wer die Geschichte zu erzählen hat (sich selbst oder anderen), ist natürlich der Betrachter. Weiterhin: Es ist keineswegs selbstverständlich, daß Bilder überhaupt einen narrativen Charakter aufweisen. In der griechischen Bildkunst zum Beispiel wurde ein narrativer Darstellungsmodus überhaupt erst um 700 v.Chr. entwickelt. Vasenbilder des 8. Jhs. haben noch *keinen* narrativen Charakter; sie stellen die Welt dar, so wie jeder zeitgenössische Betrachter sie kennt. Sie geben keinen Anlaß zu weiteren Fragen wie etwa: Warum geschieht dies? oder: Was wird nun folgen? Das ändert sich im frühen 7. Jh.: Denn nun stellen Bilder plötzlich Sachverhalte dar, die nicht mehr von sich aus verständlich sind, sondern Fragen aufwerfen. Die Antworten auf solche Fragen bestehen jeweils in einer Geschichte, die der Betrachter - wenn er das Bild verstehen will - bereits kennen muß. Diese Geschichte ist aber in einem bestimmten, nämlich sprachlichen Medium ausgestaltet worden und dort fest verankert. Das heißt: Die bildende Kunst greift Stoffe auf, die keineswegs neutral, sondern in hohem Maße sprachlich vorstrukturiert sind. Daraus ergeben sich ganz bestimmte Probleme, denn das Bild-Medium hat andere

Möglichkeiten und andere Grenzen als die Sprache. Die Transposition eines narrativen Stoffes vom sprachlichen ins bildliche Medium geht nicht ohne Reibungen ab.

Eine frühe Form der Darstellung bestand darin, in einem Bild möglichst viele entscheidende Handlungsmomente zu vereinen. Für diese Art der Darstellung gibt es in der archaischen Vasenmalerei zahllose Beispiele. Das Bestreben der archaischen Maler bestand schlicht und einfach darin, eine bestimmte Geschichte darzustellen: Sofern es der narrativen Deutlichkeit dienlich war, konnten die Bilder ohne weiteres verschiedene Handlungsmomente umfassen. Es gab kein ästhetisches Gebot, das eine „Einheit der Zeit“ vorgeschrieben hätte. Aber auch ohne ein solches Gebot führte das Verfahren - gerade in narrativer Hinsicht - zu gewissen Problemen. Die einzelnen Handlungsmomente, die im Bild miteinander kombiniert wurden, hatten in der gesprochenen Erzählung ihre feste zeitliche Ordnung, indem sie eine Sequenz von Ursachen und Wirkungen bildeten. Im Bild standen die Elemente der Geschichte nicht nach-, sondern nebeneinander. Indem ihre zeitliche Reihenfolge unbestimmt blieb, ging der erzählerische Spannungsmoment verloren. Dem Gewinn, ein weitgehend vollständiges Kompendium der ganzen Geschichte zu erhalten, stand der Verlust der narrativen Dramatik gegenüber.

Diese narrative Strategie ist in der archaischen griechischen Kunst nicht ohne Alternativen: Andere Vasenbilder versuchen, eine Steigerung durch die Synchronisierung der Gebärden zu erreichen. Entdeckt wurden solche Darstellungen allem Anschein nach gegen Ende des 6. Jhs. v.Chr. in Athen. Hier begegnen wir zum erstenmal Vasenbildern, bei denen die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einen zeitlichen Ablauf gelenkt und der temporale Aspekt zum Angelpunkt der Darstellung gemacht wird. Zum anderen ist eine spezifische Form des Spannungsaufbaus zu erkennen: Gezeigt wird der Moment *vor* dem alles entscheidenden Ereignis. Am Beispiel der Blendung des Zyklopen Polyphem durch Odysseus und dessen Gefährten verdeutlicht: Zu sehen ist der Augenblick, in dem die Angreifer den spitzen Pfahl anheben, um ihn dem Betrunkenen ins Auge zu stoßen. Konklusio: Schon vor der Moderne wurde also bereits die Höhepunktdramaturgie in der Sprache der stehenden Bilder erfunden.

Indem die griechische Malerei narrative Inhalte aufgriff - so ist zu resümieren -, setzte sie sich dem Vergleich mit sprachvermittelter Erzählkunst aus und geriet dadurch unter Innovationsdruck: Sie mußte nach Mitteln suchen, die es ihr erlauben würden, auf das narrative Vermögen des anderen Mediums adäquat und eigenständig zu reagieren. Ein erstes

wesentliches Problem ergab sich daraus, daß narrative Bilder eo ipso mit einem Erklärungsdefizit belastet sind. Man konnte versuchen, dieses Defizit abzubauen, indem man eine Kombination aus verschiedenen Handlungselementen ins Bild setzte. Der Nachteil bestand freilich darin, daß diese Elemente nicht als lineare Sequenz wahrzunehmen waren, sondern nebeneinander standen und einander dadurch in ihren dramatischen Entfaltungsmöglichkeiten behinderten. Der Versuch, die Dramatik von Handlungsbildern zu steigern, mußte zwangsläufig zu einer Vereinheitlichung der Handlung und damit zu einer Synchronisierung des Bildgeschehens führen. Ein durchgehend synchronisiertes Bild hatte in narrativer Hinsicht, wie sich bald zeigen sollte, einen doppelten Vorzug aufzuweisen. Der erste Vorzug bestand darin, daß es keine Rolle mehr spielte, in welcher Reihenfolge der Blick des Betrachters das Bild abtastet: Aus dem Nebeneinander von Figuren brauchte der Betrachter kein Nebeneinander von Handlungsmomenten zu erschließen; er konnte sich innerhalb des einheitlichen Zeithorizonts frei bewegen, ohne daß daraus Verständnisschwierigkeiten erwachsen. Dazu kommt der zweite Vorzug: Erst das synchronisierte Bild bot die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einen ganz bestimmten augenblicklichen Zustand des Noch-nicht zu konzentrieren; der Betrachter wird in der Schwebelage gehalten und dazu gebracht, mit innerer Beteiligung das Telos der Handlung vorauszusehen und zu erwarten. Damit gelang im Bild der Aufbau einer Spannung, die ohne weiteres zu vergleichen ist mit der einer sprachvermittelten Erzählung. Das synchronisierte Bild brachte es fertig, das zentrale Handikap narrativer Malerei zu kompensieren und mit den Möglichkeiten sprachvermittelter Erzählung gleichzuziehen. Man wird sich kaum darüber wundern, daß diesem Darstellungstypus bis heute ein solcher Erfolg beschieden ist.

Und damit möchte ich den Zeiteinsatz zum gegenwärtigen Unterhaltungskino wagen: Wie steht es um die Bilderzählung in moderner Zeit, auf welche Methode der Zuschauerillusionierung setzt sie? Die Bilderzählung in archaischer Zeit sah sich mit dem Problem konfrontiert, mündlich tradierte Mythen in anfänglich ein einziges Bild zu bannen. Dies gelang - wie eben skizziert - mit der Erfindung einer Form fokussierender Höhepunktdramaturgie: Der entscheidende Kulminationspunkt des Handlungsgeschehens wurde kurz vor dessen Auflösung szenisch festgehalten und der Zuschauer damit in eine Suspense-Faszination hineingezogen. So war es möglich, die das Verständnis erschwerenden Erzähllücken zu schließen. Heutige Zuschauer sind mit den Erzähltraditionen des Kinos, also der Bildererzählungen, bestens vertraut. Eine Steigerung der Illusionierung und Attraktion gelingt nun dadurch, daß durch das Kombinieren ehemals getrennt voneinander realisierter

Filmelemente wie Gattungen, Mythen und Stile eine höhere Komplexität hergestellt wird. Zweitens werden im Unterschied zur archaischen Bilderzählung die gezeigten Geschichten nun wieder geöffnet mit der Folge, daß Erzähllücken den Zuschauer bewußt in Irritationen führen, die zu kreativen Gedanken über die Konstruktion der Geschichte einladen. Die Faszination liegt jetzt darin, als Zuschauer zum Autor zu werden.

Aber zurück zu unserer Ausgangsfrage, wie es um die entgrenzten Bilder steht. Ich habe einladen wollen, sich auf die neuen medial bewegten Bilder einzulassen, die sich auf die stillen Bilder auswirken - und umgekehrt. Das Spektrum der Audio-Vision ist groß: Film, Fernsehen, Video, Holographie, Lasertechnik, Computergrafik, Computeranimation usw., all diese Techniken werden unsere Erfahrungsräume erweitern. Ich möchte dazu anregen, die normativen Debatten traditioneller Art nicht fortzuführen, sondern sich mit den technischen und kulturellen Herausforderungen in *analytischer* Haltung auseinanderzusetzen. Den Gewinn solcher Überlegungen und Detailstudien hoffe ich aufgezeigt zu haben: Auch die zunächst irritierenden Bilderwelten von Videoclips lassen sich als sinnvolle Gestalten sehen und manches Vorurteil läßt sich bei genauerer Überlegung nicht länger halten (hier: Es gab schon ein (Suspense-Er-)leben vor Hoffmann und Hitchcock!). Wenn also die alten Normen nicht mehr hinreichen und neue noch nicht gefunden werden konnten, ist das In-Vergleich-Setzen als *via regia* der Erkenntnis anzusehen: Synchrone und diachrone Vergleiche der Erfahrungen mit den Medien lassen - so meine Zuversicht - Wertungskriterien deutlich werden, die sinnvolles weiteres Handeln, sicherlich auch ein Kämpfen um dann klarer umreißbares Wichtiges, Zentrales, möglich machen. Dies ist als ein Plädoyer für eine Art *riskanter Selbststeuerung* zu verstehen: Scheuklappen können die Medienentwicklungen und die damit einhergehenden kulturellen Differenzierungen nicht aufhalten. Erweiterte Erfahrungsräume müssen ausgeschritten und geprüft werden, um dann kritisch über Akzeptanz, Aufgabe oder Modifikation zu entscheiden.

#### **6. Das Medium Kinder(bilder)- und Jugendbuch unter dem Einfluß der Audio-Vision?**

Und damit komme ich zu meinem letzten Punkt: Vorhin hatte ich beim Thema Hybridisierung bemerkt, daß Spezifika der Bild- und Textgestaltung des einen Mediums Einzug halten in die eines anderen, wobei sich die Entwicklung in Richtung der „Audio-Visualisierung“ des Spektrums der historisch älteren Printmedien bewegt. Es ließe sich die Anschlußfrage stellen, ob das Buch nicht ins Hintertreffen gerät.

Bei der Beantwortung solcher Fragen wird gerne auf aktuelle Lesestudien verwiesen. Alle paar Monate belehrt uns eine neue Studie, wie die Nation es mit der Lektüre hält. Und fast jede widerspricht der vorherigen: Der Entwarnung („Die Deutschen lesen wieder mehr“) folgt das Katastrophen-Szenario vom drohenden Analphabetismus - und umgekehrt. Das wichtigste Ergebnis scheint mir jedoch in der Feststellung zu liegen, daß steigende Bildung die ausgemachte Buchferne fast der Hälfte der deutschen Bevölkerung keineswegs aufzuheben vermag.

Auf der Suche nach Gründen für diese Konstellation wird man zunächst fündig in der neueren Lesesozialisationsforschung. Ein wichtiges Ergebnis lautet: Wer zuhause nicht früh an das Lesen herangeführt wird, erschließt sich später die Welt der Bücher in der Regel nicht mehr. Die Welt der Rezipienten teilt sich demnach in einen Sehertyp und in einen Lesertyp. Letzterer weiß offensichtlich die wenig restriktive Rezeptionssituation beim Lesen zu schätzen: keine Ortsgebundenheit, selbstgestaltete Verarbeitungsgeschwindigkeit, die Möglichkeit des Wiederlesens und Überlesens usw. Aber: Wird das Bücherlesen nicht doch mehr und mehr von der Lust auf audio-visuelle Bilder verdrängt? Die aktuellen Marktdaten signalisieren hier Entwarnung, Schlagzeilen wie „Noch nie wurden soviel Bücher verkauft wie heute!“ bestimmen die in der Presse veröffentlichten Bilanzen. Aber ich möchte mich nun nicht in Zahlenspielen ergehen sondern vielmehr mit Blick auf das dargelegte Thema der Rezipientenillusionierung auf die spezifischen Chancen des Bilderbuches hinweisen, die es gilt, am Schopf zu packen. Um es noch einmal an einem Beispiel zu verdeutlichen: Kinder müssen nicht unbedingt mit dem alten Dauerbrenner „Mein erster Duden“<sup>vii</sup> lernen, es darf auch ruhig etwas moderner, „aufregender“ und vielleicht erlebnisorientierter zugehen. In dem Bilderbuch „Animalia“ des englischsprachigen Autors Graeme Base<sup>viii</sup> wird das ABC in Form eines visuellen Denk- und Sprachspiels dargeboten: Das Kind wird in eine surrealistisch gemalte Unterwelt der Tiere entführt. Auf jeweils einer Bilderbuchseite werden in einem überbordenden In- und Übereinander viele Tiere abgebildet, die alle mit dem gleichen Buchstaben des Alphabets beginnen. Das Vergnügen besteht vor allem darin, die in den Bildcollagen dargestellten Tiere und Gegenstände richtig benennen zu können. Dabei hilft das Wissen, daß alle aufgerufenen Tiere mit dem einen auf dieser Seite dargestellten Buchstaben beginnen müssen. Nach dem Motto: „Buchstaben lernen leicht gemacht“ übt sich das Kind in einem visuellen Phantasieszenario im Umgang mit Sprache. Die Einflüsse der Audio-Vision sind hier unverkennbar: Eine emotionalisierte Bildästhetik sorgt für eine spezifische

Rezipientenillusionierung mit der Pointe, daß bei aller Faszination auch etwas kulturell Zentrales gelernt werden kann: das Alphabet. Wie angenehm, aber auch beruhigend, daß der Büchermarkt *beide* angesprochenen Varianten der Themenaufbereitung anbietet.

## 7. Statt eines Epilogs: Was bringt die Zukunft?

Aber - und so möchte ich nun schließen - wer kann schon Genaues und Zutreffendes über die weitere Zukunft sagen? Wenn der Wissenschaftlicher nicht mehr weiter weiß, wird heutzutage gern der Künstler zu Rate gezogen: Fragen wir zum Abschluß also den eingangs mit einem seiner Werke vorgestellten audiovisuellen Allroundkünstler PRINCE. Weise textet dieser in seinem Song „The Future“ (1989): „I've seen the future and it will be / I've seen the future and it - works“.

---

### Anmerkungen:

<sup>i</sup> Überraschenderweise geht nur ein einziger Filmkritiker, nämlich Stefan Müller, auf diese Passage des Films gesondert ein, von ihm stammt auch der originelle Vergleich: *beats per minute/pics per second*.

<sup>ii</sup> Zur Vertiefung der Diskussion siehe die beiden Arbeiten von Michael Barth und Klaus Neumann-Braun (1996): „Augenmusik. Musikprogramme im deutschen Fernsehen - am Beispiel von MTV“ sowie „MusikTeleVision Eine Unterrichtseinheit (UE) zum Thema Musikvideos“ in: Landesanstalt für Kommunikation Baden-Württemberg (LfK) (Hg.): *Fernseh- und Radiowelt für Kinder und Jugendliche*. Schriftenreihe der LfK, Band 3A. Villingen: Neckar Verlag. Karin Stipp-Hagmann (Hg.): *Fernseh- und Radiowelt im Unterricht*. Schriftenreihe der LfK, Band 3B. Villingen: Neckar Verlag. Den Aufsatzsammlungen ist ein Videoband beigelegt, das auch den oben besprochenen Videoclip enthält. Das Buch- und Videopaket ist zu beziehen bei der Landesanstalt für Kommunikation (LfK), BW, Referat: Kommunikationswissenschaft, Postfach 10 29 27, 70025 Stuttgart. Für einschlägige neuere Literatursichtungen zum Thema Musikfernsehen und Videoclips siehe: Michael Schmidbauer und Paul Löhr (1996): *Das Programm für Jugendliche: Musikvideos in MTV Europe und VIVA*, in: *Television 9*, No. 2, S. 6-32; Klaus Neumann-Braun, Michael Barth und Axel Schmidt (1997): *Kunsthalle und Supermarkt - Videoclips und Musikfernsehen. Eine forschungsorientierte Literatursichtung*. *Rundfunk und Fernsehen* 45, No. 1, S. 69-86.

<sup>iii</sup> Umberto Eco (1986): *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt: Fischer (Orig.: 1964, 1978).

<sup>iv</sup> Siehe zur Vertiefung: Michael Barth, Christel Gärtner und Klaus Neumann-Braun (1996): *Spielräume der Faszination oder die Zuschauerirritation als dramaturgisches Prinzip in modernen Filmen. Betrachtungen zur Funktion von binären Oppositionen, narrativen Lücken und intertextuellen Referenzen am Beispiel des Kinofilms „Angel Heart“* (S. 170-194). In: Michael Charlton und Silvia Schneider (Hg.): *Rezeptionsforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

<sup>v</sup> Siehe in diesem Zusammenhang die instruktive Abhandlung von Jens Thiele (1996): *Das Bilderbuch in der Medienwelt des Kindes*, in: *Grundschule* 28, No. 9, S. 14-16; die von mir aufgegriffenen Ausführungen Thieles zu Hoffmanns Struwwelpeter sind auf der Seite 14 zu finden.

<sup>vi</sup> Siehe: Luca Giuliani und Klaus Neumann-Braun (1996): *Zyklop und Satan im Medium der Bilder. Ein kleiner vergleichender Beitrag zum Wandel der Bilderzählung in archaischer und (post)moderner Zeit*. *Paper 5* des Forschungsschwerpunkts „Familien-, Jugend- und Kommunikationssoziologie“ an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt, Frankfurt/Main. Die spezifischen Ausführungen zur griechischen Vasenmalerei stehen in der fachlichen Verantwortung von Luca Giuliani.

<sup>vii</sup> *Mein erster Brockhaus. Ein buntes Bilder-ABC* (3/1982). Wiesbaden: Brockhaus.

<sup>viii</sup> Graeme Base (1987): *Animalia*. New York: Abrams.

## Bisher erschienen in der "paper"- Reihe:

- (1) Klaus Neumann-Braun: Präsentationsformen von Gewalt in den Massenmedien - am Beispiel des Films „Angel Heart“ (Abschlußbericht zum Teilprojekt B 11 im Sonderforschungsbereich 321 „Mündlichkeit - Schriftlichkeit“) (1996).
- (2) Klaus Neumann-Braun und Michael Charlton: Ontogenese der Fähigkeit zum Mediengebrauch. Entwicklungsstufen und Strukturmerkmale von Rezeptionssituationen (Abschlußbericht zum Teilprojekt B 7 im Sonderforschungsbereich 321 „Mündlichkeit - Schriftlichkeit“/Kurzfassung) (1996).
- (3) Michael Charlton und Klaus Neumann-Braun: Medien, Kommunikation und Identität. Mediale Gewaltsymbole im Handeln und Sprechen von Jugendlichen (Abschlußbericht zum Teilprojekt B 11 im Sonderforschungsbereich 321 „Mündlichkeit - Schriftlichkeit“/Kurzfassung) (1996).
- (4) Arnulf Deppermann: Berufung auf geteiltes Wissen als Persuasionsstrategie im interaktiven Handeln (1996).
- (5) Luca Guiliiani und Klaus Neumann-Braun: Zyklop und Satan im Medium der Bilder. Ein kleiner vergleichender Beitrag zum Wandel der Bilderzählung in archaischer und (post)moderner Zeit (1996).
- (6) Klaus Neumann-Braun und Ulrich Wenzel: Mediendifferenzierung und kulturelle Entgrenzung. Eine bilanzierende Reflexion der Normierungsdiskurse in der Kommunikationsforschung (1996).
- (7) Michael Barth, Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt: Materialien zur Literatursichtung „Kunsthalle und Supermarkt - Videoclips und Musikfernsehen“ (1996).
- (8) Klaus Neumann-Braun: Medienkommunikation und Formen der Partizipation (1996).
- (9) Arnulf Deppermann: Gesprächsanalyse als explikative Konstruktion - Ein Plädoyer für eine reflexive Ethnomethodologie (1997).
- (10) Klaus Neumann-Braun - unter Mitarbeit von Benoit Gindele: *Zappenduster*. Eine Literatursichtung zum Thema selektive Fernsehnutzung (1997).
- (11) Klaus Neumann-Braun: Kind und Markt. Ergebnisbilanzierung des Forschungsschwerpunkts „Empirische Markt- und Kommunikationsforschung“ an der Universität Trier (1992 - 1994) (1997).
- (12) Klaus Neumann-Braun: Diskussionspapier zur Neustrukturierung des Lehrangebots für die Lehramtsstudenten/innen in dem grundwissenschaftlichen Fach Soziologie an der JWG-Universität Frankfurt am Main (Stand: 1.8.1995) (1997).
- (13) Klaus Neumann-Braun: Evaluation der Lehrveranstaltungen „Institutionelle Lernfelder: Strukturen und Dynamiken“ (Grundkurs / Lehramtsstudiengänge / WS 94, SS 96) (1997).
- (14) Klaus Neumann-Braun und Wolfgang Arend: Satanismus - audiovisuell. Zur Inszenierung des Bösen im aktuellen Kinofilm. Abschlußbericht zum gleichnamigen Forschungsprojekt (1997).
- (15) Klaus Neumann-Braun: Grenzenlose Bilder - ein Beitrag zum Wandel der Bildästhetik im Kinder- und Jugendbuch (1997).