

Iris Laner und Nora Ruck

Bild und Norm

Editorial

Der Themenschwerpunkt der Sektion „Bild Wissen Technik“ für die Ausgabe 1.2011 widmet sich dem Zusammenspiel von Norm, Bildlichkeit und Technik.

Die „Macht der Norm“¹ – wie sie von Michel Foucault beschrieben wurde – lässt sich von dem historisch vorgeordneten juristischen Machtmodus vor allem insofern unterscheiden, als sie nicht mehr mit Recht, sondern mit Technik arbeitet. Technik verweist dabei auf die Genese von bestimmten zielgerichteten Praktiken. Die auf Normen gestützte, moderne Macht entwickelte sich in Zusammenhang mit den Disziplintechnologien des 18. Jahrhunderts und setzte in ihrer Kontrolle an konkreten Körpern an. Moderne Machtausübung ist damit die Herstellung von effektiv einsetzbaren Individuen durch Disziplinen: Technologien, die durch Strukturierung und Konformismus von Körperverhalten bestimmte Verhaltensweisen und Individualtypen erzeugen. Die moderne Produktion und Verwaltung von Normen geht außerdem mit einer ‚Politik des Sehens‘ einher, wie sie durch bestimmte Visualisierungstechniken ermöglicht wird. Foucault hat diese im Zusammenhang der Entwicklung der Disziplinar- bzw. Normalisierungsmacht am Beispiel des Panoptikums als eine beschrieben, die ‚den Anderen‘ Sichtbarkeit aufzwingt, während sie selbst unsichtbar bleibt.²

Normen zeugen nach Foucault von den Spuren der Macht. Sie spiegeln das manifest gewordene Regelwerk dessen wider, wie eine Gesellschaft nach den Maßstäben ihrer MachthaberInnen zu funktionieren hat. Judith Butler setzt sich in Anschluss an Foucault ähnlich intensiv mit dem sozial-politischen Phänomen der Norm auseinander. In ihren Überlegungen wird evident, auf welcher fundamentalen Weise unser Tun und Handeln in Normierungspraktiken verstrickt ist, indem es auf Prozessen beruht, die in einem System entweder Teil der etablierten Ordnung sind oder diese Ordnung gerade durchbrechen. Normen sind dabei nicht schlechthin gegeben – Normen bilden sich im Rah-

men von diskursiven Praktiken aus; sie werden damit als flexible Prozesse verstanden, die auf die heterogenen Voraussetzungen multipler kontextueller Felder reagieren. Normierungspraktiken sind unumgebar: Während sie Restriktionen setzen und Zeugnis von Machtausübungen geben, eröffnen sie doch gleichsam den Raum für ihre Durchbrechung, insofern „Normen nur funktionieren, indem sie die jederzeit bestehende Möglichkeit ihrer Auflösung kontrollieren, einer Auflösung, die zugleich jedem Effekt, den die Norm erzielt, bereits innewohnt“³. Butler weist – und hierin eröffnet sich eine wichtige Perspektive auf das Verhältnis von Bild und Norm – darauf hin, dass jene Dopplung von Normierung und Entgrenzung, von Entstehung der Norm und ihrer eigenen Auflösung ein Phänomen der Rahmung ist, das nicht zuletzt auch für die Abhebungsbewegung eines Innen von einem Außen geltend gemacht werden kann, die für Bildliches charakteristisch ist. Bilder und ihre Rahmen sind damit Elemente, die durch ihre Partizipation an unseren Diskursen ebenso an Normierungsprozessen formend teilnehmen und diesen nicht schlichtweg nur unterliegen. Das gerahmte Bild, in dem das, was als Innen in Erscheinung tritt, konstitutiv erst durch das gegeben ist, was als Außen abgegrenzt wird,⁴ thematisiert somit nicht nur das dynamische Bedingungsverhältnis von Normen und Nicht-Normen, sondern ist selbst auch in Normierungspraktiken mit am Werk. Dies zeigt sich für Butler vor allem in den neueren, distributiven Medien, da sich diese aufgrund ihrer globalen Verbreitung an besonders vielfältigen Diskursen beteiligen. Jacques Rancière kann neben Butler als ein weiterer wichtiger Vertreter rezenter Diskussionen über das Verhältnis von Bild und Norm verstanden werden. In Rancières Auseinandersetzung mit dem Beziehungsgeflecht ‚Ästhetik – Politik‘ taucht die Norm zwar nicht als einschlägiger Terminus auf, lässt sich aber als elementare Figur benennen, die hinsichtlich der „Aufteilung des Sinnlichen“ verhandelt wird. Unter der „Auf-

teilung des Sinnlichen“ wird zunächst das Faktum verstanden, dass gesellschaftliche Räume in einer bestimmten Art und Weise immer schon geordnet sind. Es gibt in diesen Räumen eine Einteilung, die festlegt, wer zu welcher Zeit welchen Ort besetzen kann und wer nicht, wie Zuständigkeiten und Verantwortlichkeiten verteilt sind. Sie weist darauf hin, dass jedes gesellschaftliche Feld in seiner ganz sinnlichen Seinsweise – also als faktischer Raum und Zeit – einer Ordnungsstruktur unterliegt, die festlegt, wer zu welcher Zeit und an welchem Ort welchen Zuständigkeiten nachgeht. Alles, was außerhalb dieser Ordnung passiert, widersetzt sich dem herrschenden Konsens des gesellschaftlichen Systems. Die Aufteilung des Sinnlichen verweist so einerseits auf eine positive Sphäre des Gemeinsamen, andererseits separiert sie aber die Möglichkeiten innerhalb dieser Gemeinschaft.⁵ Der Aufteilung kommt damit eine doppelte Bedeutung zu: Sie schafft den Raum, an dem alle Mitglieder der Gemeinschaft teilhaben können und durch den sie erst zur Gemeinschaft werden. Hier wirkt sie versammelnd. Zum anderen separiert sie aber den gemeinsamen Raum in verschiedene Zuständigkeiten. Hier wirkt sie trennend und differenzierend. Manchen kommt im Laufe dieser Separierung mehr Partizipationsmöglichkeit zu, anderen weniger. Nachdem der Raum und die Zeit des Sinnlichen begrenzt sind, kann niemals allen alles zukommen. Im Sinne eines funktionierenden gesellschaftlichen Systems bedarf es so einer Ordnungsstruktur, die die Verantwortlichkeiten und Zuständigkeiten regelt. Dieses normativ geprägte Feld ist – gerade in seiner faktisch-sinnlichen Dimension – offen für neue Verhandlungen darüber, wer zu sprechen und wer zu schweigen hat. Im Raum des bildnerisch-künstlerischen Engagements sieht Rancière die Möglichkeit des politischen Widerstandes und somit des Hinterfragens und Aufbrechens etablierter Ordnungsmuster.⁶

In den hier kurz skizzierten Ansätzen begegnet uns das Verhältnis von Bild und Norm in verschiedener Hinsicht, wobei sich ein Grundgedanke festhalten lässt: Bilder können als Techniken der Norm(alis)ierung eingesetzt werden. Ihnen wohnt aber gleichsam auch eine Sprengkraft inne, die – den Perspektiven von Butler und Rancière folgend – die Prekarität von normativen Systemen und damit die Rückgebunden-

heit der Norm an ihre eigene Auflösung reflektieren. Wenn das Bild also Normen „produziert“, dann zeigt es gleichzeitig an, wo die Grenzen dieser Normen liegen und inwiefern sie Konstruktionen sind. Bilder können normieren und Bilder können gleichsam diese Normierungsprozesse reflektieren. Das Zusammenspiel von Norm, Bildlichkeit und Technik lässt sich in Anschluss an dieses Wechselverhältnis der Produktion, Reflexion und Auflösung von Normen auf einer basalen Ebene von zwei Seiten her erörtern:

Bilder im Spannungsfeld von Normierung und Unterwanderung der Norm

Zum einen kann das Bild eine Norm für die Praxis vorgeben. Es fungiert dann als Anleitung. Ein solches Bildverständnis entspricht einer idealistischen Perspektive, die an die normative Kraft des Bildes glaubt. Idealistisch ist sie, weil die Kraft äußerst prekär genannt werden muss: Abweichungen vom Bild können dessen normative Funktion jederzeit unterwandern. Ein Beispiel für eine Idealisierung der normativen Kraft des Bildes ist das Panoptikum, das bezeichnenderweise nie gebaut und in der Praxis erprobt wurde, sondern als utopisches Bild eine bestimmte Norm lediglich vorstellbar macht. Hiermit ist ein recht traditioneller Bildbegriff gesetzt: als unüberschreitbarer Rahmen für ein internes Geschehen, welches in seiner Regelmäßigkeit nur innerhalb dieses Rahmens aufgeht. So funktioniert das utopische Kräftearrangement zwischen Sehenden/Disziplinierenden und Gesehenen/Disziplinierten nur innerhalb des architektonischen Rahmens des Panoptikums, dessen Norm gerade nur dadurch aufrechterhalten werden kann, indem sie nie realisiert wird.

Die ersten beiden Aufsätze dieses Themenschwerpunkts setzen sich mit den Fragen der Normierung durch Bilder einerseits und dem Durchstoßen etablierter Ordnung durch Bilder andererseits auseinander. Beide Bewegungen – Produktion von Normen und ihr Durchbrechen – müssen dabei aus ihrer strukturellen Wechselwirkung heraus verstanden werden. Damit liefern diese beiden Texte einen Eindruck von der Komplexität der Diskussion rund um das Verhältnis von Bild und Norm. In ihrem Beitrag ‚Ausstellungen und normiertes Besucherverhalten‘ stellt Anna-Lena Wenzel mit der *documenta 12* ein Ausstellungskonzept vor, das versucht, ein einseitig funktionales Bildver-

ständnis wie das oben angedeutete zu problematisieren. Das Zusammenspiel von Normierung und Unterwanderung der Norm wird im Rahmen der *documenta 12* durch die präsentierten Bilder, deren Zusammenstellung und Anordnung plastisch in Szene gesetzt. Die Autorin interessiert sich vorrangig für die Frage, inwiefern das Verhalten der Besucher im Rahmen einer Ausstellung normiert werden kann. Dabei spielt vor allem die Intention der KuratorInnen, Roger Buegel und Ruth Noack, eine nicht zu unterschätzende Rolle: Sie zielten sehr dezidiert auf eine „nicht-normative“ Gestaltung der Ausstellung ab, also ein Szenario, in dem den Besuchern nicht vorgegeben ist, wie sie sich durch den Ausstellungsraum bewegen sollen und welche Ideen sie im Rahmen der Bildpräsentation zu entwickeln haben. Wenzel macht durch eine Betonung der Dimension der ‚ästhetischen Erfahrung‘ deutlich, inwiefern mit der *documenta 12* der Versuch einer Entbindung aus etablierten künstlerischen, kulturellen und durchaus auch politischen Ordnungsmustern angestrebt ist. Mit Jacques Rancière weist sie pointiert auf die Sprengkraft des Ästhetischen hin, die damit in Verbindung steht. In der vorgestellten Perspektive ergibt sich im Laufe der Abhandlung ein bedenkenswertes Spannungsfeld: Inwiefern kann ein nicht-normatives Format für eine Ausstellung kuratorisch gesetzt werden? Zeigt sich nicht in der Setzung selbst bereits eine Unterwanderung der Intention und weist diese nicht auf die Wechselbedingung von Normierung und Störung von Normen hin? Gerade durch die in diesem Ansatz angelegte Paradoxie könnte daher ein fruchtbares Moment für das Nachdenken über den nicht-normativen Charakter von Bildern liegen, nämlich insofern dieser nur im Rahmen von Normierungsbewegungen aufbrechen kann.

Das komplexe diskursive Gefüge, in welchem Bilder Normierungen produzieren und durchbrechen, ist auch das Thema von Gerhard Thonhausers Auseinandersetzung mit fotografischen Bildern in Zeiten des Krieges. In Anschluss an Judith Butler und deren Lektüre von Susan Sontag beschäftigt er sich mit der Frage, in welcher Weise mediale Darstellungen unser Bild vom Krieg prägen, ja allererst produzieren und wie sehr mit dieser normierenden Kraft operiert werden kann. Die These von Sontag, dass die Fotografie selbst nicht im starken Sinne normierend verfahren

kann, insofern ihr dazu die diskursive Dichte fehlt, die durch gezielte Informationen auf sprachlicher Ebene attributiv zugefügt werden muss, muss im Gang der Untersuchung zurückgewiesen werden. Mit Butler kann im Gegenzug auf die komplexe normierende Wirkung der Fotografie aufmerksam gemacht werden, indem die Philosophin auf die Wirksamkeit der Rahmen hinweist, die durch Bilder und deren gezielte Distribution gesetzt werden. Diese Rahmen erlauben, die Grenzen und gleichzeitig die Bedingung normativer Felder zu erkunden. Damit wird in Thonhausers Text nicht nur das Thema der medialen Repräsentation in Zeiten einer globalen Welt und deren Machtmechanismen verhandelt; sondern darüber hinaus wird auch auf theoretisch anspruchsvolle Weise nach den Konstitutionsbedingungen von unseren ‚Bildern des Krieges‘ gefragt, die durchaus auch für andere Bilder und deren normierende Wirkung geltend gemacht werden können.

Herstellung von Normalität im Bild

Zum anderen kann das Bild als Resultat der Herstellung von *Normalität* verstanden werden. Jürgen Link hat darauf hingewiesen, dass sich die Diskurskomplexe der ‚Norm‘ einerseits und des ‚Normalen‘ andererseits in westlichen Gesellschaften seit dem 18. Jahrhundert auseinander entwickelt haben.⁷ Während der Diskurs des Normativen eine zweiwertige Unterscheidung in Bezug auf die Erfüllung der Norm vornimmt (erfüllt/nicht erfüllt), dominiert im Diskurs des Normalen die massenhafte Verdattung eines statistisch bestimmten Durchschnitts mit einem eher vage bestimmten und verschiebbaren Bereich des ‚Akzeptablen‘. Link verweist wiederholt darauf, dass es sich bei der Bestimmung des Normdiskurses und des Normalitätsdiskurses um eine idealtypische Unterscheidung handle – „[e]mpirisch finden bis in die jüngste Zeit hinein immer wieder Vermischungen beider Bereiche statt“⁸. Die Bestimmung eines ‚Normalfeldes‘, d.h. die Grenzziehung zwischen dem Bereich des Normalen und dem des Anormalen ist dabei kontingent. Wie die Herstellung von Normalität im Bild konkret erfolgt, darüber geben die drei historischen Beiträge in diesem Band Aufschluss.

Kathrin Schönegg zeigt in ihrem Beitrag die Pflanzenfotografien Karl Blossfeldts (1865-1932) als „konstruierte und zeitgleich normative Aufnahme[n]“ auf.

Blossfeldts Suche nach den ‚pflanzlichen Urformen‘ ist nicht zuletzt als Ausforschen ihres ‚normalen‘ Erscheinungsbildes zu verstehen. So zitiert die Autorin als Stichwortgeber für Blossfeldts Analogsetzung von Kunst und Natur den Architekten Gottfried Semper mit der Feststellung, der Kunst lägen wie der Natur einige wenige ‚Normalformen‘ und ‚Typen‘ zugrunde, die durchaus nicht willkürlich, sondern aus ihren Umständen determiniert seien. Die aktiven Normalisierungen der von ihm fotografierten Pflanzen fungierten dabei jeweils auch als Handlungsanleitungen zur Erstellung von Pflanzenmodellen: Blossfeldt hatte eine Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule in Berlin inne und erstellte seine Pflanzenfotografien dezidiert als Unterrichtsmaterialien und damit als Vorlage für seine SchülerInnen im Fach ‚Modellieren nach Pflanzen‘. Dabei zeigt Schönegg jedoch, wie sehr Blossfeldt trotz seiner Fokussierung auf die Objektivität der fotografischen Darstellung die Bilder nach einem ‚Ideal‘ konstruierte: Die Pflanzen wurden zugeschnitten sowie unter Zuhilfenahme von Knetmasse drapiert und inszeniert, bis sie schließlich – vor planem Hintergrund und von ihrer ‚natürlichen‘ Umgebung dekontextualisiert – unter bis zu 45facher Vergrößerung und hoher Schärfentiefe in ihren Formen so hervortraten, wie Blossfeldt sie imaginiert hatte. Schönegg bezeichnet die visuellen Typisierungen insofern als ‚normative Bilder‘, deren Herstellungsprozess zwei Instanzen beinhaltet: Die der Herstellung und die des Verbergens der eigenen Gemachtheit.

Im Beitrag von Martin Wieser wird die systemische Psychotherapie der ‚Palo Alto Schule‘ (ab ca. 1950) als Normalisierungstechnologie beleuchtet. Dabei leitet der Autor die der systemischen Psychotherapie zugrundeliegende Konzeptualisierung der ‚Natur‘ des Menschen aus der ‚diagrammatischen Anthropologie‘ der frühen Kybernetik her. Diese versteht den Menschen als ‚Kommunikationsmaschine‘ bzw. als Schaltelement in einem Schaltkreis, in dem ständig Informationen zwischen Entitäten fließen, die sich qua Rückkoppelung an ihre Umgebung adjustieren. Die Dichotomie zwischen Normalität und Anormalität will in der systemischen Psychotherapie aufgelöst werden und durch ein breites, flexibles und kontextabhängiges Normalitätsspektrum ersetzt werden. Normalität wird also schließlich als ‚Anpassungsfähigkeit‘ bzw. ‚Adap-

tion‘ definiert. Dennoch zeigt Wieser, dass in der systemischen Psychotherapie der ‚Palo Alto‘ Schule – bei aller ostentativer Auflösung der Grenzen zwischen Normalität und Pathologie – Normalität noch immer von der Norm her konstituiert wird: von einer von vorneherein gesetzten Vorstellung dessen, wie die kommunikative Verschaltung zwischen sozialen Akteuren aussehen sollte. Zudem wird deutlich, wie sehr diese Norm im ‚bildlichen Denken‘ der kybernetischen Prozessdiagramme verankert ist. Anders als die Sprache, die zumindest im Englischen und Deutschen Handlungsverläufe vom handelnden Subjekt her denkt und Letzteres in Ursache-Wirkungszusammenhängen mit einem Objekt als Ziel der Handlung verknüpft, funktionieren die Diagramme jenseits der Logik von aktivem Subjekt und passivem Objekt. Die bildliche Logik der Diagramme macht die Norm der Kommunikationsbeziehungen also erst als solche möglich. Wieser legt dabei besonderes Augenmerk darauf, was ‚nicht im Bild‘ ist: Zum ersten das Subjekt mit seinem je lebensgeschichtlichen Hintergrund, zum zweiten die Verhältnisse, die bestimmte Beziehungsmuster erst als solche hervorbringen, und zum dritten der Herstellungskontext der Norm selbst.

Der letzte Beitrag im Rahmen dieses Themenschwerpunkts – jener von Nora Ruck – analysiert die Visualisierungsstrategien in Morphingprogrammen der ‚evolutionspsychologischen Attraktivitätsforschung‘ (seit ca. 1990), einem Forschungsfeld, in dem ‚universelle‘ Merkmale körperlicher Schönheit untersucht und, wie sie zeigt, gleichsam gesetzt werden. Die Autorin konzentriert sich auf das Spannungsfeld zwischen Normalisierung und Optimierung und reflektiert damit auf die zeitliche Bewegung der Normalisierung. Normalität wird dabei in der Frühphase des Forschungsfeldes zunächst einmal statistisch als visueller Durchschnitt (Morph) einer Reihe von Einzelgesichtern definiert. Während schon damit ein relativ flexibles Normalitätsspektrum gesetzt wird, das durch den Durchschnitt und die Streuung empirisch vorfindbarer Gesichter bestimmt zu sein scheint, stoßen spätere Forschungen eine Optimierungsschleife an, die wie der Normalitätsbegriff der systemischen Psychotherapie auf die Fähigkeit zur Adaptation an bestehende Umwelten abhebt. Das Visualisierungsprogramm ‚Face Prints‘ bietet eine Methode zum sukzessiven Morphen eines

besonders gut an die Schönheitsvorstellungen eines beliebigen Users angepassten Gesichts. Ruck zeigt auf, wie durch die Anbindung der somit konstruierten Schönheitsnorm an vorgeblich ‚natürliche Prozesse‘ die Kontingenz der Norm verschleiert wird: Insofern das Programm auf Basis eines ‚genetischen Algorithmus‘ operiert, der die Evolution simulieren soll, wird die Optimierungsrichtung als ‚natürlich‘ und als Sachzwang ausgegeben.

Normalitätsgrenzen sind ihrem Wesen nach kontingent: sie hängen von jeweils gesellschaftshistorisch zu verortenden Entscheidungen darüber ab, was als ‚normal‘ oder ‚anormal‘ zu gelten hat. In der Zusammenschau zeigen die Beiträge von Schönegg, Wieser und Ruck in unterschiedlicher Weise, durch welche Strategien die Konstruiertheit von Normen unsichtbar gemacht wird. In der Kybernetik, so ließe sich mit Wieser formulieren, erfolgt diese Verschleierung durch eine radikale Negierung von Subjektivität *per se*. Durch die Aufhebung einer jeglichen Subjekt/Objekt-Beziehung in der bildlichen Logik der kybernetischen Prozessdiagramme und in weiterer Folge in der Konzeptualisierung kommunikativer Verhältnisse in der Psychotherapie wird nicht nur das zu behandelnde Subjekt ausgeblendet, sondern auch die normierenden wissenschaftlichen bzw. therapeutischen Subjekte. Bei Blossfeldt, so ließe sich mit Schönegg folgern, finden sich insgesamt zwei Strategien zur Verschleierung der Gemachtheit und damit der Kontingenz der Norm, wobei eine Strategie von der Norm her, eine andere vom Bild her gedacht werden könnte: Zum einen richten visuelle Typisierungen, wie Schönegg zeigt, zwar eine Leseanweisung an die BetrachterInnen, verbergen aber das (ästhetische) Programm, das dieser zugrunde liegt; zum anderen fungiert die Anbindung an den historisch älteren Diskurs der ‚Naturgesetzmäßigkeiten‘ als gleichsam „symbolische Beschreibung der Norm“⁴⁹. Auch in der evolutionspsychologischen Attraktivitätsforschung, so lässt sich mit Ruck schließen, erfolgt eine Verschleierung der Konstruiertheit der Norm durch Anbindung an ‚Naturgesetzmäßigkeiten‘. In den wissenschaftlichen Morphingverfahren wird das ästhetische Programm verborgen, indem der Prozess der Bildherstellung an sich naturalisiert wird: Als Simulation der evolutionären Entwicklung körperli-

cher Schönheit beansprucht das Bild, nicht nur Abbild der Wirklichkeit, sondern mit ihr ident zu sein.

Wir bedanken uns ganz herzlich bei Katja Huber für ihre unermüdliche editorische Unterstützung.

Endnoten

1. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 1994, S. 237.
2. Michel Foucault 1994, *Überwachen und Strafen*, S. 221.
3. Judith Butler, *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt am Main 2010, S. 20.
4. Butler 2010, *Raster des Krieges*, S. 16.
5. Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris 2000, S. 12ff.
6. Vgl. Jacques Rancière, *Ist Kunst widerständig*, Berlin 2008.
7. Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. 3., ergänzte, überarbeitete und neu gestaltete Auflage*, Opladen 2006, S. 33ff.
8. Jürgen Link 2006, *Versuch über den Normalismus*, S. 34.
9. Jürgen Link, *Die Entdeckung des „normal sex“ durch Raymond Pearle im Jahr 1925*, in: *Disziplinen des Lebens. Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik*, hg. Ulrich Bröckling, Benjamin Bühler, Marcus Hahn, Matthias Schöning und Manfred Weinberg, Tübingen 2004, S. 224.

Gastherausgeberin

Nora Ruck ist derzeit Doktorandin am Institut für Psychologie der Universität Wien und dort DOC-team Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Ihre Dissertation – eine Kritik der (evolutionspsychologischen) Attraktivitätsforschung – ist Teil des transdisziplinären Forschungsprojekts "Criticizing Science by Politicizing Epistemology and the Body". Ihre Forschungsinteressen sind Wissenschaftsgeschichte und -theorie, feministische Wissenschaftskritik, Kulturpsychologie und body studies.

Titel

Iris Laner; Nora Ruck, Bild und Norm. Editorial, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2011 (5 Seiten), www.kunsttexte.de