

Ulrich Metzmacher

<https://fotosinn.de>

## **Serielle Fotografie als Konzept**

Bei der Erfindung der Fotografie im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts stand das klassische Tafelbild Pate. Bald aber schon war die neue Technik in mancherlei Hinsicht überlegen, einfacher und vor allem schneller. Der Kunstmaler mit seinem Anspruch einer naturgetreuen Wiedergabe hatte eine ernsthafte Konkurrenz erhalten. Dennoch verhielt sich die Fotografie noch eine Zeit lang respektvoll. Der *Piktoralismus* zum Ende des Jahrhunderts zeugte davon. Selbst das *Neue Sehen* der Zwanziger Jahre und die *Subjektive Fotografie* der Fünfziger des folgenden Jahrhunderts waren nicht frei von der klassischen Attitüde. Auch bei ihnen stellte die gerahmte Fotografie an der Wand, nicht selten mit Signatur versehen, eine Fortsetzung des Tafelbildes, wenn auch mit anderen Ausdrucksformen, dar. Dabei hatte schon Eadweard Muybridge im 19. Jahrhundert gezeigt, dass sich die neue Technik in Form von Serienaufnahmen auch gänzlich anders nutzen ließ. Sein Ansatz war Vorläufer eines Konzeptdenkens, das mit dem klassischen Solitärbild nicht mehr viel gemein hatte.

### *Die Aura der Serie*

Neben dem Einzelbild, das in einer temporären Exklusivbeziehung zum Betrachter steht, lassen sich Fotografien auch in Serien zusammenfassen. Dies mag der Ordnung dienen oder Ausdruck einer künstlerischen Idee sein. Gemeinsam ist ihnen, dass die einzelnen Bilder nun im Dienst eines übergeordneten Gedankens stehen und als Solitäre zurücktreten. Auch kommunizieren sie nicht mehr allein mit dem Betrachter, sondern weisen Beziehungen zueinander auf.

Muybridge zeigte mit schnellen Reihenaufnahmen erstmals die exakte Beinstellung eines galoppierenden Pferdes und animierte damit den Kunstmaler zu größerer Naturtreue. Auch in der Völkerkunde, der Medizin oder in der Polizeiarbeit wurden schon bald fotografische Serien eingesetzt. Ob es um anthropologische Rassendarstellungen ging, um die Dokumentation von Krankheitsbildern, psychiatrische Auffälligkeitstypen oder die kriminologische Fotografie mit der standardisierten Wiederholung von Frontal- und Profilansicht, stets ging es darum, Ordnungssysteme zu schaffen. Ähnlichkeit und Differenz bildeten die strukturbestimmenden Merkmale. Ziel war die Herstellung einer Systematik und darüber hinaus die Betonung der Macht des Definierenden. Die Bedeutung konkreter Bildserien kann deshalb nur unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen Kontexte verstanden werden. Insbesondere gilt dies außerhalb der Kunst, wenn sie zu vermeintlich wissenschaftlichen oder Herrschaftszwecken eingesetzt werden.

Neben der Chronofotografie und den Klassifizierungsbildern wurde die *Idee der Serie* zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts schließlich auch von der kunstaffinen Fotografie aufgenommen. So bilden etwa die Wolkenbilder von Alfred Stieglitz eine frühe Konzeptform des Seriellen. Die Aufnahmen zeigen Himmelsausschnitte mit unterschiedlichen Wolkenstrukturen. Sonst nichts, keine Landschaft und keine Gegenstände, die dem Betrachter eine Orientierung geben könnten. Durch das Fehlen eines Horizontes bleibt selbst das Oben und Unten offen. Aber da es um die Stimmungen geht und nicht um dokumentarische Aspekte, hat das herkömmliche Koordinatensystem sowieso keine Funktion. Die Fotografien sind wie abstrakte Bilder zu sehen, die Assoziationen auslösen, ohne sich vollständig zu erklären. Sie weisen zwar einen Wirklichkeitsbezug auf, oszillieren jedoch lediglich um das Wolken Thema, ohne zwingende Gedanken an konkrete Himmelswolken hervorzurufen. Der Betrachter kann ins Träumen geraten und seiner Phantasie einen freien, wolkigen Lauf lassen. Nicht umsonst gab Stieglitz der Reihe den Titel *Äquivalente*.

Serielles erscheint in unterschiedlichen Formationen, aber stets mit einer wesentlichen Gemeinsamkeit. Ob als chronofotografische Ablaufdarstellung, Klassifizierungssystem, Zusammenfassung thematisch zusammengehörender Aufnahmen oder als Konzeptkunst, in allen Fällen wird deutlich, dass dem einzelnen Bild jenseits seiner solitären Botschaft eine übergeordnete Funktion als Element der Serie zukommt. Diese bildet eine Entität eigener Art. Beim Betrachter finden die subjektiv wahrgenommenen Beziehungen zwischen den Elementen ebenso Eingang in die Deutungsleistung wie die Beschäftigung mit der Frage, welche Absicht wohl bei der Entscheidung für die Serie an sich und genau diese Anordnung der Elemente zugrunde gelegen haben mag. Für solche Überlegungen gibt es in der Geschichte der Fotografie eine Reihe von Beispielen.

August Sanders idealtypische Portraits sind nicht nur Ergebnis akribischer Sammelleidenschaft, sondern Dokumente der Gesellschaftsstruktur ihrer Zeit. Ebenso stellen Ernst und Hilla Bechers Serien mit Relikten der untergehenden Industriearchitektur sowohl einen Beitrag zur Kulturanthropologie dar, wie sie andererseits im Kontext eines erweiterten Kunstverständnisses als *Skulpturen* aufgefasst werden können. Die Verleihung des Goldenen Löwen bei der Biennale 1990 hat dies gezeigt. Cindy Sherman schließlich kreiert durch inszenierte Selbstportraits eine Typologie weiblicher Rollenmuster, die gerade in ihrer Gesamtheit eine besondere Wirkung zeigt. So unterschiedlich diese Serien von Sander, Becher und Sherman auch sind, gemeinsam ist ihnen, dass dem Betrachter eine über das singuläre Bild hinausgehende Botschaft offeriert wird.

Die genannten Beispiele folgen dem Prinzip realitätsaffiner Abbildungen und werden vom Betrachter meist ohne größere Anstrengung *verstanden*. In anderen Fällen sind komplexere Überlegungen gefordert, um die Bedeutung der Serie zu entschlüsseln. Aber spätestens seit Umberto Eco wissen wir ja, dass der Sinn nicht im Werk selbst enthalten ist, sondern

grundsätzlich erst in der Auseinandersetzung des Betrachters mit ihm konstruiert wird. Der Künstler weiß zwar, dass das Werk immer sein Werk bleiben wird, er kann jedoch nicht vorhersehen, auf welche Weise es vom Betrachter zu Ende geführt wird. Bei der fotografischen Serie geschieht dieses *Zuendeführen* sozusagen *zwischen den Zeilen* und ist nicht an die Materialität der einzelnen Bilder gebunden. Der Betrachter ist von etwas inspiriert, das durch die nicht sichtbaren Beziehungen der Fotografien untereinander sowie die Interpretation dieses immateriellen Substrats Gestalt angenommen hat. Der Sinn entsteht durch die Wahrnehmung des Ganzen als *Einheit*. Rational beschreiben lässt sich das nicht.

Wenn eine solche Wahrnehmung eintritt, sich also bei Betrachtung der Serie ein *Sinn eigener Art* und damit eine subjektive, flüchtige *Aura* bildet, so erinnert dies an Walter Benjamin. Er hatte festgehalten, dass es in Folge der technischen Reproduzierbarkeit zum Ende des auratischen Kunstwerkes gekommen sei, und bezog sich dabei auf die vervielfältigbaren Alternativen zum klassischen Tafelbild. Genau dies könnte sich jedoch, ausgerechnet für die Fotografie, aus heutiger Sicht am Ende ein wenig anders darstellen. Die einzelne, potentiell unendlich reproduzierbare Aufnahme mag keinen Einzigartigkeitscharakter aufweisen. Und dennoch nehmen wir bei der Präsentation seriell zusammengestellter Fotografien mitunter etwas *Auratisches* wahr. Dieses ist nicht mehr an die subtilen Empfindungen hinsichtlich eines einzelnen Originalwerkes geknüpft, wie es Benjamin vor Augen hatte, sondern bildet eine luzide Kategorie eigener Art, die auf die Differenz zwischen der einfachen *Summe der Elemente* einerseits und der darüber hinausgehenden *Entität* andererseits zurückgeführt werden kann. Die These vom Ganzen, das mehr ist als die Summe seiner Teile, findet hier als *Aura der Serie* eine Bestätigung.

Dies gilt in erster Linie für die museale Präsentation und weniger für die gedruckte, also nochmals reproduzierte Version zweiten Grades. Im Übrigen lässt sich so das begrenzte Charisma vieler Kunstbücher erklären.

Es spricht vieles dafür, sich die Dinge nicht nur im Miniaturformat auf dem heimischen Sofa anzuschauen oder auf dem Bildschirm, sondern in seinen Originalversionen. Dies trifft in besonderer Weise für serielle Fotografien zu. Erst im musealen Umfeld kann sich eine holistische Realität jenseits des Einzelbildes entfalten. Das Fotobuch hingegen dient eher der Klassifizierung und Katalogisierung, ist aber kaum geeignet, das Auratische einer Serie zur Geltung zu bringen. Dass es allerdings auch Kunstbücher gibt, etwa von Gerhard Richter oder Alec Soth, die als eigenständige Werke konzipiert worden sind und nicht lediglich der Reproduktion dienen, sei hier nur am Rande angemerkt.

### *Serielle Wiederholung und Differenz*

Bei seriellen Bildern denkt man unwillkürlich an die *Soup Cans*, *Maos* oder die *Marilyn Monroes* von Andy Warhol. Seriell bedeutet hier die mehrfache Wiederholung eines identischen oder zumindest eines bis auf die Farbgebung gleichen Bildes. Dies war zur damaligen Zeit eine programmatische Absage an den Kult des Einzigartigen. Der traditionelle Anspruch des singulären Werkes war herausgefordert, und die Pop Art wurde zur Gegenbewegung selbst zum Abstrakten Expressionismus, der plötzlich gar nicht mehr so avantgardistisch aussah wie bis dahin. Der Typus des begnadeten Künstlers, der seit der Renaissance, aber insbesondere im 19. Jahrhundert die Szene bestimmt hatte und noch in den Sechzigern des 20. Jahrhunderts durch Maler wie Pollock oder Rothko repräsentiert wurde, war durch die Strategien der Pop Art und des Minimalismus plötzlich in seiner Besonderheit relativiert worden. Das Prinzip des einzigartigen Meisterwerkes hatte im Seriellen einen Kontrapunkt gefunden. Dass die etablierten Meister über die neue Generation im Kunstbetrieb nicht begeistert waren, ist nachvollziehbar. Nach den Regeln des Marktes war es aber nur logisch, dass bald auch die Pop-Artisten in den Pantheon der Kunst aufstiegen. Und so wurde Warhol selbst zum Megastar seiner Zeit.

Bei genauer Betrachtung gab es in der Malerei auch lange vor der Pop Art Serielles zu entdecken. So gilt Claude Monet für das ausgehende neunzehnte Jahrhundert als einer der Wegbereiter, da er ein und dasselbe Motiv unter der Wirkung verschiedener Lichtverhältnisse immer wieder neu und doch gleich malte. Berühmt wurden seine *Heuhaufen* und die *Ansichten der Kathedrale von Rouen*. Er wurde zu einem der Begründer des Serielles, weil er nicht einfach das Motiv vervielfachte, wie es zum Beispiel auch die Druckgrafik konnte, sondern die Gesamtheit der unterschiedlichen, aber zusammengehörenden Bilder als Einheit betrachtete. Das Wesen eines Motivs ließ sich, so Monets Überzeugung, nicht durch eine einzige Abbildung erfassen, sondern nur durch die Wirkung zu den verschiedenen Tages- und Jahreszeiten. Deshalb sind die Bilder als eine Reihe zu sehen, die gegenüber der Einzeldarstellung eine neue Qualität entstehen ließ. Entscheidend war nicht das Objekt an sich, sondern die Abstrahlung des Lichtes. Dieses war einer beständigen Veränderung unterworfen, so dass damit implizit die Kategorie der *Zeit* Eingang in das Konzept fand. Die Entität des Ganzen hatte darüber hinaus sogar dann noch Bestand, als die Serie auseinandergerissen und die Bilder einzeln verkauft wurden. Obwohl die Serie nun real nicht mehr existierte, verwies das singuläre Bild weiterhin auf seine Schwesterbilder und den übergeordneten Sinn der virtuell gewordenen Reihe.

Gerhard Richter hat dies lange nach Monet noch einmal neu gezeigt, diesmal jedoch als demonstrativer Akt kritischer Reflexion der klassischen Kunstauffassung mit ihrer Fixierung auf das Tafelbild. Mal werden Bilder, die ursprünglich als zusammengehörende Edition geschaffen wurden, gezielt einzeln verkauft, mal werden Ölgemälde in 64 Einzelteile zerschnitten und stückweise auf den Markt gebracht. Stets geht es Richter darum, etwas aus dem ursprünglichen Kontext herauszureißen, so dass es anschließend einen phänomenologisch solitären Status bekommt, für den Kenner jedoch weiterhin virtueller Bestandteil einer größeren Entität darstellt. Das Konzept der Serie bezieht im Übrigen an vielen Stellen des Gesamtwerkes die fotografische Technik mit ein. Häufig vermischt Richter

dabei die Medien. So fotografierte er 1978 das eigene Ölgemälde *Halifax* in Ausschnitten mit wechselnden Perspektiven und unterschiedlichen Größenverhältnissen, um diese dann als *128 Fotos von einem Bild II* in acht Serien mit je 16 Motiven zu arrangieren. Für den Betrachter ergibt sich eine vollkommen neue Wirkung, die mit dem ursprünglichen Gemälde nichts mehr zu tun hat. Alles bleibt uneindeutig und schafft trotz der dokumentarischen Fototechnik große Interpretationsspielräume. Im Jahr 1982 schuf Richter nach einer von ihm selbst aufgenommenen Fotografie das Ölgemälde *Kerze*, das er 1989 wiederum fotografierte und als Offsetdruck *Kerze II* in Serie reproduzierte. Die 50 Exemplare wurden jeweils unterschiedlich übermalt, so dass aus dem Seriellen etwas Individuelles entstand. Darüber hinaus zeigen die Bilder der Edition trotz ihrer fotorealistischen Basis etwas unrealistisch Luzides. Ähnlich ging Richter beim Künstlerbuch *Wald II* vor. Die 80 Exemplare erhielten jeweils eine eigene Fotografie, die von Hand schleierhaft übermalt wurde. In anderen *Editionen*, im Prinzip nichts anderes als ein simultaner Ausdruck für *Serienwerke*, wird die Komplexität der Materialien, Wirklichkeitsebenen und Techniken noch weiter gesteigert. Stets vermischt sich so Seriell mit Individuellem. Wiederholung und Variation bilden die Prinzipien.

Seriell in ganz anderer Gestalt zeigte sich, als Ottmar Hörl im Jahr 2010 eine an sich banale Nachbildung Martin Luthers aus farbigem Kunststoff vor dem Wittenberger Rathaus platzfüllend achthundert Mal ordentlich in Reih und Glied aufstellte. Jede einzelne dieser Plastikfiguren, ob nun in Rot, Grün, Blau oder Schwarz, hatte als Kunstwerk keinen großen Stellenwert und fand Kaufinteressenten nach Ende der Aktion bestenfalls als Andenken an die Lutherstadt. Die massenhafte Wiederholung der bis auf die Farben identischen Figuren bildete jedoch eine Qualität eigener Art und bot Stoff für mancherlei Interpretationsmöglichkeiten. Der Betrachter fragte nach dem Konzept der Installation, nach der Absicht des Künstlers. Das eigentliche, kreative Prinzip des Werkes lag in der Idee der Serie. Der einzelne Luther als Plastikguss fand hingegen zu Recht keine große künstlerische Beachtung.

Die Wiederholung des Immergleichen beinhaltet nicht selten eine Botschaft, die sich als Kritik an der Industriegesellschaft verstehen lässt. Ihr hervorstechendes Merkmal stellt das fabrikmäßig in großer Stückzahl identisch Angefertigte dar. Dies bedeutete gegenüber der traditionellen handwerklichen Herstellung etwas völlig Neues. Erst die industrielle Produktionsweise hatte die Möglichkeit geschaffen, nahezu unendlich viele gleiche Gegenstände auf den Markt zu bringen. Die Kritik an den damit verbundenen Auswirkungen auf die Gesellschaftsstruktur, das Sozialleben, die Kultur und die Mentalität folgte umgehend.

Wie in der modernen Massengesellschaft der Mensch sowohl normal, also angepasst, wie gleichzeitig etwas Besonderes sein möchte, oszillieren auch serielle Kunstwerke um diesen Topos. Denn die Serie deutet an, dass sie bis ins Massenhafte ausgedehnt werden kann. Dies beschädigt nicht nur das Wesen des Einzelbildes, sondern im übertragenen Sinne auch die Idee der menschlichen Individualität. Aber ein kleiner Widerstandsrest verbleibt dennoch, denn serielle Kunstwerke spielen nicht selten mit dem Prinzip von Wiederholung und Differenz. Der Betrachter ist plötzlich aufgefordert, im zunächst gleich Erscheinenden eine Abweichung zu entdecken, sozusagen die letzte Individualität innerhalb der Masse. Und so weisen serielle Werke, die auf den ersten Blick identisch wirken, nicht selten an irgendeiner Stelle gezielte Abweichungen auf.

### *Das Störgefühl in der Serie*

Serielle und häufig auch minimalistische Werke zeichnen sich durch konsequent eingehaltene Gestaltungsregeln aus, bei denen nicht selten etwas Rigides mitklingt. Ob es sich um die mehrfache Darstellung des gleichen Motivs handelt, ein strenges Wiederholungsmuster oder um musikalische Tonfolgen, die sich an mathematischen Formeln orientieren, häufig wirken solche Reihen emotionsfern und wie von strenger Disziplin arrangiert. Die Präzision der konsequenten Serie bildet so ein



Gegengewicht zum Expressiven und Performativen, das weite Bereiche der Gegenwartskunst bestimmt. Hier das kontrolliert Regelhafte, dort das wild Ungestüme. Den zeitgenössischen Betrachter mit Vorliebe für Spontanes animiert dies mitunter zu einer gewissen Zurückhaltung gegenüber dem Seriellen. Nicht selten unterstellt er dem präzise Aufgereihten gar Ideenlosigkeit und betrachtet die These, die Wiederholung des Immergleichen sei eine kritische Alternative zum modischen Immerneuen, als eine an den Haaren herbeigezogene Rationalisierung. Aber, selbst wenn dies nur ein Randaspekt subkutanen Unbehagens ist, kann Serielles in der Tat durch Eintönigkeit provozieren und durch seine Rigidität unangenehm wirken. Dies zeigt aber auch, welche energetischen Potentiale es in sich trägt.

Die hundertfache, identische Wiederholung mag auf den ersten Blick als kritischer Kommentar zur Uniformität des modernen Menschen verstanden werden, aber bei näherer Betrachtung erweckt sie ambivalente Gefühle mit Störanteilen. Der Künstler selbst muss offenbar über genau jene Eigenschaften verfügt haben, die er zum Thema seines Werkes gemacht hat. Wer ohne Abweichung zigfach das gleiche Motiv auf die Leinwand bringt, der geht mit einer hohen Disziplin ans Werk und lässt sich nicht durch expressive Anfälle vom eingeschlagenen Weg abbringen. Die vom Künstler eingesetzten Tugenden wirken damit letztlich wie ein Symptom eigener Rigidität. Die so entstandene Spannung löst sich nur auf, wenn sie als Stilmittel interpretierbar ist. Das mag etwa dann der Fall sein, wenn eine kleine ironische Andeutung im Bild zu verstehen gibt, dass dem Künstler die Widersprüchlichkeit zwischen Form und Botschaft bewusst ist oder eine Abweichung vom Gleichförmigen die Distanz zum Rigidem erahnen lässt. Dennoch ist die Arbeit mit strengen seriellen Formen eine Gratwanderung, bei der sich die Fragezeichen im Blick des Betrachters nicht immer auflösen. Mitunter bleibt es bei der Banalität eines unendlich wiederholten Tapetenmusters.

Wie immer im Leben gibt es verschiedene Perspektiven auf die Dinge dieser Welt. Das negativ Konnotierte des Seriellen lässt sich auch als weise Distanzierung vom Innovationsdruck des Kunstbetriebes und als Erscheinung meditativer, maßvoller Bescheidenheit deuten. Die Wiederholung muss nicht zwingend als Kritik an der Moderne verstanden werden, sondern kann auch zum persönlichen Lebensentwurf eines Künstlers gehören, der sich für die Abwendung von der Ökonomie des permanent Neuen entschieden hat und mit innerer Ruhe ein bestimmtes Motiv als Meditationsthema betrachtet. Die Entstehung einer Serie kann so, wie Walanders Vater es vorgemacht hat, als Suche nach der perfekten Version verstanden werden, um das Künstlerleben dem demütigen Wissen um die großen Zyklen des Seins zu unterwerfen.

Meist jedoch stehen keine existenzialistischen Gedanken hinter dem Konzept der Serie, sondern Botschaften mit Ambivalenzcharakter. So wissen wir, dass Wiederholungen die Entwicklung von Routinen und eingeübten Fertigkeiten fördern. Aufgaben können präziser und schneller gelöst werden. Auch haben die Ergebnisse automatisierter Handlungen in der Regel eine höhere Qualität. Routine reduziert Komplexität, weil sie vorgefertigte Muster zur Verfügung stellt und die unendlichen Handlungsmöglichkeiten auf wenige Alternativen oder sogar nur eine einzige Option beschränkt. Aber nicht nur der Handelnde selbst wird durch Routinen entlastet, sondern es steigt auch die Erwartungssicherheit seines sozialen Umfeldes. Die Beteiligten können mit großer Wahrscheinlichkeit voraussehen, was bei Einhaltung der Regeln geschehen wird. Dies kann sich allerdings als trügerisch herausstellen, wenn beim routinemäßigen Handeln Abweichungen von der Normalsituation übersehen werden. Die dauernde Wiederholung hat zu Abstumpfung und Unaufmerksamkeit geführt. Wird das eingeübte Reaktionsmuster gleichwohl stur beibehalten, kann dies gravierende Folgen haben.

Die Wiederholung, die Serie bietet sowohl Beruhigendes wie latent Gefährliches. Wird dies bewusst gemacht, ist ein naiver Blick nicht mehr

möglich. Hat man die Potentiale verstanden, die im Seriellen liegen, beginnt die Suche nach dem tieferen Sinn und das Bild wird nun aufmerksamer analysiert. Handelt es sich wirklich um eine Wiederholung des Immergleichen oder weisen die einzelnen Elemente der Serie Abweichungen, vielleicht auch nur in kleinen Nuancen, auf? Wird eine solche Differenz gefunden, entsteht eine neue Wahrnehmung. Die ursprüngliche Sichtweise funktioniert nicht mehr und die Frage nach der Intention stellt sich auf neue Weise. Warum wird ein bestimmtes Serienmotiv hundertmal gleich dargestellt und dann plötzlich abweichend? Hat der Künstler nicht aufgepasst? Die Vermutung liegt nahe, dass es einen anderen Grund gibt, eine Idee, wahrscheinlich ein Konzept.

Die Antwort auf die Frage nach dem Wesen des Seriellen ist keine einfache. Es kommt auf den Kontext an, und es entscheidet sich nicht zuletzt im Auge des Betrachters, wie es wahrgenommen wird. Da dem seriellen Kunstwerk im Gegensatz zum spontan expressiven eine hohe Disziplinierungsanstrengung des Künstlers vorausgegangen ist, darf man annehmen, dass dieser eine gezielte Botschaft vermitteln will. Ein serielles Kunstwerk entsteht nicht aus dem Unterbewussten oder als Folge einer Augenblickslaune, sondern ist Ergebnis einer durchdachten Konstruktion. Ob der spätere Rezipient diesen Sinn erkennt und adaptiert, ist natürlich eine andere Frage. Er mag in dem Werk etwas sehen, das dem vom Künstler Intendierten gar nicht oder vielleicht nur teilweise entspricht. Aber damit geht es dem seriellen Werk nicht anders als jeder abstrakten Kunst, die ebenfalls Interpretationsspielräume zulässt. Speziell beim Seriellen richtet sich die Frage jedoch stets auf den konzeptionellen Aspekt. Wo liegt im konkreten Fall das Motiv für die Zurückstellung des Einzelbildes zugunsten einer Gruppe gleicher, ähnliche oder sinnverwandte Bilder?