



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Visualisierung und Sport.

Begriffe – Anfänge – Beispiele.

verfasst von / submitted by

Peter Maziak

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Naturwissenschaften (Mag. rer. nat)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 482 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

UF Bewegung und Sport
UF Geschichte, Sozialkunde, Polit. Bild.

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Rudolf Müllner

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Univ. Doz. Dr. Karl Vocelka

ABSTRACT DEUTSCH

Das Ziel der vorliegenden Literaturarbeit ist es konkrete Einblicke in die theoretischen Hintergründe und die historischen Anfänge der Visualisierung des Sports zu geben. Unter hermeneutischer Arbeitsmethode und der leitenden These, dass die Sportverbildlichung nur als gesellschaftsübergreifendes Phänomen verstanden werden kann, wird der zentralen Forschungsfrage nachgegangen was Visualisierung im Zusammenhang mit Sport bedeutet. Hierfür werden drei Subfragen behandelt. Erstens, wie lässt sich Sport als visuelles Phänomen theoretisch abgrenzen, verorten und begreifen? Zweitens, was waren die fundamentalen Voraussetzungen für die Visualisierung des Sports? Drittens, wann, wo und wie wurde der moderne Sport erstmals visualisiert?

Aus theoretischer Perspektive kommt die Arbeit zum Ergebnis, dass die Sportvisualisierung zu einer Spielwiese unterschiedlicher Forschungsansätze und Disziplinen geworden ist. Dennoch gelingt es ihr wesentliche Kernbegriffe auf den Forschungsgegenstand einzugrenzen und den Sport als visuelles Kulturphänomen modellhaft zu beschreiben. Die terminologische Auseinandersetzung befasst sich sowohl mit der Mehrdeutigkeit der Visualisierung und Visualität, als auch mit dem Bild-, Kultur-, und Medienbegriff.

Mit einem besonderen Fokus auf den Zeitraum um 1840-1880 zeigt der historische Blickwinkel auf, dass die Visualisierung durch technischen Fortschritt innerhalb gesellschaftlicher Wandlungsprozesse zu einem Kommunikationskanal und Bedeutungsgenerator moderner Sportideen wurde. Dabei wird deutlich, dass die historische Entwicklung der Fotografie (mit dem Zeitungswesen) auch eine Geschichte der Sportverbildlichung war, da Sport in einem nicht unwesentlichen Ausmaß bildhaft vermittelt wurde.

ABSTRACT ENGLISH

The aim of this literature research was to provide tangible insights into theoretical backgrounds and historic beginnings of visualization of sports. By using a hermeneutic method under the leading thesis that visualizing of sports can only be understood as a phenomenon affecting practically all layers of society this project examines the meaning of visualization in relation to sports. Herefore the following issues shall be addressed: First, how can sports as a visual phenomenon be clearly defined, located and understood. The second issue that will be addressed are the fundamental preconditions for visualization of sports. Last but not least the question of when, where and how modern sports have been visualized first shall be answered.

From a theoretical perspective this research comes to the conclusion that visualization of sports has become a playground of various scientific approaches and disciplines. However it is still possible to exemplarily describe sports as a visual phenomenon of culture. A critical engagement with the related terminology deals with the ambiguity of visualization and visuality, as well as with the cultural term.

With a special emphasis on the period 1840 to 1880 and from a historical perspective visualization of sports seems to have become a channel of communication and a generator of meaning for modern ideas concerning sports due to industrial progress and the process of social development. Furthermore it becomes clear that the historical development of photography has been a history of visualization of sports as well, since sports has been to a great extent conveyed by the media and photography.

Inhaltsverzeichnis

VORWORT

1. EINLEITUNG	6
1.1 Forschungsmethodik.....	11
2. EINE EINFÜHRUNG IN KERNBEGRIFFE, MODELLE UND THEORIEN	15
2.1 Ein ungeklärtes Verhältnis von Sport und Kultur	16
2.1.1 <i>Sport als Symbolwelt</i>	18
2.1.2 <i>Exkurs: Sport als kultureller Kitt</i>	23
2.1.3 <i>Sport als Mimesis</i>	24
2.2 Die „visuelle Zeitwende“	29
2.2.1 <i>Visualisierung im Spannungsfeld von »Vision«, »Visuality« und »Visual Culture«</i>	31
2.2.2 <i>Der Doppelcharakter des Bildes – materielle und immaterielle Bilder</i>	35
2.2.3 <i>Medien als Plattformen sportlicher Bilder</i>	37
2.3 Verortung im theoretischen Bezugsfeld	41
2.3.1 <i>Manfred Schmalriedes Figurations-Modell</i>	43
2.3.2 <i>Stuart Halls Encoding/Decoding-Modell</i>	50
2.4 Wie lässt sich die Visualisierung des Sports modellhaft repräsentieren?	53
3. SPORT UND MEDIEN IM GESELLSCHAFTLICHEN WANDEL	59
3.1 Bevölkerungsboom	61
3.2 Schichtendifferenzierung.....	61
3.3 Technikboom	63
3.4 Industrialisierung.....	64
3.5 Medien – Anfänge der (visuellen) Sportberichterstattung	67
3.5.1 <i>Das Medium Zeitung</i>	69
3.5.2 <i>Das Medium Fotografie</i>	74
3.6 Medienrechtliche Aspekte	79
3.7 Neuausrichtung des Freizeitphänomens.....	81
3.8 Zusammenfassung	84
4. DIE ERSTEN VISUALISIERUNGEN DES MODERNEN SPORTS – VON STATISCHEN POSEN BIS HIN ZUR BEWEGUNGSFOTOGRAFIE.....	86
5. RESÜMEE	103

LITERATURVERZEICHNIS

ELEKTRONISCHE QUELLEN

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

LEBENS LAUF

ERKLÄRUNG

VORWORT

An dieser Stelle möchte ich mich vor allem bei meiner Familie dafür bedanken, dass sie mir durch ihre fortwährende Unterstützung die Absolvierung dieses Studiums ermöglichte.

Der Anstoß für die Abfassung dieser Arbeit kam von meinem Betreuer Prof. Rudolf Müller, welcher wertvolle Inputs einbrachte. Das Korrekturlesen wurde durch Felix Lainer und Inés Khannoussi bewerkstelligt. Auf diese Weise möchte ich mich auch bei diesen Personen und darüber hinaus bei meinem Mitbetreuer Prof. Karl Vöcelka, der sich innerhalb kürzester Zeit meiner Person annahm, für ihre großzügige Hilfestellung bedanken.

1. EINLEITUNG

Die visuelle Darstellung von sportlichen Ereignissen ist gegenwärtig stärker denn je. Die Technik macht es sogar möglich das mit freiem Auge Unsichtbare sichtbar zu machen. Anlässlich der Beachvolleyball-Weltmeisterschaft 2017 wurde vom Österreichischen Rundfunk eine Vielzahl an Kameras eingesetzt, darunter eine Krankamera, eine Hypermotionkamera mit 600 Bildern pro Sekunde und das sogenannte „Hawk-Eye-System“ zur Ballverfolgung, die das im Stadion ansässige Publikum zusätzlich mit Bildinformationen im „Open-Air-Format“ präsentierten (vgl. tv.ORF.at, 2017, o.S.). Die Veranstalter/innen gingen jedoch noch einen Schritt weiter und haben die Sportler/innen mit „wearable body sensors“ ausgestattet, um den Verbrauch von Kalorien, sowie die zurückgelegte Wegstrecke zu verbildlichen. Der heutigen Technik scheinen beinahe keine Grenzen gesetzt und die Visualisierung des Sports im Stand- und Bewegtbild, die nach Meinung der meisten Wissenschaftler/innen zwischen Unterhaltung und Information liegt, ist zu einem selbstverständlichen Bestandteil der modernen Gesellschaft geworden.

Auf den ersten Blick läge es nahe, die visuellen Darstellungen von Ereignissen des modernen Sports aus der Geschichte der Technik basierten Massenmedien zu analysieren. War die wachsende Bedeutung der Visualisierung des Sports nicht schon immer im Zusammenhang mit technischen Fortschritten zu sehen? Es ist nur schwer bestreitbar, dass die Darstellungsmöglichkeiten sportlicher Ereignisse durch das Aufkommen der Massenmedien eine ganz andere Qualität und Quantität erreichten. Doch ungeachtet dieser legitimen Frage geht der historische Sachverhalt über diese Fragestellung hinaus und bildet zugleich die leitende These, dass die Entwicklung der Sportverbildlichung nur als gesellschaftsübergreifendes Phänomen verstanden werden kann. Das heißt, auch wenn sportliche Abbildungen ein Medium gebraucht haben, verlieh erst die Gesellschaft den beiden Komponenten (Medien und Sport) die nötige Bedeutung, um sich zu verbinden.¹ Es musste daher ein positives Resonanzverhältnis in der Gesellschaft entstehen, sodass ein verstärkter Effekt auf die Annäherung von Sport und Medien von statten gehen konnte. Allem Anschein nach ist es zu einer entscheidenden Veränderung der Identifikationsfläche beider Phänomene in der Gesellschaft gekommen.

Vor diesem Hintergrund war die Entwicklung der Sportvisualisierung keine Dampfmaschine auf einer eingleisigen Strecke. Wissenschaft und Technik, die sich gegenseitig zu einem immer schnelleren Fortschritt antrieben, gingen Hand in Hand mit tiefgreifenden gesellschaftlichen Veränderungen unterschiedlicher Bereiche. Die Ursprünge der Sportver-

¹ Die Bedeutung der Sportvisualisierung ist kein starres Konstrukt (und erfährt aktuell eine enorme Dynamik). Sie war – je nach historischem Kontext – anders gelagert. Während beispielsweise in der Zwischenkriegszeit Sport im Besonderen eine Bühne für politische Inszenierungen darstellte, ist dieser gegenwärtig eher im Bereich informativer Unterhaltung angesiedelt.

bildlichung waren in einem Kontext eingebettet, der sich durch eine wandelnde Medienlandschaft und Gesellschaftsordnung auszeichnete. So waren Medien lange Zeit räumlich und quantitativ beschränkt. Doch bereits im 19. Jahrhundert bildeten sich Medien, die sich in massenhafter Verbreitung an ein „disperses Publikum“² wendeten (vgl. Daniel & Schild, 2010, S. 9). Die Fähigkeit Bewegung in einem Bild festzuhalten und eine Neuausrichtung des Freizeitphänomens waren wesentliche Errungenschaften dieses Zeitraumes (vgl. Haring, 2011, S. 32 u. 35-36; Schmalriede, 2004, S. 11 u. Lattes, 1977, S. 6).

Es brach ein neues Zeitalter an, das von Medien in Form von Massenmedien entscheidend mitgeprägt werden sollte. Der Übergang zum 20. Jahrhundert brachte in vielen Ländern Europas das erste Ensemble von Massenmedien hervor. Eine zunehmende Alphabetisierung breiter Bevölkerungsschichten als Grundvoraussetzung zur Rezeption schriftlich festgehaltener Informationen, die Liberalisierung politischer und rechtlicher Rahmenbedingungen wie etwa der Meinungs- oder Pressefreiheit, sowie Fortschritte in Medientechnologien und eine damit verbundene Professionalisierung des Journalismus, der zur Nachrichtenübermittlung immer komplexere Techniken zur Anwendung brachte, bildeten eine wesentliche Basis für das Aufkommen dieses Medienensembles (vgl. Daniel & Schild, 2010, S. 9).

Mit zunehmender Annäherung an die nächste Jahrhundertwende nahm das Medienspektrum zu. Ein enormer Anstieg in der Geschwindigkeitsübermittlung von Informationen in Bild und Schrift wurde entfesselt (vgl. Daniel & Schild, 2010, S. 12). Als Fluchtpunkt dieser Entwicklung wird in Büchern unterschiedlicher Wissenschaftsfelder von einer „visuellen Zeitwende“ oder einem häufig im Synonym gesetzten „pictorial turn“ gesprochen. Dabei wird in einer metaphorisch-apokalyptischen Sprache oft von einer „Bilderflut“ gesprochen (vgl. Schade & Wenk, 2011, S. 35-42 u. Lobinger, 2015, S. 91). Diese Bezeichnung zeugt von einer gewissen Angsthaltung gegenüber der Thematik, die begründet oder unbegründet sein kann. Doch gerade bei einem Forschungsgegenstand, wie der Visualisierung des Sports, darf nicht die Fiktion bzw. Illusion entstehen, als würden Bilder ein reines, nicht durch Meinung verunreinigtes Wissen von sportlichen Ereignissen transportieren und somit ein direktes Fenster zur Welt des Sports darstellen. Bilder können nicht alles zeigen, was tatsächlich passiert ist. Sie sind keine Spiegelbilder der Realität. Sie sind Momentaufnahmen mit einem bestimmten Inszenierungsgrad der abgebildeten Realität und ihre historische Interpretation braucht fundiertes Hintergrundwissen.

² Die Bezeichnung geht auf den Kommunikationsforscher und Psychologen Gerhard Maletzke zurück. Unter einem dispersen Publikum ist ein relativ anonymes, heterogenes, weit verstreutes und somit unüberschaubares Publikum zu verstehen, an welches sich Massenmedien wenden.

Schlussendlich war die Visualisierung des Sports in einer massenmedialen Entfaltung eingebettet, die nicht nur in regionaler, sondern auch in sozialer Reichweite einen stetigen Zuwachs erfuhr. Der Ausformungsprozess der Medienlandschaft verband sich also mit der öffentlichen Sphäre. Mittlerweile sind nahezu alle modernen Gesellschaften mit Massenmedien versorgt. Ein einheitliches Mediennutzungsverhalten konnte trotz ähnlicher Angebote und Muster im Medienkonsum nicht entstehen. Jede Gesellschaft eines Landes bildete ihre eigenen national, regional sowie lokal geprägten Medien-Konsum-Präferenzen heraus (vgl. Daniel & Schild, 2010, S. 10-21).³ Dementsprechend ist sowohl der kulturelle, als auch der zeitliche Bezugsrahmen entscheidend, um den Sport unter dem Gesichtspunkt seiner Visualisierungsformen folgerichtig zu erfassen. Infolgedessen wird ein besonderer Fokus auf den deutschsprachigen Raum gelegt. Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wird im Zentrum stehen und inhaltliche Vor- und Rückgriffe erfahren, sofern diese für das historische Verständnis und die Forschungsfrage als wichtig erachtet werden. In diesem Zeitrahmen werden die Anfänge der Sportverbildlichung aus einer gesellschaftsorientierten Perspektive behandelt, also einer Phase der allmählich aufkommenden Massenmedien. Partielle Rückblicke auf übernationale Entwicklungen, vor allem auf den englischen Sprachraum, werden dabei unverzichtbar sein, insbesondere deswegen, weil der moderne Sport und sein Wechselspiel mit den Medien ein besonderes Exportprodukt aus England war.

Die grundlegenden Überlegungen lassen den Argumentationskreis und die damit verbundenen Hindernisse, die es in der vorliegenden Arbeit zu überwinden gelten wird, langsam erschließen. Der Sport blieb vom (massen-)medialen Fortschritt nicht unberührt. Die geschichtlichen Entwicklungen des modernen Sports, insbesondere seiner Visualisierung, und der Medien sind schwer voneinander trennbar. Garry Whannel (1986) bezeichnete die Verbindung besonders treffend als „the unholy alliance“⁴ und unterstrich damit in besonderer Weise die nicht uneigennützige Wechselbeziehung der beiden geschichtsträch-

³ In diesem Zusammenhang erlangten auf nationaler Ebene einige wenige Sportdisziplinen eine besondere Popularität, sowie soziale Bedeutung. Während sich in Österreich der alpine Schilauf und der Fußball als Leitsportarten herausbildeten, waren es etwa in den Vereinigten Staaten Baseball, American Football und Basketball (vgl. Penz, 2009, S. 99-100). Abgesehen vom globalen Kontext der Fußball-Weltmeisterschaft und der Olympischen Spiele, etablierte sich die Fußball-EM zu einer der Hauptattraktionen Kontinentaleuropas. Doch gegen jegliche Popularität konnte keine „europäische Öffentlichkeit“ entstehen, die durch Live-Übertragungen europäischer Fußballereignisse von sportpatriotischen Emotionen entfacht werden kann. Folglich kommen bis dato Medienproduzenten, um des Erfolges willen, ohne Rückgriffe auf die jeweiligen kulturellen Spezifika der einzelnen Länder nicht aus (vgl. Daniel & Schild, 2010, S. 21). Das heißt, dass bei zahlreichen Großereignissen zum Kameraaufgebot der Veranstalter/innen und dem daraus zur Verfügung gestellten Bildsignal zusätzliches Equipment von Regieteams auswärtiger Senderanstalten angewendet wird. Diese fügen nach nationalen Präferenzen in das bereitgestellte Bildsignal ihr eigenes Material hinzu und konstruieren somit ihre eigene Geschichte über ein Sportereignis.

⁴ Das Wortspiel wird abweichend vom engeren Sinn des Autors gebraucht. Es wurde von McCormack (1984) entnommen und bezieht sich mehr auf den Sport und die Television, als auf die massenbezogenen Medien im Allgemeinen. (vgl. hierzu Whannel, 1986, S. 129-145)

tigen Phänomene. Ihre Popularisierung und Durchsetzung waren eng miteinander verzahnt (vgl. Gajek, 2014, S. 355). Dabei werden in der Welt der Wissenschaft sowohl die Medien, als auch der Sport als besonders gesellschaftsrelevante (sowie von Kultur geprägte) Phänomene behandelt. Michael Real (1998) formulierte schlussendlich aus dem Standpunkt des unter die Eigengesetzlichkeiten der Medien unterworfenen Sports: *„Ignoring MediaSport today would be like ignoring the role of the church in the Middle Ages or ignoring the role of art in the Renaissance“* (S. 15). Damit unterstrich Real (1998) den besonderen gesellschaftlichen Stellenwert und die Legitimität eines darin liegenden Forschungsschwerpunktes. Trotzdem steckt die Visualisierung des Sports als Forschungsgegenstand noch immer in den Kinderschuhen und ist von schmerzhaften Wissenslücken gekennzeichnet. Wissenschaftlich fundierte Werke, die sich explizit mit Sport als visuelles Phänomen befassen, beleuchten eng umrissene Bereiche und stellen eine Ausnahmeerscheinung dar. Daraus ergibt sich bei der literarischen Quellenlage ein patchworkartiges Muster mit geringer Trennschärfe. Zudem wird die Visualisierung des Sports tendenziell unter dem Kunstbegriff „MediaSport“ bzw. „Mediensport“ subsumiert. Dadurch entsteht ein gewisser Tunnelblick, weil zumeist ein besonderer Fokus auf die Telegenisierung gesetzt wird. Als Folge dieses Umstandes wird es als besonderes Ziel der Arbeit gelten die verschmolzene Perspektive (von Medien und Sport) aufzubrechen, indem eine Suchbewegung nach den Grundvoraussetzungen der massenmedialen Sportvisualisierung eingeleitet wird. Dieses Vorgehen wird aus historischer Perspektive einen wertvollen Beitrag zur zentralen Forschungsfrage leisten:

Was bedeutet Visualisierung im Zusammenhang mit Sport, unter Beachtung theoretischer Ansätze und der damit verbundenen Probleme sowie Lösungen?

Die Beantwortung der im Forschungsinteresse stehenden Frage wird einen multiperspektivischen Ansatz unter hermeneutischer Arbeitsweise verlangen. Somit werden Betrachtungsweisen mehrerer Wissenschaftsbereiche angeboten. In diesem Kontext wird ein besonderer Anspruch auf die Erweiterung des Verständnishorizonts gelegt. Aufgrund besserer Nachvollziehbarkeit und wissenschaftlicher Transparenz, wird die Forschungsfrage in zentrale Subfragen unterteilt, die in den einzelnen Kapiteln intensiv behandelt werden:

1. Wie lässt sich Sport als visuelles Phänomen theoretisch abgrenzen, verorten und begreifen?
2. Was waren die fundamentalen Voraussetzungen für die Visualisierung des Sports?
3. Wann, wo und wie wurde der moderne Sport erstmals visualisiert?

Zusammenfassend bilden diese Subfragen den Kern der Forschungsfrage. Kristallisieren sich im Forschungsprozess weitere Fragen heraus, dann werden diese in Form von Begleitfragen am Anfang des jeweiligen Kapitels präsentiert.

Abschließend führen die konkreten Überlegungen zu einer dreigliedrigen Aufteilung der Arbeit:

Der *erste Abschnitt* befasst sich mit dem theoretischen Rahmen und wird als Auftaktbewegung genützt, um ein Grundverständnis für den Forschungsgegenstand zu schaffen. Dies wird dadurch erreicht, indem terminologische Eingrenzungen mit zu operierenden Begriffen vorgelegt werden. Im Anschluss daran wird eine Einführung in theoretische Visualisierungsansätze geboten. Eine Abrundung findet der Arbeitsabschnitt in einer modellhaften Beschreibung der Sportvisualisierung, wo alle Inhalte auf das Wesentlichste fokussiert werden.

Der *zweite Arbeitsabschnitt* widmet sich dem Sport und insbesondere seiner Visualisierung aus einer gesellschaftsorientierten Perspektive. Mit einem besonderen Augenmerk auf fundamentale Entwicklungsprozesse für die Verbildlichung sportlicher Ereignisse, wird eine wechselseitige Geschichte nachzuzeichnen versucht, um die Vorbedingungen zu verdeutlichen, welche vor allem unterhalb der Medienschwelle (1840-1880) für den Sport als visuelles Kulturphänomen tragend geworden sind. Dabei werden die Argumentationslinien durch bildliche Beispiele eine kritische Ergänzung finden.

Im *letzten Abschnitt* der Arbeit werden alle vorhergegangenen Inhalte auf die ersten Visualisierungen sportlicher Tätigkeiten konkretisiert. Der Fokus wird auf Österreich gelegt und durch zahlreiche Beispiele aus anderen Ländern ergänzt. Hierbei werden die visuellen Ausgangspunkte von stehenden Bildern bis zur Bewegungsfotografie behandelt und bestimmte Mythen aufgedeckt.

Abschließend wird ein Resümee geboten, um die Erkenntnisse der Arbeit zu bewerten und die zentrale Forschungsfrage so präzise wie möglich zu beantworten. Jedoch wird keine vollständige Zusammenfassung vorzufinden sein, da jedem Arbeitsabschnitt eine Zusammenfassung sowie Beantwortung der jeweiligen Subfrage beiliegt. Stellenweise werden besonders abstrakte und komplizierte Kapitel wiederholt resümiert, um größtmögliche Nachvollziehbarkeit der Argumentationslinien auf den Forschungsgegenstand zu gewährleisten. Auf offen gebliebene Fragen, Inhalte sowie Grenzen der Magisterarbeit wird kritisch hingewiesen.

1.1 Forschungsmethodik

„Geschichte ist eine Lüge, auf die man sich geeinigt hat“ (Voltaire).

Das einleitende Zitat hat eine abwertende Anmut. Doch soll es vielmehr zur historischen Sensibilisierung, einer professionellen Distanzhaltung zum Forschungsgegenstand und der Hinführung zur angewendeten Arbeitsmethodik dienen. Da es sich um eine geisteswissenschaftliche Ausarbeitung handelt, folgt diese einer besonderen Entfaltungslogik, die in diesem Kapitel prägnant verdeutlicht wird.

Die methodische Grundlage der vorliegenden Literaturarbeit stellt die Hermeneutik⁵ dar. Sie versteht sich als „Theorie und Praxis des expliziten Verstehens sowie der [regelgeleiteten] Auslegung und Interpretation. Als Methodologie wird sie vor allem in den Geistes- und den Kulturwissenschaften angewendet“ (Pühretmayer & Puller, 2011a, o.S u. vgl. ergänzend Spörl, 2006, S. 128-129). Als wissenschaftliche Verfahrensweise kann die Hermeneutik aus wissenschaftstheoretischer Sicht eine äußerst umfangreiche Kritik erfahren, die sowohl Vor- als auch Nachteile beinhaltet, auf welche in diesem Rahmen nicht eingegangen werden kann. (vgl. zusammenfassend Seiffert, 2006 u. Hufnagel, 2000). Allerdings muss vor Augen geführt werden, dass sobald eine forschende Person sich hermeneutischer Arbeitsmethoden bedient und die Ergebnisse schriftlich niederlegt, diese in die Rolle eines Boten bzw. einer Botin schlüpft. Denn wie im Falle dieser Arbeit werden vor allem schriftliche und bildliche Quellen herangezogen. Diese müssen unter einer durchgehenden kritischen Haltung, dem Bewusstsein der Fehlbarkeit, sowie professionellen Distanz eingesehen, rezipiert, verstanden und in Bezug auf das Forschungsinteresse folgerichtig interpretiert werden. Die Erkenntnisse, die aus dem hermeneutischen Prozess zu Blatt gebracht werden, gleichen dabei einem Übersetzungsakt, weil seriöse Forscher/innen unablässig versuchen ihre Gedankengänge, die aus dem Forschungsprozess entstanden sind, in eine nachvollziehbare und diskursfähige Sprache zu bringen (vgl. Ionel, 2009, S. 247). Die Sprach- und Wortwahl wird sich dabei an den spezifischen Ansprüchen der jeweiligen Autorenschaft und der anzusprechenden Klientel richten.

Das Fundament der Arbeit und somit ein beträchtlicher Teil der Qualität wird durch die vorhergegangene Recherche bestimmt. Angelehnt an Theisens (2011) Empfehlungen zum wissenschaftlichen Arbeiten wird eine Kombination aus systematischer und pragmatischer Recherche angewendet (vgl. S. 37-38 u. 61-62). Nach Theisen (2011) handelt es sich um eine „gemischte Strategie“ (vgl. S. 38 u. 62). Durch diese Vorgehensweise soll eine wechselseitige Kontrolle entstehen.

⁵ Der Begriff der Hermeneutik kommt aus dem Griechischen und bedeutet im Allgemeinen die Auslegungskunst (vgl. Spörl, 2006, S. 128).

Bei der systematischen Recherche werden gezielt unterschiedliche Fachbereichsbibliotheken der Universität Wien, die Elektronische Zeitschriftenbibliothek (EZB), der Österreichische Zeitschriften-Verbundkatalog, die Suchmaschine „u:search“ sowie die Österreichische Nationalbibliothek herangezogen. Die aus der Recherche erschlossenen Fachbücher und Fachzeitschriften, sowie anderwärtige Quellen wie etwa Bildmaterialien werden anschließend in mehreren Beurteilungsschritten bewertet ehe diese zur Arbeit herangezogen werden. (zur Materialbewertung vgl. Theisen, 2011, S. 76-85)

Ergänzt wird die systematische Recherche durch ein pragmatisches Vorgehen im Sinne eines Schneeballsystems. Dabei werden die Literaturverzeichnisse der Literaturbasis, die aus der systematischen Recherche gewonnen wurden, „nach dem Prinzip des Lawinen- oder Schneeballeffekts“ (Theisen, 2011, S. 61) nochmals untersucht. Dadurch kann mit einer gewissen Struktur und relativ hoher Geschwindigkeit eine große Literaturbasis erreicht werden. Allerdings besteht dadurch die Gefahr ein „Lawinenopfer“ der „Informationsflut“ zu werden, um in der metaphorischen Wortwahl Theisens zu verbleiben.

Ungeachtet dieser systembedingten Gefahren bietet die kombinierte Anwendung der systematischen und pragmatischen Recherche eine geschlossene Konzeption, um Aktualität und Meinungsvielfalt der herangezogenen Materialien sicherzustellen. Darüber hinaus folgt diese Erhebungsmethode dem „hermeneutischen Zirkel“. Erst die Erhebung einer Vielzahl an geschichtlichen Zeugnissen macht es möglich, dass diese verstanden und in einen größeren Sinnzusammenhang eingeordnet werden können, um schlussendlich historische Interpretationen über Phänomene, wie etwa die Visualisierung des Sports nach den Regeln der Hermeneutik durchzuführen (vgl. Seiffert, 2006, S. 123). Diese Interpretationen beziehen sich somit immer auf historische Zeugnisse und lassen keine Spielräume für Willkür offen (vgl. Seiffert, 2006, S. 146-147). Dennoch muss eingeräumt werden, dass bei vollkommener Ausschöpfung der hermeneutischen Methode ein Restrisiko der Fehlbarkeit bleiben wird. Sollte an dieser Stelle ein Irrweg zustande kommen, dann wird dieser hoffentlich anderen Forscher/innen vorweggenommen und als Erleichterung zur Auffindung der richtigen Spur dienen (vgl. Seiffert, 2006, S. 124).

Im kritischen Grundton verbleibend, sei noch auf die systemische Notwendigkeit der Perspektivität verwiesen. Die Geschichtswissenschaft versteht Geschichte als einen fortlaufenden Prozess, welcher durch das Ineinandergreifen von Vergangenheit, Gegenwart und in Folge daraus resultierender Zukunft gekennzeichnet wird. Geschichte ist somit immer in einem Fluss. Wird keine fixe Perspektive gesetzt, dann existiert kein Standort von dem aus eine bestimmte Geschichte betrachtet werden kann. Bildhaft gesprochen bedeutet das, wenn die Visualisierung des Sports erklärt werden soll, die eine relativ komplexe

Größe darstellt und keine anhaltenden Standorte gesetzt werden, dann droht ein/e Historiker/in vom Fluss mitgerissen zu werden. Es müssen zumindest ein oder mehrere Standorte festgelegt werden, von denen aus ein bestimmter historischer Forschungsgegenstand betrachtet wird. Perspektivensetzungen helfen somit den Fokus bei Forschungsarbeiten nicht zu verlieren. Dabei kann Perspektivität trügerisch sein. Werden zu wenige Perspektiven gesetzt, kann es zu einer Geschichtsbildverzerrung kommen. Werden zu viele Gesichtspunkte beachtet, kann die Komplexität in einen „reißenden Fluss“ ausarten. Beide Extrempunkte haben ihre Tücken. Dies gilt sowohl für die vorliegende Arbeit, welche Sport als visuelles Phänomen aus den Perspektiven der Gesellschaft und der Medien untersucht, als auch für jene Arbeiten die an dieser Stelle als Quellen herangezogen werden.⁶

Ferner muss darauf hingewiesen werden, dass zahlreiche Quellen einen besonderen Gesichtspunkt nicht ausreichend beachten. Es handelt sich um eine besonders breite sowie tiefe Sportpraxis⁷, die öffentlich kaum thematisiert wird. So wie die Historiker/innen ehemals in der Kritik standen nur „Geschichten großer Männer“ zu schreiben, so kann gegenwärtig eine ähnliche Beanstandung dem sportgeschichtlichen Bereich zugesprochen werden, dass vor allem großen Sportereignissen und Berühmtheiten Beachtung geschenkt wird. Eine Sportgeschichtsschreibung von unten hat sich flächendeckend noch nicht durchgesetzt. Dieser Umstand ist sicherlich mit dem zur Verfügung stehenden Quellenmaterial und dessen Zugänglichkeit verbunden und wird zu einem gewissen Teil auch die Qualität der Arbeit beeinflussen.

Zudem hat sich die Gleichberechtigung von Frauen in medialen Visualisierungen noch nicht durchgesetzt. Dieser Umstand veranlasste zahlreiche Forscher/innen sich dieser Thematik genauer anzunehmen. In diesem Zusammenhang wird bei jeder sich bietenden Gelegenheit und der Präention zur Sensibilisierung auf geschlechterspezifische Unterschiede eingegangen. In diesem Kontext wird sich die Arbeit weniger einer geschlechterneutralen und mehr einer geschlechtergerechten Sprache bedienen. Dahinter versteckt sich keine implizite oder explizite Diskriminierung eines bestimmten biologischen Geschlechts. Diese Vorgehensweise soll auch keinem verdeckten Sexismus Raum bieten, sondern im Gegenteil. Eine geschlechterneutrale Sprache verzerrt in zahlreichen histori-

⁶ Ein einfaches Beispiel dafür, dass alles eine Sache der Perspektive ist, zeigt uns die Fußball-WM von 1978 in Cordoba (Argentinien), wo es der österreichischen Nationalmannschaft gelang über die BRD mit 3:2 zu siegen. Die dazugehörigen Medien der jeweiligen Nation sprachen dementsprechend von einem „Wunder von Cordoba“ (österreich. Perspektive) oder einer „Schmach von Cordoba“ (dt. Perspektive). Die Medienreaktionen zeigten banal auf, wie unterschiedlich die Bevölkerung der beiden Nationen den Spielausgang erlebte. (vgl. Labitsch, 2009, S. 9)

⁷ Gemeint sind vor allem all jene sportlichen Tätigkeitsbereiche, die heutzutage unter den Begriffen Breiten-, Freizeit- und Gesundheitssport sowie darüber hinaus subsumiert werden.

schen Arbeiten das Geschichtsbild, weil diese über die Diskriminierung hinwegtäuscht. Zudem müsste die Gender-Vorgehensweise auch historische Bezeichnungen einbeziehen. Exemplarisch müssten ältere Rechtstexte wo das Wort „jedermann“ vorkommt durch das Begleitwort „jedefrau“ ergänzt werden. Dies würde beispielsweise auch für die Bezeichnungen der „Arbeiterolympiade“ oder Mannschaft zutreffen. Der Zeitraum der vorliegenden Arbeit bewegt sich unterhalb der Medienschwelle zwischen 1840-1880. Zu dieser Zeit war der Sport stark männlich konnotiert und in der Geschlechterfrage noch besonders rückständig. Das gilt auch für die Geschichte der Fotografie. In diesem Kontext wird im ersten Abschnitt der Arbeit uneingeschränkt gegendert, da die theoretische Thematisierung der Sportvisualisierung kleinere Räume zur Geschichtsbildverzerrung bietet. Die letzten zwei Arbeitsabschnitte werden unter jener Prämisse gegendert, dass die weibliche Form in Klammer gesetzt wird und nur dann klammerlos freisteht, wenn der historische Kontext dies ohne verdeckte Diskriminierung zulässt. Wo vollständig auf geschlechtsneutrale Begriffe verzichtet wird, ist davon auszugehen, dass gezielt Männer oder Frauen angesprochen werden.

Abschließend ist noch auf die unausweichliche Begleiterscheinung der Zitierproblematik jeder Literatuarbeit hinzuweisen. Theisen bringt diese sehr prägnant auf den Punkt: „Wer zu wenig zitiert, erregt den Verdacht, Originalität vortäuschen zu wollen. Wer zu viel zitiert, erregt den Verdacht, mit Belesenheit angeben zu wollen“ (Kliemann, 1973, S. 144 zit. nach Theisen, 2011, S. 140). Dabei bringt Theisen (2011) mehrfach seine Überzeugung zum Ausdruck, dass nur selten „geniale Würfe“ zustande kommen und wenige Autor/inn/en Originalität in Anspruch nehmen können (vgl. S. 81). Schlimmer noch, der Universitätsprofessor konstatiert, dass dieser Umstand sogar Plagiate provoziert (vgl. Theisen, 2011, S. 140). Angesichts dieser Gefahren wird das Credo der Ausarbeitung lauten lieber zu viel als zu wenig zu zitieren. Basierend auf den Zitierregeln der „*American Psychological Association*“ (APA) werden Fußnoten dennoch nicht sparsam und teilweise Regelabweichend eingesetzt, weil es sich um eine historische Arbeit handelt, welche besondere Ansprüche auf die Nachvollziehbarkeit der Gedankengänge erhebt.

2. EINE EINFÜHRUNG IN KERNBEGRIFFE, MODELLE UND THEORIEN

„Begriffe müssen wie Skalpelle geschärft werden, um der Anatomie der Erscheinungen auf den Grund zu gehen“ (Haug, 2011, S. 34).

Haug (2011) hat sehr treffend formuliert, dass ein Wort nur dann zum Begriff wird, wenn es unter seinem Namen eine theoretische Erklärung zusammenfasst (vgl. S. 10). Wer sich mit dem bloßen Wort *Visualisierung* zufrieden gibt, macht es sich in der Gedankenlosigkeit bequem und riskiert missverstanden zu werden. In diesem Falle würde es reichen festzuhalten, dass Visualisierung die Abbildung sportlicher Ereignisse meint und das vorliegende Kapitel könnte sofort beendet werden. Dieser bequeme Weg wird jedoch nicht beschritten. Begriffe sind nämlich keine Namen des faktisch Gegebenen, sondern Abstraktionen, die nur dann brauchbar sind, wenn sie tatsächliche Merkmale bzw. Charakteristika komplexer Gegenstände erfassen (vgl. Haug, 2011, S. 42).⁸

Begriffe haben also die Aufgabe komplizierte Sachverhalte konkret erfassbar zu machen. Die *Visualisierung* ist eine komplexe Begrifflichkeit, die im Zusammenhang mit Sport an Komplexität noch zunimmt⁹. Je mehrdeutiger und abstrakter nun ein Begriff ist, desto notwendiger wird es sein eine Begriffsdefinition zu erstellen (vgl. Garncarz, 2016, S. 13 und 16). Bestimmt die Arbeit die *Visualisierung* nicht hinreichend, dann wird die Leserschaft zwangsläufig zu Missverständnissen kommen, weil ihr nicht hinreichend verdeutlicht wird, was mit der Visualisierung des Sports gemeint ist. Wird jedoch eine zu umfassende Begriffsbestimmung durchgeführt, dann wird der Gegenstand unscharf, sodass vor lauter Bäumen der Wald nicht mehr gesehen wird. Also ist ein Ziel des ersten Arbeitsteils mehr Schärfe in die Begrifflichkeit zu bringen und die Visualisierung so klar zu definieren, dass hinreichend deutlich wird, was die Visualisierung im Kontext des Sports, sowie unterschiedlicher Medien bedeutet.

In diesem Zusammenhang bezieht sich ein weiteres Anliegen auf die Vorstellung sorgfältig ausgewählte Theorien und Modelle unterschiedlicher wissenschaftlicher Fachbereiche, um medienspezifische Visualisierungsformen bzw. -möglichkeiten aufzuzeigen. Durch diese Zielsetzung wird sich die Notwendigkeit eröffnen, ein ganzes Begriffsgerüst vorzustellen, weil Theorien in der Regel ihre eigene Terminologie aber auch Modelle entwickeln. Im Sinne der Modellbildung, die immer eine „*Reduktion von Komplexität*“ bedeutet, werden am Ende des Überkapitels alle Inhalte auf den Versuch kanalisiert, eine modellhafte Beschreibung der Sportvisualisierung zu realisieren.

⁸ Haugs (2011) Ausführungen beziehen sich direkt auf den Begriff der Kultur, welche hier auf den eigenen Forschungsgegenstand ausgelegt werden und somit von dem engeren Sinngehalt abweichen.

⁹ Später wird noch aufgezeigt, dass die Visualisierung des Sports mehrere Ebenen hat, die je nach Medium in einer anderen Erscheinungsform zum Tragen kommen.

2.1 Ein ungeklärtes Verhältnis von Sport und Kultur

„Das weiche Tuch eines konturenlosen Kulturbegriffs überdeckt inzwischen alles“ (Grupe, 1987, S. 30 zit. nach Schmidt, 1997, S. 10).

Es besteht Klärungsbedarf, wie der Sport als visuelles Kulturphänomen einzuordnen ist. Eine Vielzahl kulturwissenschaftlich orientierter Arbeiten bedient sich des Kulturbegriffes, ohne zu erläutern, was eigentlich unter diesem Terminus aus der jeweiligen Forschungsperspektive verstanden wird. Dieses Vorgehen bietet eine gewisse Sicherheit gegenüber Kritik, hinterlässt aber teilweise einen gehaltlosen Beigeschmack. Doch sind gerade Theorien und ihre Begriffe, die ihnen zugrunde liegen, besonders fruchtbar für weitere Erkenntnisse, wenn sich diese kritisieren lassen.

Basierend auf den Gedankengängen des kürzlich verstorbenen Ommo Grupes (1987) beschreibt Schmidt (1995/97) sehr treffend den begrifflichen Notstand zahlreicher wissenschaftlicher Richtungen, wenn sie festhält, dass die Kultur eine allgemeine, diffuse und wenig strukturierte Beschreibungskategorie darstellt (vgl. S. 10).¹⁰ Davon zeugen exemplarisch Wortkombinationen wie Bewegungs- und Körperkultur, Nacktkultur, Kulturkampf oder Bodybuilder die angeblich in der ehemaligen DDR als Körperkulturisten bezeichnet wurden. „Dieses ganze kulturelle Konglomerat von Einzelbedeutungen [...] verhindert heute mehr oder weniger ein widerspruchsfreies Verständnis von Kultur“ (Hildenbrandt, 1997/98, S. 33). Leider ist in absehbarer Zeit mit keiner befriedigenden Lösung zu rechnen. Eine Begründung liegt darin, dass die Auffassungen über das, was Kultur ist, sehr weit auseinandergehen. Laut Friedrich (1995/97) führt dies dazu, dass „der Kulturbegriff und die kulturtheoretischen Konzepte der unterschiedlichen sportwissenschaftlichen Beiträge“ (S. 26) deutlich variieren und zum Teil zueinander sogar in Widerspruch stehen. Friedrich (1995/97) hat hierbei einen Versuch unternommen die Beziehungen der Begriffe Sport und Kultur graphisch zu veranschaulichen (vgl. S. 27). Die *Abbildung 1* gibt die Darstellung Friedrichs (1995/97) wieder, die allerdings zweckdienlich des Forschungsinteresses modifiziert wurde. Demnach lässt sich das Verhältnis der beiden Begriffe komplexitätsreduziert in vier Ansätzen wiedergeben, wo der Sport (mit dehnfähiger Trennschärfe) entweder mehr oder weniger als Teil einer umspannenden Kultur angesehen wird.¹¹

¹⁰ Dorothea Schmidt (1995/07) bezieht sich konkret auf das Buch von Grupe, welches unter dem Titel „Sport als Kultur“ erschienen ist und nach ihrer Einschätzung einen viel beachteten Diskussionsbeitrag geleistet hat.

¹¹ Ein Ansatz steht sinnbildlich für die Gleichsetzung von Sport und Kultur. In diesem Kontext nimmt der Sport die Rolle eines kulturellen Guts ein. Dabei muss er mit anderen Kulturgütern nicht in Zusammenhang stehen. Ein anderes Verhältnis beschreibt jener Entwurf, der Sport nicht direkt als Kulturgut betrachtet, diesen aber zur Thematisierung eines vermeintlich anderen Kulturbereichs instrumentalisiert. In einer solchen Logik fungiert der Sport nur als argumentatives Ergänzungsmittel. Ein vollständig anderes Bild liefert ein eher antiquiertes Konzept, wo neuartige Tendenzen des Sports nicht als Teil der Kultur oder anders ausgedrückt als

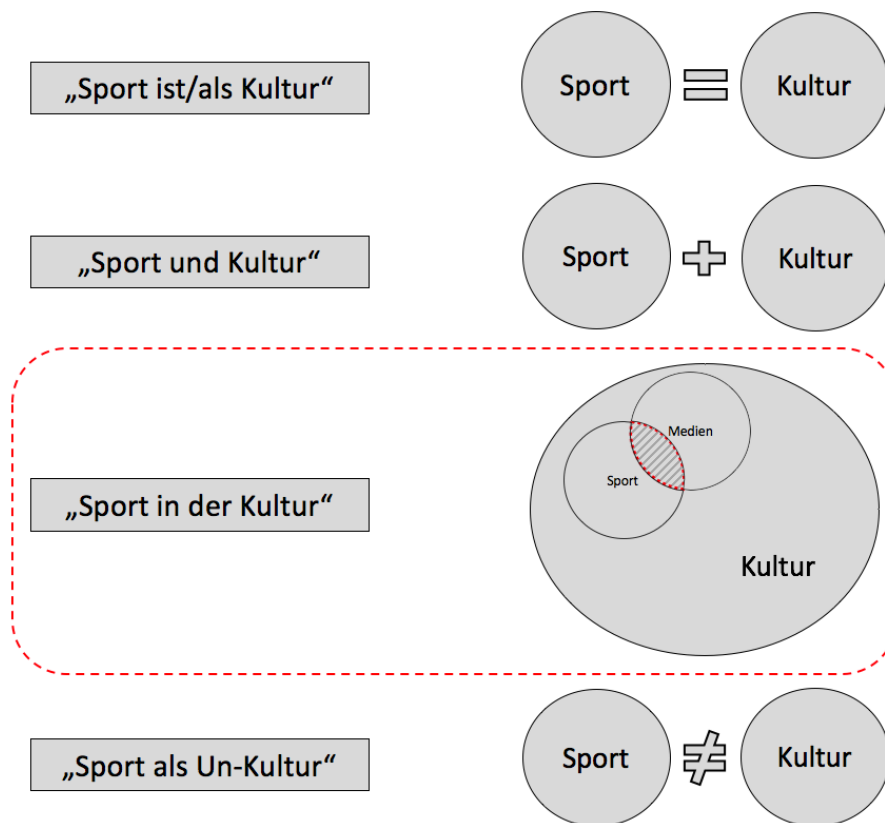


Abbildung 1: Das Verhältnis von Sport und Kultur (angelehnt an Friedrich, 1995/97, S. 27)

Eine besondere Sichtweise wird durch die rot umrahmte Konzeption vorgestellt, die den Sport als Segment bzw. Teilbereich einer umfassenderen Kultur verstanden wissen möchte. In dieser Ansatzlogik wird davon ausgegangen, dass sich die Kultur aus mehreren Bausteinen zusammensetzt. Der Sport stellt dabei einen dieser Bausteine dar und wird somit für die Kultur einer Gesellschaft bedeutend. Wird dieser theoretische Entwurf weitergedacht, dann gilt dies auch für die Medien. Aus historischer Perspektive haben sich die beiden Teilsysteme (der moderne Sport auf der einen Seite und die Medien auf der anderen Seite) zunehmend angenähert und teilweise überlagert. Der moderne Sport ist als visuelles Kulturphänomen genau in dieser Schnittmenge (Siehe: schraffierte Fläche in *Abbildung 1*) zu lokalisieren. Dennoch sind einer solchen schematischen Einordnung Grenzen gesetzt. Denn nicht nur der Kultur- sondern auch der Sportbegriff stellt eine komplexe Größe dar. Zudem ist die Begriffsproblematik beim Sport ähnlich gelagert. Die begriffliche Erfassung und Eingrenzung ist ebenso schwer wie beim Kulturbegriff. Sport (als Forschungsgegenstand) lässt sich nicht mehr ganzheitlich rekonstruieren (vgl. Hildenbrandt, 1992/94, S. 15). Einen Grund dafür sieht Hildenbrandt (1992/94) in der Zersplitterung, sowie dem Auseinanderstreben der Sportwissenschaften (vgl. S. 7 u. 15).

negativer Kulturbereich angesehen werden, weil sie sich nicht in das traditionelle Weltbild des Sports einordnen lassen. (vgl. Friedrich, 1995/97, S. 25-27)

Eine andere Begründung lokalisiert Hildenbrandt in der quantitativen und qualitativen Ausweitung des Sportphänomens. Neben den traditionellen Bereichen des Sports entstehen Sportarten, die nicht in das bekannte Panorama passen, wie etwa die Skate- oder Parkour-Szenen. Zeitgleich erlebt der moderne Sport eine signifikante Bedeutungsänderung. Kein kulturelles Segment erfährt einen vergleichsweise großen Boom, der sich in der medialen Berücksichtigung erkennen lässt und damit die gesellschaftliche Relevanz unterstreicht. (vgl. Hildenbrandt, 1992/94, S. 11-12)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Begriffsnotstände zu Kompromisszwang führen und somit Wortkombinationen entstehen lassen, deren Bedeutungen oftmals schwer oder gar nicht zu erfassen sind. In Folge wird die vorgestellte Problemstellung und der Lösungsansatz, die Sportvisualisierung als Kultursegment zu begreifen, den Ausgangspunkt bilden, um ein theoretisches Grundgerüst aufzubauen. Dadurch wird der Anspruch gewährleistet eine solide Verstehensbasis zu schaffen, um Sport als visuelles Phänomen einzugrenzen. Ohne theoretische Verortung würde die Visualisierung des Sports chaotisch und bedeutungslos bleiben.

2.1.1 Sport als Symbolwelt

Die bisherigen Ausführungen deuteten die kulturbegriffliche Problematik und deren unreflektierten Gebrauch an. Zudem wurde ein Lösungsvorschlag gegeben, wie Sport als visuelles Kulturphänomen verortet werden kann. Im weiteren Fortgang des Kapitels werden die Inhalte zunehmend von einer kultur- zu einer zeichentheoretischen Auseinandersetzung verdichtet. In diesem Kontext wird die Frage im Zentrum stehen, wie der moderne Sport als Kultursegment sowie Zeichensystem begriffen werden kann, um durch diese Frageperspektive den Gegenstand Sport und seine Visualisierung besser zu verstehen.

Einen bedeutenden Zugang hat hierfür Eberhard Hildenbrandt gelegt. Der Professor für Motologie und Sportwissenschaft gilt im deutschsprachigen Raum als Begründer einer Semiotik¹² des Sports (vgl. Giese, 2013, S. 25). Offiziell begann alles 1992 mit den Marburger Tagungen, unter der Leitung des Professors, im Schloss Rauischholzhausen. Aus der Chronologie der Symposien lässt sich eine Entstehungsgeschichte Hildebrandts theoretischer Bemühungen herauslesen (vgl. vor allem Hildenbrandt 1992/94; Hildenbrandt 1995/97 u. Hildenbrandt 1997/98). Der Gelehrte glaubte in der Philosophie von Ernst Cassirer eine Fundgrube für eine erkenntnistheoretische Basis gefunden zu haben, um Sport als Phänomen mit Zeichencharakter in das gesamtkulturelle System einordnen zu können.

¹²Semiotik ist die Wissenschaft von Zeichenprozessen. Sie untersucht alle Arten von Kommunikation und Informationsaustausch zwischen Lebewesen (Menschen, Tieren, Pflanzen) und darüber hinaus auch innerhalb von Organismen (vgl. Hildenbrandt, 1992/94, S. 7).

Der Kern der Cassirer'schen Philosophie bezieht sich darauf, dass sich die „Kultur als ein Universum von Symbolwelten“ (Hildenbrandt, 1997/98, S. 31) herausbildet. Das soll heißen, dass die gesamte Kultur aus mehreren einzelnen Symbolwelten¹³ besteht. Exemplarisch stellen Sprache, Mode, Architektur oder eben auch Sport eine eigene Symbolwelt dar. Dabei bilden sich diese Welten nicht zufällig heraus, sondern nach ganz bestimmten Prinzipien. Der Mensch wird als „animal symbolicum“ gesehen, also ein Wesen, dass seine Welt durch symbolische Formen erschließt. In der Terminologie Cassirers spricht Hildenbrandt (1997/98) vom Prinzip der „symbolischen Formung“ und „symbolischen Prägnanz“ (vgl. S. 33). Beide Prinzipien sind untrennbar miteinander verbunden. Unter der „symbolischen Formung“ wird der Vorgang beschrieben, wie der einzelne Mensch (wahrgenommene) Sinneseindrücke in Form von Symbolen in seinem Kopf vergegenständlicht (im Sinne einer Objektivierung) und diese Gegenstände mit Bedeutung/en verbindet. Die „symbolische Prägnanz“ drückt dabei aus, dass es eine unausweichliche sowie zum Teil einheitliche Art und Weise¹⁴ gibt wie Wahrnehmungen (bei jedem Menschen) an sich gegliedert werden bzw. ablaufen und somit zu einer Bedeutungsbildung führen. Es wird dabei davon ausgegangen, dass sich niemand vollständig bewusstmachen kann, welche Prozesse im Gehirn ablaufen, also wie Wahrnehmungen gegliedert und an Bedeutungen gebunden werden, was einem „Black-Box“ Prinzip ähnelt. (vgl. Hildenbrandt, 1995/97, S. 16-17)

Somit sollte etwas verständlicher werden, wenn Hildenbrandt (1995/97) seine Überzeugung festhält, dass der Mensch unausweichlich Kultur, als „Objektivationen seines wirkenden Geistes“, schafft (vgl. S. 17). „Seine kulturellen Leistungen sind Symbolwelten, weil letztendlich alle menschliche Erfahrung und Erkenntnis (im Sinne symbolischer Prägnanz) symbolisch ‚geprägt‘ ist“ (Hildenbrandt, 1995/97, S. 17). Nach Hildenbrandt sind also alle menschlichen Geistesleistungen kulturelle Leistungen. „Der Mensch schafft [...] neben seiner Realwelt ein Universum symbolischer Ausdruckswelten als Objektivationen seines wirkenden Geistes. Die Gesamtheit dieser Ausdruckswelten sind [sic!] seine Kultur. Kultur ist Symbolwelt“ (Hildenbrandt, 1995/97, S. 34).

Als Zwischenbilanz ist festzuhalten, dass bis jetzt nur beschrieben wurde, wie Kultur geschaffen wird. In Folge dieses Kulturschaffungsprozesses entstehen nun symbolische Formen, also Kulturobjekte (vgl. Giese, 2013, S. 29). Dabei zeichnet sich jedes Kulturobjekt durch drei Gegenstandsmomente aus; Das „materielle Substrat“, die „geistige Bedeutung“ und den „historischen Wandel“ (vgl. Hildenbrandt, 1995/97, S. 18). Wir können auch

¹³Eine Symbolwelt kann relativ synonym als Kultursegment verstanden werden.

¹⁴In diesem Kontext spricht Hildenbrandt in seinen wissenschaftlichen Abhandlungen immer wieder von einer einheitlichen Grammatik der geistigen Artikulation.

sagen, dass sich jeder Kulturgegenstand wie etwa der Sport durch diese drei Momente aufbaut. Aus Gründen der Verständlichkeit werden die genannten Momente in umgekehrter Reihenfolge genauer erläutert.

Die „geistige Bedeutung“ und der „historische Wandel“ sind nur in ihrer gemeinsamen Betrachtung verständlich. Beide Momente sagen im Grunde aus, dass Sport als Kultursegment eine Geschichte hat. Demzufolge muss nach der Bedeutung im doppelten Sinne gefragt werden, welche Bedeutung der Sport zu einem vergangenen und gegenwärtigen Zeitpunkt im Rahmen einer Gesellschaft hatte. Die „geistige Bedeutung“ bezieht sich hierbei mehr auf die vergangene Perspektive. Dem „historischen Wandel“ sind beide Perspektiven, also die der Vergangenheit und Gegenwart, besonders wichtig, um aus dem Kontrast Schlüsse ziehen zu können. In der Konsequenz wird von Hildenbrandt (1995/97) betont, dass Kulturgüter nicht vererbt, sondern in einem kommunikativen Prozess tradiert werden (vgl. S. 20). Individuell erworbene Fertigkeiten bzw. Techniken (wie z.B. Schifahren), die ein Mensch im Laufe seines Lebens erworben hat, werden durch Fortpflanzung nicht vererbt, sondern gehen mit dem Tod zu Ende. Was aber in einem anderem Medium sprachlich ausgedrückt, bildlich oder auch plastisch festgehalten wird, wirkt über den Tod hinweg und wird über diverse Medien von Generation zu Generation weitergegeben (vgl. Hildenbrandt, 1995/97, S. 20). Die Weitergabe erfolgt jedoch nicht direkt (im Sinne 1:1), sondern lässt Spielräume im kommunikativen Austausch offen. Darin wird die Ursache gesehen, dass sich Kultur wandelt.

Wie bereits angedeutet wurde, braucht jedes Kulturobjekt ein Medium als Träger¹⁵ seiner eigenen Zeichenwelt, dem sogenannten „materiellen Substrat“. Ein Gemälde braucht exemplarisch eine Leinwand als Träger. Beim Sport wird es komplizierter, weil das „materielle Substrat“ (die Bewegung) ursprünglich an ein flüchtiges Medium gebunden ist und zwar an den ausübenden Körper einer Sportlerin, eines Sportlers oder auch das optische Organ einer beobachtenden Person. Denn sportliche Bewegungen waren nur wahrnehmbar, „wenn man sie selbst betrieben hat oder sie am Ort des Geschehens betrachten konnte“ (Hildenbrandt, 1995/97, S. 22). Unmittelbares Fühlen (kinästhetisch) oder Sehen (visuell) waren entscheidend für die Wahrnehmung. Doch durch technischen Fortschritt und das Aufkommen von Massenmedien wurde „Bewegungskonservierung“ möglich. Das bedeutet, dass sportliche Ereignisse durch Fototechnik¹⁶ reproduzierbar geworden sind (vgl. Kapitel 3.5.2). Die Wahrnehmung wurde ohne direkte Teilhabe an sportlichen Ereignissen möglich und fügte ein ganz neues Moment in den Kulturprozess ein. Allerdings

¹⁵Träger können hierbei nicht nur technische Verbreitungsmittel sein, sondern auch Institutionen, also gesellschaftliche Einrichtungen, die bestimmte Bewegungsformen praktizieren wie zum Beispiel Turnvereine.

¹⁶Fototechnik ist ein Fachterminus bzw. Sammelbegriff der sich auf alle Arbeitsprozesse und Geräte der Fotografie, Filmtechnik sowie Videotechnik bezieht.

wird dieses Moment von der vorgestellten Theorie nicht mehr erfasst. Hildenbrandt (1995/97) hält fest: „In der Kultur sind heute Kräfte tätig, zu deren Verständnis wir neue Analysekonzepte benötigen, die auch die Inszenierung von Kultur durch Technologie besser verstehen helfen“ (S. 23). Zudem ist Cassirer vor der Erfassung dieses Aspekts verstorben. Dadurch ist Hildenbrandt der theoretische Bezugsstoff ausgegangen. (vgl. Hildenbrandt, 1995/97, S. 18 u. 21-23)

Ergänzen und fassen wir zusammen. Im Sinne des „animal symbolicum“ ist der Sport ein Produkt des menschlichen Geistes, der sich in Symbolen durch Zeichen mit dahinterstehenden Bedeutungen, artikuliert. Im Falle des Sports ist die „Zeichensprache“ die Bewegung, durch die sich ein Mensch ausdrückt (vgl. dagegen Kapitel 2.1.3). Dieser Schluss ist nur deswegen möglich, weil alle Formen menschlichen Wirkens als ein Kulturschaffen interpretiert werden (vgl. Giese, 2013, S. 27). Dadurch werden „geistige Welten und somit konkrete symbolische Formen“ (Giese, 2013, S. 27) erzeugt, die sich zu Symbolwelten verdichten. In diesem Kontext ist Sport als Kultursegment zu verstehen, weil sich eine Gesellschaft im Sport partiell zum Ausdruck bringt. Deswegen ist auch die Körperpraxis im Sport nichts Willkürliches, sondern es wird „immer etwas geschaffen, was vorher noch nicht [existierte], und dieses etwas ist immer mit Sinn imprägniert“ (Giese, 2013, S. 27). Darum hält Hildenbrandt (1997/98) fest, dass Sport eine „bildende“ und keine „abbildende“ Funktion hat (vgl. S. 31). Dabei ist das Zeichensystem des Sports nicht mit der verbalen Sprache zu verwechseln, denn nach Schlieben-Lange (1992/94) sind sportliche Bewegungsmanifestationen nicht referenzieller, sondern autoreflexiver Art (vgl. S. 27). Bewegungsabläufe meinen zunächst nur sich selbst, „können aber auch bedeutsam sein und eine Botschaft enthalten, also über sich selbst hinausweisen“ (Hildenbrandt, 1995/97, S. 21). Dadurch befindet sich der Sport in einer merkwürdigen Position zwischen mimetischer und analogischer Symbolform, da er als Ausdrucksform ein Träger einer anderen Bedeutung sein kann, aber zugleich mit der gesprochenen Sprache analog nicht gleichzusetzen ist. Besonders interessant ist die semiotische Sichtweise, dass sportliche Bewegungen oder auch Ereignisse „erst in einem zweiten Schritt aufgrund sozialer Konventionen und der Einbettung in komplexe Regelwerke (z.B. der Leichtathletik) mit sporttypischen Inhalten wie Fairness, Leistung, Stärke, Jugendlichkeit etc. aufgeladen“ (Giese, 2013, S. 27-28) werden und somit über sich hinausweisen. Dieser Vorgang wird als sekundäre Semiotisierung bezeichnet. Zudem kommt es noch zu Anschlusssemiotisierungen durch diverse Medien (vgl. Hildenbrandt, 1997/98, S. 38). All dies impliziert schlussendlich, dass Sport als Ausdruckshandlung vor allem an visuelle Medien gebunden ist, wenn

von auditiven Medien¹⁷ abgesehen wird. Menschen sind in der Lage durch Sport kommunikativ in Kontakt zu treten. Hier liegt womöglich der Ursprung dessen, wieso Sport und Medien eine so große Annäherung vollzogen haben, noch bevor der ökonomische Aspekt eine solch tragende Rolle in modernen Gesellschaften gewann. Denn Massenmedien machten es möglich in der besonderen Symbolform des Sports Botschaften an ein viel größeres Publikum zu kommunizieren.

Schlussendlich kann keine Theorie absolute Treffsicherheit attestieren. Hildebrandt gelingt der Brückenschlag von Kulturphilosophie zur Kulturtheorie nicht vollständig. Es lässt sich nicht erschließen, wie sich die Geistesleistungen einzelner zu einer gemeinsamen Symbolwelt und somit zu einem Kultursegment verdichten. Die Überlegungen waren primär auf das Individuum ausgerichtet, worauf auch verwiesen wurde. Teilweise wurde allerdings aus jenem Standpunkt argumentiert, als ob Symbolwelten Produkte eines ganzen Kollektivs wären. Hier wurde der Ansatz nicht zu Ende gedacht. Zudem erfasste diese Theorie nicht die medialen Auswirkungen auf den Sport. Die Gründe hierfür wurden bereits genannt.

Trotz dieser Kritikpunkte stellt die Cassirer'sche Theorie aus semiotischer Sicht eine gute Einführung in die Visualisierung des Sports dar. Sie hilft den Sport als kulturellen Teilausdruck einer Gesellschaft zu verstehen, der sich durch einen kommunikativen Prozess wandelt. Als Ausdrucksform ist der Sport immer auch Träger von Bedeutungen und verfolgt damit eine kommunikative Absicht. So sind seine Ausdruckshandlungen vor allem an visuelle Medien gebunden. Die Zuschauer/innen, sei es in einem Stadion oder vor einem Fernsehen, sind ganz auf die optische Wahrnehmung angewiesen, wenn sie visualisierte Informationen entschlüsseln möchten. Der fehlende Bezug auf die Medien erschwert jedoch einen differenzierten Blick auf die Visualisierung. Diverse Medien, die zwischen der unmittelbaren Wahrnehmung des Publikums und des Sports stehen, werden dabei nicht berücksichtigt. Die Theorie bezieht sich auf die „Menschmedien“¹⁸. Der Fokus liegt nur auf der direkten Wahrnehmung sportlicher Ereignisse durch unmittelbares Fühlen oder Sehen. Somit bleibt die Frage offen, welche Einflüsse mediale Repräsentationen auf den Symbolbildungsprozess des Sports haben.

¹⁷ Auditive Medien bezeichnen Informationsträger die Inhalte nur akustisch transportieren. Es existieren Theorien, welche von einer imaginativen Verbildlichung im Sinne von Denkbildern ausgehen. In diesem Falle würde beispielsweise das Radio den Zuhörerinnen und Zuhörern geistige Bilder vor Augen führen.

¹⁸ Menschmedien werden auch als Primärmedien bezeichnet. „ ‚Mensch‘ meint dabei nicht eine individuelle Person oder eine Berufsgruppe“ (Faulstich, 2004b, S. 13). Unter Menschmedien werden „spezifische körpergebundene Techniken“ verstanden. (vgl. Faulstich, 2004b, S. 13)

2.1.2 Exkurs: Sport als kultureller Kitt

Die Visualisierungen von Sport scheinen jede „Sprache“ zu sprechen, denn in den meisten Publikationen wird zumindest beiläufig auf die Fähigkeit des Sports verwiesen, dass er in der Lage sei bei individualisierten Gesellschaften konsensfähigen Sinn, sowie Einheit zu stiften. Dadurch würden im globalen Kontext Menschen auf besonders ähnliche Weise angesprochen. In diesem Zusammenhang wird Sport als „kultureller Kitt“ oder auch „Mythen-Maschine“ bezeichnet (vgl. Schlieben-Lange, 1992/94, S. 22-24; Alkemeyer, 1995/97, S. 43-46; Hildenbrandt, 1995/97, S. 21 u. Florschütz, 2005, S. 4-8). Ein solcher Schluss liegt nahe, weil Mythen Resultate von Kommunikationsprozessen sind, mit denen Menschen ihre eigenen Phantasien untereinander austauschen und dann gemeinsam Erklärungen für existenzielle Fragen (wie jene über Leben und Tod, Zusammenleben oder Urängste) finden.

Lange Zeit wurden Mythen mündlich überliefert. Doch mit dem Aufkommen medialer Techniken wurde die Vermittlung zwischen den Menschen verändert. Durch das schriftliche Festhalten von Informationen entstanden Geschichten, welche für Historiker/innen wichtige Quellen darstellen. Eine besondere Quelle stellt etwa die Bibel dar, welche beispielsweise die Geschichte über die verbotene Frucht beinhaltet. Es handelt sich hierbei um eine mythische Geschichte, die es vielen Menschen ermöglicht sich mit dieser zu identifizieren. Mythen sind also als soziale Bindemittel zu verstehen, welche gesellschaftliche Normen legitimieren und individuelle sowie kollektive Erfahrungen verstehen helfen.

Vor diesem Hintergrund wird vor allem der visualisierte Sport als medienkulturelles Kommunikat angesehen. In Bezug auf seine bildhaften Oberflächenerscheinungen wird angenommen, dass er „einen sozial kulturellen Kitt mit großer Breitenwirksamkeit stiftet [und] eine illusionäre Gemeinschaftlichkeit all derer, die nichts weiter gemein haben müssen als ihr Interesse am Sport“ (Alkemeyer, 1995/97, S. 43), entstehen lässt. Diese Annahme basiert wiederum darauf, dass Bilder einen Charakter der allgemeinen Lesbarkeit aufweisen (vgl. Brosch, 2008, S. 75-76). Diese Vorstellung über die Charakteristik vom verbildlichten Sportereignissen setzt eine allgemeine Verständlichkeit voraus. Dahinter verbirgt sich allerdings die These, als ob der Sport und seine medial visuellen Repräsentationen dieselbe „Sprache“ sprechen würden, wodurch es eine prinzipielle Ähnlichkeit zwischen Sportbildern als Zeichen und den eigentlichen, sportlichen Ereignissen (die durch Medien bezeichnet werden) gibt. In dieser Logik müssten Bilder sportlicher Ereignisse von Individuen auf gleiche Weise gelesen und verstanden werden. Dahinter verbirgt sich ein Theorem, das aus semiotischer Perspektive in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen akzeptiert wird. In diesem Kontext wird Sport immer wieder als „kultureller Kitt“ oder auch als

Mythos klassifiziert, ohne dabei auf die Prämisse der prinzipiellen Ähnlichkeit zwischen Bezeichnetem und Zeichen hinzuweisen. Dadurch fällt eine wesentliche Perspektive tendenziell in den argumentativen Hintergrund, nämlich die, dass der visualisierte Sport mehr einer Bild- als einer Textlogik folgt.

Schlussendlich soll dieser kritische Exkurs die Idee eines gesellschaftlich verbindenden Sportbildes nicht vollständig negieren. Sport wird als gesellschaftliches Kulturphänomen mehrheitlich angesehen. Jedoch muss die angenommene Allgemeinverständlichkeit, als wäre der Sport ein universales Zeichensystem, relativiert werden. Der visualisierte Sport ist medienabhängig und tritt somit in unterschiedlichster Form in Kommunikation mit Menschen. Kommunikation setzt dabei immer voraus, dass es einen gemeinsamen Nenner geben muss, der zu einem ähnlichen Verständnis zwischen Menschen führt, sonst würde die Vermittlung von Informationen nicht funktionieren. Allerdings kann nicht davon ausgegangen werden, dass jede Person in einem und demselben Sportbild dasselbe sieht oder versteht. Vor allem haben Medienversionen von Sport einen großen Deutungsrahmen. Sie müssen bei einer Vielzahl an Menschen nicht zum gleichen Verständnis führen, trotz der Intensionen von Medienproduzenten ein breites Publikum anzusprechen.

2.1.3 Sport als Mimesis

Die Theorie Hildenbrandts war noch sehr allgemein gehalten. Sie verhalf uns den modernen Sport als Kulturphänomen zu begreifen, verwehrte uns aber tiefere Einblicke in den „Medien-Sport-Komplex“ zu werfen, um die Bedeutung der Visualisierung herauszukristallisieren. Ein konkretes Angebot, um diese Wissenslücke zu füllen, hat Alkemeyer (1995/97) mit seinen theoretischen Überlegungen über Sport als Mimesis einer Gesellschaft gemacht. Dabei stellt Sport als Mimesis nicht nur eine bloße Nachahmung im Sinne einer miniaturisierten Welt einer Gesellschaft dar. Er ist viel mehr als nur ein Abbild, weil die soziale Wirklichkeit einer Gesellschaft in einem anderen Schlüssel, mehr noch, in einem Kode des Sports übersetzt und interpretiert wird. Dadurch können Bedeutungen entstehen und abgegeben werden, die über den „abgebildeten“ Rahmen hinausweisen. (vgl. Alkemeyer, 1995/97, S. 39; 48 u. 52)

Obwohl Alkemeyer (1995/97) nicht abgeneigt ist den modernen Sport als eigene Symbolwelt anzusehen, steht er im Gegensatz zu Hildenbrandt der semiotischen Betrachtung kritischer gegenüber (vgl. S. 39-55). Der Soziologe bezweifelt, dass sich sportliche Aufführungen vorwiegend wie Texte untersuchen lassen, weil diese zu einem großen Teil mit dem Körper, als sinnliches Medium dargestellt werden. Eine zu grammatikalische Betrachtungsweise würde den Sport auf eine Reihe symbolischer Funktionen reduzieren und von der semantischen Unschärfe ablenken. Denn die „Sprache des Sports“, die insbe-

sondere durch den Körper ausgedrückt wird, ist unpräziser als verbale Sprache. Die Bestimmung, „welche Bestandteile sportlicher Aufführungen als Zeichen gelten könnten“ (Alkemeyer, 1995/97, S. 43) und welche nicht, scheint unmöglich zu sein. Die „Sprache des Sports“ ist mehrdeutig und weist somit eine extrem breite Interpretierbarkeit auf. (vgl. zusammenfassend Alkemeyer, 1995/97, S. 42-43)

Sogar Hildenbrandt (1997/98) kommt etwas später zu einer ähnlichen Überzeugung, wenn er festhält, dass der Sport, zumindest aus historischer Sicht, als kulturelles Deutungsmuster verstanden wird (vgl. S. 31). So betrachtet kann der Sport von Individuen und Interpretationsgemeinschaften (z.B. soz. Klassen, Kulturen und Nationen) anders Wahrgenommen und gedeutet werden (vgl. Alkemeyer, 1995/97, S. 43-44).¹⁹ Die Körperbewegungen im Sport bilden weniger eine eigene Sprache mit festen grammatikalischen Regeln als ein zeichenhaftes Deutungsmuster. Die Bedeutung von sportlichen Ereignissen und der darin enthaltenen Bewegungen ist somit kontextspezifisch. Alkemeyer (1995/97) unterscheidet „soziologische Größen wie Klasse, Geschlecht oder Bildung“ (S. 49), aber auch mediale Faktoren wie zahllose Texte und Bilder, die durch Medienorganisationen öffentlich in Umlauf gebracht werden (vgl. Alkemeyer, 1995/97, S. 49). Je nach Konstellation bilden diese Faktoren einen Gesamtkontext und beeinflussen die Ausdeutung sportlicher Aufführungen.

Vor dem Hintergrund dieser enormen Deutungsspielräume geht Alkemeyer (1995/97) einen anderen theoretischen Weg und unterscheidet drei spezifische Felder der Wirklichkeit, sowie darüber hinaus ein Sonderfeld, das die Simulation betrifft. Zu einem besseren Verständnis wurde ein Modell mit stufenartigem Charakter erstellt (siehe *Abbildung 2*). Jede Wirklichkeit stellt eine Ebene dar. Dabei können die Ebenen auf unterschiedlichste Weise miteinander verschränkt sein.

¹⁹ Plakativ ausgedrückt kann für bestimmte Interpretationsgemeinschaften der Sport ein Symbol für ein Miteinander sein, wo unterschiedliche Nationen wie zum Beispiel bei den Olympischen Spielen zusammentreten und für die anderen ein prinzipielles Gegeneinander der Kräfte bedeuten.

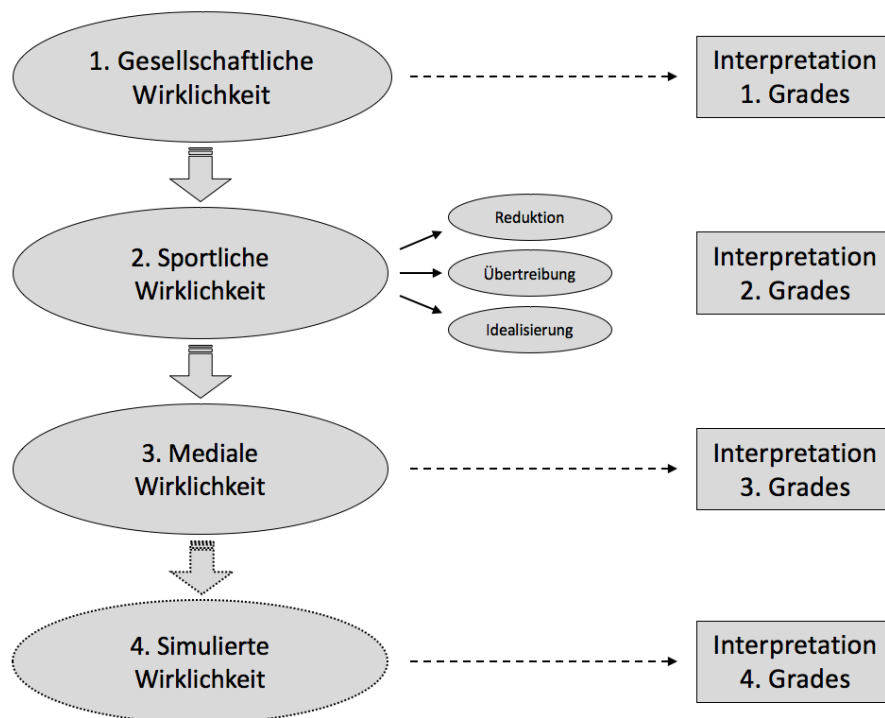


Abbildung 2: Die spezifischen Felder der Wirklichkeit (angelehnt an Alkemeyer, 1995/97, S. 37-55)

Die *erste Wirklichkeit* betrifft die soziale Praxis und Ordnung einer modernen Gesellschaft. Es geht um ein soziales Grundmuster, Leitwerte und somit Ideen, wie etwa formale Gleichheit, gerechte Ordnung des Verdienstes, unbegrenzten Fortschritt, Maximierung der Leistungen, also alles was moderne Konkurrenz-, Leistungs-, und Erfolgsgesellschaften prägt. Dabei wird davon ausgegangen, dass diese sozialen Tatsachen schon interpretierte Tatsachen sein müssen, wenn diese bewusst von einer Gesellschaft verstanden und angewendet werden. (vgl. Alkemeyer, 1995/97, S. 39-41)

Die *erste Wirklichkeit* bietet nun den Rohstoff aus dem die symbolische *Wirklichkeit des Sports*²⁰ erzeugt wird. „Dessen Produktion [basiert] im Grunde [...] auf den Methoden der Reduktion (der Komplexität und Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Wirklichkeit), der Übertreibung (der Konfrontations-Konstellationen der sozialen Praxis) und der Idealisierung (des bürgerlichen Subjekts, der Ordnung des Verdienstes)“ (Alkemeyer, 1995/97, S. 40). Das soll bedeuten, dass die weitgehend entkodifizierte, entritualisierte und unkontrollierbare moderne Welt im kontrollierten Rahmen des Sports interpretativ kodifiziert und ritualisiert wird (vgl. Alkemeyer, 1995/97, S. 41). Es handelt sich dabei um eine theoretische Sichtweise, die auch in jüngeren Forschungsarbeiten zumindest implizit eine Bestätigung findet, wie exemplarisch bei Penz (2010) unter dem Titel „Produktion und Kodes des Mediensports“. In diesem Sinne wird durch sportliche Aufführungen die soziale Welt

²⁰ Damit ist die *sportliche Wirklichkeit* gemeint wie in Abbildung 2 festgehalten.

in einer anschaulichen Form zur Darstellung gebracht und „visuell beglaubigt“. „Die lebendigen Bilder von der Welt, die im Sport erzeugt werden, sind eine ‚reale‘ Erscheinung dieser Welt selbst. Mit ihrer Hilfe kann die ‚erste‘ Wirklichkeit wahrgenommen, erlebt, interpretiert oder kurzerhand identifiziert [...] werden“ (Alkemeyer, 1995/97, S. 41).

Die kodifizierten Aufführungen stellen schon ein gewisses Massenmedium im Rahmen des Sports dar, da sie einem „dispersen Publikum“ vorgeführt werden. Wie allerdings die aufgeführten Inhalte von den Zuschauerinnen und Zuschauern rezipiert und ausgedeutet werden, hängt von der Interpretationsgemeinschaft und den jeweiligen Kontexten ab.

Auf der dritten Stufe (im Sinne der *medialen Wirklichkeit*) werden nun die sportlichen Inszenierungen durch Medienorganisationen aufgenommen und wieder interpretiert. Zur Wiederholung: die sportlichen Aufführungen sind Interpretationen der sozialen Welt, die bereits von einer Gesellschaft interpretiert wurden. So gesehen sind Sportaufführungen Interpretationen 2. Grades, da sie Interpretationen von Interpretationen beschreiben. Für die Medienorganisationen stellen nun die Erscheinungen des Sports das Material dar, das abermals unter ökonomischen Verwertungsdruck und somit in Orientierung an die Zuschauer/innen umgearbeitet und neu komponiert wird. Somit sind „Medienversionen des Sports“ als Interpretationen bzw. Konstruktionen 3. Grades zu begreifen. (vgl. Alkemeyer, 1995/97, S. 52-53)

Die *vierte Wirklichkeit* stellt ein Sonderfeld dar, weil sie eine Entwicklung beschreibt, wo die Mimesis zur Simulation wird. Damit ist gemeint, dass nicht zwischen Darstellung (sportliche Inszenierung) und Dargestelltem (soziale Bestandteile einer Gesellschaft) unterschieden werden kann. Die angefertigten Bilder verlieren ihre reale Basis. Ein Grund wird hier im ökonomischen Verwertungsdruck gesehen, wodurch Medienorganisationen ihren Rohstoff für Interpretationen nicht mehr vorwiegend aus Sportaufführungen beziehen, sondern aus bereits produzierten und zirkulierenden Bildern (vgl. zusammenfassend, Alkemeyer, 1995/97, S. 49-50). Diese Argumentation bezieht sich besonders auf die technischen Möglichkeiten digitaler Medien. Allerdings verbirgt sich hinter der Simulationsthese eine einseitige Argumentationsgrundlage, die tendenziell davon ausgeht, dass sich der Sport den Medien anpasst und nicht umgekehrt. Arbeiten jüngerer Datums weisen jedoch auf eine moderatere Sichtweise hin, indem sie davon ausgehen, dass sich der Sport und die Medien – je nach historischem Kontext – in unterschiedlicher Dosierung gegenseitig beeinflussten. So passte sich der Sport nicht nur den Regeln der Bildmedien an, sondern Medienorganisationen brachen auch ihre Angebotsstrukturen, um Sportereignissen gerecht zu werden. (vgl. Florschütz, 2005, S. 17; Marr, 2009, S. 24-28; Penz, 2010, 38-50 u. Schauerte, 2004, S. 84-104).

Was lernen wir nun aus dieser Theorie? Wenn ihr Glauben geschenkt wird, dann kann die Visualisierung des Sports in diversen Bildmedien kein direktes Spiegelbild der Gesellschaft sein, wie in der Einleitung bereits festgehalten wurde. Die Visualisierungen sportlicher Ereignisse sind besondere Interpretationen, die auch als konstruierte Aufführungen bzw. Inszenierungen bezeichnet werden können. Nach Florschütz (2005) sind mit Inszenierungen des Sports keine bewussten Täuschungen oder Verzerrungen „gemeint, sondern die Medienwirklichkeit stellt eine Interpretation der physischen Sport-Wirklichkeit dar, also eine Wirklichkeitskonstruktion“ (S. 17). Dabei sind weder die Visualisierungen, noch die betrachtenden Personen neutral oder unschuldig. Die visuellen Aufbereitungen bilden die reale Welt nicht einfach ab, sondern stellen diese auf visuelle Weise nach ihrer eigenen Logik dar. Deswegen können Steh- und Bewegtbilder niemals Fenster zur „Wirklichkeit der realen Welt“ sein, denn sie interpretieren die Welt auf ihre eigene Art und Weise. Die Rezipientinnen und Rezipienten werden dabei von den erzeugten Bildern nicht einfach manipulativ überwältigt, sondern bilden sich ihre eigene Vorstellung (vgl. Alkemeyer, 1995/97, S. 51). Somit ist die Bedeutung immer vom jeweiligen Kontext abhängig. Diese Erkenntnis ist das besondere an Alkemeyers vorgestellten Überlegungen. Alkemeyer lenkt damit die Sichtweise verstärkt von einer zeichentheoretischen zu einer soziologisch-historischen Perspektive hin. Das gelingt dem Soziologen vor allem deswegen, weil er die Bedeutungen von sportlichen Aufführungen von den Kontexten abhängig macht, von denen aus diese interpretiert werden. Aus dieser Perspektive sind Alkemeyers Überlegungen an aktuelle Forschungsarbeiten anschlussfähig. Mit der Verabschiedung der „Kultur als Text“²¹ rückte nämlich das Feld der Sichtbarkeit in Form diverser Bilder besonders ins Interesse verschiedener Forschungsdisziplinen (vgl. Kapitel 2.2 und 2.2.1). Davon ausgehend werden von der Visuellen Kommunikationsforschung und den „Visual (Culture) Studies“, Bilder als vieldeutig und kontextabhängig gesehen. Es wird jedoch hervorgehoben, dass Bilder ihre eigenen Effekte und Bedeutungen haben, die sich nicht nur durch den Kontext erschließen lassen. Das erfordert eine analytische Vorgehensweise, die sich nicht nur mit den visuell dargestellten Inhalten, sondern insbesondere mit der Art und Weise der Darstellungen befasst. Also nicht nur das *Was*, sondern auch das *Wie* ist von besonderer Bedeutsamkeit, denn nach momentaner Überzeugung scheinen soziale Kategorien (wie z.B. Rassen- oder Geschlechterbeziehungen) oft nicht durch Bildinhalte, sondern Darstellungsweisen konstruiert zu werden. (vgl. Lobinger, 2015, S. 91-98; Müller & Geise, 2015, S. 19-29 u. Brosch, 2008, S. 70-78)

²¹ Unter „Kultur als Text“ wird Kultur als Textur (im Sinne einer bestimmten Struktur oder eines Gewebes) von sprachlichen aber auch anderen Symbolen verstanden. Hinter dieser Konzeption wurde die Gefahr gesehen Kultur zu stark als Produkt und nicht als Produktion zu betrachten, wodurch der Fokus zu stark auf die Kulturobjekte und nicht auf deren Produzent/inn/en und Rezipient/inn/en hinauslaufen würde. (vgl. Pühretmayer & Puller, 2011b, o.S.)

Letztendlich sollte aus der Verbindung von Medien und Sport die Relevanz der Visualisierung klargeworden sein, die als Mittel zur Beglaubigung (diverser Bestandteile der sozialen Welt einer Gesellschaft) und Kommunikation verwendet wird. In diesem Zusammenhang wurden die Begriffe *Medien* und *Visualisierung* in vielfältiger Weise verwendet. Allerdings sind diese Begrifflichkeiten alles andere als selbsterklärend, wodurch diesen in den folgenden Kapiteln besondere Beachtung gewidmet wird.

2.2 Die „visuelle Zeitwende“

Unter dem Motto eines „pictorial“- , „visual“- oder „iconic turns“²² wurde in den letzten beiden Jahrzehnten in verschiedenen Disziplinen eine Hinwendung zum Visuellen bzw. zum Bild beansprucht (vgl. Schade & Wenk, 2011, S. 46). Es waren jedoch nicht nur die Vertreter/innen einer vermeintlich „visuellen Zeitwende“, sondern auch die Befürworter/innen des sogenannten „linguistic turns“²³ (vorwiegend Literatur- und Sprachwissenschaften), welche die Analyse visueller Phänomene miteingeschlossen haben. Dieser Sachverhalt deutet an, dass der Visualisierungsbegriff weit mehr umfassen muss, als den Bereich des Bildes. Mit den angesprochenen „turns“ sind modische Diskurse unterschiedlicher Disziplinen verbunden, die fruchtbare Antworten auf die Frage liefern können, was unter Visualisierung verstanden werden kann. Allerdings muss weit ausgeholt werden, um bestimmte wissenschaftliche Trends nicht unhinterfragt zu übernehmen.

Die Formulierung eines „turns“ – im Sinne eines Wechsels, einer Zweitwende, einer Umkehr – kann in die Irre führen (vgl. Geise & Birkner, 2016, S. 319-320). Hinter diesen „Wenden“ verbergen sich nicht selten eingeschränkte Denkmuster, die in einem binären System versuchen ein Geschichtsbild zu konstruieren, das sich in ein „Zeitalter des Lesens“ und ein „Zeitalter der Visualität“ teilen lässt. So wird der „picture turn“ gerne verwendet, um eine vermeintlich visuelle Zeitwende zu erklären (vgl. Schade & Wenk, 2011, S. 40-41). In diesem Zusammenhang kritisieren Schade und Wenk (2011), dass zahlreiche Publikationen in der Redefigur der „Bilderflut“ von massenhaft zirkulierenden Bildern sprechen und damit ein Bild moderner Gesellschaften zeichnen, als ob diese nicht nur von visuellen Reizen besessen, sondern wehrlos beherrscht wären (vgl. 36-37). Dadurch

²² Es ist darauf hinzuweisen, dass der „picture“- und „visual turn“ gleichbedeutend sind. In diesem Kontext sind der „iconic“- und „picture turn“ nicht vollkommen ident, obwohl diese Bezeichnungen oft synonym verwendet werden. Der „iconic turn“ hat vor allem eine (kunst-)historische Schlagseite, wogegen der „picture turn“ sich mehr auf die visuellen Studien des englischsprachigen Raumes, den sogenannten „Visual Studies“ (unkorrekt Weise auch „Visual Culture“ genannt), bezieht, welche eine besondere Ausrichtung der „Cultural Studies“ darstellen. Die „Cultural Studies“ können aus geschichtlicher Perspektive als Bruch mit der Mainstreamsoziologie in England angesehen werden, die wiederum eine besondere interdisziplinäre Ausrichtung darstellen. Ungeachtet dessen, werden laut Schade und Wenk (2011) unter den Bezeichnungen des „picture“- und „iconic turns“ viele Wiederholungen, Varianten sowie Widersprüche der gleichen Argumente beobachtet (vgl. S. 40).

²³ Im Kern des „linguistic turns“ geht es um die Anerkennung der Uneindeutigkeit von Sprache mit welcher letztendlich jede Wissenschaft operiert und somit selbst in Frage gestellt wird (vgl. Schade und Wenk, 2011, S. 45-46).

führt die Rede von der „Bilderflut“ auch zu einer „Bilderfurcht“, also einer Angsthaltung vor der möglichen Übermacht zirkulierender Bilder. Das zusätzliche Vorenthalten von Hinweisen, dass ähnliche Befunde für eine beschleunigte Reproduktion von Schriften und Tönen beobachtet werden können, aber niemand von einer „auditiven Wende“ spricht, verstärkt die Fiktion eines „pictorial turns“, der sich ausschließlich auf die Dominanz von Bildern bezieht. (vgl. zusammenfassend Schade & Wenk, 2011, S. 35-40)

Diese Ausführungen sollen schlussendlich nicht bedeuten, dass visuelle Darstellungen in industrialisierten Gesellschaften keine besonders prägende Rolle in der Vermittlung und Produktion von Wissen eingenommen haben. Allerdings ist die historische Neuartigkeit der „Bilderflut“ zu relativieren, denn sie wurde im Laufe der Geschichte immer wieder formuliert. (vgl. Schade & Wenk, 2011, S. 46). So begleiteten bildliche Mitteilungen die menschlichen Kulturen seit etwa 30.000 v. Chr. in Form von Höhlenmalereien (vgl. Geise & Birkner, 2016, S. 320). Natürlich war die Qualität und Quantität eine andere. Ungeachtet dessen war das Bild lange vor dem Aufkommen der Massenmedien ein wesentlicher Träger der Kommunikation (vgl. Geise & Birkner, 2016, S. 320). Selbst mit der Erfindung des Buchdrucks musste die Alphabetisierung erst nachkommen. Die katholische Kirche reagierte auf die Nichtalphabetisierten mit einem biblischen Bilderbuch, der „biblia pauperum“, also einer „Bibel der Armen“ bzw. „Armenbibel“. Dabei wurden Texte durch Bilder ersetzt und die Bibelgeschichten visuell kommuniziert. Das war kein leichter Schritt für die katholische Kirche, denn lange Zeit galt ein Bilderverbot, der sich im alttestamentarischen Gebot niederschlug: „Du sollst dir kein Gottesbild machen [...]“ (Exodus, 40.4). Hintergrund dieses Verbots war unter anderem eine gewisse Furcht vor der Entstehung zahlreicher Götzenbilder und der allzu leichten Definierbarkeit des göttlichen Wesens. (vgl. Geise & Birkner, 2016, S. 320-321 u. Doelker, 2002, S. 16-18).

Diese medienhistorischen Explikationen untermauern letztendlich die Relativität der „Bilderflut“ oder auch der Furcht vor Bildern. „Seit Menschen im Paläolithikum die ersten bildlichen Botschaften erzeugt haben, waren Bilder wesentlicher Bestandteil menschlicher Ausdrucksformen“ (Müller & Geise, 2015, S. 19). Demgemäß stellen Bilder eine anthropologische Konstante dar. In diesem Kontext ist die visuelle Kommunikation, im Gegensatz zur visuellen Kommunikationsforschung, ein prämodernes Phänomen (vgl. Müller & Geise, 2015, S. 13 u. 19).

Neben den irreführenden Aspekten der angesprochenen „turns“, können die „Wenden“ auch als Machtkämpfe zwischen den unterschiedlichen Disziplinen verstanden werden, die jeweils um Anerkennung ihrer Fachgebiete kämpfen (vgl. Schade & Wenk, 2011, S. 45). Doch im Gegensatz zu den Extrembeispielen, sind auch moderatere Forschungsiniti-

ativen festzustellen, welche die jeweilige „Wende“, weder zur Negation eines anderen Fachgebiets verwenden, noch den „pictorial turn“ als vollkommen neuartigen Wendepunkt in der Geschichte verstehen, sondern eine Perspektive, von der aus Annahmen sowie Fragen auf visuelle Phänomene gestellt und Theorien entwickelt werden können. In diesem Zusammenhang wird die Meinung vertreten, dass visuelle Medien selten alleine auftreten, sondern in multimodaler Form als „mixed media“:

Visuelle mediale Repräsentationen treten fast nie alleine auf, sondern stehen immer in Verbindung zu anderen Repräsentationen, wie etwa das journalistische Bild nicht ohne Artikel oder zumindest Bildunterschrift auftritt und eine Werbebotschaft erst durch ein höchst komplexes Zusammenspiel von Bild und Slogan wirksam wird. (Lobinger, 2015, S. 97)

Bilder treten also selten isoliert auf, sondern in vielfach multimodalen Kontexten. Bilder und Texte bedingen sich je nach Medium wechselseitig. Sie sind häufig aufeinander bezogen und voneinander abhängig (vgl. Müller & Geise, 2015, S. 37). Dementsprechend erstrecken sich die Untersuchungen nicht nur auf rein visuelle Medien.

In Bezug auf die vorausgegangenen Erläuterungen erscheint es plausibel von einem „Paradigmenwechsel“ zu sprechen, der sich dadurch auszeichnet, dass die Geistes- und Kulturwissenschaften eine Orientierung von unterschiedlichen Kulturformen hin zum Visuellen zu vollziehen begannen. Laut Brosch (2008) lässt sich dieses Paradigma als „picture turn“ bezeichnen (vgl. S. 71). Schlussendlich sollte der „picture“ bzw. „visual turn“ mehr zur Beschreibung eines wissenschaftlichen Wandels verwendet werden und nicht zur Konstruktion eines historischen Wendepunktes von Schrift- zur Bildkultur. Vor diesem Hintergrund werden im anschließenden Kapitel Bezüge auf Arbeiten wissenschaftlicher Fachrichtungen genommen, die ein moderateres Bild vom „visual turn“ haben und ihre Augen vor der vielfältigen Bedeutung der Visualisierung und Visualität nicht verschließen.

2.2.1 Visualisierung im Spannungsfeld von »Vision«, »Visuality« und »Visual Culture«

Was ist unter Visualisierung zu verstehen? Eine Antwort auf die Frage geben uns einerseits die „Visual (Culture) Studies“ und andererseits die Visuelle Kommunikationsforschung. Eine Abgrenzung der beiden Forschungsfelder gestaltet sich schwierig. Während sich im angloamerikanischen Raum die „Visual Studies“ als Teildisziplin der „Cultural Studies“²⁴ festgesetzt haben, verteilen sich die Forschungsansätze im deutschsprachigen

²⁴ Die „Cultural Studies“ sind nicht einfach mit „Kulturwissenschaft“ zu übersetzen, da sie von einem anderen Kulturverständnis ausgehen. Die „Cultural Studies“ verstehen unter anderem die Kultur weniger als eine Ordnung von (kulturellen) Objekten, sondern vielmehr als Menge von Praktiken, mit deren Hilfe Menschen Bedeutungen erzeugen und austauschen. Von diesem Begriffsverständnis ausgehend, wird der Fokus bei den „Visual Studies“ mehr auf die Herstellung (bildlicher Gegenstände) und weniger auf die Kulturgegen-

Raum auf mehrere Disziplinen mit einer besonderen Schlagseite zur Kommunikations- und Medienwissenschaft. Eine Abgrenzung wird noch schwieriger, wenn bedacht wird, dass sich zahlreiche deutschsprachige Forschungsinitiativen mit unterschiedlichen Intensitäten auf die „Visual Studies“ beziehen (vgl. Mikos, 2008, S. 182-185). Diesbezüglich ist hinzuweisen, dass sich für die „Visual Studies“ die irreführende Bezeichnung der „Visual Culture“ etabliert hat (vgl. Lobinger, 2015, S. 93). Das ist nicht unproblematisch für das Verständnis, wenn ein Forschungsfeld, wie das der „Visual Studies“ immer wieder synonym mit seinem Forschungsgegenstand, also der „Visual Culture“ bezeichnet wird. (vgl. Müller & Giesing, 2015, S. 8 u. 13-15; Lobinger, 2015, S. 91-94 u. Brosch, 2008, S. 74)

Abgesehen von den interdisziplinären Gegensätzen, ist ihr gemeinsames Bindeglied vor allem die kommunikative Ausrichtung auf visuelle Phänomene, die als verschiedene Kulturformen betrachtet werden und sich in unterschiedlichen Gegenständen in Form von Medienbildern im umfassendsten Sinne materialisieren. „Dabei ist der Bild- sowie der Medienbegriff möglichst weitgefasst [...]“ (Müller & Geise, 2015, S. 14). Unter dem Bildbegriff werden sowohl visuelle²⁵ und audiovisuelle²⁶ Medien, als auch dreidimensionale Artefakte, wie architektonische Gegenstände und Skulpturen, subsumiert (vgl. Müller & Geise, 2015, S. 14). In diesem Kontext wird sehr oft von (visuell medialen) Repräsentationen gesprochen. Mit dieser terminologischen Wahl werden vorwiegend alle sichtbaren Darstellungen gemeint (siehe Brosch, 2008; Lobinger, 2015 u. Müller & Geise, 2015).²⁷ Medien werden dabei als Träger von Informationen verstanden und somit als Kommunikationsmittel betrachtet. Nach diesem Begriffsverständnis interessieren sich die Forschungsansätze nicht nur für die äußeren Erscheinungen von Bildern. In diesem Zusammenhang kommt nun der Visualisierungsbegriff ins Spiel, der sich nicht nur auf das Sehen materialisierter Bilder beschränkt, sondern auch auf die dahinterstehenden Bedeutungen. Einerseits werden Einzelbilder auf ihre eigene Bedeutung untersucht. Andererseits werden viele verschiedene Bilder gemeinsam betrachtet, um einen roten Faden, also eine Bedeutung zwischen ihnen zu finden. Dabei werden Bilder in Verbindung zueinander auf ähnliche Darstellungsweisen untersucht. Denn aus der Art und Weise, wie Bilder innerhalb einer Gesellschaft gebraucht werden, lässt sich erkennen, wie soziale Kategorien bzw. soziale Differenzen konstruiert werden (vgl. Lobinger, 2015, S. 95). In Bezug auf den Sportbereich werden vorwiegend die Themenkomplexe „Nationalismus und nationale Identität; Ras-

stände selbst gelegt. Allerdings vollzieht sich bei den Untersuchungen der Übergang von Herstellung zum Objekt relativ fließend. (vgl. Brosch, 2008, S. 74; Hepp, Krotz & Thomas, 2009, S. 7 u. Mikos, 2008, S. 186)

²⁵ Exemplarisch wäre an Tafelbilder, Druckgrafik oder Fotografie zu denken.

²⁶ Typische audiovisuelle Medien die untersucht werden sind Film und Fernsehen.

²⁷ Es ist darauf hinzuweisen, dass Bilder und somit auch Repräsentationen nicht nur materielle (sichtbare), sondern auch immaterielle (unsichtbare) Komponenten aufweisen, jedoch wird zumeist auf die sichtbaren Bestandteile verwiesen.

senbeziehungen; Kommerzialisierung; Globalisierung; Siegescode und Leistungsprinzip; Gewalt im Sport; Körperinszenierungen sowie Geschlechterbeziehungen und [-differenzen]“ (Schwier, 2002, S. 82) untersucht.²⁸ Die Schwerpunktsetzungen kommen vor allem aus dem anglophonen Raum. Diesbezüglich nimmt das Thema der Geschlechterbeziehungen eine hervorgehobene Rolle ein. So wird exemplarisch an Sportbildern thematisiert, dass sich Medien besonders auf die weibliche Schönheit konzentrieren. Dadurch werden sportliche Leistungen weiblicher Personen nicht nur marginalisiert, sondern stereotype Geschlechtervorstellungen reproduziert und stabilisiert, indem auf traditionelle Rollenbilder von Frauen verwiesen wird. (vgl. Penz, 2010, S. 46-48).

Vor diesem Hintergrund ist die Bezeichnung Visualisierung mit den Begriffen der Visualität (Visuality) und Sehen (Vision) verbunden. Allerdings gibt es nur wenige wissenschaftliche Definitionsansätze zur Untersuchung dieser komplexen Begriffe. Nach Lobinger (2015) gehen die Begriffsbestimmungen auf die späten 1980er Jahre zurück und haben bis heute Gültigkeit (vgl. S. 92). In der begrifflichen Auseinandersetzung stellt Lobinger (2015) fest, dass eine klare Differenzierung zwischen den beiden Begriffen kaum möglich erscheint (vgl. S. 92). Das Sehen lässt zunächst an den Akt der optischen Wahrnehmung denken. Die Visualität verleitet wiederum mit sozialen Tatsachen in Verbindung gebracht zu werden. Dabei beschreiben soziale Tatsachen gesellschaftliche Machtverhältnisse, die im kleineren Maßstab einzelne Individuen und in größeren Dimensionen, ganze Kollektive beeinflussen. Dennoch sind diese Begriffe untrennbar miteinander verbunden. Aus diesem Grund empfiehlt Lobinger (2015) Sehen und Visualität mehr als Differenzen innerhalb des Visuellen zu verstehen (vgl. S. 92). Doch wird die begriffliche Erfassung der Visualisierung bzw. Sichtbarmachung sehr unpräzise, wenn diese nicht in Akte des Sehens und in soziale Tatsachen unterteilt werden.

Ungeachtet dessen, würde Visualisierung bedeuten, dass jedes Individuum, als auch das Kollektiv, medial gebundene Bilder durch eine andere Brille betrachten. Auf dieser Annahme basierend wird davon ausgegangen, dass es unterschiedliche Arten des Sehens geben muss, die besonders innerhalb von Gesellschaften bestimmte Sehgewohnheiten entstehen lassen. Diese Sehgewohnheiten beeinflussen schlussendlich die Art und Weise, wie Sachverhalte medial sichtbar gemacht werden. Nach diesen theoretischen Auslegungen würde sich der logische Kreis damit schließen, dass Sehen besonders mit dem Wissensvorrat einer Gesellschaft verbunden ist und dieses Wissen letztendlich die Sichtbarmachung prägend beeinflusst. (vgl. Lobinger, 2015, S. 92-93)

²⁸ Schwiers (2002) Aussagen beziehen sich vor allem die auf Fernsichtsport gerichtete Forschung. Allerdings haben sich die Forschungsaktivitäten auf andere Medien deutlich ausgeweitet, wodurch eine allgemeinere Haltung zulässig erscheint.

Zusammenfassend basieren Lobingers Überlegungen auf der Annahme, dass es verschiedene Arten des Sehens und der Sichtbarmachung gibt, welche durch die unterschiedlichen Wissensvorräte und spezifischen Machtverhältnisse in einer Gesellschaft bestimmt werden. So betrachtet kann die Visualisierung als komplexes Produkt gesellschaftlicher Machtverhältnisse verstanden werden. Allerdings bleiben Lobingers Ansätze zu abstrakt, um den visualisierten Sport besser zu begreifen.

Im Gegensatz dazu, bietet Brosch (2008) einen weniger abstrakten Ansatz an, um den Visualisierungsbegriff zu bestimmen (vgl. S. 71-78). Sie geht pragmatisch an die Begriffsbestimmung heran, indem sie hervorhebt, dass in der alltagssprachlichen Bedeutung unter Visualisierung eine technisch-mediale Erzeugung von Bildern verstanden wird (vgl. Brosch, 2008, S. 71). In Ergänzung dazu räumt Brosch (2008) ein, dass die kulturwissenschaftlichen Fragestellungen über die Darstellungstechniken hinausgehen (vgl. S. 71). Somit werden unter Visualisierung „sämtliche Vorgänge des Sichtbarmachens, Anschaulichwerdens und der Konkretisierung (der mentalen bildlichen Vorstellung)“ (Brosch, 2008, S. 71) fokussiert. Davon ausgehend bezieht sich Visualisierung sowohl auf apparative Techniken, die bildliche Informationen verarbeiten, als auch auf individuell-mentale Verarbeitungsprozesse, welche die menschliche Kognition betreffen. In diesem Zusammenhang reduziert Brosch (2008) die Visualisierung auf zwei bedeutende Aspekte, die voneinander eindeutig zu trennen sind, einerseits den konkreten Gegenstand, also ein oder mehrere Bilder, die physisch an ein Medium gebunden werden, und andererseits die imaginäre Vorstellung (vgl. S. 73).

Werden die Überlegungen der beiden Wissenschaftlerinnen auf den Sportbereich umgelegt, dann beschreibt Visualisierung entweder technisch-medial erzeugte Sportbilder, die in konkreten Gegenständen sichtbar gemacht werden oder imaginative Vorstellungen von Sport (im Sinne von Denkbildern). In der Regel nehmen dabei alle Untersuchungen ihren Ausgangspunkt in medial gebundenen und somit materialisierten Bildern. Nur die wenigsten Forschungen verbleiben jedoch auf der Ebene des bildlichen Gegenstandes, weil zu meist über die Bilder hinaus nach ihren Bedeutungen gefragt wird. In diesem Zusammenhang ist unter Visualität „ein historisch bedingtes visuelles Erscheinungsfeld“ (Brosch, 2008, S. 70) oder anders ausgedrückt der geschichtliche Kontext von Verbildlichung zu verstehen. Denn zu jedem Zeitpunkt herrschten andere gesellschaftliche Verhältnisse, Wissensvorräte, Sehgewohnheiten und Praktiken der Sichtbarmachung vor. So war in der Gesellschaft, die Visualität sportlicher Ereignisse vor 100 Jahren eine andere, als heute.

2.2.2 Der Doppelcharakter des Bildes – materielle und immaterielle Bilder

Es wurde bereits festgehalten, dass sich die Visualisierung deutlicher in einen konkreten Gegenstand und eine imaginäre Vorstellung trennen lässt. Der Gegenstand der Visualisierung bezieht sich jedoch auf das Bildliche, was nun viel komplexere Züge annimmt. Denn der Bildbegriff beinhaltet zwei Bedeutungen, die stets ineinander spielen. „Bilder‘ sind immer in mehrfacher Bedeutung gemeint: als konkrete visuelle Darstellungen (entweder mit realer Materialität oder im virtuellen Raum) und als Vorstellung (entweder individuell als Traum, Erinnerung, Visualisierung oder kollektiv als Mythos, Image, das kulturelle Imaginäre)“ (Brosch, 2008, S. 73).

Nach Müller und Geise (2015) ist unter dem Bildbegriff eine „medial gebundene Visualisierung oder visuelle Repräsentation von Bedeutungsinhalten“ (S. 22) zu verstehen. Bilder werden an ein Medium gebunden und somit materialisiert. Der in die Definition eingebundene Begriff der Visualisierung drückt dabei aus, dass Bilder nicht nur Gegenständliches darstellen, sondern auch das Unsichtbare (bzw. Immaterielle) visualisieren (vgl. Müller & Geise, 2015, S. 23). Das ist das Besondere an dieser Definition, dass die immateriellen Bestandteile nicht ausgeklammert werden. Im Anbetracht dieser Begriffsauslegung knüpften Müller und Geise (2015) an Aby Warburgs (1866-1929) Überlegungen an (vgl. S. 21 u. 24-25). Ihrer Interpretation zufolge stellten für den Hamburger Kulturwissenschaftler und Kunsthistoriker Bilder janusköpfige Phänomene dar, „die einen Abbild- und einen Denkbildcharakter aufweisen“ (Müller & Geise, 2015, S. 21). Auf Basis dieser Unterscheidung zwischen (materiellen) Abbildern und (immateriell-mental) Denkbildern erstellten die Wissenschaftlerinnen ein Modell, um den doppelten Charakter des Bildes darzustellen (siehe *Abbildung 3*).

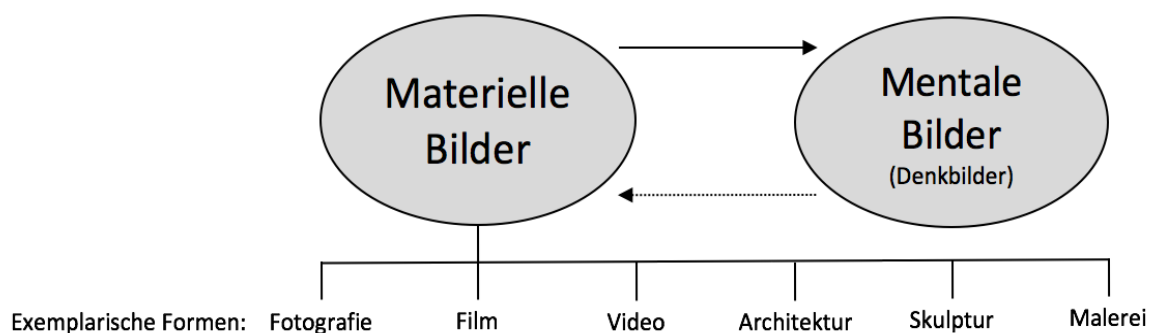


Abbildung 3: Der Doppelcharakter des Bildes (angelehnt an Müller & Geise, 2015, S. 24-25)

Das abgebildete Modell verdeutlicht, dass die materiellen und mentalen Bilder stets in Verbindung stehen. Die materiellen Bilder können dabei unterschiedlichste Formen und Gestalten annehmen. Sie können exemplarisch als Fotografie (stehendes Bild), als Film und Video (Bewegtbild) oder sogar in dreidimensionalen Gegenständen, als Architektur

und Skulpturen auftreten. Jedes dieser materiellen Bilder erzeugt nun Denkbilder (siehe durchgezogenen Pfeil in *Abbildung 3*), aber nicht jedes mentale Bild muss sich in einem Medium materialisieren (siehe gepunkteten Pfeil in *Abbildung 3*). Jene Bilder die vergegenständlicht werden, stellen schlussendlich aus idealtypischer Perspektive „historische Quellen für die Bewusstseinsstrukturen einer bestimmten Gesellschaft und Kultur zu einer gegebenen Zeit dar“ (Müller & Geise, 2015, S. 25).

Bilder haben also einen besonderen Charakter, der eine Doppelung beinhaltet. Dieser Charakteristik ist noch hinzuzufügen, dass Bilder in ihrer Kommunikation einer anderen Logik folgen als Texte auch wenn sich diese sehr oft gegenseitig beeinflussen.²⁹ Hierbei wurde bereits angemerkt, dass Bilder nicht nur selten isoliert auftreten, sondern in vielfach multimodalen Kontexten (vgl. Kapitel 2.2.1). Nach Schierl und Ludwig (2007) kommt gerade Bildern in der massenmedialen Kommunikation eine große Bedeutung zu (vgl. S. 95). Mehreren Studien zu Folge weisen Bilder ein höheres Aktivierungspotenzial als Texte auf. Daraus wird geschlossen, dass Bilder in der Lage sind das Interesse von Personen auf sich zu ziehen und an weitere mediale Inhalte, wie etwa Texte, zu fesseln. Bilder fungieren also oft als „lead in“ bzw. als Einstieg für weitere Medieninhalte. So werden exemplarisch Leser/innen nicht selten über ein Bild dazu bewegt einen Text zu lesen. Auf diesen Überlegungen basierend wird verständlich, wieso Zeitschriften bei Sportbeiträgen zu den Überschriften gezielt Bilder hinzufügen (vgl. Schierl & Ludwig, 2007, S. 95-96).

Bilder folgen als Kommunikate einer präsentativen und holistischen Gesetzmäßigkeit oder anders ausgedrückt einer assoziativen Logik. Texte hingegen weisen eine rational-argumentativen Logik auf (vgl. Müller & Geise, 2015, S. 14 u. 37). Trotzdem sind Texte in der Lage imaginative Vorstellungen (im Sinne mentaler Bilder) zu erzeugen, da Lesen einen Akt der Verarbeitung von visuellen Zeichen darstellt (vgl. Brosch, 2008, S. 78). „Eine hinreißende Lektüre macht uns immer wieder deutlich, wie sehr es auch Texte vermögen, uns Bilder vor Augen zu führen“ (Brosch, 2008, S. 79). In diesem Zusammenhang wird von Bildlichkeit gesprochen, also der Versprachlichung von Bildern durch Texte.³⁰ Dabei wurde bereits indirekt darauf hingewiesen, dass Bilder (wie etwa Bewegungsfotografien oder Bewegtbilder) unschärfer als Sprache sind. Nur selten werden Bewegungen in Bildern als „Sprache“ organisiert, wie etwa im Ballett oder Tanz (vgl. Hildenbrandt, 1995/97, S. 21). Wenn überhaupt von einer „Bildsprache“ gesprochen werden darf, dann muss festgehalten werden, dass diese in keine eindeutige Grammatik eingeteilt werden

²⁹ Bilder und Texte können sich in ihren Aussagen sowohl gegenseitig ergänzen als auch widersprechen. Wie sich ihre Inhalte zueinander Verhalten muss für jeden Einzelfall gesondert untersucht werden. Allgemeingültige Aussagen sind hier nur schwer zu treffen.

³⁰ Bildlichkeit ist mit Bildern nicht vollständig gleichzusetzen. Allerdings bezieht sich Visualisierung im strengen Sinne auf beide Aspekte.

kann. Sie ist unschärfer als verbale Sprache. Bilder sind unbestimmter, in hohem Maße bedeutungsoffen und können somit über das Zeichensystem hinaus interpretiert werden (vgl. Brosch, 2008, S. 73). Deswegen ist das Verständnis von Bildern relativ. Laut Brosch (2008) haben Bilder nämlich kein Prädikat entsprechend einer beurteilenden Aussage, worauf sie sich beziehen lassen würden (vgl. S. 73). Sie können im Allgemeinen, weder wahr noch falsch sein. Vielmehr produzieren Bilder Evidenz bzw. eine nachvollziehbare Entsprechung, die basierend auf Vorerfahrungen, zeitlichen, kulturellen, sozialen und individuellen Wahrnehmungsdifferenzen unterschiedlich ausfallen könnte (vgl. Müller & Geise, 2015, S. 19). Wenn also mehrere Personen ein und dasselbe Bild von einer Sportlerin betrachten, bedeutet das noch lange nicht, dass sie dasselbe in dieser Sportlerin sehen. Vielleicht wird für eine Person das Bild der Sportlerin einfach nur eine visuelle Repräsentation einer biologisch weiblichen Frau sein, die durch körperliche Leistung ihr Geld verdient. Für einen anderen Menschen wird die abgebildete Frau womöglich ein Symbol für die allmähliche Durchsetzung der Frauen im Leistungssport darstellen und von einem weiteren Individuum mit eventuellem Hang zum Sexismus wird die Sportlerin, nur als ein Sexobjekt angesehen. Die kontextuellen Aspekte sind somit für jedes Bildverständnis entscheidend und können sich jeder Zeit ändern. (vgl. Müller & Geise, 2015, S. 19)

2.2.3 Medien als Plattformen sportlicher Bilder

Die Diskussion über Bilder und Visualisierung im Sport, geht in der Frage auf, was als Medium überhaupt gilt. In einer weiten Auslegung kann Medium unspezifisch ein Träger von Informationen sein. So betrachtet würde das menschliche Gehirn ein Medium des Denkens bilden und damit immaterielle Denkbilder binden (vgl. Müller & Geise, 2015, S. 22). Im Sport würde der Körper ein flüchtiges Medium zum Ausdruck von Bewegungen mit sportspezifischen Zielen darstellen. Somit scheint eine zu weitgefasste Auslegung des Medienbegriffs wenig sinnvoll zu sein, um visualisierte Sportereignisse zu erfassen. Denn nach einem solchen Begriffsverständnis könnte beinahe alles als Medium gelten, dass irgendwie mit Sport in Verbindung gebracht werden kann und das Potential aufweist kommunikativ-vermittelnd zwischen Menschen zu treten.

Für die Visuelle Kommunikationsforschung – als Teildisziplin der Kommunikationswissenschaft – stellt Medium ein materielles Kommunikationsmittel dar (vgl. Müller & Geise, 2015, S. 22). Als Medium gilt also jeder fassbare Gegenstand, der es ermöglicht visuelle Informationen in Form von Bildern physisch zu binden (vgl. Kapitel 2.2.3). In diesem Zusammenhang ist der Medienbegriff noch immer relativ weitgefasst und würde somit auch dreidimensionale Artefakte (wie beispielsweise Architektur und Skulptur) beinhalten (vgl. Kapitel 2.2.2).

Aus einer eher unkonventionellen Perspektive der Medien- und Kommunikationswissenschaft versteht Garncarz (2016) unter Medium ein technisches Verbreitungsmittel von Informationen von Mensch zu Mensch, seinen Nutzungsformen³¹, sowie den Institutionen³², die in diesem Begriffsverständnis Medien verwenden bzw. hervorbringen (vgl. S. 17). Wird dieser Definitionsansatz aus der technischen Perspektive weitergedacht, dann kann vor allem zwischen visuellen bzw. optischen, audiovisuellen, auditiven und „neuen Medien“ unterschieden werden.

Visuellen Medien bezeichnen all jene Formen der Vermittlung von Informationen, „die Inhalte über gedrucktes, schriftliches Material wiedergeben und somit durch das menschliche Auge wahrgenommen und im Gehirn gespeichert bzw. weiterverarbeitet werden müssen“ (vgl. didactics.eu, 2007/17a). Unter visuelle Medien werden vor allem Bilder, Fotos, Grafiken, Karten, Tabellen und alle Arten von schriftlichen Quellen verstanden (vgl. didactics.eu, 2007/17a).³³

Audiovisuelle Medien (auch AV-Medien genannt) transportieren Inhalte über bewegte Bilder und Ton. Zu dieser Art der Medien gehören besonders DVD, Film, TV und Video (vgl. didactics.eu, 2007/17b). Im Gegensatz dazu werden noch auditive (bzw. akustische) Medien unterschieden, welche Inhalte nur akustisch transportieren.³⁴ Auditive Medien vermitteln also Informationen, die über das Gehör aufgenommen werden. Hierzu zählen beispielsweise das Radio, die CD oder die Schallplatte. (vgl. didactics.eu, 2007/17c)

Darüber hinaus wird in zahlreichen Publikationen von „neuen Medien“ gesprochen. Dabei stellt sich sofort die Frage was unter „neuen Medien“ zu verstehen ist. Wenn es „neue Medien“ gibt, dann sollte es auch „alte Medien“ geben. Diese Bezeichnungen sind nicht vollkommen unproblematisch, weil sie implizieren, dass bestimmte Medien veralten und durch neue Medien überholt werden. Es gibt allerdings Grauzonen. König (2010) verdeutlicht, dass Printmedien gegenüber elektronischen Medien an Boden verlieren, aber keineswegs in Gefahr stehen gänzlich zu verschwinden, da neue Drucktechniken aufzeigen, dass die Grenzen zwischen Printmedien und elektronischen Medien nicht scharf gezogen werden können (vgl. S. 63). Neben elektronischen Büchern scheinen ihre Druckversionen in keinem Bezug hintenanzustehen. Bis dato erhöhte sich der Papiergebrauch im Gleichschritt mit der Elektronisierung der Medien. In diesem Zusammenhang gibt König (2010) für die Visionen einer „papierlosen Zukunft“ Entwarnung (vgl. S. 63).

³¹ Die Nutzungsform der Medientechnologie Druck wäre exemplarisch die Zeitung. Die Mediennutzungsform ist eine kulturell klar definierte Verwendungsweise (vgl. Garncarz, 2016, S. 19).

³² Medieninstitutionen sind gesellschaftliche Einrichtungen wie das Kino, das Fernsehen oder das Internet (vgl. Garncarz, 2016, S. 20).

³³ In diesem Zusammenhang sind Printmedien visuelle Medien. So betrachtet ist das Medium Bild sowie schriftliches Quellenmaterial ein Printmedium.

³⁴ Oft werden die auditiven Medien auch zu den audiovisuellen Medien gezählt.

Ungeachtet dessen, wird unter den „alten Medien“ vor allem Analogmedien und den „neuen Medien“ Digitalmedien verstanden (vgl. Schanze, 2007, S. 21-22). Analoge Medien beziehen sich im Besonderen auf die Printmedien, also solche Medien die in gedruckter Form (wie Bücher, Plakate, Zeitungen oder Zeitschriften) erscheinen. Zu den Analogen Medien werden exemplarisch auch VHS-Kassetten oder Schallplatten dazugezählt, die Informationen in Form von analogen Signalen weitergeben. Die „neuen Medien“ zeichnen sich dadurch aus, dass sie Informationen in (digital-)codierter Form transportieren. Dafür sind technische Geräte nötig, die diese digitalen Codes in verständliche Signale (akustisch und/oder visuell) umwandeln können (vgl. didactics.eu, 2007/17d). Die „neuen Medien“ werden auch als elektronische Medien bezeichnet, weil diese Informationen auf elektronischem Weg empfangen und wiedergeben. In diesem Sinne würde beispielsweise das Internet oder eine CD-ROM zu den „neuen Medien“ zählen. Die Bezeichnungen werden bezüglich ihrer Bedeutung immer wieder ungenau angewendet, wodurch besonders auf den Sinninhalt der Texte geachtet werden muss, wenn von neuen oder alten Medien gesprochen wird.

Die Diskussion von alten und neuen Medien zeigt zusätzlich auf, dass sich eine Geschichte der Medien schreiben lässt. Diese Erkenntnis ist für die vorliegende Arbeit nicht unwesentlich, da der visualisierte Sport medienabhängig ist. Im diesem Zusammenhang fällt oft das Schlagwort der Mediatisierung³⁵. Das ist nicht verwunderlich, weil „Mediatisierung das Wechselverhältnis des Wandels von Medien und Kommunikation auf der einen Seite und Kultur und Gesellschaft auf der anderen“ (Hepp, 2013, S. VIII-IX) beschreibt. Mediatisierung bezieht sich also nicht nur auf technische Innovationen, sprich Erfindungen, sondern auf komplexe Wechselwirkungen von Menschen und ihre kulturellen Lebensäußerungen. Es wird dabei von der These ausgegangen, dass es zu einer zunehmenden Relevanz der Medien gekommen ist, „wonach die Geschichte der Menschheit als Entwicklung gesehen werden kann, in deren Verlauf sich Medien immer weiter ausdifferenzieren“ (Hepp, 2013, X) und die Kommunikation zwischen Menschen maßgeblich veränderten. Demzufolge sollte sich Kultur durch ihre Mediatisierung mit Medien hin zur Medienkultur gewandelt haben, welche sich dadurch auszeichnet, dass Gesellschaften in kommunikativen Vor-

³⁵ Im deutschsprachigen Raum wird neben dem Begriff der Mediatisierung immer wieder auch die Begrifflichkeit der Medialisierung gebraucht. Die Mediatisierung bezieht sich dabei mehr auf die Massenmedien und geht von einer besonderen Medienlogik aus, welche sich in modernen Gesellschaften durchgesetzt hat und somit zahlreiche Bereiche wie etwa den des Sports beeinflusst. Medialisierung artikuliert ein größeres Interesse auf alltagsweltliche Kommunikationspraktiken (von Gesellschaft und ihrer Kultur wie exemplarisch sportliche Subkulturen) die sich nicht nur auf Massenmedien beziehen. Allerdings werden diese Begriffe oft sehr trennungscharf verwendet. In diesem Kontext empfiehlt Hepp (2013) den Begriff der Mediatisierung nicht als geschlossene Theorie des Wandels von Medien, sondern vielmehr als offene Forschungsperspektive auf die Auseinandersetzung mit dem Wechselverhältnis von Medienkommunikationswandel und soziokulturellen Wandel zu verstehen (vgl. S. 43).

gängen ihre alltäglichen Wirklichkeitskonstruktionen zunehmend medienvermittelnd durchzuführen begannen (vgl. Hepp, 2013, S. 7-21; 42-49 u. 63).

Vor diesem Hintergrund sind visualisierte Sportereignisse immer ein Teil dieses dynamischen Mediatisierungsprozesses. Jedoch wird von Marschik und Müllner (2010) betont, dass Sport und jedwede Bewegungskulturen nicht unabdingbar einer medialen Repräsentation bedürfen (vgl. S. 17). „Zeitungen und Radio, Fernsehen oder auch Internet müssten durchaus nicht über Sportereignisse berichten“ (Marschik & Müllner, 2010, S. 17). Doch kam es zu einer unverkennbaren Annäherung des Sports und der Medien, die am Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte und bis zur Gegenwart eine unvergleichliche Verschränkung entstehen ließ. In diesem Kontext wird von einer symbiotischen Beziehung des Medien-Sport-Komplexes gesprochen, welche mit einer eigenen Logik und Gesetzmäßigkeiten den Mediensport entstehen ließ (vgl. Marschik & Müllner, 2010, S. 17-18). Dabei beschreibt der Mediensport, sowohl die Medien, als auch den Sport als gleichwertige „changing partners“, die je nach historischen Zeitpunkt eine anders gelagerte Beziehung aufzeigten. Deswegen sollten keine zu schnellen Schlussfolgerungen aus verkürzten Definitionsansätzen gezogen werden, wenn es beispielsweise heißt: „Mediatisierung des Sports bezeichnet seine Unterordnung unter die Eigengesetzlichkeiten der Medien“ (Weiß & Norden, 2013, S. 199). Eine solche Definition möge vielleicht aus soziologischer Perspektive dienlich sein, um den gegenwärtigen Zusammenhang als Momentaufnahme zwischen Leistungs- bzw. Showsport und Wirtschaft zu erklären. Aus historischer Perspektive führt eine solche Auslegung in die Irre. Denn die Wortwahl der Unterordnung impliziert eine einseitige Unterwerfung des Leistungssports unter die Medien. Die Konstruktion eines historischen Narratives auf Basis einer solchen Annahme würde geschichtsbildverzerrend wirken. Im zweiten Abschnitt der vorliegenden Arbeit wird tendenziell zu zeigen sein, dass die Entwicklungen und Annäherungen beider Komplexe (Medien und Sport) gegenseitig bedingt waren. Dabei wird der Begriff des Massenmediums³⁶ keine unwesentliche Rolle spielen, wenn sich auch die letzten Arbeitsabschnitte mehr unterhalb der massenmedialen Schwelle bewegen. Es bleibt strittig, ab wann von einem Massenmedium gesprochen werden kann. Bereits in der Einleitung wurde darauf hingewiesen, dass ein Massenmedium ein Medium ist, dass sich an ein „dispersed“ Publikum richtet, dessen Zuhörer/innen oder Zuschauer/innen sich nicht kennen und zwar unabhängig von der Frage, wie groß die Reichweite ist, auch wenn ein Medium erst dann als Massenmedium gilt, wenn es von vielen Menschen genutzt wird (vgl. ergänzend Garncarz, 2016, S. 29).

³⁶ Der Begriff Massenmedium ist teilweise negativ besetzt, weil der Teilbegriff der Masse mit Anonymität und einer homogenisierenden Umbildung in Verbindung gebracht wird. In dieser Arbeit wird dem Begriff neutral gegenübergestellt.

Wir können resümierend zusammenfassen, dass der visualisierte Sport medienabhängig ist. Diese Medienabhängigkeit trifft für Sportereignisse und diverse Bewegungskulturen nicht zwingend zu, da wie bereits festgehalten wurde, Medieninstitutionen nicht unabdingbar über sportliche Ereignisse berichten müssen. *Diese Arbeit geht jedoch von sportlichen Ereignissen aus, die in irgendeiner Form mittels technischer Verbreitungsmittel sichtbar gemacht wurden und als historische Quellen untersucht werden können.* Diesbezüglich werden vor allem visuelle Medien fokussiert. Dabei wird unter Medien vor allem technologieabhängige Formen der Vermittlung von Informationen verstanden. Ungeachtet dieser engen Begriffsauslegung *Medium* werden die Augen vor der höheren Syntheseebene des Medienbegriffes nicht verschlossen. Wie bereits konkretisiert wurde, bezieht sich Visualisierung auf sämtliche Vorgänge des Sichtbarmachens und geht über die technisch-mediale Erzeugung von Bildern, die nur durch optische Wahrnehmung erfasst werden können hinaus. So betrachtet führen auch Medieninhalte über Texte oder das Radio (akustisch) Bilder vor unsere Augen, allerdings in Form von mentalen Bildern. Das sind wesentliche Aspekte, die bei der Sportvisualisierung mitberücksichtigt werden müssen, da Medieninhalte nur selten isoliert voneinander auftreten. So werden einzelne Zeitungsartikel zu sportlichen Ereignissen immer seltener ohne ein entsprechendes Bildangebot herausgegeben. Mit der Verabschiedung des Stummfilms sind gegenwärtig Ausstrahlungen von sportlichen Ereignissen ohne entsprechenden Einsatz von Kommentatorinnen und/oder Kommentatoren undenkbar geworden.

2.3 Verortung im theoretischen Bezugsfeld

Ein wichtiger Wendepunkt in den Sozial- und Kulturwissenschaften war der „cultural turn“ in den 1970er Jahren. Rückblickend wechselten „Phasen, in denen Massenmedien ein hoher kultureller Einfluss zugeschrieben wurde, mit Phasen ab, wo genau die gegenteilige Auffassung vorherrschte“ (Penz, 2010, S. 38). Doch seit der kulturellen Wende bestehen in den Forschungsdisziplinen, die kommunikationswissenschaftliche Schwerpunkte aufgreifen, zwei theoretische Grundannahmen, welche weitgehend auf Konsens treffen. Das erste Axiom geht davon aus, dass Medien beim Erstellen bzw. Rahmen von bildlichen Darstellungen der Realität soziale Gebilde und sogar Geschichten selbst konstruieren, indem die dargestellte Realität in einer vermeintlich überschaubaren Art und Weise, sowie bestimmten Struktur präsentiert wird. Die „Medienmacher“ bilden somit die reale Welt des Sports nicht ab, sondern bringen durch Prozesse der Selektion und Konstruktion eine eigene „Mediensport-Wirklichkeit“ hervor (vgl. Kapitel, 2.1.3 u. Lange et al., 2007, S. 56). Das zweite Axiom drückt aus, dass die Zuschauer/innen als Rezipientinnen und Rezipienten medialer Inhalte in Interaktion mit den symbolischen Konstrukten treten, welche durch

diverse Medien angeboten werden, und jeweils ihr eigenes Bild von sozialer Realität und ihren Platz darin konstruieren. (vgl. zusammenfassend Penz, 2010, S. 38)

Vor dem Hintergrund dieser fundamentalen Grundannahmen konnte sich leider noch kein methodischer Königsweg zur Analyse sämtlicher Vorgänge des Sichtbarmachens etablieren. In den 1970er Jahren, ausgehend von den amerikanischen und britischen Varianten der Cultural Studies³⁷, wurde das wissenschaftliche Interesse an mediatisierten Sportereignissen zunehmend größer. Michael R. Real publizierte etwa 1975 im *Journal of Communication* einen Artikel zur „Super Bowl“ und untersuchte dieses American Football Finale als massenkulturelles Fernsehereignis (vgl. Real, 1975, S. 31-43). In der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation* wurde 1976 eine Selbstdarstellung des CCCS (Centre of Contemporary Cultural Studies) angeboten und es fand sich ein Artikel von Charles Critcher über Fußballfans und die Auswirkungen auf ihr Konsumverhalten, durch einen zunehmend im Fernsehen angebotenen Fußballsport (vgl. Critcher, 1976, S. 39-47). Die Rezeption solcher Publikationen und der dahinterstehenden wissenschaftlichen Ausrichtungen, erfolgte im deutschsprachigen Raum relativ schleppend (vgl. Mikos, 2008, S. 179-180). Somit kulminierte in den 1980er Jahren die wissenschaftliche Beschäftigung mit medial aufbereiteten Sport, multidisziplinär unter namhaften Wissenschaftler/innen verschiedener Fachrichtungen (vgl. Florschütz, 2005, S. 7). Angesichts dessen konnte bis heute keine allgemeingültige medienwissenschaftliche Hermeneutik entstehen, die mit der hermeneutischen Textauslegung der Literaturwissenschaften vergleichbar wäre. Somit erscheint die theoretische Verortung des visualisierten Sports kaum möglich zu sein. Der Forschungsgegenstand ist zu einer Spielwiese unterschiedlicher Forschungsansätze und Disziplinen geworden, die wiederum oft interdisziplinär ausgerichtet sind. Facheinschlägige Bücher, die Sport als visuelles Phänomen untersuchen oder zumindest Teile davon, stellen Ausnahmeerscheinungen dar. Zu nennen wäre vor allem, das vom Thomas Schierl herausgegebene Sammelband der Sportkommunikationsreihe unter der Betitelung: „*Die Visualisierung des Sports in den Medien*“ oder das „*Handbuch, Medien, Kommunikation und Sport*“ (Siehe Schierl, 2004 u. Schierl, 2007). Auch Jürgen Schwier hat diesbezüglich im deutschen Sprachraum einiges publiziert, wie etwa das „*Handbuch zum Sport als populäre Kultur*“ oder eine Einführung in den „*Mediensport*“ (Siehe Schwier, 2000 und Schwier 2002).

³⁷ Die amerikanische Variante der Cultural Studies orientierte sich tendenziell auf Textanalyse und das Untersuchen von Populärkulturen. Die britische Variante der Cultural Studies hatte von ihrem Beginn an eine besondere ethnografische Orientierung und fokussierte sich besonders auf Klassenstrukturen. (vgl. Mikos, 2008, S. 179)

Resümierend kann festgehalten werden, dass kein einheitlicher methodischer oder theoretischer Weg feststellbar ist. Aus diesem Grund wird jeweils eine Theorie zu stehenden, sowie bewegten Bildern präsentiert. In diesem Zusammenhang wird zu zeigen sein, dass „Standbilder“ zu laufenden Bildern in einer gewissen Konkurrenz stehen und sich durch andere Eigenschaften auszeichnen. Diese Theorieauswahl soll dem Verständnis des Forschungsgegenstandes dienen. Da es sich nur um eine exemplarische Auswahl handelt, ist jeglicher Anspruch auf Vollständigkeit nichtig. Dabei ist zu bemängeln, dass keine fruchtbaren Ansätze existieren, welche ausreichend das Visualisierungspotenzial von auditiven Medien berücksichtigen. Dieser Umstand stellt eine große Wissenslücke dar, wenn davon ausgegangen wird, dass Visualisierung sämtliche Vorgänge des Sichtbarmachens meint und das Radio relativ zeitnahe mit dem Aufkommen des Films eine wichtige Informationsquelle darstellt. Nicht nur visuelle und audiovisuelle Medien, sondern auch Hörbücher oder Radiosendungen können uns Menschen (mentale) Bilder vor Augen führen. Ähnliches gilt für die Versprachlichung von Bildern durch Texte. Zudem treten materielle Bilder nur selten isoliert auf. So betrachtet müssten Theorien zur Visualisierung nicht nur die Eigenschaften eines Mediums berücksichtigen, sondern immer zugleich die Wechselwirkungen zu anderen in Verbindung stehenden Medieninhalten. Die Gründe für das Ausbleiben solcher Ansätze scheint nicht am mangelnden Willen zahlreicher Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler zu liegen, sondern an der enormen Komplexität des Gegenstandsfeldes, welcher einem ständigen Wandel unterzogen war und gegenwärtig durch ein anwachsendes Medienspektrum noch dynamischer wurde.

2.3.1 Manfred Schmalriedes Figurations-Modell

Ich wollte dem Moment sein Geheimnis entreißen, etwas zeigen, was das menschliche Auge nicht gesehen hat [...] (Rübelt, o.J., zit. nach Schmalriede, 2004, S. 26).

Die Fotografie begegnete dem Sport zu jenem Zeitpunkt, als es ihr gelang, Bewegungen im Bild festzuhalten. Durch technischen Fortschritt wurde es möglich schnelle Bewegungsabläufe auf einen Moment hin zu fixieren, die vom menschlichen Auge nicht erfasst werden konnten. Es war also nicht der Film, sondern die Fotografie, die eine neue Bild-Wirklichkeit entstehen ließ. Genau in diesem historischen Kontext kann das einleitende Zitat Lothar Rübels gelesen werden. Die Sportfotografie mache es nämlich möglich, viele sportliche Prozesse, welche durch die Ablaufgeschwindigkeit nicht erfasst werden konnten und somit unsichtbar blieben, sichtbar zu machen oder in der Rhetorik des Sportberichterstatters „dem Moment sein Geheimnis zu entreißen“. Strenggenommen machten es fotografische Bilder möglich mehr darzustellen, als das Auge im Stande war zu erfassen, geschweige denn zu verarbeiten. (vgl. Schmalriede, 2004, S. 11-12; 20-21 u. 26)

Die besondere Herausforderung war es, sportliches Geschehen im Vorfeld zu antizipieren, um im entscheidenden Moment den Auslöser zu betätigen und das anvisierte Ereignis im Bild festzuhalten. An dieser Herausforderung hat sich gegenwärtig trotz technischen Fortschritts nicht viel verändert.

Vor dem Hintergrund versteht Schmalriede (2004) unter der Sportfotografie eine besondere Art der Momentfotografie oder Aktionsfotografie, die sich theoretisch dadurch auszeichnet, dass sie „Zeit und Bewegung in den statischen Zustand des fotografischen Bildes“ (S. 12) transformiert. Dementsprechend stellt die Fotografie ein Phänomen dar, das dem Wesen des Sports, also der Bewegung, entgegengesetzt steht. Doch gerade in diesem Widerspruch Bewegungen statisch in Bildern festzuhalten entstand eine ganz neue Qualität in der Wahrnehmung, denn es wurde möglich sportliche Ereignisse zu „konservieren“, zu reproduzieren und in weiterer Folge über diese zu reflektieren. Diese Eigenschaft (Bewegungen auf eine Szene statisch zu bündeln) ist ein besonderes Privileg der Sportfotografie, welche vor allem eine Abgrenzung zu den laufenden Bildern in audiovisuellen Medien darstellt. (vgl. Schmalriede, 2004, S. 21)

Aus dieser theoretischen Sicht bietet Schmalriede (2004) das Modell der Figuration bzw. der Figurationen an. Der Professor (für Design- und Kunsttheorie) versteht unter Figurationen die Leistungen der Sportfotografinnen und Sportfotografen, die einzelne sportliche Aktionen in identifizierbare Figuren transformieren (vgl. Schmalriede, 2004, S. 21). Die Figurationen vollziehen sich also dadurch, dass sportliche Aktionen in (fotografischen) Bildern festgehalten und öffentlich in Umlauf gebracht werden. Dadurch schaffen Figurationen, sportartspezifische Darstellungen mit typischen oder symbolischen Charakter, die in einer Gesellschaft als Standard wahrgenommen werden (vgl. Schmalriede, 2004, S. 23).

Bei dem vorliegenden Theoriegebäude soll der Begriff der Figuration betonen, dass beim Sport besonders körperlich figurative Bilder hervorgehoben werden. Die Sportfotografie bedient sich also vor allem der Körper von Sportlerinnen und Sportlern, um physiognomische Figuren zu erzeugen, von denen angenommen wird, dass diese für die jeweilige Sportart typisch seien oder sogar Symbolcharakter erreichen könnten. Durch diesen Vorgang werden vor allem auf visueller Ebene Standards geschaffen und Sehgewohnheiten bestimmt. (vgl. Schmalriede, 2004, S. 23).

In diesem Begriffsverständnis werden Figurationen nicht nur durch Bewegungen einzelner Sportler/innen erzeugt, sondern auch durch Konfigurationen aus vielen Körpern (z.B. Gruppenbilder), oder der Symbiose aus Körper und Gerät wie beim Skifahren und Ski-springen, Bobfahren oder Wind- sowie Kitesurfen. So betrachtet kann im Sportbereich

alles Gegenstand eines Bildes sein und zu einer unverwechselbaren Figuration werden. (vgl. Schmalriede, 2004, S. 25 u. 30)

Im Zusammenhang der vorgestellten Überlegungen stellt sich natürlich die Frage, wie überhaupt Sportarten über Bilder figuriert werden, sodass bestimmte Darstellungen zu Standards oder Symbolen werden. Der Vorgang vollzieht sich in metaphorischen Prozessen. Bild- und Wortmetaphorik bedingen sich häufig wechselseitig, allerdings ist das nicht zwingend notwendig. Schmalriede (2004) spricht in diesem Kontext auch von verbalen und nonverbalen bzw. visuellen Metaphern (vgl. S. 27). Ein Beleg für das Zusammenwirken dieser Aspekte gelten etwa die verschiedenen Entwicklungsstationen der sehr unterschiedlichen Hochsprungtechniken (vgl. Schmalriede, 2004, S. 27-28). 1956 „wälzte“ sich Mildred McDaniel über die Hochsprunglatte. Ihre Technik wurde im Nachhinein als „Straddle“ bildhaft versprachlicht. 1964 gelang es Jolanda Balas mit dem „Scheren-Stil“ eine Höhe von 1,90 zu erreichen. Schlussendlich brachte die konventionelle Sprungtechnik der Rumänin einen Olympischen Rekord. Richard Fosbury kreierte wiederum eine weitere Technik mit welcher er die Latte rücklings überquerte. Seine Sprungtechnik wurde 1968 mit einem Olympiasieg belohnt und etablierte sich wortmetaphorisch als „Fosbury-Flop“. (vgl. zusammenfassend Schmalriede, 2004, S. 28)

Die sprachlichen Umschreibungen der unterschiedlichen Sprungtechniken etablierten sich nicht sofort. Laut Schmalriede (2004) taten sich die Zeitgenossinnen und Zeitgenossen schwer die verbalen Umschreibungen der Techniken mit den dazugehörigen Bildern entsprechend in Verbindung zu bringen, denn es musste ein Bezug zum Hochsprung und zum Körper selbst hergestellt werden (vgl. S. 28). Doch die sportfotografierenden Personen erzeugten zu den Umschreibungen konkrete physiognomische Figuren in Form von visuell erfassbaren Sportfotografien. Die Kombination aus der medialen Wechselwirkung von verbalen und visuellen Metaphern, sowie der sportliche Erfolg der neuartigen Sprungtechniken machte es möglich, dass sich die genannten Techniken als sportliche Aktionen zu vertrauten bzw. identifizierbaren Figurationen entwickeln konnten. Erscheinen nun gegenwärtig fotografische Bilder von Athletinnen und Athleten, die eine Hochsprunglatte überqueren, dann wissen mit hoher Wahrscheinlichkeit auch weniger sportvisierte Personen, dass es sich um eine leichtathletische Sprungtechnik handelt. Sportinteressierte Personen werden zudem mit den jeweiligen Bildern auch die passende Technikbezeichnung assoziieren.

Jedoch muss an der Figuration ein enges Wechselspiel aus verbalen und nonverbalen Metaphern nicht zwingend erfolgen. Dies zeigt etwa die historische Betrachtung galoppierender Pferde und wie diese vor der Entwicklung der Fotografie, sowie danach figurativ in

Szene gesetzt wurden. Der Anfang des 19. Jahrhunderts war unter anderem durch das Aufkommen des modernen Pferdesports geprägt. Es gab ein reges Interesse an dieser Sportart, sodass zahlreiche Gemälde und Graphiken angefertigt wurden. Vor allem der „gestreckte“ Galopp, „eine Figur, in der die Pferde die Beine gleichzeitig nach vorne und hinten streckten und ohne Bodenberührung zu fliegen schienen“ (Schmalriede, 2004, S. 13), übte eine große Faszination auf die Zeitgenossinnen und Zeitgenossen aus. Das Gemälde von John Dalby (1851) oder die Radierung von J. F. Herning (1847) können hierfür, als historischer Beleg genannt werden (vgl. Schmalriede, 2004, S. 13). Nach Schmalriede (2004) hat eine Fiktion zu einer solchen Figur bzw. figurativen Darstellung, die Künstler verführt (vgl. 13). Die dargestellten Pferde im „gestreckten“ Galopp beruhten auf Beobachtung und Spekulation, da eine schlüssige Figur aus direkter Beobachtung nicht gezogen werden konnte. Die Galoppbewegung war durch die Ablaufgeschwindigkeit für das menschliche Auge nicht erfassbar. Dementsprechend wurde eine metaphorische Annäherung versucht, die sich mit der Wirklichkeit so gut wie möglich decken sollte. Bis zu Entwicklung der Chronofotografie prägten die künstlerischen Bildnisse der galoppierenden Pferde eine medial-stereotype Darstellungsform³⁸ der Reittechnik und erreichten damit sogar symbolischen Charakter. (vgl. Schmalriede, 2004, S. 13-14)

Mit dem Aufkommen der Fotografie, die es möglich machte auch schnellere Bewegungen zu erfassen, wurden die „in Szene gesetzten Figuren der galoppierenden Pferde durch solche abgelöst, die in Übereinstimmung mit [den tatsächlichen] Phasen von Bewegungsabläufen standen“ (Schmalriede, 2004, S. 14). Allerdings vollzog sich dieser Ablösungseffekt nicht abrupt. So kursierten bis ins 20. Jahrhundert in Zeitungen oder Zeitschriften immer wieder Darstellungen von galoppierenden Pferden mit gestreckter Bein- bzw. Fußstellung. In diesem Zusammenhang war besonders die Ausgabe der *Allgemeinen Sport-Zeitung* aus dem Jahr 1887 interessant. Diese beinhaltete nicht nur Bildnisse der metaphorischen Annäherung der Galoppbewegung (siehe *Abbildung 4* links), sondern auch Reproduktionen von „Augenblicks-Photographien“ (siehe *Abbildung 4* rechts). (vgl. Allgemeine Sport-Zeitung, 02.01.1887, S. 16/3 und 16/20-21 und siehe elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003a)

³⁸ Schmalriede (2004) versteht unter einer stereotypen Darstellungsform nicht die negative Besetzung, die üblicherweise in Genderdebatten angewendet wird, um einseitige, verzerrende und vor allem benachteiligende Sichtbarkeitstendenzen zu benennen. Für den Professor stellen Figuren Standards in der Sichtbarmachung des Sports dar. Dabei wird der Begriff der Stereotype synonym mit Standard als typische Darstellungsform verwendet.

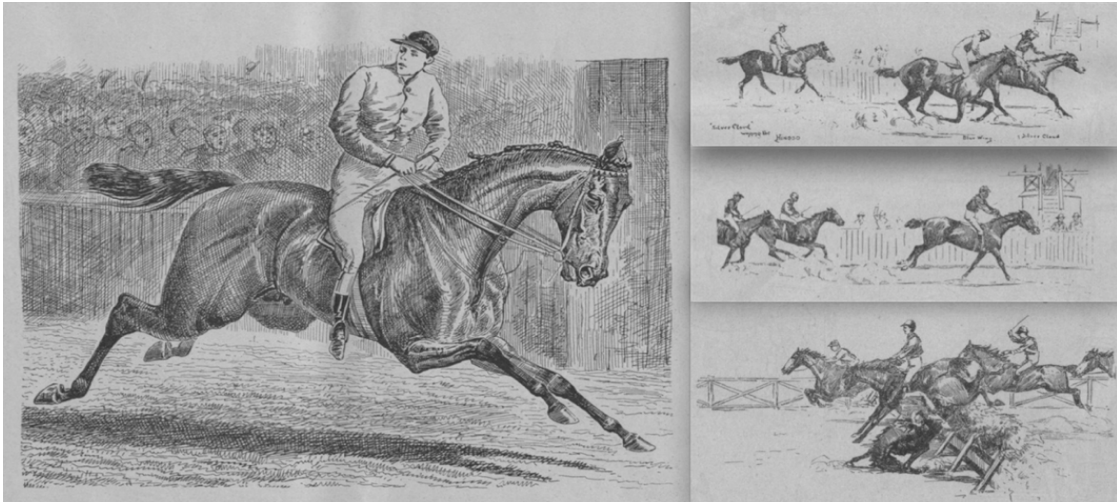


Abbildung 4: Handgalopp (siehe links) und Reproduktionen von photographischen Momentaufnahmen (siehe rechts) aus dem Pferderennsport (Teilauszüge aus der *Allgemeinen Sport-Zeitung*, 02.01.1887, S. 16/3 u. 16/20 u. siehe elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003a)

Bezüglich der Reproduktionen hielt unter anderem die *Allgemeine Sport-Zeitung* (02.01.1887) fest:

Diese Bilder sind so merkwürdig, dass wir dieselben heute auch unseren Lesern vorlegen. [...] So unwahrscheinlich und unglaublich aber diese Bilder anserem [sic!] Auge auch erscheinen mögen, weil sie die Positionen und Stellungen in ganz anderer Weise wiedergeben, als wir sie zu sehen gewohnt sind, so sind dieselben selbstverständlich doch ganz unzweifelhaft richtig. Der photographische Apparat fixirt [sic!] eben nur das eine Bild, welches sich ihm in dem winzigen Bruchtheilen [sic!] einer Secunde [sic!] darbietet; dieses hält er fest und überliefert es getreu. Das menschliche Auge jedoch sieht die Pferde nicht bloß [sic!] einen blitzkurzen Moment in einer bestimmten Position, sondern nacheinander in vielen Zehntausenden von solchen Stellungen, die in ihrer raschen Aufeinanderfolge und ihrem Ineinanderfließen [sic!] nicht mehr den Eindruck zahlloser einander folgender, einzelner Stellungen machen, sondern als fortgesetzte Bewegung der Gegenstände wirken. (S. 16/20)

Dieser Auszug verdeutlicht, dass bestimmte Sehgewohnheiten vorherrschten. Trotz der zustimmenden Haltung gegenüber der fotografischen Reproduktionen, war noch lange ein gewisser skeptischer Unterton gegeben, welcher erst allmählich zu verschwinden begann. Dieser Skeptizismus gegenüber fotografischem Material oder den daraus entstehenden Reproduktionen, war in dem hier vorgelegten Beispiel kein Einzelfall. Doch ungeachtet dieses Sachverhalts sind Darstellungen des „gestreckten“ Galopps niemals vollkommen verschwunden. Bis heute lassen sich exemplarisch noch Karussell- und Schaukelpferde finden, die der damaligen Darstellungen galoppierender Pferde sehr nahekommen.

Darüber hinaus muss noch ein wesentlicher Aspekt genannt werden, der in Verbindung mit Schmalriedes figurativem Visualisierungsmodell steht. Es geht um die Ausschöpfung des ästhetischen Potenzials, also wie sportliche Momentaufnahmen „künstlerisch“ stilisiert werden, um die Aufmerksamkeit von beobachtenden Personen zielgerichtet auf bestimmte Bildbereiche zu lenken oder auch ganz besondere Wirkungen zu erzeugen. In diesem Kontext werden beispielsweise Wischtechniken angewendet, um ganz bestimmte Bildbereiche verschwommen (unscharf) wirken zu lassen und somit vor allem die Dynamik, Kraft und Geschwindigkeit von sportlichen Bewegungen besonders hervorzuheben. Solche „künstlerischen“ Umsetzungen bzw. Ästhetisierungen von Sportbildern finden sich etwa im Rad- und Motorsport, aber natürlich auch in anderen Sportarten und erweitern den Rahmen für die Visualisierungen von Bewegungen um ein Vielfaches. Damit ist gemeint, dass ästhetische Ansprüche über den Anspruch der „Realität“ hinausgehen. Dadurch wird der Deutungsrahmen entweder erweitert oder auf bestimmte Bildbereiche zugespitzt. (vgl. Schmalriede, 2004, S. 34-35)

Vor diesem Hintergrund ist Ästhetisierung mit Visualisierung nicht gleichzusetzen. Visualisierung beschreibt für den Sportbereich jegliche Formen der Sichtbarmachung. Für Schmalriede (2004) geht es dabei vor allem um die apparative Sichtbarmachung mittels Fotografie. So betrachtet bilden Fotografien etwas ab, „das außerhalb des Fotos bereits existiert“ (Schmalriede, 2004, S. 31). Fotografische Bilder sind also so konzipiert, dass sie auf Existentes zurückgreifen. Aus diesem Grund werden Bilder oft spiegelbildlich verstanden. Dieses Verständnis verleitet zu Ausblendung, dass Bilder perspektivisch und aspekthaft sind und somit nur einen Ausschnitt der Realität festhalten (vgl. Schmalriede, 2004, S. 19). Aus dieser Perspektive sind Bilder ein besonderer Teil einer Medienwirklichkeit, welche wiederum ein Produkt aus Kommunikation unterschiedliche Medientypen ist und sich auf keine irgendwie geartete „objektive“ Wirklichkeit beziehen lässt (vgl. Schmalriede, 2004, S. 19). So wie Heraklit geäußert haben soll, dass „man nicht zweimal in denselben Fluss steigen kann“, so kann nicht zweimal derselbe Sportmoment festgehalten werden. Oft wird Heraklit falsch verstanden, weil der Fluss mit Wasser gleichgesetzt wird. Strenggenommen ist der Fluss immer der gleiche, aber das Wasser nicht, weil es in ständiger Bewegung ist und somit sinnbildlich für Veränderung steht. So gesehen sind vielleicht die in Bildern festgehaltenen Sportarten die gleichen, aber jeder festgehaltene Sportmoment ist für sich einzigartig und zu einem anderen Zeitpunkt nicht mehr exakt wiederholbar. Diese Erkenntnis ist jedoch schwer zu begreifen, vor allem dann, wenn wiederholt wird, dass Bilder nicht lügen können, weil sie kein geeignetes Prädikat haben, was falsch oder richtig ist (vgl. Kapitel 2.2.2). Das schließt aber nicht aus, dass mit Bildern gelogen wird, wenn diese zielgerichtet, entgegengesetzt ihrem Entstehungskontext verwendet werden.

Ein solcher Fall liegt vor, wenn zum Beispiel Sportbilder von irgendeinem anderen Wettkampf verwendet werden, um ein anderes Sportereignis bildhaft auszuschmücken, wo Medienproduzenten mit ihren Recherchearbeiten sowie Bildherstellung nicht nachgekommen sind. Also ist für einen gewissen „Wahrheitsgehalt“ der Kontext entscheidend. Allerdings ist es oftmals besonders schwer zu erkennen, ob Bilder im redaktionellen Umfeld entstanden sind oder entkontextualisiert zum Einsatz gebracht wurden (vgl. Weise, 2015, S. 13-14). Die Digitalisierung verkompliziert diese Problematik noch zusätzlich, da durch die Möglichkeiten der digitalen Bearbeitung, Bilder manipulativ vollkommen verändert werden können (vgl. Kapitel 2.1.3). Dieser Umstand stellt eine Herausforderung dar, der nicht nur gegenwärtige Konsumenten und Konsumentinnen von Bildinformationen an die Grenzen ihrer Medienkompetenzen bringt, sondern auch die analytische Arbeit von Historiker/innen erschwert, wenn diese mit bildlichen Quellen arbeiten.

In diesem kritisch-ambivalenten Kontext ist nun der Einsatz von ästhetischen Mustern zu verstehen. Visualisierte Sportereignisse werden auf Bildern in Szene gesetzt bzw. inszeniert und durch Ästhetisierung verfeinert. Ästhetisierung hat allerdings einen anderen Anspruch auf das Feld der Sichtbarmachung. Es geht um verschiedene künstlerische Darstellungstechniken, die über das Existente hinausgehen, oder gerade eben Existentes besonders hervorheben möchten. Im Umkehrschluss kann dieser Anspruch die Ausdeutung von Bildern beeinflussen. Ein besonderes Beispiel für die Ausschöpfung des Ästhetisierungspotentials stellt die *Abbildung 5* dar, die im Grunde eine sportbezogene Bewegung, hier eine besondere Spieltaktik festhält. Jedoch wird die nicht erotisch, intendierte Bewegung durch den gewählten Bildausschnitt und die Naheinstellung in einem erotisch anmutenden Zusammenhang gebracht (vgl. Schierl & Ludwig, 2007, S. 103). Solche perspektivisch in Szene gesetzten Bilder, welche den erotischen Aspekt hervorheben, lassen sich im Internet in Unmengen finden. Es ist also festzuhalten, dass Inszenierungen im Sport oft Hand in Hand mit ästhetischen Mustern einhergehen. Jedoch sind die Grenzen zwischen den visualisierten Sportereignissen, sowie den Ästhetisierungsstrategien nicht selten subtiler, als in dem hier vorgestellten Beispiel.

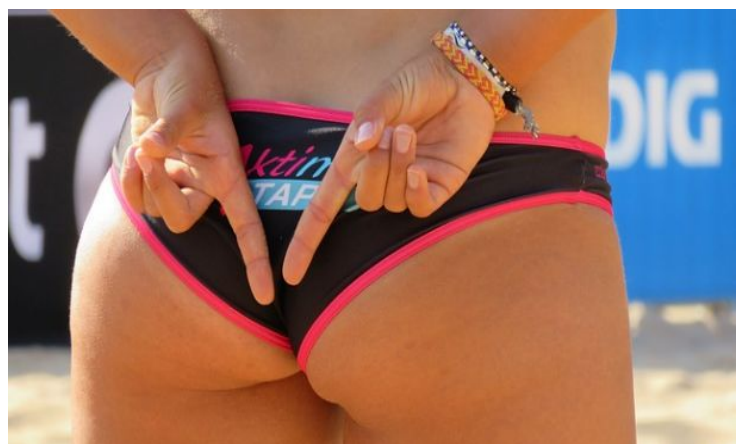


Abbildung 5: „Beachvolleyball zu sexy für Iran“ (Kronehit, 2016, o. S.)

2.3.2 Stuart Halls Encoding/Decoding-Modell

Die erste Fassung des Artikels Kodieren/Dekodieren erschien bereits 1973. Laut Winter und Mikos (2001) wird dieser Artikel – betreffend medienanalytischer Arbeiten – als Wendepunkt für die bereits erwähnten Cultural Studies angesehen (vgl. 27). Das besondere an Halls Überlegungen war die Vorstellung, „dass Fernsehsendungen nicht nur *eine* Bedeutung haben, sondern dass es sich dabei um relativ offene Texte handelt, die von verschiedenen Leuten unterschiedlich gelesen werden können“ (Winter & Mikos, 2001, S. 27). So betrachtet kann das Publikum vor dem Fernsehen „nicht als homogene Masse verstanden werden, sondern als ein Mix aus sozialen Gruppen, von denen eine jede eine andere Beziehung zur dominanten Ideologie³⁹ unterhält“ (Winter & Mikos, 2001, S. 35). Diese theoretischen Grundgedanken waren schlussendlich erfolgsbringend und folglich ausschlaggebend, dass der ursprüngliche Artikel zum Encoding/Decoding-Modell in mehreren Kurzfassungen erschienen ist (vgl. Hepp, 2010, S. 114) und in die deutsche Sprache übersetzt wurde (siehe Adelmann, Hesse, Keilbach, Stauff & Thiele, 2001).

Es stellt sich nun die Frage, inwiefern die Visualisierungsgedanken Halls, die vorliegende Arbeit bereichern können. Im vorherigen Kapitel wurde ein Modell für fotografische Bilder vorgestellt. Dabei wurden Schmalriedes Gedanken hervorgehoben, dass „Standbilder“ kein Äquivalent zu laufenden Bildern bilden können, denn die Sportfotografie transformiert sportliche Aktionen in den statischen Zustand. Somit werden festgehaltene Sportaktionen besonders interpretierbar (vgl. Schmalriede, 2004, S. 12 u. 21). Im Gegensatz dazu konzentriert sich Halls Modell auf die Massenkommunikation, insbesondere das Fernsehen. Wird der Fokus auf die Fernsehbilder gelegt, dann kann festgehalten werden, dass diese Bilder durch diverse Sportsendungen bzw. Sportkanäle für eine permanente Präsenz des Sports sorgen. So gesehen prägen nicht nur die Sportfotografien, sondern auch der Tele-sport die Medienwirklichkeit. Sie übertragen die dreidimensionale Welt des realen Sports in eine zweidimensionale Ebene und leiten somit einen visuellen Diskurs an (vgl. Hall, 2001a, S. 111). Allerdings ist die Interpretierbarkeit laufender Bilder eine andere, weil das Fernsehen als audiovisuelles Medium mit einer viel größeren Informationsdichte das Publikum versorgt. Auch wenn Zeitlupeneffekte, Wiederholungen besonderer Spielsituationen, Kommentare oder besondere Perspektiven (z.B. Ego-Perspektive) geboten werden, um Interpretationen aufzuwerten und dem Publikum das Gefühl der Unmittelbarkeit anzubieten, können die wahrgenommenen Informationen nicht auf die gleiche Weise rezipiert werden, wie stehende Bilder. Diese Wesensmerkmale von Standaufnahmen und Bewegt-

³⁹ Eine „dominante Ideologie“ kann bei Stuart Hall als vorherrschende Position (im Sinne einer Meinung, Anschauung oder auch Überzeugung) zu einem Sachverhalt innerhalb einer Gesellschaft verstanden werden, welche dementsprechend medial zum Ausdruck kommt.

bildern stehen in direkter Konkurrenz zueinander. Jedoch ist diese Konstellation, weder für stehende, noch laufende Bilder von Nachteil. Vielmehr erlangen beide ihre Legitimation, indem sie durch die gegenseitige Abgrenzung ihre je eigenen Vorzüge bieten.

Kehren wir zum besagten Modell zurück. Der Kern von Halls Überlegungen geht von einem kommunikativen Kreislauf, beziehungsweise Spannungsbogen aus, der durch Enkodierung (Produktion), Zirkulation (sinnstiftender Diskurs) und Dekodierung (Distribution/Rezeption/Konsum) gebildet wird (Hall, 2001a, S. 105 u. 109). Die Enkodierung beschreibt die Produktion bzw. Herstellung von medialen Programmen, wie beispielsweise Sportsendungen. Hierfür sind die institutionellen Strukturen des Rundfunks verantwortlich. Im Anschluss müssen die Sendungen auch in Umlauf gebracht werden. Dieser Vorgang wird mit der Zirkulation verdeutlicht. Dabei stellt die Zirkulation eine Verbindung zwischen Produktion und Konsum dar. Daher hat sie eine doppelte Sinnhaftigkeit, denn „nackte historische Ereignisse“ müssen bereits vor und während ihrer Aufbereitung (bzw. Kodierung) in mediengerechte Geschichten (in Form von Medientexten) als bedeutend angesehen werden, sodass diese überhaupt medial thematisiert werden. In diesem Kontext stellt der Arbeitsprozess der Produktion eine diskursive Form dar, weil bereits in dieser Phase eine komplexe Auswahl erfolgt, die an Bedeutungszuschreibungen gebunden ist und entscheidet, was gezeigt wird oder nicht. Im Anschluss werden die medialen Produktionen konsumiert und führen zu spezifischen Bedeutungen seitens des Publikums. So betrachtet beschreibt die Dekodierung, die mediale Aneignung. Die Kreislaufvorstellung schließt sich letztendlich dadurch, dass die dekodierten Informationen (Hall würde von Nachrichten sprechen) Einzug in die Strukturen gesellschaftlicher Praktiken nehmen, auf welche sich wiederum die medialen Produzenten beziehen. (vgl. zusammenfassend Hall, 2001a, S. 105-110)

Der Kreislauf vollzieht sich also zwischen Kodierungs- und Dekodierungsprozessen mit den jeweiligen Bedeutungszuschreibungen. Allerdings betont Hall (2001a), dass seine kommunikative Kreisvorstellung alles andere als perfekt ist (vgl. 119). Die Kodierungsvorgänge können nämlich nicht festlegen, welche Dekodierungen zur Anwendung kommen. Bei einem perfekt geschlossenen Kreis wäre jede Nachricht ein Moment vollkommen transparenter Kommunikation (vgl. Hall, 2001a, S. 119). In der Regel kommt eine solche Kommunikation nicht vor. Aus diesem Grund unterscheidet Hall (2001b) zwischen denotativer und konnotativer Bedeutung. Das soll heißen, dass es einen Unterschied gibt zwischen dem Verstehen der wörtlichen Bedeutung von Worten und Bildern (also der denotativen Bedeutung) und dem Übereinstimmen mit der interpretierten Bedeutung (im Sinne der Konnotation) der medialen Aufbereitungen (vgl. Hall, 2001b, S. 357). In diesem Kontext spricht Hall von drei generellen Lesestrategien, die Menschen beim Konsumieren von

medialen Inhalten anwenden können. Es handelt sich dabei um eine „hypothetische Differenzierung“, die in empirischen Untersuchungen noch genauer erforscht werden muss (vgl. Hepp, 2010, S. 118). Trotzdem erscheint es zielführend, diese drei Lesearten vorzustellen, um das Verständnis für die Visualisierungsgedanken Halls zu schärfen. Hall unterscheidet zwischen der *dominanten*, der *ausgehandelten* und der *oppositionellen* Leseart bzw. Position, die ein/e Rezipient/in bezüglich eines medialen Angebots einnehmen kann (vgl. Hall, 2001, S. 119-123 u. ergänzend Winter & Mikos, 2001, S. 27-28 sowie Hepp, 2010, S. 118-119). Die dominante Leseart wird von einem Zuschauer oder einer Zuschauerin erzeugt, wenn diese exemplarisch eine Sportsendung ansieht und sich mit der medialen Interpretation (als dominante Ideologie) eines Sportereignisses vollkommen „identifiziert“. Eine ausgehandelte Leseart hingegen wird von Zuschauern und/oder Zuschauerinnen generiert, wenn diese sich der dominanten Definition eines Ereignisses fügen, aber nicht in allen Punkten übereinstimmen. Ein Beispiel für eine solche ausgehandelte Leseart wäre eine Foulsituation im Fußballsport, die durch die Schiedsrichterin oder den Schiedsrichter nicht erkannt wird, wodurch die eigene Nationalmannschaft das siegbringende Tor zugesprochen bekommt. In diesem Fallbeispiel würden sich vielleicht die Zuschauer/innen über den Ausgang des Sportspiels freuen, aber zugleich eine ablehnende Haltung gegenüber dem siegbringenden Foul einnehmen. So gesehen stellt die ausgehandelte Leseart eine Mischung aus den dominanten und ausgehandelten Elementen dar (vgl. Hepp, 2010, S. 119). Schließlich wäre noch die oppositionelle Leseart zu nennen, welche allerdings im Kontext der Diskussion selbsterklärend wird. Diese besondere Leseart kommt zu tragen, wenn Zuschauer/innen die dominante Ideologie vollkommen ablehnen. (vgl. Hall, 2001, S. 119-123; Winter & Mikos, 2001, S. 27-28 u. Hepp, S. 118-119).

Letztendlich stellt sich die Frage, wieso überhaupt von Lesen gesprochen wird, obwohl Halls Überlegungen einen direkten Fokus auf das Fernsehen haben. Der Textbegriff ist bei Hall besonders weit gefasst. Der Ausdruck *Text* bzw. *Medientext* steht „nicht nur für Geschriebenes und Gedrucktes, sondern generell für jedes kommunikative Produkt (Fernseh- und Radiosendungen oder Filme) in seiner Gesamtheit, einschließlich sprachlicher und weiterer audiovisueller Komponenten“ (Hepp, 2010, S. 113). In diesem Zusammenhang wird der Fernhesport als ein komplexes Zeichensystem verstanden, „dessen Texte an der dem Wettkampfsport innewohnenden Fülle von Zeichen und Bezeichnetem ansetzen und dieses Feld weiter semiotisch aufladen“ (Schwier, 2002, S. 81). Diese semiotische Aufladung erfolgt nach dem vorgestellten Kreislauf von Produktion (Encodierung), Zirkulation (sinnstiftender Diskurs), Konsum (Decodierung) und einer gewissen Reproduktion. So betrachtet kann die Kreisvorstellung auch als Kreislauf von Bedeutungen

in der televisionären Sportkommunikation verstanden werden (vgl. Schwier, 2002, S. 73-74). Allerdings sind diese Überlegungen des Encodierens und Decodierens relativ abstrakt, sodass eine konkrete Umlegung auf die Visualisierung des Sports schwieriger ist. Trotzdem besteht die Notwendigkeit dieses Modell in dieser Arbeit vorzustellen, weil zahlreiche Studien, insbesondere aus dem angloamerikanischen Raum, sich auf dieses Theoriegebilde stützen. Dabei gehen sie vor allem von den Thesen aus, dass die medial strukturierten Inhalte, einerseits in einen offenen bedeutungsvollen Diskurs eingebracht werden und andererseits bevorzugte Lesearten erzeugen. Allerdings ist die relevanteste Annahme jene, dass gerade die Kodierungsvorgänge der Medien die Reproduktion von bevorzugten Sichtweisen des Sports begünstigen. (vgl. zusammenfassend Schwier, 2002, S. 81-82).

2.4 Wie lässt sich die Visualisierung des Sports modellhaft repräsentieren?

Die kritische Beleuchtung der ausgewählten Begriffe, Modelle und Theorien verfolgte das Ziel, die erste Forschungsfrage, also *wie sich Sport als visuelles Phänomen theoretisch abgrenzen, verorten und begreifen lässt*, zu beantworten. Dabei stellte sich im Verlauf der Arbeit heraus, dass die Bearbeitung der Fragestellung viel komplexere Züge annahm, da fundamentale Grundlagen für den Gegenstand visualisierter Sportereignisse fehlten. Dementsprechend erfolgte eine hermeneutische Suchbewegung, um aus facheinschlägigen Quellen grundlegende Informationen zusammenzutragen und für den Forschungsgegenstand deutlich herauszukristallisieren. Daraus entstand ein dichtes und vernetztes Theorieangebot, um Sport als visuelles Phänomen aus der Perspektive mehrerer wissenschaftlicher Richtungen besser zu begreifen. In diesem Kontext werden die anschließenden Antworten als Zwischenbilanz der Forschungsarbeit keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Dies wäre bereits durch die beschränkte Rahmensetzung der vorliegenden Arbeit unmöglich. Vielmehr wird mit der modellhaften Beschreibung die Hoffnung verbunden, einen bestimmten Zugang anzubieten, um das Terrain der Sportvisualisierung zu umreißen, sowie Anregungen zu schaffen, neue Fragestellungen für das Forschungsfeld anzuregen.

Widmen wir uns nun den Teilaspekten der ersten Forschungsfrage. Aus gegenwärtiger Sicht kann keine theoretische Abgrenzung der Sportvisualisierung angeboten werden, welche für ein besseres Verständnis des Forschungsgegenstandes befriedigend wäre. Die Begründung liegt darin, dass die Visualisierung des Sports eine Spielwiese unterschiedlicher Forschungsansätze und Disziplinen geworden ist, welche die Sichtbarmachung oftmals nicht direkt behandeln, sondern implizit mitberücksichtigen. Zudem sind die Fachdisziplinen nicht neutral, „sondern schaffen und verteidigen bestimmte Fragestellun-

gen und Analysemethoden“ (Garncarz, 2016, S. 41). Dementsprechend ist auch eine Annäherung an das Forschungsfeld schwierig und würde unter Umständen besonders einseitig ausfallen, weil die meisten Forschungsinitiativen den Mediensport, insbesondere den massenmedialen Fernsehsport fokussieren. Doch entwickelte sich der Fernsehapparat erst in den 1970er Jahren zu einem leitenden Medium. Zuvor waren andere Medien tonangebend für die Medienlandschaft. So war es nicht der Film, sondern die Fotografie, die im Sportbereich eine neue Bild-Wirklichkeit entstehen ließ (siehe Schmalriede, 2004). Dennoch setzte die Bebilderung von Zeitungen und Blättern zeitversetzt ein. Erst mit dem auslaufenden 19. Jahrhundert wurde das Drucken von Sportfotografien innerhalb eines Letternansatzes möglich. Am Anfang veränderte dieser technische Fortschritt nichts an der hervorgehobenen Rolle schriftlicher Informationen. Trotzdem war es eine besondere Phase für die Entwicklung der Sportvisualisierung. Aus diesem Grund müssten Forschungsarbeiten deutlich früher Ansetzen als in den 1970er Jahren. Das verschränkte Medien- und Sportsystem scheint noch nicht zur Gänze begriffen worden zu sein. Davon zeugt vor allem ein gewisser terminologischer Notstand, der sich in einer unpräzisen Anwendung von Fachbegriffen äußert. Weitere Erkenntnisse in diesem Bereich könnten die Visualisierung begreifbarer machen und die Entwicklung konkret anwendbarer Theorien erleichtern. In diesem Zusammenhang kann nur darauf appelliert werden, theoriegeleitet und begriffskritischer zu arbeiten. Letztendlich basieren begriffliche Konzepte auf theoretischen Annahmen. Erst wenn diese transparent offengelegt werden, können diese eindeutig zum Verständnis der Sportvisualisierung beitragen. (vgl. ergänzend Garncarz, 2016, S. 42)

Ungeachtet der Verortungs- und Begriffsproblematik kann das Gebiet der Sportvisualisierung modellhaft beschrieben werden. Die kritische Auseinandersetzung, die mit unterschiedlichen Kernbegriffen, Modellen und Theorien vorausgegangen ist, ermöglicht Sport als visuelles Kulturphänomen wie folgt zu charakterisieren:

Die Visualisierungen moderner Sportereignisse entspringen der wechselseitigen Annäherung von Medien und Sport. Sie können als besondere Interpretationen im Sinne visueller Repräsentationen oder Inszenierungen verstanden werden, in denen die sportliche Ereigniswirklichkeit in die Medienwirklichkeit transformiert wurde. Als solche Interpretationen manifestieren bzw. materialisieren sich Sportereignisse in verschiedenen Gegenständen, insbesondere in Form von Medienbildern. In dieser Erscheinungsform werden die Sportbilder – von der Visuellen Kommunikationsforschung und der „Visual Studies“ – als visuell mediale Kommunikate begriffen, sowie untersucht. In diesem Kontext richtet sich die Visualisierung als Prozess nach den jeweiligen Medien, den Wissensvorräten, sowie Werten und Normen einer Gesellschaft. Daraus ergibt sich die Visualität des Sports, also ein

durch die Geschichte geprägtes visuelles Erscheinungsfeld. Die Sportvisualisierung bezieht sich primär auf die Sichtbarmachungen der Sportereignisse selbst, kann aber Randerscheinungen des Sports (wie z.B. Szenen vor und nach dem Start, emotionale Bilder des Publikums, dramatische Situationen von Unfällen, Niederlagen oder gewalttätigen Ausschreitungen) beinhalten.

Zur Wiederholung ist festzuhalten, dass sowohl der Visualisierungs-, als auch der Bildbegriff zwei Dimensionen aufweisen. Die Dimensionen beziehen sich auf die Innen- und Außensicht oder anders ausgedrückt, auf eine konkrete und abstrakte Ebene. Die Abbildung 6 hält diese Dimensionen schematisch fest. Die farbliche Akzentuierung verdeutlicht, dass die Übergänge zwischen den Ebenen fließend und somit schwer voneinander zu trennen sind.

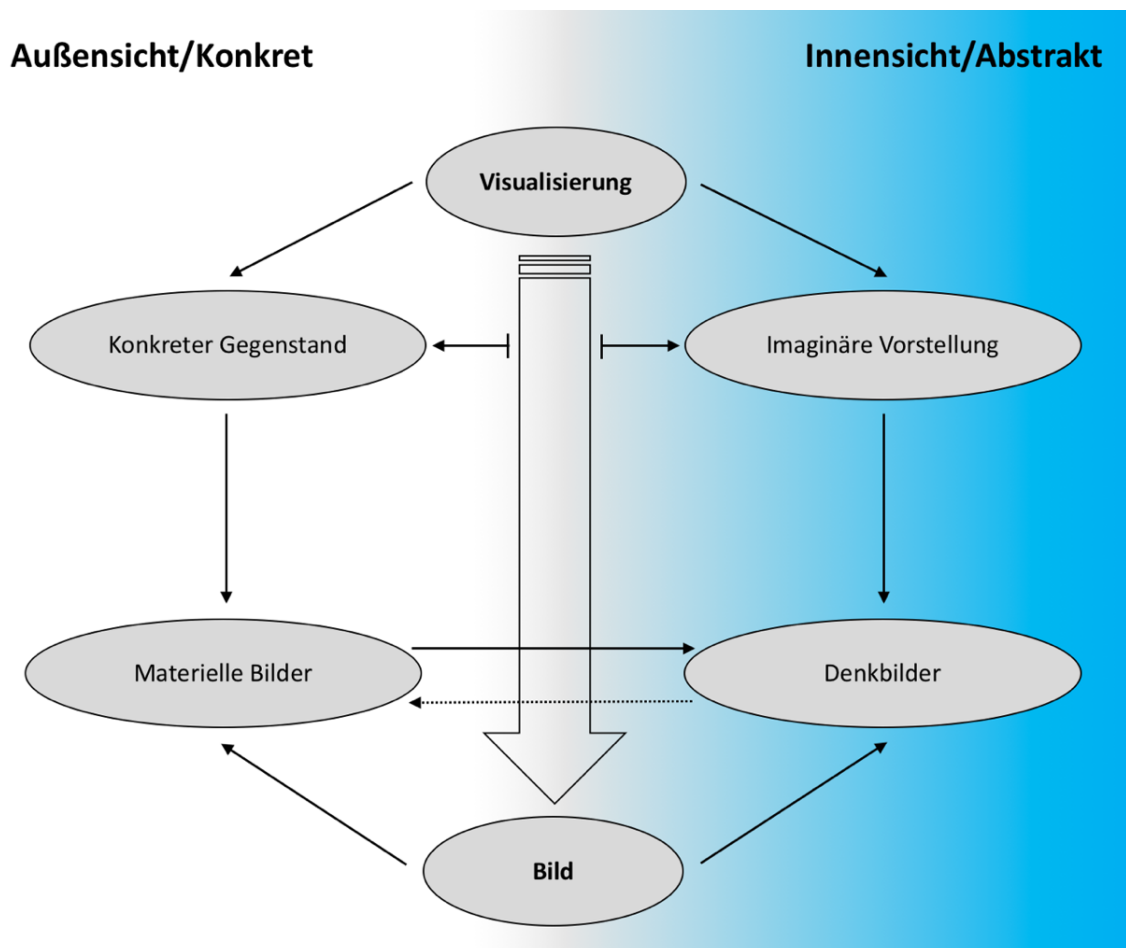


Abbildung 6: Ebenen des Visualisierungs- und Bildbegriffes (eigene Darstellung angelehnt an Brosch, 2008 u. Müller & Geise, 2015)

Unter dem Visualisierungsbegriff sind „sämtliche Vorgänge des Sichtbarmachens“ (Brosch, 2008, S. 71) und die bildlichen Endprodukte zu verstehen. In diesem Sinne meint die Visualisierung entweder imaginäre Vorstellungen, oder einen konkreten Gegenstand. Die imaginären Vorstellungen beziehen sich auf den Entstehungsprozess von Bildern. Es geht

letztendlich darum, wie mentale Ideen (durch verschiedene Einflussfaktoren) selbst entstehen und in weiterer Folge mittels apparativer Techniken (z.B. der Fotografie) in bildliche Gegenstände transformiert werden. Die Endprodukte sind also konkrete visuelle Darstellungen. Das können Filme, Videos, Fotografien, aber auch Skulpturen oder Malereien sein. Schlussendlich verdeutlicht die *Abbildung 6* mit den voneinander getrennten Pfeilen, dass „bei der ‚Visualisierung‘ die doppelte Bedeutung von konkretem Gegenstand und imaginativer Vorstellung eindeutig voneinander zu trennen sind“ (Brosch, 2008, S. 73).

Beim Bildbegriff ist die Unterscheidung schwieriger. In der Regel wird außerhalb des fachsprachlichen Gebrauchs mit dem Bild nur das visuelle Endprodukt verstanden. Bei der Visuellen Kommunikationsforschung und den „Visual Studies“ weist das Begriffsverständnis des Bildes eine „Doppelung“ auf. Ein Bild wird immer in mehrfacher Bedeutung aufgefasst, also als materielles Bild und Denkbild. Dieses Verständnis basiert auf der Überzeugung, dass materielle Bilder aus vorausgehenden Denkbildern entstehen (siehe durchgezogenen Pfeil in *Abbildung 6*). Allerdings müssen sich Denkbilder nicht zwingend in Gegenständen materialisieren (siehe punktierten Pfeil in *Abbildung 6*). Hierbei handelt es sich um ein relativ abstraktes Begriffskonzept, das unter Umständen zur Verwirrung führen kann. Jedoch macht diese doppelte Bedeutung Sinn, weil sie aussagt, dass Sportbilder aus Denkbildern entstehen. Diese Bilder wirken nun auf die Rezipientinnen und Rezipienten zurück und können die bestehenden Vorstellungen über Sport beeinflussen und somit neue Bilder entstehen lassen.

Die Bild- und Visualisierungsbegriffe sind schlussendlich miteinander verbunden. Sie beziehen sich letztendlich auf jene Vorgänge und bildliche Produkte, die Sport auf vielfältige Weise sichtbar machen. Der größte Unterschied zwischen den Begriffen ist ihre Anwendbarkeit. Mit der Visualisierung kann deutlicher zum Ausdruck gebracht werden, ob es sich um den Entstehungs- bzw. Produktionsprozess oder die Bilder selbst handelt. Beim Bildbegriff ist eine solche Trennung schwieriger, da der direkte Bezug zur Bildherstellung fehlt, wie aus Denkbildern konkrete Darstellungen entstehen.

Vor diesem Begriffsverständnis und der vorausgegangenen Charakterisierung wird der Sport als Kulturbereich verstanden, der nicht der Natur, sondern der geistigen Leistung von Menschen entspringt. Die geistigen Leistungen werden durch den Körper mittels sportartspezifischer Bewegungen zum Ausdruck gebracht und verdichten sich in größeren Maßstäben zu festen Bestandteilen sportlicher Systeme. So betrachtet kann der Sport als kultureller Teilausdruck oder auch Lebensäußerung einer Gesellschaft begriffen werden.

In diesem Zusammenhang sind Visualisierungen des Sports besondere *Interpretationen 2. oder 3. Grades* (siehe Alkemeyer, Kapitel 2.1.3). Die *Interpretationen 2. Grades* beschreiben die sportlichen Ereignisse selbst, die anhand der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen hergestellt werden. Der *3. Interpretationsgrad* betrifft die Medieninstitutionen (wie Presse, das Fernsehen oder den Hörfunk), die Sportereignisse medienspezifisch in Form von verschiedenen Bildern visuell zur Darstellung bringen. Es geht also um Medienversionen des Sports, welche eine Transformation der sportlichen Ereigniswirklichkeit in die Medienwirklichkeit darstellen. Die Codes des Sports werden dabei medienspezifisch weiterinterpretiert (kodifiziert), durch einen kommunikativen Prozess öffentlich in Umlauf gebracht, und anschließend durch die Zuschauer/innen medial angeeignet (dekodiert). Dieser Vorgang wird dabei komplexer, wenn bedacht wird, dass visuelle Medien selten alleine auftreten, sondern in Kombination mit anderen Medien. Die Rezipienten und Rezipientinnen, welche diese medialen Inhalte konsumieren, deuten relativ individuell die Medienangebote. Bis dato steht die Medienwirkungsforschung in einem Dilemma, weil keine geeigneten Instrumentarien vorliegen, um die medialen Wirkungen valide zu erfassen.

Folglich muss betont werden, dass die Grundfunktion von Medien die Verbreitung von Information ist. In diesem Zusammenhang werden Medien von Menschen zu unterschiedlichen Zwecken genutzt, um mit anderen zu kommunizieren, sich anhand der jeweiligen Informationen zu orientieren, sowie sich zu unterhalten (vgl. Garncarz, 2016, S. 22-23). So betrachtet sind Medienversionen des Sports, Ergebnisse von kommunikativen Prozessen. Die medialen Sichtbarmachungen des Sports können dabei gegenwärtig zwischen Information und Unterhaltung verortet werden.

Der kommunikative Aspekt des medial aufbereiteten Sports leitet zum historischen Wandel der Sportvisualisierung über. Die ersten sportfotografischen Bildnisse entstanden aus anderen Motiven als heute. Sie dienten nicht im selben Ausmaß der Information (im Sinne der Nachrichtenberichterstattung) und Unterhaltung. Auch das Motiv der ökonomischen Verwertung und die damit oft in Verbindung gebrachte symbiotische Beziehung von Medien und Sport war noch nicht tragend geworden. Zunächst wurden Sportbilder vor allem aus intellektueller Neugier angefertigt, um schnelle Bewegungsabläufe nachvollziehen zu können. Dies machte wiederum der technische Fortschritt möglich. In einer weiteren Phase wurde der Sport als visuelle Plattform verwendet, um etwa politische Botschaften an ein bestimmtes Publikum zu transportieren. Ein Beispiel hierfür wäre die in Österreich abgehaltene Arbeitersportolympiade aus dem Jahr 1931.

Die Diskussion um den Wandel der Sportvisualisierung geht schlussendlich in der Frage auf, wie dieser Prozess beschrieben und bezeichnet werden kann. Der geschichtliche Wandel kann mit dem Begriff der Visualität beschrieben werden. Visualität steht für ein „historisch bedingtes visuelles Erscheinungsfeld“ (Brosch, 2008, S. 70).

Zum Wandlungsprozess ist hinzuweisen, dass sich der Sport als visuelles Phänomen in besonderer Weise durch kommunikative Prozesse weiterentwickelt. Deswegen ist der Sport von der Gesellschaft und deren Medien abhängig. Nach Garncarz (2016) ist ein Zusammenleben von Menschen nicht möglich, wenn Kommunikation nicht gelingt (vgl. 23). Zudem unterliegt die Kommunikation grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungen (vgl. Garncarz, 2016, S. 23). Überschaubare Gesellschaften brauchen „kaum technische Mittel zur Informationsübermittlung, Mediennutzungsformen und -institutionen. Je komplexer eine Gesellschaft ist, desto notwendiger wird eine mediale Vermittlung“ (Garncarz, 2016, S. 23) sein. Diesbezüglich fielen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche gesellschaftliche und medientechnische Faktoren zusammen. Die Gesellschaft wurde komplexer und mit ihr die Medienlandschaft. Der Sportvisualisierung stand ein immer größeres Spektrum an Medien zur Verfügung. Damit einhergehend wurde die mediale Vernetzung vielschichtiger und erfährt gegenwärtig eine kaum nachvollziehbare Dynamik. Dieser Umstand wird noch verkompliziert, wenn wiederholt auf die Überlegungen Hildenbrandts oder Halls verwiesen wird, die feststellten, dass kommunikative Prozesse niemals perfekt ablaufen, sondern immer eine gewisse Unschärfe zwischen „Sender und Empfänger“ hinterlassen und damit zum Wandel beitragen. Aus diesem Grund wird mit Spannung abzuwarten sein, auf welche Weise sich der Sport als visuelles Phänomen weiterentwickeln wird.

Resümierend kann festgehalten werden, dass die Visualisierung des Sports als Forschungsgegenstand relativ komplex ist, auf zahlreichen Annahmen basiert und damit eine einfache bzw. wenig abstrakte Beschreibung noch nicht zulässt. Eine wissenschaftstheoretische Verortung ist kaum möglich. Allerdings können neben den sportwissenschaftlichen Ausrichtungen vor allem die „Visual Studies“ und die Visuelle Kommunikationsforschung genannt werden, welche besonders richtungsweisende Konzepte aufweisen (vgl. Kapitel 2.2.2). In weiterer Folge wird es um zwei weitere fundamentale Fragen gehen, welche sich auf die Ausgangsbedingungen und die ersten Sportvisualisierungen beziehen werden. An dieser Stelle wird die Thematisierung von Begriffen und ihren theoretischen Annahmen, die als besonders Relevant für die Visualisierung des Sports anzusehen sind, abgeschlossen.

3. SPORT UND MEDIEN IM GESELLSCHAFTLICHEN WANDEL

Aus medienhistorischer Perspektive wird häufig argumentiert, dass Medien auf ganze Gesellschaften und somit auf ihren Wandel einwirkten. In manchen Fällen wird der Blickwinkel eingenommen, als ob die technischen Medien einen autonomen Einflussfaktor darstellten, dem sich eine Gesellschaft nicht entziehen könnte. Unter Umständen führt eine solche Perspektivensetzung zur Verwirrung. In diesem Zusammenhang ist es hilfreich den gesellschaftlichen Wandel, die damit verbundenen Medien und in unserem Fall insbesondere den Sport, von einem entgegengesetzten Standpunkt zu betrachten. Es darf nämlich nicht vergessen werden, dass sowohl die Medien als auch der Sport menschliche Erfindungen sind. Es sind also Menschen einer Gesellschaft, bei denen die Entscheidung liegt, welche Medien wie angewendet und auf welche Weise sportliche Betätigungen ausgelebt werden. Das soll nicht heißen, dass Sport und Medien rückwirkend keine Auswirkungen auf Gesellschaften haben, ganz im Gegenteil, aber schlussendlich sind es immer Menschen, die diesen beiden Teilsystemen, zu je einem Zeitpunkt, bestimmte Bedeutungen zuschreiben. Aus diesem Grund wird der weitere Verlauf der Arbeit von der These getragen, dass die Entwicklung der Sportverbildlichung nur als gesellschaftsübergreifendes Phänomen verstanden werden kann. Erst durch einen grundlegenden Wandel der Gesellschaft konnten Bedingungen entstehen, die eine Annäherung von Sport und Medien möglich machten und damit einen Weg zur Entwicklung eines verschränkten, sowie dynamischen „Sport-Medien-Komplexes“ eröffneten. Von diesem Standpunkt aus gesehen werden Sport und Medien, als Teilbereiche des gesellschaftlichen Wandels verstanden.

Vor dem Hintergrund der leitenden Annahme wird die Frage im Zentrum stehen, *was die fundamentalen Voraussetzungen für die Visualisierung des Sports waren*. Zur Beantwortung der Fragestellung wird ein direkter Bezug auf die konkreten Überlegungen Werner Faulstichs (2004a), eines Professors für Medienwissenschaft, sowie Experten für angewendete Medienforschung, genommen und für das eigene Forschungsinteresse modifiziert. In diesem Kontext werden die nach Faulstich (2004a) wichtigsten Schlüsselphänomene des gesellschaftlichen Wandels, also das *Bevölkerungswachstum*, die *Schichtendifferenzierung*, der *Technikboom*, die *Industrialisierung* und die *Medien* behandelt. Darüber hinaus werden auch *medienrechtliche Aspekte*, sowie Tendenzen zur *Neuausrichtung des Freizeitphänomens* fokussiert. Diese Schwerpunktsetzungen werden über die exemplarische Benennung einiger wichtiger Aspekte nicht hinausgehen können. Vielmehr wird es darum gehen in Erinnerung zu rufen, in welchem historischen Kontext die Anfänge der modernen Sportvisualisierung gesehen werden müssen. Das Hauptaugenmerk wird von etwa den 1840er Jahren bis zur Jahrhundertwende um 1900 gelegt. Die Behandlung einiger Schlüsselphänomene werden zeitliche Vor- oder Rückgriffe verlangen, um keine Ver-

ständnisprobleme entstehen zu lassen. Zu einer besseren Vorstellung hält die *Abbildung 7* die Schlüsselphänomene schematisch fest und ist bereits an die oben genannte Arbeitstheese angelehnt. Die Schlüsselphänomene können auch als wesentliche Wandlungsfaktoren betrachtet werden. Um der Nachvollziehbarkeit Rechnung zu tragen, werden die Faktoren in eigenständigen Kapiteln behandelt. Diese Vorgehensweise soll allerdings nicht zur Auffassung führen, dass die Schlüsselphänomene voneinander unabhängige Faktoren waren. Trotzdem können diese nicht auf einen linearen historischen Zusammenhang gebracht werden. Schlussendlich ist die Geschichte der Sportvisualisierung und der damit verbundenen Medien komplexer.

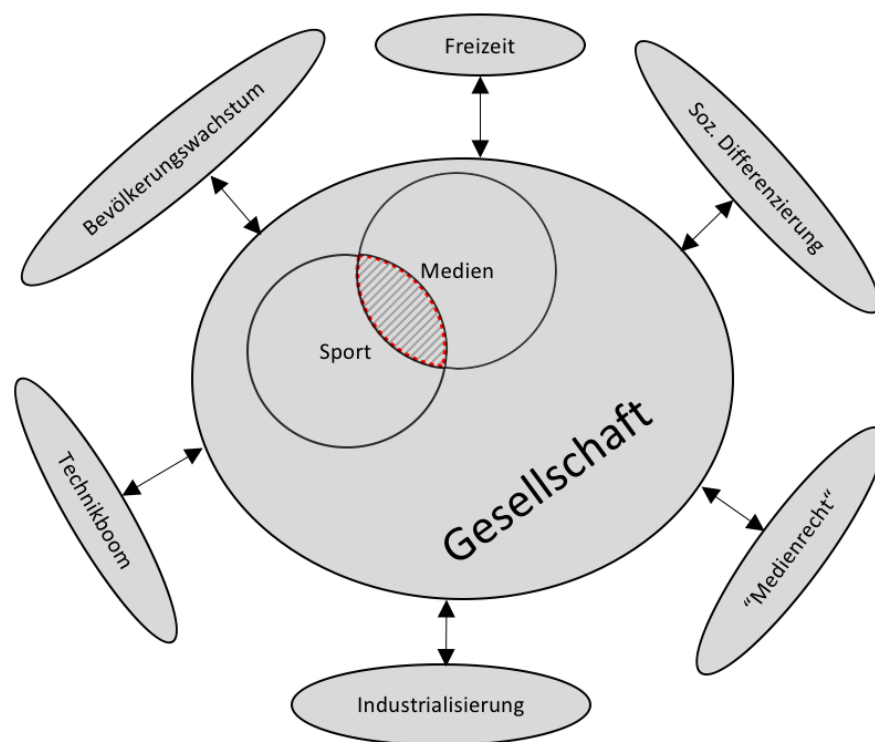


Abbildung 7: Medien und Sport im gesellschaftlichen Wandel (eigene Darstellung)

Letztendliches Ziel wird es sein, einen roten Faden zwischen den gesellschaftlichen Schlüsselphänomenen zu finden, um die Annäherung des Sports und der Medien für die Sportverbildlichung nachvollziehbarer zu machen. Die Beantwortung der oben angeführten Fragestellung wird folglich einen nahtlosen Übergang zum letzten Abschnitt der Arbeit, mit besonderer Orientierung auf die ersten Visualisierungen des modernen Sports bilden.

3.1 Bevölkerungsboom

„Waren die Bevölkerungszahlen seit dem Mittelalter nur sehr langsam gestiegen“ (Vocelka, 2013, S. 100), so kam es in der frühneuzeitlichen Gesellschaft zu gewaltigen Steigerungsraten. Dies konnte nicht nur im deutschsprachigen Raum beobachtet werden, sondern in ganz Europa (vgl. Faulstich, 2004a, S. 33). Vor allem ab der Mitte des 18. Jahrhunderts begann die Population immer schneller zu wachsen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stiegen die Zahlen auf den heutigen Gebiet Österreichs im Durchschnitt um etwa 40 Prozent an (vgl. Vocelka, 2013, S. 101). Auf deutschem Territorium kam es beinahe zu einer Verdoppelung (vgl. Faulstich, 2004a, S. 11).

Vielfältige Gründe trugen zu der enormen Bevölkerungsvermehrung bei. Kriege und Seuchen blieben in größeren Maßstäben aus. Fortschritte in der Medizin, ärztliche Versorgung, sowie eine Verbesserung hygienischer Verhältnisse wirkten sich besonders positiv auf die allgemeine Sterblichkeit und im Besonderen die Kindersterblichkeit aus. So stieg die durchschnittliche Lebenserwartung zwischen 1871 bis 1900 auf deutschem Gebiet von 37 auf etwa 47 Jahre an (vgl. Faulstich, 2004a, S. 11). Zudem kam es zur Einführung ertragreicher Produkte (vgl. Vocelka, 2013, S. 101). Mais und Kartoffeln wurden angebaut, das Vieh wurde in eigenen Ställen gehalten. Dies führte zu einer erhöhten Ansammlung von Mist, der wiederum als Dünger eingesetzt werden konnte. Dadurch konnten die Erträge deutlich gesteigert werden. Zusätzlich wurden eingekreuzte Rinderrassen eingesetzt, welche bessere Milcherträge lieferten. Es kam also auch zu einer Verbesserung des Nahrungsmittelspielraumes. (vgl. Faulstich, 2004a, S. 10-11 u. Vocelka, 2013, S. 100-101)

Es handelte sich bei den demographischen Entwicklungen noch um sehr bescheidene Veränderungen für die Sportvisualisierung, welche nur indirekt für sie zum Tragen kamen. Doch war der Bevölkerungsboom eine fundamentale Voraussetzung, dass eine Massengesellschaft und in weiterer Folge ein großer Konsumentenkreis für mediale Inhalte, unter anderem die des Sports, entstehen konnte.

3.2 Schichtendifferenzierung

Bereits in den 40er Jahren zeichnete sich eine starke Differenzierung der Gesellschaft ab, die alle Schichten betraf. Das alte Modell der bürgerlichen Öffentlichkeit, welches auf den traditionellen Ständen, also dem Adel, Bürgertum, Bauernschaft, sowie dem „Vierten Stand“ basierte, zerbrach. Am Ende des 19. Jahrhunderts war das Ergebnis eine neue gesellschaftliche Pyramide oder in der Terminologie Faulstichs (2004a) eine andersgearschaltete soziale Stratifikationshierarchie (vgl. S. 12). An der Spitze stand eine kleine Gruppe des politisch herrschenden Adels, wie aber auch niedere adelige des Agrarkapitalismus,

sowie Unternehmer und Wirtschaftsführer aus der Bourgeoisie. „Diese Oberschicht war bestimmt durch Macht, und Macht war definiert bevorzugt als ökonomische Macht, als Luxus und Reichtum“ (Faulstich, 2004a, S. 18). In diesem Zusammenhang erscheint es sinnvoll auf die bürgerliche Gesellschaft genauer einzugehen. Denn die „klassische bürgerliche Gesellschaft“⁴⁰ wurde durch neue bürgerliche Gesellschaften abgelöst. Die Stratifikation zeichnete sich bei dieser sozialen Schicht besonders deutlich ab. Am Ende des 19. Jahrhunderts stand das Bürgertum nicht mehr für einen Stand oder eine Klasse, sondern viel mehr für verschiedene Berufsgruppen. Diese Berufsgruppen definierten letztlich die neue Mittelschicht, die sich weiter ausdifferenzieren lässt. So bildeten freie Selbstständige, wie Rechtsanwälte, Ärzte oder hohe Verwaltungsbeamte die obere Mittelschicht. In der mittleren Mittelschicht standen etwa Professoren, Lehrkräfte, oder leitende Angestellte. Kleine Beamte, Landbesitzer, Handwerker bildeten oft die untere Mittelschicht. Am Ende der sozialen Pyramide waren Lohnarbeiter, Dienstboten, Tagelöhner angesiedelt. Gesellschaftlich tiefer positioniert waren nur noch der städtische Pöbel, der im Zuge der Urbanisierung noch zunahm, wie etwa Bettler, Prostituierte oder Diebe. (vgl. zusammenfassend. Faulstich, 2004a, S. 12-18 u. Vögelka, 2013, S. 190-193 u. 221-226)

Die Stratifikation sozialer Schichten führte zu Diversifikation medialer Kommunikation und Medien wurden markant schichtenspezifischer (vgl. Faulstich, 2004a, S. 254 u. 256-259). Diese Annahme scheint auch in deutlich jüngeren Forschungsarbeiten, Zustimmung zu finden. So vertritt auch Garncarz (2016) die Meinung, dass „je komplexer eine Gesellschaft ist, desto notwendiger wird mediale Vermittlung“ (S. 23) sein. Als Voraussetzung wird also eine weit entwickelte Gesellschaft im Sinne der sozialen Komplexität, als auch der Bevölkerungsgröße angesehen. Inwieweit jedoch die gesellschaftlichen Wandlungsprozesse mit jenen der Medien nachvollziehbar gemacht werden können, bleibt bei beiden Forschern schwer nachvollziehbar. Allerdings kann von einer schichtenspezifischen Mediennutzung ausgegangen werden, die vor allem durch die Alphabetisierung, die finanziellen Mitteln und die technischen Möglichkeiten (vgl. Kapitel 3.5) eine gewisse Einschränkung erfuhr. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, mussten noch etliche Jahrzehnte vergehen bis Medien für breitere Bevölkerungsschichten leistbarer wurden. In diesem Kontext muss davon ausgegangen werden, dass die ersten visualisierten Sportereignisse nur einem bescheidenen Publikum vor Augen geführt werden konnten. Dementsprechend bezogen sich etwa die ersten illustrierten Zeitungen bzw. Zeitschriften vorwie-

⁴⁰ Dieses Bürgertum setzte sich vor allem aus dem Bildungsbürgertum und Kaufmannschaft zusammen. Im Zuge der Industrialisierung vollzog es eine Entwicklung von Handelskapitalismus zum Industriekapitalismus (wie es sich z.B. an Unternehmern, Bankern oder anderen Wirtschaftsführern zeigte).

gend auf aristokratische Betätigungsfelder wie Reiten, Jagen oder Fechten (vgl. Faulstich, 2004a, S. 38-39; Dimitriou, 2010, S. 27-32 u. Eggers, 2007, S. 11-14).

Wie oben erwähnt taten die relativ hohen Preise ihr Übriges. Bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren breite Bevölkerungsgruppen besonders von Armut betroffen (vgl. Kapitel 3.4). Erst in den 70er Jahren begannen allmählich die Preise, insbesondere durch technischen Fortschritt zu sinken und zur Jahrhundertwende breitenwirksam erschwinglicher zu werden (vgl. Faulstich, 2004a, S. 30-31 u. 63-73).

Ungeachtet der mediengebundenen Visualisierung und der anfänglichen Zugänglichkeit, ist abschließend auf sozialwissenschaftliche Forschungsarbeiten hinzuweisen, welche davon ausgehen, dass die sozialen Differenzierungsprozesse unserer Gesellschaft dazu geführt haben, dass sich der moderne Sport aus anderen gesellschaftlichen Bereichen herauslösen konnte und sich dadurch zu einem eigenen Teilsystem entwickelte (vgl. Norden, 2006, S. 25-39; Prohl & Scheid, 2004, S. 56-58; und siehe ergänzend Beiträge zur soz. Struktur des Sports Weis & Gugutzer, 2008). Sport als solches System wurde zu einer Summe von Sportorganisationen und sportlichen Aktivitäten (vgl. Norden, 2006, S. 28). Die Stratifikation von Sport in Österreich zeigte sich schlussendlich ab dem Jahr 1860/61, die mit einer Liberalisierung der staatlichen Vereinspolitik möglich wurde. Folglich kam es zu steigenden Sport- sowie Turnvereinsgründungen (vgl. Norden, 2006, S. 27). Diese Vereinsgründungen signalisierten das Aufkommen unterschiedlicher Interessensgruppen, die wegweisend waren, da sie den nötigen Nährboden für die Berichterstattung darstellten, um diese über ihre präferierten sportlichen Inhalte mittels Zeitungen und Zeitschriften anzusprechen. Zunächst bezogen sich die Berichte auf textliche Informationen. Doch mit dem Auslaufen des 19. Jahrhundert zeichnete sich die Berichterstattung durch einen zunehmenden Bildeinsatz aus (vgl. Kapitel 3.5.1 u. 3.5.2).

3.3 Technikboom

„Das 19. Jahrhundert galt als das Jahrhundert der Erfindungen“ (Faulstich, 2004a, S. 18). Der technologische Wandel war nicht nur mit der Industrialisierung verbunden, sondern auch mit naturwissenschaftlichen Entdeckungen, etwa im Bereich der Chemie oder Physik (vgl. Faulstich, 2004a, S. 19-21).

Einhergehend mit den naturwissenschaftlichen Entdeckungen rückte die mittelalterlich-religiöse Weltansicht in den Hintergrund. In der Frühen Neuzeit zeichnete sich bereits eine Säkularisierung des Weltbildes ab. Das Diesseits begann ins Zentrum der menschlichen Denkbilder zu rücken. Immer genauere Vermessung wurde relevant. [...] „Empirische Forschung von Naturphänomenen im Sinne der experimentellen Prüfung von Hypothesen“ (Faulstich, 2004a, S. 18), unabhängig vom Forschungsinteresse, wurde wichtiger. Es

ging nicht mehr nur um sinnliche Anschauung, sondern vielmehr um die instrumentell exakte Messung. „Naturerkenntnis beruhte immer weniger auf der Erweiterung der Sinnesorgane und immer stärker auf den neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten durch Instrumente“ (Faustich, 2004a, S. 19). Das Stichwort Fotografie machte als Instrument erstmals möglich „dem Sehen bisher unerreichbare visuelle Kontinente [zu erobern]“ (Löffler, 2004, S. 97). Ihr fiel die Rolle zu „die Erkenntnis des Sichtbaren voranzutreiben, indem sie Kriterien und Standards für die Vergleichbarkeit und Interpretation visuell repräsentierter Objekte“ (Löffler, 2004, S. 97) schuf. Der französische Physiologe und Anatom Étienne-Jules Marey bediente sich etwa kurz hintereinander aufgenommener Fotografien, um Bewegungen bei Tieren, aber auch Menschen nachvollziehen zu können. Vor dem Hintergrund einer Wette bekam der gebürtige Brite und Fotograf, Eadweard Muybridge⁴¹ den Auftrag ein galoppierendes Pferd zu fotografieren, um zu beweisen, dass in bestimmten Phasen des Galopps keine Bodenberührung gegeben ist. Diesbezüglich waren der Technik zur Erfassung solch schneller Bewegungsabläufe besonders große Grenzen gesetzt, sodass eine Vielzahl an Kameras entlang der Rennbahn aufgestellt werden musste. Zudem war das Fotomaterial noch nicht besonders lichtempfindlich. Aus diesem Grund wurde eine weiße Wand aufgestellt und die restliche Bahn mit Kalk präpariert, um bessere Licht-, sowie Kontrastverhältnisse zu erzielen. Zugleich belichtete Muybridge die Platte, eine gewisse Zeit im Voraus, um das Letzte aus der Technik herauszuholen. Das Resultat konnte sich sehen lassen. Muybridge Fotografie oder genauer ausgedrückt Serienfotografie, da es sich strenggenommen um mehrere Einzelfotos handelte, wurde zum Beweis herangezogen und räumte zeitgleich mit der traditionellen Darstellung des galoppierenden Pferdes in der Malerei auf (vgl. Kapitel 2.3.1). (vgl. zusammenfassend Faustich, 2004a, S. 18-21; Löffler, 2004, S. 97; Schmalride, 2004, S. 12-13 u. Lattes, 1977, S. 6-7).

3.4 Industrialisierung

Die sogenannte „Industrielle Revolution“ war für die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung gewesen. Doch entstanden bereits zur Zeit des Merkantilismus und der damit verbundenen Protoindustrialisierung, Produktionsformen, die manches vorwegnahmen, was die industrielle Welt charakterisierte. (vgl. Vocolka, 2013, S. 188)

„Die Wirtschaft der Frühen Neuzeit war fast ausschließlich agrarisch orientiert“ (Vocolka, 2013, S. 150). Dementsprechend bildeten die (Bauerinnen und) Bauern den überwiegenden Teil der Bevölkerung. Die Wirtschaft war vorrangig auf Primärproduktion ausgerichtet. Abgesehen vom eigentlichen Bedarf produzierten Handwerker für individuelle Kunden.

⁴¹ Edward James Muggeridge änderte seinen Namen in Eadweard Muybridge als er in die USA immigrierte. Aus diesem Grund wird der Fotograf in manchen Büchern als Amerikaner bezeichnet, was zu fälschlichen Annahmen bezüglich seines Geburtsortes führt. Unter anderem wird Muybridge als „Father of the Motion Picture“ verstanden.

Somit waren die Ausmaße der Produktion recht bescheiden. Allerdings wurden im Bereich des Buntmetallbergbaues (Silber, Gold und Kupfer) relativ früh kapitalistische Produktionsweisen entwickelt. In diesem Zusammenhang wird von Frühkapitalismus gesprochen. Doch begann sich ein Wirtschaftszweig zu entwickeln, der große Veränderungen in der Gesellschaft mit sich brachte. Es handelte sich um die Massenproduktion von Gütern. Nach Vögelke (2013) stand der neue Ansatz in direkter Verbindung mit den wirtschaftlichen Theorien der damaligen Zeit, die zusammenfassend unter dem Begriff des Merkantilismus⁴² bezeichnet werden (vgl. S. 150). Das Ziel des Merkantilismus war es möglichst viel im eigenen Land zu produzieren und ins Ausland zu exportieren. Dabei sollten Importe minimiert werden. Um dies zu erreichen wurden etwa Schutzzölle gegen fremde Waren eingeführt. Die Ausfuhr von im Inland hergestellten Produkten sollte damit auch erleichtert werden.⁴³ (vgl. Vögelke, 2013, S. 150)

Die Produktion fand in Manufakturen statt. Die Arbeiten erfolgten noch ohne Maschinen, jedoch nahmen ihre Organisationsformen Züge der Industrialisierung vorweg. Der Prozess der Arbeitsteilung setzte sich allmählich durch und machte Arbeitskräfte leicht ersetzbar, da komplizierte Arbeitsvorgänge in einzelne Schritte zerlegt wurden und somit längere Anlernphasen von Arbeiter/innen auf ein Minimum reduziert werden konnten. Diese Veränderungen führten zu schlecht entlohten Arbeitsplätzen, wodurch sich die Lage der Arbeiter/innen noch verschlechterte. (vgl. Vögelke, 2013, S. 150 u. 188)

Diese Entwicklung war schlussendlich ausschlaggebend, dass es zu einer zunehmenden Trennung von Wohnraum, sowie Arbeitsplatz kam, die in Folge auch einen sozioökonomischen Wandel bedeutete (vgl. Faulstich, 2004a, S. 23). Der Rückgang der agrarischen, gegenüber der industriellen Produktion war eine der Ursachen dafür, dass die (Bauerinnen und) Bauern und der Adel an Relevanz einbüßten. Als Reaktion darauf versuchten zahlreiche Adelige einen Übergang von „Gutsherrschaft zur Gutswirtschaft“ (siehe Faulstich, 2004a, S. 13) zu vollziehen. Die (Bauerinnen und) Bauern wiederum reagierten mit zahlreichen Auswanderungsreaktionen in Städte und Fabriken. In diesem Kontext trafen die Veränderungen auch das Gewerbe bzw. das Handwerk gegenüber den Lohnarbeitern. Gerade am Kontrast der Lohnarbeiter/innen und der Fabrikbesitzer, sowie „jenen Menschen, die für die Infrastruktur der Industrialisierung (Banken, Versicherungen, Rechtsanwaltskanzleien etc.) verantwortlich waren“ (Vögelke, 2013, S. 192), also vorwiegend der

⁴² Die merkantilistische Theorie wurde in Frankreich entwickelt. Die Idee ist auf Jean-Baptiste Colbert zurück zu führen. Die merkantilistische Wirtschaftstheorie entspricht den Vorstellungen des absolutistischen Staates. Durch Bevölkerungsvermehrung, Anhäufung von Geld, und Vermehrung des Schatzes sollte der Staatsapparat gestärkt und seine kriegerischen Absichten finanziert werden. (vgl. Vögelke, 2013, S. 150)

⁴³ Letztendlich waren diesem strategisch-wirtschaftlichen Vorgehen Grenzen gesetzt. Denn andere Länder waren keineswegs blind und zogen im Sinne des Merkantilismus nach. In Folge versteht es sich von selbst, dass nicht alle Länder nur exportieren und beinahe nichts importieren konnten.

Bourgeoisie, zeichnete sich eine immer stärker werdende Schieflage ab. Denn „der industrielle Aufbau vollzog sich unorganisiert, unkontrolliert und skrupellos“ (Gurland, 1960, S. 293 zit. nach Faulstich, 2004a, S. 22). Es war also nicht so sehr das Streben nach Erwirtschaftung von Gewinn das Problem, als vielmehr die ungerechte Verteilung der erzielten Erträge. Die Zahl der lohnabhängigen Arbeiter, also des Proletariats stieg stetig an. Sie bildeten das „Heer der Arbeiter“. Nach Vöcelka (2013) waren ihre Lebensbedingungen verheerend: „Lange Arbeitstage, geringe Entlohnung, schlechte Wohnungen, einseitige Ernährung, katastrophale hygienische Zustände, Krankheit und bei vielen Flucht in die Trunksucht, kennzeichneten die Lebensumstände dieser Menschen. Unvorstellbare Ausbeutungsverhältnisse waren entstanden, denen die Arbeiter hilflos und unorganisiert ausgeliefert waren“ (S. 192-193).

Besonders schwer hatten es auch die Frauen und Kinder. Kinderarbeit stand für zahlreiche Minderjährige, die aus ärmlichen Verhältnissen kamen, an der Tagesordnung. Zu den gesundheitsbelastenden Arbeiten zählten vor allem die Arbeiten in Minen und Kohlegruben. Allerdings wurde die Kinderarbeit schrittweise abgeschafft und stellt in den deutschsprachigen Breitengraden bald keine brisante Thematik mehr dar. Im Gegensatz dazu haben Frauen bis heute noch mit schlechteren Anstellungs- und Bezahlungschancen zu kämpfen. (vgl. Kapitel 3.7.)

Die Lebensbedingungen waren somit für einen großen Teil der Bevölkerung nicht einfach. In Wien erreichten arbeitende Personen 16 bis 18 Stunden Arbeitszeit pro Tag. Dementsprechend war regelmäßige Freizeit (vgl. Kapitel 3.7) nicht vorhanden, was schlussendlich die Verbreitung des Sports und die damit in Verbindung stehenden Informationen unter Arbeitern und Arbeiterinnen erschwerte. Dies beeinflusste auch die Identifikationsfläche mit der besonderen Form der Bewegungskultur aus dem britischen Raum und ließ den Arbeitersport entstehen, der sich als direkte Gegenbewegung zum bürgerlichen Sport zu positionieren versuchte, allerdings weitgehend scheiterte. Sportliche Betätigungen dienten damit nicht einfach nur der individuellen „Liebhaberei“ bzw. als „Steckenpferd“ oder anderen Zielsetzungen im Sinne des modernen bürgerlichen Sports mit seiner besonderen Wettkampfcharakteristik, sondern zur Erhaltung und Entfaltung der produktiven Kräfte. (vgl. Norden, 2006, S. 31; Pahl, 2002, S. 98 u. Opaschowski, 1983, S. 12)

Die Industrialisierung trug zu den strukturellen Veränderungen gesellschaftlicher Verhältnisse bei. Jedoch betrafen die Veränderungen nicht nur die soziale Struktur (vgl. Kapitel 3.2) oder die damit verbundenen Arbeitsformen. Ein wichtiges Stichwort, das noch erwähnt werden sollte, ist die „Maschinisierung“. Die Anfänge der Industrialisierung lagen vor im „Eisenbahnbau, [der] Entwicklung der Eisenindustrie, Kohlenbergbau, Produkti-

onsmaschinenbau, Entwicklung der Stahlindustrie, Aufschwung der Elektroindustrie und Energiewirtschaft“ (Faulstich, 2004a, S. 22 u. ergänzend Vöckel, 2013, S. 188-189)

Resümierend kann festgehalten werden, dass die Industrialisierung zwischen Revolution und Evolution zu liegen scheint. Viele Veränderungen kamen nicht in Form eines abrupten Umbruchs auf, sondern durch zahlreiche asynchrone Vorgänge. Letztendlich war die Schlaglichtpräsentation der Industrialisierung notwendig, weil diese nicht nur den Übergang von einer Agrar- zu einer Industriegesellschaft bedeutete, sondern mit tiefgreifenden sozialen und demographischen Veränderungen in Verbindung stand und folglich zum Verständnis der folgenden Arbeitsabschnitte beitragen wird. Es wird zu zeigen sein, dass die beschriebenen Entwicklungen im Kontext medienkultureller, sowie rechtlicher Wandlungsprozesse an die bereits getätigten Inhalte anschlussfähig sind, um weitere Grundbedingungen für die Sportvisualisierung herauskristalisieren zu können.

3.5 Medien – Anfänge der (visuellen) Sportberichterstattung

Bei Untersuchungen gesellschaftlicher Wandlungsprozesse kommt nach Faulstich (2004a) die Thematisierung zahlreicher Medien als neue Kommunikate zu kurz (vgl. 23). Der Umstand könnte zum einen daran liegen, dass andere Faktoren der Industrialisierung als relevanter angesehen werden, wie etwa der arbeitsteilige Produktionsprozess, neue Energiemittel (bspw. zur Erzeugung von Dampfkraft durch Stein- oder Braunkohle), Internationalisierung von Rohstoff- und Absatzmärkten, der Ausbau des Verkehrswesens (Eisenbahnbau) oder des Nachrichtenwesens (in Bezug auf das Postwesen und die Telegrafie). Zum anderen könnte ein Grund dafür sein, dass technische Erfindungen mit Medien gleichgesetzt und damit in ihrer Bedeutung unterschätzt werden. Im 19. Jahrhundert wurde nämlich die Medientechnik neu definiert (vgl. Faulstich, 2004a, S. 25). Technik verlor ihre ursprüngliche Bedeutung im Sinne eines Handwerks bzw. einer Fertigkeit. Sie meinte nicht mehr „die Rhetorik als Technik der Menschmedien, die Architektur als Technik der Gestaltungsmedien oder die Schrift als Technik der Schreibmedien“ (Faulstich, 2004a, S. 25). An Stelle der Fertigkeit trat das Materielle in den Vordergrund. Medientechnik wurde nun „als vergegenständlichtes Werkzeug, als Arbeitsgerät, als Maschine“ (Faulstich, 2004a, S. 25) verstanden.

Nach Einschätzung Faulstichs (2004a) stellen Technologien, Voraussetzungen und Grundlagen für neue Medien dar (vgl. S. 18). Das soll bedeuten, dass technische Erfindungen mit Medien nicht identisch sind. Sie können Medienwandel bewirken, müssen es aber nicht. Dementsprechend sollten Medien nicht nur auf die dahinterstehenden Technologien reduziert werden. Vielmehr sind Medien als fester Bestandteil von Gesellschaften zu verstehen, welche in unterschiedlichen sozialen Bereichen bestimmte Funktionen erfül-

len und somit kulturelle Teilbereiche, wie die des Sports und seiner Visualisierung mitprägen.

Das 19. Jahrhundert galt als Zeitraum der Erfindungen. In medienhistorischen Büchern wird diese Zeit auch als „technische Revolution“ bezeichnet. Der technische Wandel veränderte nicht nur die Grundlagen für die Druckmedien, sondern auch für die Fotografie, Telegrafie, Telefonie, Schallplatte und den Film. Zugleich wurden auch wesentliche Weichen für das Fernsehen und das Radio gelegt. Es waren gerade diese Medien, die einen fundamentalen Umbruch in der Medienkultur signalisierten, wodurch diese in medienwissenschaftlichen Arbeiten auch, als „neue Medien“⁴⁴ bezeichnet werden (vgl. Kapitel 2.2.3). (vgl. Faulstich, 2004a, S. 25-26)

Es bleibt festzuhalten, dass im Einzelnen, sowohl die Printmedien, als auch die elektronischen Medien keine singulären Erfindungen waren, sondern einem kollektiven Prozess zahlreicher Einzelerfindungen entsprangen. So betrachtet hatte jedes (apparativ-technische) Medium eine lange Vorgeschichte.

In Bezug auf die getätigten Vorüberlegungen und die Forschungsfrage, *die nach den fundamentalen Voraussetzungen der Sportvisualisierung fragt*, werden die Medien Zeitung⁴⁵ und Fotografie in jeweils einem eigenen Unterkapitel behandelt. Dabei werden Überschneidungen unvermeidbar sein, weil ihre historischen Hintergründe in zahlreichen Punkten untrennbar miteinander verbunden waren. Demzufolge wird zu zeigen sein, wie es zu einer allmählichen Annäherung der beiden Medien, insbesondere in Form von Pressefotografie, gekommen ist. Sie waren nämlich die besonderen Wegbereiter der Sportvisualisierung und zwar zu jener Zeit, die unter anderem auch als „massenmediale Sattelzeit“ oder die „lange Jahrhundertwende“ bezeichnet wird, weil diese vorwiegend eine Periode von 1880 bis 1930 beschreibt (vgl. Knoch & Morat, 2003, S. 9-11). Allerdings lässt sich über diese Zeitabgrenzung streiten. Ungeachtet dessen, beschreiben diese Be-

⁴⁴ Als Folge technischen Fortschritts werden die „neuen Medien“ auch als elektronische Medien bezeichnet. Dabei ist problematisch, dass manchmal analoge Medien als elektronische Medien bezeichnet werden. Dies hängt damit zusammen, welches medienwissenschaftliche Konzept hinter dem jeweiligen Medienbegriff steht und in welchem Zeitraum ein bestimmtes Medium betrachtet wird. „Das Medium Fotografie hat ursprünglich eher zu den Druckmedien gehört, dann zu den elektronischen und begegnet uns heute auch in digitaler Gestalt“ (Faulstich, 2004b, S. 13).

⁴⁵ Die Geschichte der Zeitung lässt sich am besten als Journalismusgeschichte verstehen. Es ist darauf hinzuweisen, dass in den meisten historischen Fachbüchern zwischen Zeitungen und Zeitschriften nicht differenziert wird. Aus diesem Umstand ergibt sich kein besonderer Nachteil für die vorliegende Arbeit, also die Aussagekraft der folgenden Argumentationen. Zur Vollständigkeit ist jedoch festzuhalten, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur eine vage Definition bezüglich Zeitungen und Zeitschriften vorherrschte, die sich auf die Inhalte und teils die Häufigkeit der Erscheinungen bezog. Periodisch erscheinende Blätter, die tagesgeschichtliche oder politische Inhalte thematisierten, wurden als „Zeitung“ verstanden. Unter „Zeitschrift“ wurden eher Druckschriften begriffen, die eine geringere Periodizität aufwiesen, also zumindest zweimal im Monat erschienen, und „rein“ wissenschaftliche, künstlerische und/oder technische Gegenstände behandelten. Die Trennschärfe war oft nicht gegeben und die Unterscheidung zwischen politischen und unpolitischen Inhalten normativen Auslegeformen unterworfen. (vgl. ergänzend Olechowski, 2004, S. 273-288)

zeichnungen nach Knoch und Morat (2003) die „Einführung und Durchsetzung eines massenmedialen Ensembles“ (S. 10), die Neuverhandlung der „Öffentlichkeit und Medialität“ (S. 9). Es handelt sich um einen Zeitabschnitt, welcher insbesondere am Beispiel der Printmedien Zeitung, sowie Zeitschrift deutlich macht, dass sich der mediale Spielraum vergrößerte. Medien und deren Inhalte waren zunehmend nicht nur den Eliten vorbehalten, sondern erreichten immer größere Kreise von Adressat/inn/en und Akteur/inn/en. Die Eliten gebrauchten mediale Darstellungen, um sich zu repräsentieren, profilieren, identifizieren sowie eine Distinktion zu anderen Bevölkerungsschichten zu schaffen. Dieses Monopol begann brüchig zu werden. Die Aufweichung der medialen Spielräume bedeutete eine Vergrößerung der Identifikationsfläche, die immer breitere Bevölkerungsschichten erreichte und letztendlich auch die Verbreitung der Idee des modernen Sports entscheidend begünstigte. Plötzlich tauchten in Printmedien zahlreiche Facetten sportlicher Betätigungsfelder auf, die zunehmend breitenwirksamer thematisiert wurden.

3.5.1 Das Medium Zeitung

Im Zuge der Industrialisierung begannen sich die gesellschaftlichen Strukturen, sowie die damit in Verbindung stehenden Lebensumstände entscheidend zu verändern. Daraus resultierte eine neue Gesellschaftsordnung mit zunehmend modernen Charakter. Innerhalb dieses gesellschaftlichen Wandlungsprozesses kam es für die Sportvisualisierung zu entscheidenden Annäherungen von Medien und Sport. Doch handelte es sich um einen langsam anlaufenden Prozess, denn Sport, als „moderne und global verbreitete Erscheinung der Bewegungskultur“ (Prohl & Scheid, 2009, S. 12) musste sich zuerst von seinem Mutterland England auf das restliche Europa ausbreiten.

Die Ausgangspunkte des modernen Sports können bereits auf das 16. Jahrhundert datiert werden (vgl. Dimitriou, 2010, S. 25). Allerdings hat sich der englische Sport als Bezeichnung für körperliches Freizeitvergnügen der männlichen Oberschicht, den Gentlemansports, erst im 18. und 19. Jahrhundert entwickelt (vgl. Prohl & Schied, 2009, S. 12). Ungeachtet dessen kann festgehalten werden, dass sich aus zahlreichen lokalen Wettläufen der sogenannte „patronized sport“ entwickelt hat, welcher sich rasch auf Boxen, Rudern und Pferderennen ausdehnte. „Dabei handelte es sich um die Teilnahme von Bediensteten adeligen Herrschaften, die sich zum Zwecke des Vergleichs und des Wettens an sportlichen Veranstaltungen beteiligten“ (Dimitriou, 2010, S. 25). Vor allem das weit verbreitete Interesse am Wetten ließ das öffentliche Interesse an sportlichen Veranstaltungen steigen (vgl. Prohl & Scheid, 2009, S. 21) und trug in Folge zur Aufnahme sportlicher Ereignisse in diversen Zeitungen und Blättern bei (vgl. Dimitriou, 2010, S. 25).

Charakteristisch für das Medium der Zeitung war die relativ regelmäßige Erscheinung, Aktualität, Universalität sowie Periodizität, welche zunächst wöchentlich in Umlauf kam (vgl. Dimitriou, 2010, S. 25-26). Wie jedoch bereits erwähnt wurde, richtete sich die Zeitung aufgrund des verhältnismäßig hohen Preises an Wohlhabendere. In diesem Kontext sanken die Preise weniger wegen einer immer höheren Nachfrage, als vielmehr durch das Ineinandergreifen von technischen Entwicklungen, welche die Papierherstellung, sowie das Setzen und Drucken betrafen (vgl. König, 2010, S. 60). Nach König (2010) stieg zur Zeit der Französischen Revolution die Papiernachfrage deutlich an (vgl. S. 61). Die Folge war die Entwicklung einer Papiermaschine, die auf der britischen Insel weiterentwickelt wurde und um 1825 die handgeschöpfte Papierherstellung übertraf. Zudem war diese Entwicklung von einer Suche nach neuen Papierrohstoffen begleitet gewesen. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Holzschliffverfahren angewendet. Dieses Verfahren wurde in der zweiten Hälfte des besagten Zeitraumes, durch die Herstellung von Zellulose (Zellstoff) abgelöst. Der Grund lag darin, dass Papier aus Zellstoff kostengünstiger produziert werden konnte und sich gleichzeitig durch eine bessere Haltbarkeit, sowie Elastizität auszeichnete (und d.h. das Herstellen von Papierrollen ermöglichte). (vgl. zusammenfassend König, 2010, S. 60-62)

Neben der Rohstoffbasis war die Erfindung der dampfbetriebenen Schnellpresse ein wichtiger Faktor. Danach, ab 1884 kam eine Zeilensetzmaschine, die sogenannte Linotype, von Ottmar Mergenthaler hinzu. Dabei handelte es sich um eine Maschine, die ganze Zeilen von Buchstaben herstellen konnte, die zuvor per Handarbeit gesetzt werden mussten. Am Ende dieser Faktoren kam im auslaufenden 19. Jahrhundert noch die Rollenrotationsmaschine hinzu, welche neben der Schnellpresse mit ungefähr 3800 Seiten pro Stunde deutlich mehr drucken konnte und zwar rund 12000 Exemplare einer 32-seitigen Ausgabe. (vgl. König, 2010, S. 61-62 u. Faulstich, 2004a, S. 32)

Ein anderer Aspekt, der noch nicht ausreichen erwähnt wurde, war der Analphabetismus, der vor allem untere Schichten betraf und somit eine besondere Ausdehnung hatte. Ein wesentlicher Schritt gegen die Rückstände der Lese- und Schreibfähigkeiten wurde in Österreich 1774 realisiert, als Maria Theresia die Unterrichtspflicht, die verwirrenderweise oft als Schulpflicht bezeichnet wird, für Kinder einführte. Die schulischen Verhältnisse waren jedoch nicht mit jenen der Gegenwart vergleichbar und der Analphabetismus verschwand nicht binnen weniger Jahre, aber die Schulreform der Regentin war für den Konsum von Printmedien wegweisend. Wenn es auch besondere geschlechterspezifische Unterschiede gab und in östlich gelegenen Gebieten, die ländlicher strukturiert waren, die Alphabetisierung langsamer vonstattenging, als in westlich gelegenen Territorien der Habsburger Monarchie, so kam es zu einer entscheidenden Verbreitung der Lesefähig-

keit. Diese Entwicklung führte schlussendlich zu einem Übergang vom intensiven zum extensiven Lesen. Die sinkenden Preise und erhöhten Auflagezahlen taten ihr Übriges. Also begann sich ein Wandel der Lesegewohnheiten zu vollziehen, der sich dadurch auszeichnete, dass anstelle des intensiven Lesens einiger weniger Texte ein beiläufiges Leseverhalten von vielen Druckschriften trat. Schlussendlich schuf diese Entwicklung eine wichtige Basis für das Entstehen einer literarischen Konsumgesellschaft.

Von den umrissenen Entwicklungen begleitet, begann die Sportberichterstattung sehr bescheiden in Form von Kurzmeldungen ohne fotografisches Material, weil die technischen Mittel fehlten. „So wurde 1681 im Blatt *True Protestant Mercury* eine kurze Meldung über einen Boxwettkampf veröffentlicht“ (Dimitriou, 2010, S. 25-26). 1792 wurde in England erstmals eine Sportzeitschrift – *The Sporting Magazine* von 1792 bis 1815 – herausgegeben. Die Schwerpunkte lagen auf Jagd und Pferdesport (vgl. Dimitriou, 2010, S. 26). Doch entstanden nicht nur sportspezifische Zeitungen, welche über sportliche Ereignisse, also vorwiegend Ankündigungen von Wettkämpfen und Bekanntmachungen von Ergebnissen berichteten. Die Zeitungslandschaft nahm im englisch- als auch im deutschsprachigen Raum relativ früh sehr differenzierte Züge an. „1817 führte der *Morning Herald and Daily Advertiser* als erste Tageszeitung der Welt eine Sportrubrik ein“ (Dimitriou, S. 2010, S. 26). Dieser Tageszeitung folgten zahlreiche andere Zeitungen. Die Sportberichterstattung war somit im Zeitungswesen genreübergreifend vertreten gewesen.

Vor diesem Hintergrund waren die Anfänge der deutschsprachigen Sportberichterstattung, insbesondere der österreichischen, sehr bescheiden. Nach sozialwissenschaftlicher Auffassung waren rationalistische Denkweisen der Aufklärung, das Aufkommen der kapitalistischen Industrialisierung „mit den Grundsätzen der individuellen Leistung, der Konkurrenz und normierten Arbeitsabläufe“ (Prohl & Scheid, 2009, S. 20) für die Verbreitung des Sports besonders ausschlaggebend. Jedoch erfolgte die Einführung des Sports in Österreich deutlich verzögerter als in Deutschland. In historischen Arbeiten wird eine mögliche Ursache in der verspäteten Industrialisierung Österreichs gesehen. So beschrieb Norden (2006) die Korrelation zwischen der Ausdehnung des modernen Sports und des Industrialisierungsprozesses folgendermaßen: „Eine Erklärung dieses Zusammenhanges liegt in beiden Entwicklungen vorangehenden Phänomenen wie ‚innovatorisches Klima‘, ‚zunehmende Rationalisierung‘, und in den grundlegenden Veränderungen der Lebensbedingungen, -verhältnisse und Einstellungen, die mit der Industrialisierung einhergingen und die Ausbreitung des Sports begünstigten“ (S. 26).

Darüber hinaus war ein weiterer nicht zu unterschätzender Faktor, jene ideologische Konkurrenz, die sich zwischen dem System der Turnerschaft und des aus England importier-

ten Sports abzeichnete (vgl. Eggers, 2007, S. 11 u. Prohl & Scheid, 2009, S. 22). Zudem bekam der moderne Sport auch Gegenwind von der gegen entstehenden Arbeitersportbewegung. Obwohl sich die Turn- und Arbeitersportbewegungen ideologisch deutlich unterschieden, einte sie zumindest die kritische Haltung gegenüber dem modernen Sport, welche sich vor allem durch die Kapitalismuskritik und der damit verbundenen Furcht vor der „egoistischen“ Ausrichtung des modernen Sports gegenüber einer idealen Gemeinschaftsvorstellung auszeichnete. Hierbei hatten die Turnbewegungen eine stärkere nationalistische Schlagseite. Demgegenüber war die Arbeitersportbewegung sozialistisch ausgerichtet. Ihr war weniger der internationale Gedanken des modernen Sports, als vielmehr der auf Individualismus ausgerichtete Wettkampfcharakter ein Dorn im Auge.

Trotz der angedeuteten Widerstände begann sich der Sport als System, also eine Summe von Sportorganisationen und sportlichen Aktivitäten im Sinne einer besonders facettenreichen Bewegungskultur, im deutschsprachigen Raum zu etablieren. Nach Norden (2006) zeigte sich diese Entwicklung vor allem in den zunehmenden Sportvereinsgründungen ab den 1860er Jahren (vgl. S. 27). Die ersten waren „Herrenreiter“/Rennpferdezüchter, sowie Ruderer. „Bis zum Ende der Monarchie wurden rund 40 weitere Sportarten, von denen sich viele wiederum in Unterformen aufgliedern lassen, in Vereinen organisiert“ (Norden, 2006, S. 27). Dieser Aufschwung verschiedener Sportzweige begünstigte die Thematisierung des modernen Sports im Medium Zeitung. Erste historische Indizien hierfür zeichneten sich bereits in den ausgehenden 1770er und den anfänglichen 1780er Jahren ab. In diesem Zeitraum wurden bereits die ersten Ankündigungen zu Pferdeveranstaltungen in Österreich getätigt. Allerdings handelte es sich hierbei um vereinzelte Meldungen. So veröffentlichte etwa das *Wiener Diarium* von 8.8.1778 eine Bekanntgabe zu einem englischen Pferde- und Wettkampfrennen. Am 19.5.1784 publizierte das *Wienerblättchen* eine Anzeige für ein Pferderennen, das im Prater auf englische Art abgehalten werden sollte (vgl. Dimitriou, 2010, S. 28). Einen kontinuierlichen Rennbetrieb gab es jedoch erst ab 1826 (vgl. Norden, 2006, S. 27). Die Einführung des Sports vollzog sich also schleppend. In den 1840er Jahren der Habsburger Monarchie existierte nach Dimitriou (2010) nur ein geringes Wissen über die Bedeutung des Sports und dessen Inhalte (vgl. S. 28). So formulierte am 27.1.1841 die *Allgemeine Theaterzeitung* „Sport ist das System, die Regeln, die Methode, welche in gewissen Leibesübungen als den eines Gentleman einzig und allein würdigen Beschäftigungen, gebracht worden sind“ (S. 99 zit. nach Dimitriou, 2010, S. 28; vergleiche ergänzend *Allgemeine Theaterzeitung* unter elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003b). (vgl. zusammenfassend Norden, 2006, S. 26-32 u. Dimitriou, 2010, S. 28-30)

Entscheidend für die Sportberichterstattung und in weiterer Folge für den Sportfotojournalismus war die zweite Hälfte Ende des 19. Jahrhunderts (vgl. Dimitriou, 2010, S. 29; Eggers, 2007, S. 13-14 u. Faulstich, 2004a, S. 28-29). Es war dies jener Zeitraum, in dem einerseits die Bebilderung von Zeitungen zunahm und andererseits die Häufigkeit von sportlichen Inhalten deutlich anstieg. Letzteres zeigte sich in Österreich vor allem mit der *Wiener Allgemeinen Zeitung*, die immer öfters sportliche Aktivitäten publizierte (vgl. Dimitriou, 2010, S. 29). Allerdings handelte es sich vorwiegend um textliche Informationen. Trotzdem ließ die Bebilderung von Zeitungen nicht mehr lange auf sich warten. Deutlich wurde dies vor allem an den neu entstehenden Bilderblättern bzw. Illustrierten als eigenes Zeitungsformat. Jedoch war nach Faulstich (2004a) die Bebilderung von Zeitungen eher genreübergreifend (vgl. S. 38). In diesem Kontext handelte es sich bei den ersten Illustrationen vorwiegend um satirische Zeitungen

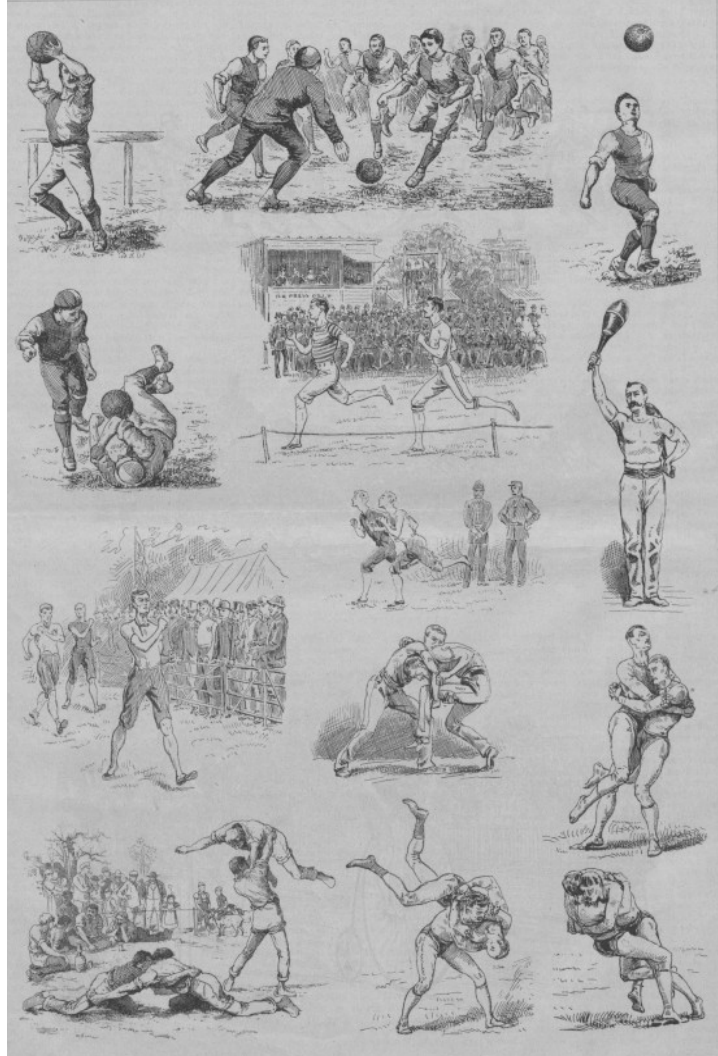


Abbildung 8: „Scenen [sic!] aus allen Sportzweigen“ (*Allgemeine Sportzeitung*, 1887, S. 16/18 u. siehe elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003c)

mit politisch motiviertem Hintergrund (vgl. Faulstich, 2004a, S. 38). Ungeachtet dessen nahm die Bebilderung in Sportzeitschriften oder anderen Zeitungsformaten Einzug. Der Bildereinsatz diente vor allem der Illustration von Texten. Am Anfang kam noch kein fotografisches Material zum Einsatz, sondern Lithografien. Das Drucken von Fotografien innerhalb von Letternsätzen war nämlich mit technischen Problemen verbunden (vgl. Kapitel 3.5.2). So publizierte etwa die *Allgemeine Sport-Zeitung* im Jahr 1887 eine Neujahrs-Beilage in Form einer Tafel, wo bildliche Szenen unterschiedlicher Sportzweige veranschaulicht wurden (Siehe *Abbildung 8*).

Im Jahr 1893 veröffentlichte dieselbe Zeitung einen Beitrag zum Säbelfechten, in dem bildliches Material verwendet wurde, um die unterschiedlichen Auslagen, sowie deren Vor- und Nachteile zu präsentieren (vgl. Allgemeine Sport-Zeitung, 1993, S. 16 siehe elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003d).

Solche und ähnliche Visualisierungen des Sports waren bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in bescheidenen Ausmaßen vorzufinden. Dies galt sowohl für die Quantität als auch Qualität. Die zu Verdeutlichungszwecken genannte *Allgemeine Sport-Zeitung* (1880-1927) war allerdings nicht die einzige, welche Bebilderung zum Einsatz kommen ließ. Neben ihr existierten weitere Zeitungen wie etwa „*Der Silberspiegel*“ (Titelzusatz: *Illustrierte Zeitschrift für alle Sportzweige*, 1895-1934), „*Illustrierte Österreichische Alpen Zeitung*“ (1891 bis heute), „*Illustrierte Sport-Zeitung*“ (1878-1880; nicht zu verwechseln mit der „*Illustrierte [sic!] Sport Zeitung*“ die 1896-1926 erschienen ist), oder „*Sport im Bild*“ (1895-1934), die für damalige Zeiten besonders eindrucksvolle Bilder präsentierte. Neben diesen Beispielen gab es auch statistische Ausreißer, wie Sachsse (2010) bei der Wiener Zeitschrift namens *Photo-Sport* feststellte (vgl. S. 98). Diese Zeitschrift zeigte vieles, aber strenggenommen keine Sportfotografien oder Reproduktionen (vgl. *Photo-Sport*, 1905-1938 u. siehe unter elektronisches Quellenverzeichnis, ANNO, 2003e). Womöglich verstanden die Gründer der Zeitschrift das Fotografieren selbst als sportliche Betätigung. Doch ungeachtet einiger Ausnahmen begannen Zeitungen immer wieder auf bildliches Material zurückzugreifen, um ihre Texte noch besser veranschaulichen zu können. So waren es gerade solche Bilder, welche zum Verständnis des modernen Sports beitrugen und fundamentale Anfänge der Sportvisualisierung signalisierten. Diese Entwicklung führte letztendlich im darauffolgenden Jahrhundert zur Entstehung von diversen Zeitungen, „die eine andere Form der Nachrichtensensation wählten: Die Texte wurden zahlreicher, aber kürzer, begleitet waren sie von Abbildungen und inhaltlich rückten Alltagsthemen und Sport ins Zentrum“ (Dimitriou, 2010, S.27).

3.5.2 Das Medium Fotografie

Der Sportjournalismus oder allgemein die Pressefotografie, also die Symbiose der beiden Medien Zeitung und Fotografie ließ im Gegensatz zum Zeitungswesen selbst noch auf sich warten. Obwohl der Fotojournalismus im Sportbereich – bezogen auf das Festhalten von Bewegung – besonders durch Muybridge in den 1870er Jahren einen sehr bescheidenen Anfang nahm, hatten sportfotografierende Personen mit erheblichen technischen Defiziten zu kämpfen. Fotografische Aufnahmen bedurften langwierige Vorbereitung und profunder chemischer Kenntnisse. Bei Muybridge kamen mehrere Kameras zum Einsatz, um den Bewegungsverlauf galoppierender Pferde in einem statischen Zustand festzuhal-

ten, ganz zu schweigen von den langandauernden Vorbelichtungszeiten, welche den Fotografen (und Fotografinnen) ein besonderes Feingefühl, sowie Erfahrung abverlangten (vgl. Kapitel 4). Dabei waren Sportarten mit rasanten Bewegungsabläufen sehr problematisch. Somit behelfen sich die Pioniere der Sportfotografie mit gestellten Posen oder Formationen in Form von Portraitfotos einzelner Sportler(/innen) oder ganzer Mannschaftsbilder. Der Grund lag unter anderem darin, dass nicht nur die Belichtungs-, sondern auch die damit in Verbindung stehenden Verschlusszeiten für wirklich schnelle Bewegungen, wie etwa fliegende Fußbälle oder gerade auch die Beinbewegungen von Pferden, noch nicht optimal erreicht werden konnten.

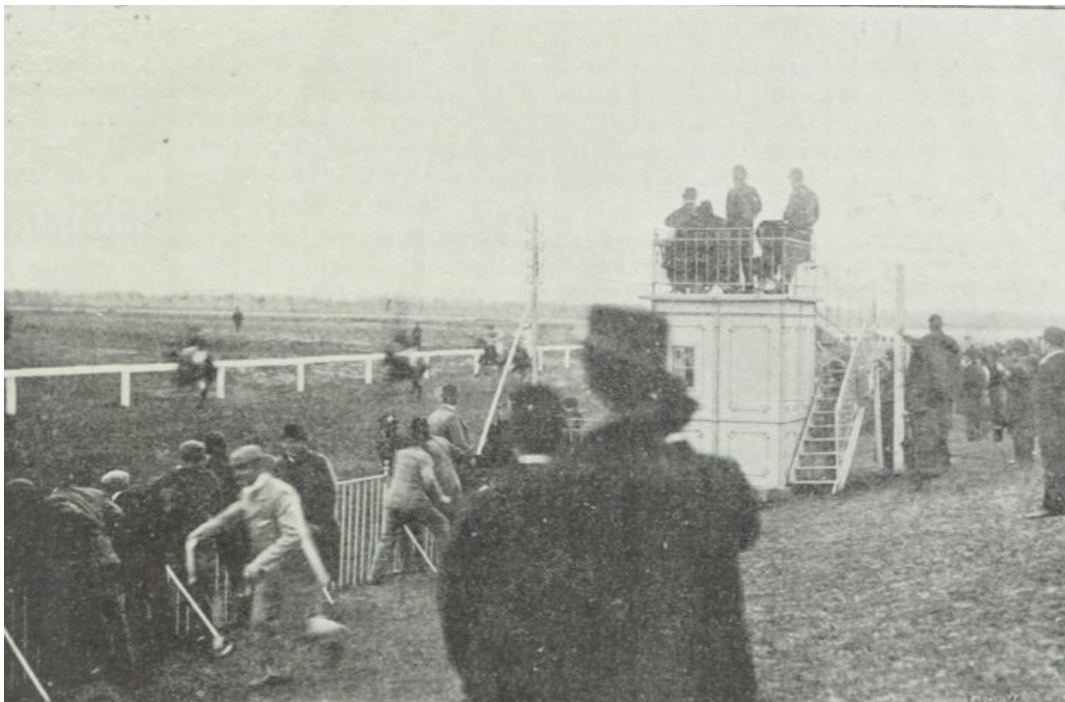


Abbildung 9: "Vom Rennplatz in Alag" (Momentaufnahme von Erdélyi Budapest in Illustrierte [sic!] Sport Zeitung, 1897, S. 3 u. siehe elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003e)

Es ging hierbei nicht nur um das Erreichen eines Zeitfaktors, sondern um die Koordination von Belichtung- und Verschlusszeit, sowie die Lichtsensibilität des jeweiligen Trägermaterials in Relation zur Geschwindigkeit des sich bewegenden Objekts. Bei einer Belichtungszeit von 1/50 Sekunde, die um etwa 1860 möglich war, wurde von Momentfotografie gesprochen (vgl. Kapitel 4). Der Gegenwartsbezug verdeutlicht dabei die Grenzen, welche der damaligen Technik gesetzt waren, wenn bedacht wird, dass gegenwärtig von Kurzzeitfotografie bei Werten von mehreren 1/1000 Sekunden gesprochen wird. Dementsprechend tauchten immer wieder vereinzelte Fotografien in Zeitungen auf. Jedoch waren diese mit einem großen Arbeitsaufwand verbunden und ihre Qualität hing nicht nur von den technischen Möglichkeiten ab, sondern vom Fachwissen der Fotografen (und Fotografinnen), die im Sport vor allem Geschwindigkeit, Distanz, Bewegungsrichtung, sowie

die Lichtverhältnisse in Bezug auf den Umgebungshintergrund berücksichtigen mussten. So war es nicht weiter verwunderlich, wenn exemplarisch auf Fotografien die Beine von Pferden oder die Gliedmaßen sich bewegender Personen verschwommen bzw. verwackelt wirkten (siehe *Abbildung 9*). Demzufolge waren scharfgestellte Fotoaufnahmen von schnellen Bewegungsabläufen noch eine Seltenheit. (vgl. Eggers, 2007, S. 13-14; Löffler, 2004, S. 105; Faulstich, 2004a, S. 38; Schmalriede, 2004, S. 13 u. Lattes, 1977, S. 6-7).

Vor diesem Hintergrund wird nur auf einige technische Aspekte der Fotografie eingegangen, da eine ergänzende Thematisierung hinsichtlich der technischen Möglichkeiten noch im letzten Abschnitt der vorliegenden Arbeit erfolgt (vgl. Kapitel 4). In diesem Kontext ist kritisch darauf hinzuweisen, dass es technikgeschichtlich nicht „den Erfinder“ gibt, sondern mehrere Einzelpersonen über einen bestimmten Zeitraum hinweg zahlreiche Beiträge geleistet haben, die zur technischen Verbesserung der Fototechnik führten (vgl. Faulstich, 2004a, S. 86). So betrachtet, stellt für Faulstich (2004a) die Technik nicht das Herzstück eines Mediums dar (vgl. S. 89). „Es ist nicht die Technik, die ein Medium zum Medium macht“ (Faulstich, 2004a, S. 89). Im Falle des Sports wird es jedoch zu zeigen sein, dass einige technikgeschichtliche Aspekte sehr wohl einen geeigneten Ansatz darstellen, um die Anfänge der Sportfotografie und damit einen wesentlichen Bereich der Sportvisualisierung besser zu begreifen.

Kehren wir nun zum Fotojournalismus zurück. Es kam Ende des 19. Jahrhunderts zu entscheidenden Erfindungen, sodass sich die Medien Zeitung und Fotografie verbinden konnten. Konkret ging es um die Verbesserung der Autotypie⁴⁶ 1881/2 durch den Lithographen von Georg Meisenbach und die Erfindung des Schlitzverschlusses 1882 durch den Fotografen Ottomar Anschütz. Diese Erfindungen waren entscheidend dafür, dass Fotos innerhalb eines Letternansatzes gedruckt werden konnten (vgl. Weise, 2015, S. 15 u. Faulstich, 2004a, S. 38). Wird das Medium Zeitung außer Acht gelassen, dann verweisen die meisten medienhistorischen Fachbücher auf Louis Jacques Mandé Daguerre. Ihm gelang die erste Aufnahme auf einer Jodsilberplatte im Jahr 1837. Allerdings wird die Erfindung der Fotografie auf das Jahr 1839 datiert, also die offizielle Bekanntgabe der Erfin-

⁴⁶ Die Autotypie (Rasterverfahren) wird auch als Autotypierasterdruck bezeichnet. Es handelt sich dabei um ein Druckverfahren, wo Bilder mittels eines Rasters in feine Punkte zerlegt und anschließend auf ein Blatt Papier gebracht werden. Die Autotypie nach Meisenbach wurde in Folge durch weitere Erfindungen ergänzt, wodurch in verschiedenen Arbeiten unterschiedliche Datierungen vorzufinden sind. Vor allem medienhistorische Arbeiten gehen davon aus, dass dieses Rasterverfahren in Kombination mit der immer stärker werdenden Presse einen revolutionären Sprung für die Entwicklung der Bildmedien bewirkte. Durch neue technischen Möglichkeiten der Reproduktionsverfahren konnte die Presse Fotografien als glaubwürdige visuelle Zeugnisse von Vorkommnissen oder Meldungen einsetzen. Zuvor war eine präzisere Wiedergabe von Fotografien nicht möglich, sondern es wurden per Holzschnitt oder Stahlstich Reproduktionen angefertigt. Zeitungen und Zeitschriften wiesen dabei oft darauf hin, dass die jeweiligen Bilder nach einer Fotografie entstanden seien, „um die damals noch uneingeschränkt angenommene Objektivität des fotografischen Bildes auf die Nachrichten-Abbildungen zu übertragen“ (Weise, 2015, S. 15). (vgl. ergänzend Weise, 2015, S. 14-17)

dung, die durch François Arago vor der Wissenschaftsakademie in Paris öffentlich vorgestellt wurde. Diese Erfindung erreichte noch im selben Jahr den deutschsprachigen Raum und wurde unter der Bezeichnung Daguerreotyp, die Kamera sowie das Verfahren selbst meinte, bekannt (vgl. Löffler, 2004, S. 95). Die Daguerreotypie hatte jedoch einen entscheidenden Nachteil, sie ließ sich nur schwer vervielfältigen. Dagegen ermöglichte die Kalotypie (auch Talbotypie genannt, um die Gleichwertigkeit bezüglich der Daguerreotypie zu unterstreichen), welche von William Henry Fox Talbot entwickelt wurde, eine große Anzahl von Positivabzügen. Nach Löffler (2004) wurde dieses Verfahren, durch die Einführung von Negativen auf Glas und verschiedene hochgradig lichtempfindliche Trägerschichten weiter verbessert, die schlussendlich jene technischen Bedingungen für die Entwicklung der Fotografie zu einem Massenmedium schufen (vgl. S. 99). Dabei löste die Kalotypie den fotografischen Prozess Daguerres nicht einfach ab, sondern bis in die Mitte der 1850er Jahre setzte sich aus der Daguerreotypie und Talbotypie ein Negativ-Positiv-Verfahren durch, dass die hohe Abbildungsqualität des Franzosen mit der Reproduzierbarkeit des Engländers verband (vgl. Sachsse, 2003, S. 40). Es handelte sich um das sogenannte nasse Kollodiumverfahren, welches die Herstellung präziser Negative auf Glas ermöglichte. Zudem wurden Kopien auf Albuminpapier leichter und schneller in größeren Stückzahlen erstellbar. In diesen technischen Zusammenführungen sieht Sachsse (2003) letztendlich einen entscheidenden Faktor, dass ein wahrhafter Medienwechsel bzw. -wandel ausgelöst werden konnte (vgl. S. 28-41). Denn erst die Verbindung unterschiedlicher Ablichtungsverfahren und der anschließenden Verbesserung der Autotypie eröffnete Gesellschaften die Möglichkeit, Fotografien in Sinne eines Massenmediums zu nutzen (vgl. zusammenfassend Faulstich, 2004a, S. 86-87 u. Löffler, 2004, S. 95-99)

Ein Etappensieg war jedoch die Erfindung des Amerikaners George Eastman. Er brachte 1888 die erste Amateurkamera und den transparenten Zelluloidfilm heraus. „Seine Kodak wurde erstmals mit einer Filmrolle bestückt, verfügte über ein einfaches Objektiv und war mit einer festen Blende und Verschlusszeit ausgestattet“ (Löffler, 2004, S. 105). Es handelte sich um eine preisgünstige Handkamera, welche in der Einfachheit der Bedienung andere Modelle der Konkurrenz übertrumpfte (vgl. Faulstich, 2004a, S. 87 u. Löffler, 2004, S. 105). Zudem wurde die Kamera geschickt vermarktet. So lautete etwa der Werbeslogan „You press the button, we do the rest (OR YOU CAN DO IT YOURSELF.)“ (vgl. Löffler, 2004, S. 105 u. Lattes, 1977, S. 11). Diesbezüglich erschienen einige Werbeanzeigen mit der Überschrift „SPORTING:GOODS“. Die Vermarktungsstrategie sollte nicht nur einen größeren Konsumentenkreis ansprechen, sondern auch mit einem besonderen Verwendungszweck assoziiert werden und zwar einem Instrument zum Festhalten sportlicher Ereignisse oder persönlicher Erlebnisse. Dementsprechend wurde die Kodak unter ande-

rem als Sportartikel vermarktet. Mit der Einführung der Kodak zeichnete sich also ein Siegeszug in der modernen Kleinbildfotografie ab und mehr noch, es war ein deutlicher Beginn einer aufkommenden Amateurfotografie. Diese Entwicklung war alles andere als unbedeutend für die Sportvisualisierung. Somit begannen sich trotz technischer Grenzen Tür und Tor für die Sportverbildlichung zu öffnen und das sowohl im Amateurbereich, als auch in dem langsam entstehenden Zweig des fotografisch arbeitenden Journalismus.

Die vorgestellten Entwicklungstendenzen der Fotografie waren nicht nur von Euphorie geprägt gewesen. Die Fotografie bekam vor allem von den Bildenden Künsten Gegenwind. In diesem Rahmen kann nicht genauer auf diese Thematik eingegangen werden. In aller Prägnanz ist nur festzuhalten, dass die negative Haltung gegenüber der Fotografie tendenziell aus einem Bedrohungsszenario kam. Exemplarisch mussten für Portraitmalereien spezielle Fachkräfte herangezogen werden. Für Landschaftsmalereien war es notwendig fremde Orte, welche unter Umständen weit entfernt waren, zu besuchen. Das galt auch für die Landschaftsfotografie, aber im Gegensatz dazu konnten leichter Kopien angefertigt werden. Für besondere Kunstwerke (auch Architektur) war der Besuch der jeweiligen Stadt erforderlich. Mit der Fotografie wurde die Portraitmalerei ersatzlos verdrängt, Landschaftsmalereien nach fremden fotografischen Bildvorlagen erstellt und zahlreiche Kunstwerke (wie Gemälde oder Denkmäler) durch die „Reproduktionsfotografie“, welche in diesem Kontext von den kritischen Stimmen extrem abwertend auch als „Neger der Kunst“ bezeichnet wurde, abgebildet. (vgl. Faulstich, 2004a, S. 89-92 u. Löffler, 2004, S. 95-98)

Neben den Bildenden Künsten selbst fühlte sich auch das höher gebildete Bürgertum des 19. Jahrhunderts bedroht. Zu einem gewissen Teil begann die Technik des Fotoapparats das Kunstmonopol des Großbürgertums als dessen Ausdruck in Form einer „höheren Kultur“ zu bedrohen, weil untere Schichten an vielen Inhalten zunehmend partizipieren konnten. Die Fotografie war dann nicht mehr aufzuhalten und ermöglichte all jenen, die nicht in der Lage waren selbst sportlich tätig zu werden oder direkt an Ereignissen teilzuhaben, zumindest neben schriftlichen Informationen auch Bilder zu konsumieren.

Am Ende dieser Überlegungen ist Faulstichs (2004a) prägnante Feststellung anzuführen: „Heute muß [sic!] Fotografie als ein Medium verstanden werden, das sowohl primär gestaltend eingesetzt werden kann als auch primär vermittelnd, sowohl eher ästhetisch als auch eher pragmatisch, mit dem Kunst gemacht werden kann oder auch nicht“ (S. 90). Mit dieser Textpassage führt uns Faulstich (2004a) vor Augen, dass Fototheorien nur dann als Medientheorien aufzufassen sind, wenn sich diese nicht nur auf Fotoästhetik beziehen lassen (vgl. Kapitel 2.3.1). Die Fotografie hat also mehr als zwei Gesichter und das oben

angedeutete Bedrohungsszenario hat die Kunst nicht zum Aussterben gebracht, sondern eröffnete neue Wege künstlerischen Ausdrucks.

3.6 Medienrechtliche Aspekte

Die Geschichte des „Medienrechts“ zwingt zur Reduktion und Vereinfachung, da bereits Gesamtdarstellungen des deutschen oder auch österreichischen Medienrechts mehr als 700 Seiten umfassen (siehe Olechowski, 2004 u. Löffler & Ricker, 2005). Dem ungeachtet darf eine historische Befassung mit dieser Schwerpunktthematik nicht fehlen, weil gerade die Durchsetzung der Rede- und Pressefreiheit gegenüber der Zensur einen wesentlichen Grundpfeiler darstellt, dass sich Zeitungen durchsetzen konnten. Sie begünstigte die schrittweise Entstehung einer Öffentlichkeit, in der das Phänomen Sport sowie seine Visualisierungen gesellschaftlich, wie auch kulturell wirksam werden konnten. Demzufolge sollte bereits deutlich geworden sein, dass Zeitungen einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis des modernen Sports im deutschsprachigen Raum geleistet haben.

Nach Berka (1989) lässt sich die Geschichte des Rechts der Massenmedien mit der Zensur über die Druckschriften beginnen (vgl. S. 50). Obwohl „es schon in der Antike Rechtsvorschriften zum Schutz von Schmähschriften“ (Berka, 1989, S. 51) oder im kirchlichen Mittelalter die Nachzensur (*censura repressica*) gab, entwickelte sich am Beginn der Neuzeit ein Bedürfnis nach umfassender Kontrolle. (vgl. ergänzend Löffler & Ricker, 2005, S. 24-25 u. Fechner, 2009, S. 215)

Das neue Bedürfnis entstand mit dem Aufkommen der neuen Technik des Massenvervielfältigungsverfahrens, dass Johannes Gensfleisch, der sich nach seinem väterlichen Haus Gutenberg nannte, um 1450 entwickelte. Es handelte sich um eine neue Drucktechnik mit beweglichen Lettern aus Blei, welche die Vervielfältigung von Schriften deutlich beschleunigte. Die neue Verbreitungsform, die auch als „teuflisch schwarze Kunst“ bezeichnet wurde, beunruhigte die geistige Obrigkeit. Dies führte binnen weniger Jahre zur Einführung der Vorzensur (*censura praevia*). Nach der Reformation wurde die Zensur vorwiegend vom Staat übernommen. „Damit änderte sich die Funktion: An Stelle des Schutzes der christlichen Religion trat die Abschirmung des politischen Handlungsraumes gegen ständische Mitspracheforderungen“ (Kübler, 2010, S. 256). Dies bedeutete aber keinen geringeren Schutz für die Geistlichkeit. Bei der Zensur handelte es sich um einen geschlossenen Regelkreis. Sie schützte den Herrscher oder andere Standespersonen vor jedem Angriff. Wurde etwa dem Herrscher Kompetenz abgesprochen, der wiederum von Gottes Gnaden die Position innehatte, dann konnte eine Kritik relativ einfach als Angriff gegen die göttliche Schöpfung oder die vorgegebene feudalständische Ordnung ausgelegt werden. Dabei wurde zwischen Meinungsäußerung und Tatsachenbehauptung nicht unter-

schieden. (vgl. Berka, 1989, S. 51; Fechner, 2009, S. 9; Kübler, 2010, S. 256-257 u. Löffler & Ricker, 2005, S. 25-26).

Die Forderung nach Meinungs- und Pressefreiheit entstand im Zuge der Aufklärung. In diesem Kontext hatte England wieder eine Vorreiterfunktion. „1695 wurde das Zensurstatut vom Parlament nicht mehr verlängert, was in Manchem [sic!] der Pressefreiheit entspricht“ (Fechner, 2009, S. 215 u. vgl. ergänzend Löffler & Ricker, 2005, S. 27). 1789 fand die Pressefreiheit im Laufe der Französischen Revolution, Eingang. Der deutschsprachige Raum hinkte dieser Entwicklung nach. In Österreich wurde die Zensur erst am Beginn des Revolutionsjahres 1848 zu Fall gebracht. In diesem Zusammenhang waren die Begriffe der „Preßfreiheit“ und der Zensur inhaltlich noch relativ indifferent (vgl. Olechowski, 2004, S. 327). Nach Olechowski (2004) kam diese begriffliche Unbestimmtheit im Patent vom 15.3.1848 am besten zum Ausdruck, in dem ohne weitere Erklärungen nur festgehalten wurde, dass die „Preßfreiheit“ durch die Aufhebung der Zensur gewährleistet sei (vgl. S. 327). Also war die begriffliche Ausdifferenzierung und Bedeutung noch lange nicht abgeschlossen, sondern in den rechtstheoretischen Kinderschuhen. Ungeachtet dessen, führte im Folgejahr das vorläufige Scheitern der Aufstandsbewegungen zur einen formalen Rückkehr der Zensur. De facto konnte jedoch der Fortschritt nicht mehr aufgehalten werden. Dies zeigte sich im „Preßgesetz“ des Jahres 1862, wo viele Repressionsregelungen erhalten blieben, aber der Konzessionszwang (d.h. die Erfordernis einer besonderen behördlichen Bewilligung für eine Herausgabe) abgeschafft wurde. 1867 wurde die Pressefreiheit nochmals verfassungsrechtlich verankert und entscheidend erweitert. So wurden etwa Postverbote gegen inländische Druckschriften für unzulässig erklärt. Im selben Jahr garantierte auch das Staatsgrundgesetz, (welches in den Verfassungsrang gehoben wurde), über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger in Art. 13, dass jedermann das Recht auf Meinungsäußerung hat und betonte nochmals das Verbot von Zensur zur Gunsten der Presse, sowie Konzessions- und Postverbote (vgl. Berka, 1989, S. 54). Diese Entwicklung führte dazu, dass Tatsachenbehauptungen und Meinungsäußerungen (nicht herabsetzende Meinungsäußerungen) zulässiger wurden. Dieser rechtliche Prozess verlief natürlich nicht bruchlos, aber wesentliche Schranken wurden geöffnet, sodass die Vervielfältigung von Schriften und in weiterer Folge auch anderer Medien weiter voranschreiten konnte. (vgl. Kübler, 2010, S. 257 u. 272-273; Fechner, 2009, S. 214; Löffler & Ricker, 2005, S. 27-28; Berka, 1989, S. 53-56 u. 66)

Am Ende dieser Thematik wäre in Hinblick auf die Sportvisualisierung noch hinzuweisen, dass strenggenommen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kein Recht am eigenen Bild (sowie am persönlichen Namen als gegenwertig Teil des Persönlichkeitsrechts) existierte. Ein direkter Schutz zwischen Öffentlichen und Privaten war noch nicht gegeben, da

sich Medien erst in ihrer Formierungsphase befanden und ihre gesellschaftliche Tragweite erst neu eingeschätzt werden musste. In gewisser Weise galt dies nicht für jene, welche an der Spitze der sozialen Pyramide standen. Die oberen Stände und später Schichten konnten sich sehr wohl gegen abwertende Darstellungen zur Wehr setzen. (vgl. Kübler, 2010, S. 273-274)

3.7 Neuausrichtung des Freizeitphänomens

Eingangs muss betont werden, dass die Bezeichnung der Freizeit einen vielfältigen Bedeutungswandel erfahren hat. Obwohl sich bis dato historische Vorläufer der Freizeit zumindest bis zur Antike zurückverfolgen lassen, wird davon ausgegangen, dass Freizeit als Phänomen im 18., als Wort im 19. und als Begriff, also eine allen Menschen gleichermaßen zugesprochene vom Arbeitsplatz abgehobene, individuelle Freiheit, im 20. Jahrhundert definiert wurde (vgl. Nahrstedt, 1988, S. 46-56).⁴⁷ Ein solch breiter Zeitraum kann an dieser Stelle der Arbeit nicht abgesteckt werden. Deswegen wird es in weiterer Folge darum gehen, nur eine Sensibilisierung für die Schwerpunktthematik zu schaffen.

Die Andeutungen auf die weit zurückliegenden Anfänge bzw. Ursprünge der Freizeit zeigen, dass „von einer dramatischen oder gar revolutionären Freizeitentwicklung keine Rede sein kann“ (Opaschowski, 1983, S. 12). Viel mehr empfiehlt es sich dem Freizeitphänomen von einem gemäßigeren Standpunkt zu nähern, indem davon ausgegangen wird, dass es zu einer neuen Ausrichtung der Freizeiterscheinung kam. Wie bereits deutlich werden sollte, kam es in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu entscheidenden gesellschaftlichen Veränderungen, die durch vielfältige Faktoren bestimmt waren. Dadurch veränderten sich für zahlreiche Menschen die Lebensverhältnisse, sowie Arbeitsbedingungen. In diesem Kontext wurde an einer anderen Stelle der Arbeit (vgl. Kapitel 3.4) ein düsteres Bild arbeitender Menschen skizziert. So lagen im Mittelalter die jährlichen Arbeitszeiten bei etwa 2000 bis 2300 Stunden (vgl. Prohl, 2002, S. 91-92 u. 98). Nach Opaschowski (1983) erreichten Menschen gegen Ende des römischen Reiches ähnliche Arbeitsstunden von etwa 12 Stunden am Tag bzw. 2000 Stunden pro Jahr (vgl. S. 12). Doch im Zeitalter der Industrialisierung seit dem Ende des 18. Jahrhunderts stiegen die Arbeitszeiten auf 3500 bis 4000 Stunden an (vgl. Prohl, 2002, S. 98). Erst ab den 1860er und noch deutlicher seit den 1870er Jahren begannen die Arbeitszeiten wieder zu sinken (vgl. Prohl, 2002, S. 101-102). Diese extremen Arbeitszeiten bezogen sich vor allem auf die Industriearbeiter/innen. Andere Bevölkerungsgruppen, insbesondere höherer Schichten, hatten andere Arbeitszeiten und damit größere Freizeitressourcen. Dies änderte aller-

⁴⁷ Achtung: Die Datierung bezieht sich auf die direkte Verbindung der beiden Wörter „frei“ und „Zeit“ zur Freizeit als individuelle Freiheit jedes Menschen in Bezug auf die Aufklärung und nicht auf die vorausgegangene mittelalterliche Immunitätsbezeichnung „frey zeyt“ in der Bedeutung des Markfriedens um das 14. Jahrhundert.

dings nichts an der enormen Schieflage, die treffenderweise von Opaschowski (1983) als „historischer Unfall“ bezeichnet wurde, da die ungünstige Arbeitszeitverteilung zu Lasten des beträchtlich größeren Bevölkerungsanteils fiel. Ausgehend von dieser starken Benachteiligung, welche die unteren Anteile der sozialen Pyramide betraf, darf nicht vergessen werden, dass in der gesamten Menschheitsgeschichte „Spiele und Spaß, Unterhaltung und Amüsement“ gepflegt wurden und, dass in allen Gesellschaftsschichten (vgl. Prohl, 2002, S. 95).⁴⁸ Exemplarisch kann an Feste und Veranstaltungen in der griechischen Antike gedacht werden, wie die Olympischen Spiele, an denen alle Griechen, Freie wie Unfreie teilnahmen oder die vermutlichen Anfänge des Fußballspiels, bei dem bereits im Mittelalter zwischen Dörfern, ein aus Lumpen und Lederresten bestehender Ball getrieben wurde (vgl. Prohl, 2002, S. 89; 93 u. 95).

Aus historischer Perspektive ist „Freizeit“ ein relativ moderner Begriff. Zuvor wurde die arbeitsfreie Zeit als Muße, also als Bildungs-, Erkenntnis- und Politisierungszeit verstanden, welche insbesondere der Obrigkeit vorbehalten war. In diesem Sinne meinte die Muße auch eine „freie“, sowie unabhängige Zeit von Arbeit, die aber nicht auf den individuellen Genuss ausgerichtet war, sondern eher auf die Gemeinschaft.⁴⁹ Dies zeigte sich besonders im repräsentativen Charakter, der von Arbeit frei genutzten Zeit. So tätigten weltliche und geistliche Herrschaften neben exklusiven Veranstaltungen unter ihres Gleichen auch öffentliche Ereignisse in Form von Zeremonien, Symbolen und Abzeichen. Beispielsweise wurden Ritterturniere veranstaltet, die nicht nur sportlichen Wettkampfcharakter aufwiesen, sondern mit Waffen, Kleidung, Schmuck und Grußformen öffentlich Zugehörigkeit an den jeweiligen Stand, aber auch Gemeinschaftlichkeit an die teilhabende Bevölkerung signalisierten. (vgl. zusammenfassend Prohl, 2002, S. 85-106 u. ergänzend Nahrstedt, 1988, S. 17-44)

Vor diesem Hintergrund hatte die Obrigkeit ein gewisses Mußemonopol (siehe Prohl, 2002). Dieser Herrschaftsanspruch begann im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert zu bröckeln. Mit dem Zerfall der feudalen Gesellschaftsordnung und der Aufklärungsbewegung, die mit einer allen Menschen zugesprochenen, sowie gleichen Freiheitsidee einherging, kam es zu einer schrittweisen Loslösung zuvor benachteiligter Bevölkerungsgruppen aus der festgelegten Standesordnung. Diese Entwicklung vollzog sich keineswegs linear

⁴⁸ Es liegen nur wenige Arbeiten zum Freizeitverhalten unterer Bevölkerungsstände bzw. -schichten vor. Historiker/innen haben ein deutliches Problem mit der Quellenlage. Dies erschwert eine Geschichte des Freizeitverhaltens von unten zu schreiben.

⁴⁹ Im Mittelalter wurde vor allem der Müßiggang denunziert. Es galt das Motto „ora et labora“ bzw. „bete und arbeite“. An Sonn- und Feiertagen wurde in der arbeitsfreien Zeit gebetet und dieses Beten vollzog sich in der Regel in religiösen Gemeinschaften. Aktivitäten die nur auf das Individuum selbst ausgerichtet waren, wurden gesellschaftlich herablassend betrachtet. Diese Sichtweise konnte lange überdauern und prägte zu einem gewissen Teil auch die Neuzeit.

oder kontinuierlich, wie es bereits mit der misslichen Lage der Industriearbeiter/innen oder dem Kampf um die Pressefreiheit angedeutet wurde. Trotzdem änderte sich an der Stoßrichtung, die von der Idee der individuellen Freiheit aller Menschen ausging, nichts.

Nach einer Phase eines enormen Arbeitszeitanstieges (um 1830 bis 1860) gingen die Arbeitsstunden langsam wieder zurück. Die Gründe hierfür waren vielfältig (siehe hierzu Prohl, 2002, S. 99-104). Das Ende dieser Entwicklung zeigte sich in der Gründung von Gewerkschaften, welche nicht selten in Verbindung mit Arbeiterparteien standen, im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Diese Organisationen forderten nicht nur kürzere Arbeitszeiten, sondern es ging ganz im Sinne der Aufklärung um den Kampf aus den Arbeitern/innen „mündige Bürger“ zu machen und diese mit individuellen Rechten auf Freiheit und politische Mitwirkung auszustatten. Aus diesen revolutionären Intentionen heraus konnte letztendlich die Freizeit als Muße weichen und zu einer individuellen Freiheit werden, die allen Menschen zugesprochen werden konnte. In Österreich erreichte diese Entwicklung einen Etappensieg im Jahr 1918/19, als der 8-Stunden-Tag gesetzlich im StGBI. Nr. 581/1919 verankert wurde (vgl. elektronisches Quellenverzeichnis RIS, 2018 u. ALEX, 2011). Dadurch konnte sich ein Bedeutungswandel der Freizeit fortsetzen, welcher die arbeitsfreie Zeit nicht nur als individuelle Freiheit, sondern Möglichkeit zur Erholung und gesundheitlichen Wiederherstellung, verstanden wissen wollte. Dies zeigte sich etwa im Arbeitersport, der durch Massenertüchtigung seine Schützlinge bei Kräften halten sollte.

Die Neuausrichtung des Freizeitphänomens war nicht nur für den Sport, sondern dessen Visualisierung wegweisend. Durch den Bedeutungswandel der Freizeit konnten Freiräume entstehen, die immer breiteren Bevölkerungsschichten zugänglich wurden, um sich etwa sportlich zu betätigen, an Veranstaltungen – unabhängig der Obrigkeiten als Teil des Publikums – beizuwohnen, sowie Informationen aus der Sportberichterstattung in Bild und Schrift zu konsumieren. So banal diese historischen Argumentationen auch erscheinen mögen, so relevant waren diese als Grundvoraussetzungen für jenes gesellschaftliche Phänomen, das wir heute Sport nennen und in zahlreichen Medien visualisieren. So betrachtet war Freizeit, als Freiheit aller Menschen eine fundamentale Grundbedingung, sodass sich der moderne Sport im umfassendsten Sinne (als Idee, Tätigkeit und Visualisierung) breitenwirksam ausdehnen konnte.

3.8 Zusammenfassung

Bereits die Anfänge des modernen Sports und seiner Visualisierung zeigen, dass zahlreiche Faktoren bzw. Schlüsselphänomene zu unterschiedlichen Zeitpunkten und Orten in ein komplexes Wechselspiel traten. Durch verbesserte Lebensbedingungen konnte ein Bevölkerungswachstum einsetzen, welches Massengesellschaften und im Endeffekt einen großen Kreis an Konsumentinnen sowie Konsumenten entstehen ließ. Diese Gesellschaften begannen sich Hand in Hand mit industriellen Entwicklungen zu differenzieren und bedeuteten einen sozioökonomischen Strukturwandel, der sich durch die deutlichere Trennung von Wohnraum und Arbeitsplatz, die Rationalisierung der Arbeit in einen arbeitsteiligen Prozess, sowie den Verkauf der Arbeit gegen Lohn auszeichnete und damit die einfache, durch eine kapitalistische Warenproduktion ersetzte. Einhergehend mit diesem Prozess kam es zur Loslösung von traditionellen Bedingungen inmitten der Bevölkerungsstruktur, die sich in einer anbahnenden Mobilisation zwischen den Gesellschaftsschichten zeigte. Das alte Modell der bürgerlichen Öffentlichkeit zerbrach und die Gesellschaften begannen sich immer weiter auszudifferenzieren. Diese Differenzierungsprozesse waren gleichbedeutend mit einer entscheidenden Zunahme der gesellschaftlichen Komplexität. Medien als Kommunikate wurden immer relevanter, durch welche unter anderem sportliche Inhalte transportiert werden konnten.

Diese Entwicklungen boten neben dem Aufkommen der kapitalistischen Industrialisierung und den damit verbundenen Grundsätzen, welche sich auf individuelle Leistung, Konkurrenz und normierten Abläufen bezogen, auch für rationalistische Denkweisen der Aufklärung einen entscheidenden Nährboden, die nach sozialwissenschaftlicher Auffassung besonders relevant für den Einzug moderner Sportideen waren. Durch die Mischkulanz aus technischen Umwälzbewegungen der Industrialisierung und der Autonomiebestrebungen der Aufklärung entstanden Medien, welche sich technisch schneller vervielfältigen ließen und rechtlich breitenwirksamer konsumiert werden konnten. In diesem Zusammenhang trugen Medien als Träger von Bild- und Textinformationen zur Ausdehnung des Sports bei. Umgekehrt hatten sportliche Betätigungen eine Mitwirkung bei der Popularisierung der jeweiligen Medien. Besondere Breitenwirksamkeit konnte allerdings erst erreicht werden, als das Freizeitphänomen zumindest formal ganz im Sinne aufklärerischer Gedanken zu einer individuellen Freiheit aller Menschen wurde.

In diesem gesamthistorischen Kontext gesellschaftlicher Umbrüche war die Visualisierung des Sports untrennbar mit der Geschichte des Medienwandels verbunden. Anhand des Zeitungswesens und erster Fotografien, die in Form von Lithografien in Printmedien reproduziert wurden, zeigten sich die wichtigsten Annäherungslinien beider Medien. Aller-

dings handelte es sich noch um relativ detailarme Reproduktionen. Erst durch die Verbesserung der Autotypie 1881/2, durch den Lithographen Meisenbachs konnten fotografische Bilder mit einer höheren Detailgetreue bzw. differenzierten Tonwertwiedergabe reproduziert werden. Vor diesem Hintergrund war es letztendlich die Fotografie, welche eine neue Bild-Wirklichkeit entstehen ließ und von tragender Bedeutung für die Sportvisualisierung wurde. Ihr folgten der Film und das Radio. Diese beiden Medien waren alles andere als unbedeutend für die Sportverbildlichung. Allerdings wurden der Film sowie das Radio deutlich später massentauglich.

4. DIE ERSTEN VISUALISIERUNGEN DES MODERNEN SPORTS – VON STATISCHEN POSEN BIS HIN ZUR BEWEGUNGSFOTOGRAFIE

Es soll bereits klargeworden sein, dass für die Visualisierung des Sports zwei wesentliche historische Komponenten gelten und zwar einerseits eine soziale und andererseits eine technische. Nach einer enorm theorielastigen Auseinandersetzung mit dem Sport als visuelles Phänomen wurde der Forschungsgegenstand aus einer gesellschaftsorientierten Perspektive beleuchtet. Dabei stellte sich heraus, dass gesellschaftliche Umwälzungen, welche insbesondere mit der Industrialisierung und Aufklärung einhergingen, die Verbreitung der modernen Sportidee und ihrer Visualisierungen maßgeblich begünstigten. In diesem Zusammenhang wurde vor Augen geführt, dass die Fotografie als ein bildgebendes Verfahren erst in Verbindung mit anderen Techniken ein gesellschaftlich relevantes Medium werden konnte (vgl. Sachsse, 2003, S. 7). Hierfür stellte die Presse eine wichtige Voraussetzung dar. Verbesserungen auf dem Gebiet der Drucktechnik ermöglichten eine zunehmende Ausbreitung sportlicher Bilder. In Anbetracht dessen ist die Entwicklung der Fotografie auch eine Geschichte der Sportverbildlichung, da Sport als bewegungskulturelles Phänomen selbst in seiner Formierungsphase unterhalb der Medienschwelle (1840-1880) in einem nicht unwesentlichen Ausmaß auch bildhaft vermittelt wurde. Scheinbar entwickelten der Sport und die Fotografie relativ früh entscheidende Berührungspunkte. Diese zeigten sich in unterschiedlichen Ansprüchen nach technischer Perfektion. In der Fotografie waren es hohe Erwartungen nach präzisen Darstellungen, die mit Objektivitätsansprüchen einhergingen. Im Sport waren es wiederum leistungsorientierte Ziele, um Fertigkeiten zu perfektionieren. Kurze Zeit wurde sogar der Fotoapparat selbst durch die Firma Kodak als Sportartikel zu vermarkten versucht, der bei keiner Freizeitbeschäftigung fehlen durfte. Dabei wurde das Fotografieren teilweise selbst als sportliche Tätigkeit verstanden (vgl. Kapitel 3.5.1 u. 3.5.2). Hierfür kann exemplarisch die Wiener Zeitschrift *Photo-Sport* als Beleg gelten. In diesem Kontext historischer Rückschau fügt sich Schmalriedes (2004) Feststellung, dass die Fotografie dem Sport zu jenem Zeitpunkt begegnete, als es ihr gelang Bewegung im Bild festzuhalten, beinahe nahtlos an die getätigten Vorüberlegungen (vgl. S. 11). Diesbezüglich wurde bereits vieles vorweggenommen, aber für die letzte Fragestellung, *wann, wo und wie der moderne Sport erstmals visualisiert wurde*, nicht ausreichend konkretisiert. Denn strenggenommen kreuzten sich die Wege der fotografischen Verbildlichung und die des Sports bereits früher. Dort wo die Fototechnik nicht imstande war Bewegung im Bild festzuhalten, bediente sie sich gezielter

Inszenierungen und fotografisch-spezifischer Handgriffe im Sinne trickreicher Methoden, um die im Sport innewohnende Dynamik in Bildern wirksam umzusetzen.⁵⁰

Im Anschluss werden nun mehrere visuelle Ausgangspunkte gewählt, um die letzte Forschungsfrage zu beantworten. An dieser Stelle sei bereits darauf verwiesen, dass sich ein beträchtlicher Teil der folgenden Inhalte auf die Untersuchungen Rolf Sachsse beziehen werden, die 2017 am Symposiums zu „Images des Sports in Österreich – Innensichten und Außenwahrnehmungen“ thematisiert wurden.⁵¹

Einleitend kann auf eine kleine Bildfolge mit der Betitelung „Die Schachspieler“ (um etwa 1842 bis 1844) eingegangen werden, die von einem bereits genannten Fotografen und Erfinder Wilhelm Henry Fox Talbot, vermutlich für sein Handbuch der Fotografie, das in mehreren Heften erschien und den schönen Titel „The Pencil of Nature“ trug, angefertigt wurde. Das Werk war mit zwei Dutzend eingeklebten Fotografien illustriert, aber die genannte Bildserie der Schachspieler wurde letztendlich in das Repertoire nicht aufgenommen (vgl. ergänzend Sachsse, 2003, S. 26-27). Zudem ließen die Bilder eine entscheidende Frage offen und zwar, inwiefern dieses in Szene gesetzte Schachspiel damals als Sport oder Spiel, sowie als deutlich männlich-feudal orientierte Muße oder Freizeitertüchtigung zu verstehen war. Ungeachtet der nicht aufzulösenden Frage hat Sachsse (2017) verdeutlicht, dass der hauptsächliche historische Wert der Bildfolge für die Visualisierung des Sports in der Inszenierung selbst liegt. Die Betrachtung der gesamten Bildserie lässt die Interpretation zu, dass ein angriffsbewusstes Schachspiel dargestellt wird, indem die Hand eines der Spieler, vermeintlich unbewusst, an einer der Schachbrettfiguren ansetzt und das in der Annahme eines Geschehens im Sinne des aktiven „Sporttreibens“. In der beschriebenen Verbildlichung wird also ein Zug gemacht. Gerade die Inszenierungen der letzten Bildnisse versuchen die Illusion des Aktivums bzw. einer Dynamik zu verstärken. Aus dieser Perspektive, wenn auch weit hergeholt, ist nach Sachsse (2017) das Schachspiel zumindest als eine Andeutung sportlicher Betätigung zu verstehen.

Bei der nächsten sehr kleinen Bildserie von gerade mal zwei Fotografien gestaltet sich der historische Sachverhalt ganz anders, da es sich definitiv um eine sportliche Tätigkeit handelt, die visualisiert wurde. Konkret geht es um zwei Fotografien, die um 1860 im Atelier von Ludwig Angerer entstanden sind (siehe *Abbildung 10 u. 11*).

⁵⁰ Es wird bewusst nicht von Bildmanipulation gesprochen. Der Terminus der Manipulation wird oftmals in einem negativen Kontext verwendet, um Prozesse der gezielten sowie bewussten Täuschung zu unterstreichen. Wenn auch im 19. Jahrhundert „manipulativ“ in fotografisches Material eingegriffen werden konnte, würde es sich in dem negativ angedeuteten Begriffsverständnis um eine relativ vage These für den Sportbereich handeln und Raum für Geschichtsbildverzerrung eröffnen.

⁵¹ Die wissenschaftliche Tagung wurde am 18. und 19. September 2017 im „Haus des Sports“, Prinz-Eugen-Straße 12, 1040 Wien veranstaltet. Die Idee der Konzeption sowie Organisation oblag Matthias Marschik, Agnes Meisinger, Rudolf Müllner, Johann Skocek und Georg Spitaler.

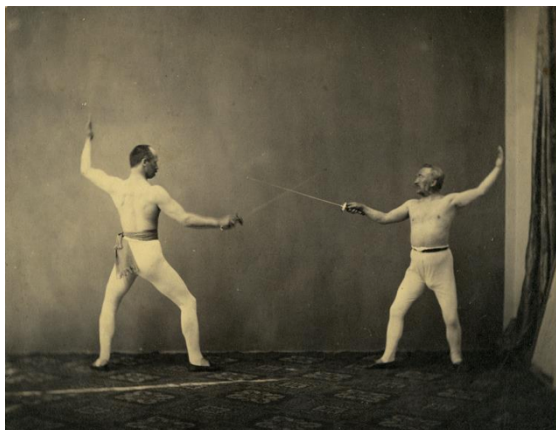


Abbildung 11: „Fechter: Josef Petzval und August Schleicher“ (siehe elektronisches Quellenverzeichnis Technisches Museum Wien, 2018a)



Abbildung 10: „Fechter: Josef Petzval und August Schleicher“ (siehe elektronisches Quellenverzeichnis Technisches Museum Wien, 2018b)

Auf beiden Abbildungen ist jeweils Josef Petzval (rechts) und sein Freund August Schleicher (links) zu sehen (vgl. Fellner, 2003, S. 137-138). Wird von Petzvals Person abgesehen, dann ist über den Hintergrund der Akteure und die Entstehung der Fotografien wenig bekannt. Laut Manuela Fellner (2003) und Sachsse (2017) soll Schleicher ein bevorzugter Fechtpartner Petzvals gewesen sein (vgl. Fellner, 2003, S. 138). Nach aktuellem Wissensstand wird angenommen, dass die Aufnahmen von Angerer selbst angefertigt worden sind. Angerer war gelernter Apotheker und begleitete als solcher 1854 ein Österreichisches Regiment in die Donauländer. In seinem Militärdienst machte er Fotografien von Offizieren und der Stadt Bukarest. „1858 verließ er das Militär und eröffnete gemeinsam mit Hugo von Strasser sein erstes Atelier im 4. Wiener Bezirk in der Feldgasse Nr. 264“ (Fellner, Holzer & Limbeck-Lilienau, 2003, S. 150). Die Zusammenarbeit zwischen Angerer und Strasser war nur von kurzer Dauer. 1860 eröffnete Angerer ein eigenes Atelier in der Feldgasse Nr. 1061. Sechs Jahre später folgte eine weitere Filiale, die mit seinem Bruder Angerer Viktor im 1. Wiener Gemeindebezirk errichtet wurde. (vgl. Fellner, Holzer & Limbeck-Lilienau, 2003, S. 150)

In diesem biografischen Kontext war es Fellner, die 2003 erstmalig einen kurzen Begleittext zu den zwei Bildern publizierte (vgl. Fellner, 2003, S. 137-138). Fellners (2003) Beitrag gliederte sich in die Lebensgeschichte eines der zentralsten Protagonisten der frühen Fotografie in Österreich ein. Die Rede ist vom Mathematiker Joseph Petzval (1807-1891), der Hauptfigur in den *Abbildungen 10* und *11*. Petzval ist in die Geschichte eingegangen, weil ihm um 1839/40 die Berechnung eines Porträtobjektivs gelang, welches 16-fach lichtstärker war als jenes, das bisher von Daguerre verwendet wurde. Darüber hinaus entwickelte Petzval 1857 ein Landschafts-, sowie Reproduktionsobjektiv (vgl. Holzer, 2003, S. 20-40).

Vor diesem Hintergrund war es Sachsse (2010), der die Fotografie Angerers in einem kurzen Sammelbandbeitrag erstmals konkret im sporthistorischen Kontext behandelte (vgl. S. 98). Bis lang sind Sachsse (2017) keine früheren Bilder einer anerkannten Sportart während einer sportlichen Ausführung bekannt. Aus diesem Grund liegt die Überzeugung vor, dass die beiden Bilder „nicht nur als die ersten Sportfotografien Österreichs gelten können, sondern wohl zu den ersten Bildern überhaupt zählen“ (Sachsse, 2010, S. 98). Die vorläufigen Recherchearbeiten konnten keine anderen Sportfotografien ausfindig machen, welche früher angefertigt worden sind. In diesem Sinne kehren wir zu den Inhalten der Bildfolge zurück. Die beiden Bilder sind vor einer neutralen mitteldunklen Wand aufgenommen worden (siehe *Abbildung 10 u. 11*). Dies bedeutete für die damalige Fototechnik günstigere Bedingungen, da die Fotoemulsionen bzw. lichtempfindlichen Schichten, mit denen verschiedene Trägermaterialien, wie Metall, Glas, Papier, und später Folien beschichtet wurden, noch nicht ausreichend sensibel waren. So konnten Kontraste zu heller Flächen nicht abgebildet und Bewegungen von Objekten nicht scharf gestellt werden. Dementsprechend bildete sich ein fester Typus des Atelierbaues heraus, der sich auf die besonderen Bedürfnisse des fotografischen Abbildens einstellte (vgl. Sachsse, 2003, S. 38). Bevorzugt waren Atelierkonstruktionen mit schrägen Glasdächern, die Nordlicht Einlass gewährten. Die Fotografen standen in einer Art Tunnel, wo das einfallende Licht durch Vorhänge und Blenden gesteuert wurde. „Künstliches (Gas-)Licht stand erst ab den 1860er Jahren zur Verfügung“ (Sachsse, 2003, S. 38). Ob dieses beim Atelier Angerers zum Einsatz kam ist für die besagte Bildserie nicht eindeutig zu beantworten, aber eher unwahrscheinlich. Dessen ungeachtet wurden auf diese Weise Bilder hergestellt, die als Holzschnitt oder Stahlstich für Illustrationen von Wochen- oder Tageszeitungen, aber auch Bücher, zum Einsatz kamen. Der dunkle Hintergrund war also für die Kontraste der helleren Kleidung und der Klingen notwendig. Die beiden Positionen der abgelichteten Fechter entsprachen genau jenen Bewegungen, welche im Fechtsport als Totpunkte eines schnellen Geschehens definiert werden können, also das Kreuzen der Klingen (siehe *Abbildung 10*) und das treffen des gegnerischen Körpers mit der Stichwaffe (siehe *Abbildung 11*). Nach Sachsse (2017) lässt die Inszenierung der Bilder zwei funktionale Interpretationen zu. Zum einem könnten die Bilder als Illustrationen eines Lehrbuches zum Fechtsport gedient haben, insbesondere für Amateure gehoberen Alters, oder Petzval selbst war die treibende Kraft hinter der Entstehung der Bilder. Er war zum Zeitpunkt der Aufnahmen, die um 1860/65 entstanden, bereits 53 bis 58 Jahre alt. Auch sein Fechtpartner August Schleicher dürfte nur unwesentlich jünger gewesen sein. Nach Sachsse (2017) testete der Fotograf Angerer immer wieder neue Objektive, die auf Petzvals Berechnungen basierten. Nach Sachsses (2017) Annahme hat Angerer womöglich Petzval

einen Gefallen getan, da der Mathematiker typischerweise von unten immer mit dem Gesicht zu sehen war, während der Fechtpartner mit dem Rücken zum Fotografen stand. Da im selben Zeitraum eine ähnliche Fotografie (siehe *Abbildung 12*) mit Petzval und Schleicher entstand, liegt es nahe Sachsses Vermutung Glauben zu schenken. Die Inszenierung beinhaltete wieder dieselben Akteure, also Schleicher (links) und Petzval (rechts), allerdings nicht fechtend, sondern ringend.

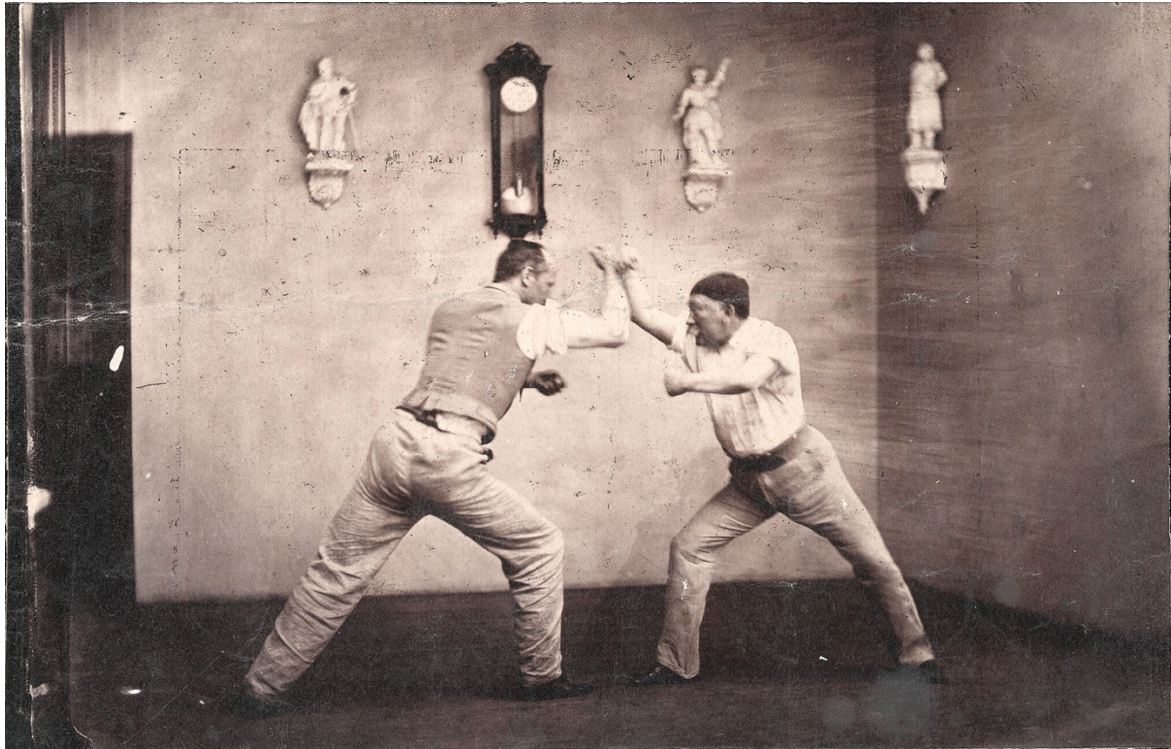


Abbildung 12: Ringen: August Schleicher (links) und Josef Petzval (rechts). (siehe elektronisches Quellenverzeichnis Monoskop, 2016)

Die Figurenpositionierungen der beiden Männer wurden dabei exakt gleich in Szene gesetzt. In diesem Kontext kann die Annahme Sachsses um eine weitere Quelle bestätigt werden, da nach Angaben mehrerer Autoren und Autorinnen im Sammelband „Die Schärfung des Blicks. Joseph Petzval: Das Licht, die Stadt und die Fotografie“ war es keine Seltenheit für den Mathematiker, dass sich dieser selbst oder durch Zuhilfenahme anderer Personen ablichten ließ. Allerdings tat dies Petzval nicht nur zur Selbstdarstellung, sondern auch zum Testen seiner berechneten Objektive (siehe Fellner, Holzer & Limbeck-Lolienau, 2003). Interessanterweise wurde der Fechtsport selbst drei Jahrzehnte später zu einem bedeutenden Thema des Bildjournalismus. Somit dürfen die ersten Visualisierungen nicht Hand in Hand mit der Popularität der jeweiligen Sportart gleichgesetzt werden, sondern müssen kontextspezifisch interpretiert werden.

In dem beschriebenen Zeitraum waren Aufnahmen von Szenen höherer Komplexität noch nicht möglich gewesen. Erst am Ende des 19. Jahrhunderts erlaubte die Technik komplexere Szenen im Bild festzuhalten. Das Fotografieren schneller Sportaktionen war mit großen Problemen verbunden. Dieser Umstand verleitete die Fotografen (und Fotografinnen) sich bestimmter Methoden und Tricks zu bedienen. Wer glaubt, dass die zeitgenössischen Fotografen/innen nicht in der Lage waren fehlende Bälle ins Bild einzusetzen oder aus mehreren Einzelaufnahmen ein Gruppenbild zu montieren, der irrt (vgl. zur Bildmontage Sachsse, 2003, S. 40-41). Bereits vor dem Zeitalter der Digitalfotografie konnte „manipulativ“ in fotografische Bilder eingegriffen werden. Vielleicht kam der damaligen Fotografie die geringere Detailgetreue zu Gute, sodass fehlende Bildinformationen etwas leichter durch Informationen mit geringer Dichte eingesetzt werden konnten. Allerdings darf dieses Gedankenspiel nicht überbewertet werden. Gegenwärtig eröffnet die Digitalfotografie Möglichkeiten, von denen die damaligen Pioniere nicht einmal zu träumen wagten. Trotzdem wird zu zeigen sein, dass Fotografen/innen zur Jahrhundertwende immer mehr Möglichkeiten zur Verfügung standen, um präzisere Lichtaufnahmen zu erstellen. Zur Verdeutlichung der Aussagen werden in weiterer Folge bestimmte Sportarten, welche verbildlicht wurden, exemplarisch hervorgehoben. Neben anderen Sportarten, die hierfür herangezogen werden, waren in Österreich vor allem das Bergsteigen, der Ski- oder Eislauf besonders früh mit der Fotografie verbunden. Auf diese Sportarten wird nur soweit eingegangen, wie diese der Fragestellung nach methodischen Tricks dienlich sind, um weitere Einblicke in die frühe Geschichte der Sportvisualisierung zu geben. Es wird sich zeigen, dass trotz gewisser Limitationen, bereits die Pioniere der Fotografie die Grenzen ihres Handwerks auszuloten verstanden.

Das Bergsteigen hat eine feudale Vorgeschichte, welche sich auf die Fürstenausbildung mit der Jagd zurückverfolgen lässt und in der Folge auch zu einer bürgerlichen Freizeitbeschäftigung avancierte (Sachsse, 2017). In Österreich war es der Photograph Gustav Jägermayer (auch Jaegermayer), der im Rahmen einer Großglockner-Expedition (zwischen Juli und August 1863) entsprechendes Fotomaterial anfertigte. Seine Fotografien, wie exemplarisch *Abbildung 13* festhält, bildeten einen deutlich dunkleren Himmel ab. Wie bereits erwähnt, hatte die damalige Technik enorme Schwierigkeiten helle Hintergründe kontrastreich abzubilden oder anders ausgedrückt, es war zu jener Zeit gar nicht möglich den Himmel unter besonders hellen Tagesbedingungen aufzuzeichnen. Dementsprechend hat der Fotograf den abgebildeten Himmel einfügen müssen. Auf den Fotografien Jägermayers waren auch Menschen abgebildet gewesen. Ob diese jedoch als Sportler, Helfer der Expedition oder auch bürgerliche Freizeitgestalter fungierten, lässt sich nach Sachsse (2017) nicht mehr klären.



Abbildung 13: „Großglocknerspitze“ (siehe elektronisches Quellenverzeichnis Albertina, 2013)

Der Skisport hatte wiederum eine andere Entwicklung. Die geographischen Gegebenheiten Österreichs in Kombination mit militärischen Absichten, um sich im unwegsamen Gelände effektiv fortbewegen zu können, trugen nach Müllner (2013) sicher dazu bei, dass sich diese Bewegungsform als Sportart popularisieren konnte (vgl. S. 661). Die Schlüsselfiguren rekrutierten sich wiederum aus höheren Schichten. Müllner (2013) hielt diesbezüglich prägnant fest:

The key protagonists are aristocrats or members of the upper-middle class, such as students, academics, the well educated, officers or owners of hotels, often with an urban background. Women do not feature in these accounts. The most frequently referred to and well-researched innovators are Wilhelm Paulke, Mathias Zdarsky, Georg Bilgeri, Viktor Sohm, Hannes Schneider, Toni Schruf, Max Kleinoschegg, Franz Reisch, Wilhelm von Arlt or Raimund Udy. (S. 661)

In diesem Kontext war das Skifahren lange Zeit eine relativ „exklusive Freizeitbeschäftigung“ die nur von einer kleinen Zahl von Personen betrieben wurde (vgl. Müllner, 2013, S. 661). Dies zeigte sich nach Müllner (2013) auch an den geschätzten Produktionszahlen der Sportgeräte. Vor dem Ersten Weltkrieg lagen die Zahlen deutlich unter 20.000 Paar Ski. Weiteren Schätzungen zu folge, erfuhr die Skiproduktion während des Ersten Weltkrieges und vor allem danach deutliche Impulse. Es zeichnete sich eine Steigerung von etwa 50.000 bis 140.000 Skiern ab. Die Produktionszahlen bezogen sich hauptsächlich auf den militärischen Bedarf. Nach dem Krieg durften zahlreiche Militärangehörige ihr Ski-

equipment mitnehmen. Auf dem freien Markt waren die Sportgeräte nur für wohlhabende Personen leistbar (vgl. Müllner, 2013, S. 661-662). Dementsprechend dürfen die Anfänge der Skivisualisierungen nicht überbewertet werden. In diesem Zusammenhang sind die ersten bildlichen und fotografischen Inszenierungen des Skilaufes aus pädagogischen Motiven entstanden und nicht wie vermutet werden könnte, zu Zwecken der Selbstrepräsentation höherer Gesellschaftsschichten oder im Rahmen von Kriegsphotografie. Jene Personen die das Skifahren erlernen wollten, mussten einige Haltungen und Aktionen bzw. Bewegungsabläufe aneignen. Nach Sachsse (2017) schlich sich dieser Umstand relativ schnell in die Abbildungen des Skilaufes ein. Aus österreichischer Perspektive ist die Einführung des Skisports hauptsächlich Mathias Zdarsky zu verdanken. Geboren 1856 in Koschichowitz (Kožichovice) bei Trebitsch (Třebíč), südöstlich von Iglau in Südmähren (auf dem Gebiet der gegenwertigen Tschechischen Republik), „ließ er sich 1889 in der niederösterreichischen Gemeinde Lilienfeld nieder und starb 1940 im nahe gelegenen St. Pölten“ (Ponstingl, 2005, S. 125). Zdarsky galt als vielfach talentierte Person. Nach seinen eigenen Angaben wurde er vom Norweger Fridtjof Nansen, einem Biologen und Polarforscher inspiriert. Nansen überquerte (1888/89) Grönland auf Schneeschuhen, also Skiern, und verfasste dazu einen Reisebericht, der 1891 in einer deutschen (zweibändigen) Übersetzung unter dem Titel „Auf Schneeschuhen durch Grönland“ erschien und zahlreiche Abbildungen enthielt. (vgl. Ponstingl, 2005, S. 123-125)

Nach Ponstingl (2005) waren die Publikationen Nansens ein wesentlicher Auslöser, dass sich Zdarsky dem Skilaufen bzw. -fahren verstärkt widmete (vgl. S. 125). Zdarsky teilte Nansens moralisch-didaktische Ansichten zum Skilaufen. Beide waren vom Potenzial des Skifahrens überzeugt, um mittels Skiern die nationale „Volksgesundheit“ zu verbessern. Aus diesem Grund sahen sie die Möglichkeit vor, den Skisport zu einem Teil national-körperlicher Erziehung zu machen. Dabei lehnten beide die wettkampforientierten Elemente des englischen Sports ab. Vor allem Zdarsky wollte das Skifahren mehr als eine „demokratische“ Freizeitaktivität für die unter Bewegungsarmut leidende Großstadtbevölkerung verstanden wissen. Allerdings entwickelte Zdarskys noch weiträumigere Vorstellungen. Er war aktiver Turner. Seine Ideen standen unter dem Einfluss der Reformbewegungen der Turnpädagogen Adolf Spieß und Alfred Maul. „Mitte des 19. Jahrhunderts reformierte Spieß die Leibeserziehung, indem er sämtliche möglichen Bewegungen in ihre einzelnen Elemente zerlegte, sie systematisierte und kanonisierte“ (Ponstingl, 2005, S. 148). Diese Einflussfaktoren wirkten sich auf die bildlichen Darstellungen, die Zdarsky für sein Lehrbuch erstellen sollte, aus.

Vor diesem Hintergrund entwickelte Zdarsky die Motivation für das alpine Gelände die Skitechnik zu verbessern und eine systematische Bewegungslehre zu entwickeln. In den späten 1880er und frühen 1890er Jahren ließ Zdarsky unter anderem seine „Lilienfelder Stahlsohlenbindung“ patentieren, modifizierte die damalige Skitechnik zur Alpentauglichkeit und brachte für die Visualisierung des Sports ein wichtiges Lehrbuch mit der Betitelung: „Alpine (Lilienfelder) Skilauf-Technik“ heraus. Dieses Lehrbuch ist insgesamt in 17 Auflagen erschienen und ab der vierten Auflage (1908) wurde im Titel aus dem „Skilauf-“ ein „Skifahr-“, um deutlich zu machen, dass es sich nun um eine eigenständige Skifahrtechnik für steiles Gelände handelt. So betrachtet wurde „Skilaufen“ als Technik für das flache bis mittlere Hügelland Norwegens verstanden. (vgl. Ponstingl, 2005, S. 124-125)

Laut Friedl (1987) war Zdarskys Lehrbuch eines der Ersten, welches Lichtbildaufnahmen an Stelle der bis dahin üblichen Zeichnungen verwendete (vgl. S. 22). Zdarsky begründete dadurch eine neue „Präsentations- und Lehrtradition“ (Ponstingl, 2005, S. 129) mit. Seine Publikationen waren nämlich die Ersten, die unter konkreten Bildeinsatz⁵² eine „systematisch und methodisch durchdachte Skifahrtechnik für alpines Gelände“ (Ponstingl, 2005, S. 128) darstellten. Spätestens ab der vierten Auflage stand die Bildkommunikation im Mittelpunkt der Lehrbücher (vgl. Ponstingl, 2005, S. 130 u. 137). Die Texte kommentierten meistens die Bilder und nicht umgekehrt. Das anders gewichtete Zusammenspiel zwischen Bild(ern) und Text war ein relatives Novum. „Text und Bild [standen] sich absolut gleichwertig gegenüber“ (Ponstingl, 2005, S. 130). In den ersten Auflagen folgte der grafische Aufbau dem Muster, dass auf einer Doppelseite, links ein Bild stand, das rechts von einem Text kommentiert wurde. Später wurden größere Bildserien zur Anwendung gebracht. Dies änderte die Bild-Text-Relation dahingehend, dass den Leserinnen und Lesern über mehrere Seiten detailliertere Bewegungsdarstellungen zur Verfügung standen. (siehe zusammenfassend Ponstingl, 2005)

Zur Bildherstellung nahm Zdarsky mit seinem Team große Mühen auf sich. „Die Bilder zeigten nämlich durchwegs alpines Gelände, sodass sich der Fotograf – ausgerüstet mit, [...] Stativ und Plattenkamera – selbst auf den Berg verfügen musste, wahrscheinlich Skifahrend oder sie zumindest als Aufstiegshilfe nutzend“ (Ponstingl, 2005, S. 134).⁵³ Helle

⁵² Bei den Bildern handelte es sich vorwiegend um Autotypie Fotografien (vgl. Ponstingl, 2005, S. 131).

⁵³ Eine kleine Stückzahl an Fotografien ist in einem Atelier entstanden. Aufnahmen, die als Grundlage zu den Buchillustrationen dienten, wurden vorwiegend von dem Fotografen Theodor Mark aus Scheibbs angefertigt. Bezüglich der Ateliernaufnahmen war auch der Sportfotograf Wilhelm Wagner aus Lilienfeld beteiligt. Allerdings wurden Marks Fotos bevorzugt. Zu ihrer Herstellung existieren keine sicheren Quellen, da diese auf sehr wagen mündlichen Überlieferungen basieren. Laut Ponstingl (2005) wurden ab der vierten Auflage wenige Aufnahmen in einem Atelier vor einem gemalten Hintergrund aufgenommen, um einzelne Stellungen besser zu verdeutlichen. Als Schneeersatz soll Mehl gedient haben (vgl. S. 137). Sachsse (2017) hat teilweise gegensätzlich argumentiert. Nach Sachsse (2017) wurden tatsächliche Aufnahmen im Schnee erst später angefertigt, als sich die technischen Möglichkeiten verbesserten, aber unter trübem Himmel. Darüber

Lichtverhältnisse in Kombination mit lichtreflektierendem Schnee stellten große Probleme für die Kontrastherstellung dar. Dementsprechend mussten die Bilder „nachgebessert“ werden. Die Retuschen bezogen sich vor allem auf die Binnenzeichnungen des Schnees, der Figuren, Geländelinien und Skispuren (vgl. Ponstingl, 2005, S. 136). Diese Maßnahmen der Bildbearbeitung dienten vor allem didaktischen oder teilweise „ästhetisch-kompositorischen“ Zielsetzungen. Exemplarisch wurden Skispuren nachgezeichnet, um den Fahrverlauf zu verdeutlichen (siehe *Abbildung 14*). Personen die im Hintergrund abgebildet waren, erfüllten entweder die Funktion zur Erläuterungen bestimmter technischer Elemente oder „belebter Gestaltung“ (siehe *Abbildung 15*). Waren auf dem unteren Rand der Fotografien Initialen angebracht, dann dienten die Bildakteure zur Erklärung bestimmter Techniken. In *Abbildung 15* ist beispielsweise Zdarsky mit der Initiale „Z.“ zu sehen, der das richtige Gehen demonstriert. Sein Oberkörper ist deutlich vorgeneigt und bildet eine gerade Linie mit dem zurückstehenden Bein. Im Gegensatz dazu zeigen die Personen „E.“ und „v.T.“ häufige Fehler. Beide haben eine zu aufrechte Oberkörperhaltung. Zudem beugt Person „v.T.“ das vordere Bein zu wenig. (vgl. Ponstingl, 2005, S. 136-140)

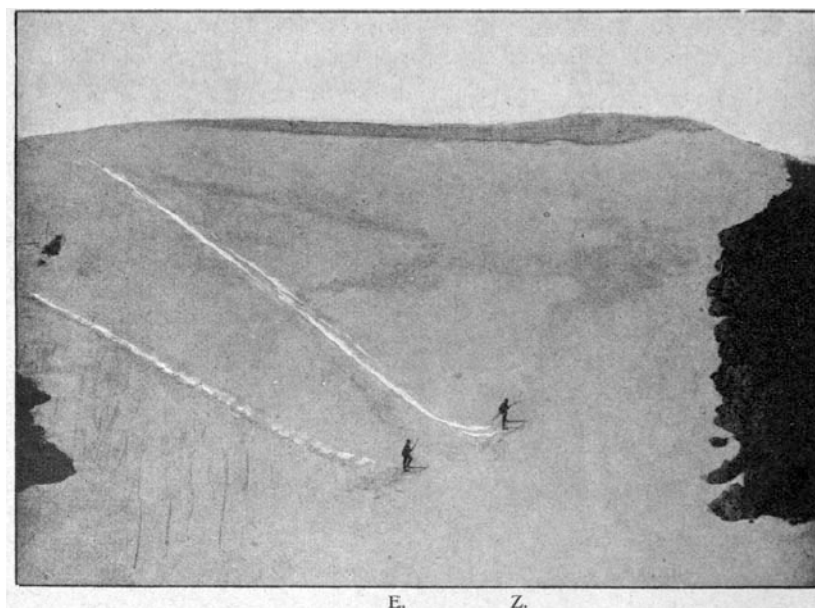


Abbildung 14: „Schräg- und Stemmfahren“ (Auszug: Ponstingl, 2005, S. 135)

hinaus sollen die ersten Fotografien in einem Atelier auf Sand und nicht auf Mehl erstellt worden sein. Sachsse (2017) betonte, dass Sand im Gegensatz zu Mehl weniger kostete und zudem bessere Kontrastverhältnisse zum Fotografieren herstellte. (vgl. ergänzend die Fotografien bei Zdarsky, 1908, S. 64-92)

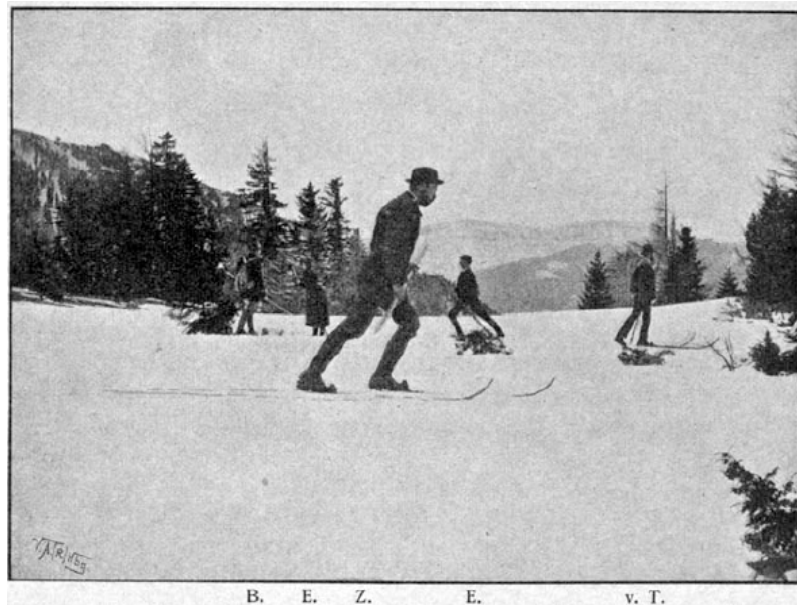


Abbildung 15: „Gehen“ (Auszug: Ponstingl, 2005, S. 139)

Die Aufnahmen waren sehr aufwendig. Zdarsky war nicht der Fotograf selbst, sondern der Szenenarrangeur und die Hauptfigur. Die ungünstigen Geländebedingungen und die begrenzte Fototechnik machte brauchbare Momentaufnahmen unmöglich. Es war mit langen Belichtungszeiten zu rechnen, um Tiefenschärfe auf den Fotografien zu erreichen. Zudem ging es Zdarsky „um die Visualisierung spezifischer Bewegungsabläufe, die sich nicht zufällig einstellen“ (Ponstingl, 2005, S. 137) ließen. Dadurch mussten sich Zdarsky und sein Team in „Form von Posen“ vor der Kamera aufstellen. Zur Darstellung von gesamten Bewegungsabläufen wurden zwei Techniken angewendet. Zum einen setzte er mehrere Personen in einem Einzelbild in Szene (wie z.B. in *Abbildung 15*). Jede Person stellte dabei eine (richtige oder falsche) Teilbewegung dar. Zum anderen erstellte Zdarsky ganze Bildserien. Innerhalb einer Serie stand jedes Einzelbild für eine wichtige Bewegungsphase, wodurch die Bilder (in Kombination mit dem Begleittext) in einer Reihe „gelesen“ werden konnten (vgl. Ponstingl, 2005, S. 144 u. 147 und ergänzend gesamtes Lehrbuch Zdarsky, 1908).

Schlussendlich dürfen die Visualisierungsanfänge der Skitechnik nicht zur Annahme führen, dass Skifahren als sportliche Betätigung sofort eine enorme Resonanz erfuhr. Nach Müllner (2013) war der Zeitraum um den Ersten Weltkrieg eine besondere Phase für den österreichischen Skisport, der durch militärische Intensionen wertvolle Impulse bekam (vgl. S. 661-662). Auch Zdarsky hielt Militärkurse zu seiner Skifahrtechnik ab (vgl. Ponstingl, 2005, S. 126). Allerdings musste noch ein Jahrzehnt vergehen bis das Skifahren als Sport angemessen berücksichtigt wurde. Die Olympischen Winterspiele 1924 in Chamonix (Frankreich) können hierfür als historischer Beleg angesehen werden.

Obwohl nach Schmalriede (2004) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Verbesserungen der Kameras, der Verschlüsse und damit die Kontrolle der Belichtungszeiten der Objektive, sowie höhere Lichtempfindlichkeit des Fotomaterials zu größeren Freiheiten beim Fotografieren führten (vgl. S. 11), sollten die Möglichkeiten in Anbetracht der getätigten Aussagen nicht überbewertet werden. Im Übergang zu den 1880er Jahren war das Festhalten von Bewegung im Bild zwar möglich, aber nur unter großem Aufwand. So darf nicht verwundern, dass gerade beim Fußball, der eine große soziale Wirkung im deutschsprachigen Raum hatte und zu einer der Leitsportarten aufstieg, verhältnismäßig bescheiden visualisiert wurde. Die Begründung lag nicht am mangelnden Interesse des entstehenden Bildjournalismus. Die Spielsituationen waren einfach zu komplex für die technischen Möglichkeiten. Natürlich gab es Portraits von Einzelpersonen oder ganzen Teams, die in Ateliers gemacht worden sind. Es lassen sich auch Bilder aus ruhigen Szenen finden, welche während des Übungsbetriebes angefertigt wurden. Im Gegensatz dazu bezogen sich direkte Fotografien vom aktiven Ballgeschehen auf sehr wenige Ausnahmen. Nach Sachsse (2017) konnte der Fußball als Sportgerät eine enorme horizontale, als auch vertikale Raumausdehnung einnehmen. Dieser Umstand war für die (Fotografinnen und) Fotografen kaum bewältigbar, zumal mit Stativen gearbeitet werden musste. Freihandaufnahmen waren für solche Vorhaben noch undenkbar. Dementsprechend sei die Authentizität der meisten abgebildeten Fußbälle zu hinterfragen, sofern diese in einem vermutlich aktiven Spielgeschehen bildhaft vorzufinden sind. Die Fluggeschwindigkeit der Bälle war zu hoch, um diese auf dem Fotomaterial festzuhalten. Somit wurden fehlende Bälle oft nachträglich eingefügt. Dies galt auch für die ersten Visualisierungen des sogenannten „Lawn-Tennis“⁵⁴ der 1880er Jahre. In Bildern von Matches wurden die Tennisbälle mittels eines schwarzen Punktes auf dem Bildnegativ hinzugefügt, welche nach der Fotoentwicklung auf dem Bildpositiv als weißer Ball erschienen (Sachsse, 2017). Diesbezüglich ist noch auf eine Fotografie hinzuweisen, die in Bad Homburg (Deutschland) 1876 von einem lokalen Atelier (des Fotografen Thomas Heinrich Voigt) angefertigt wurde (siehe *Abbildung 16*). Laut momentanen Wissenstand wird davon ausgegangen, dass es sich um eines der ersten Bilddokumente des „Lawn-Tennis“ auf europäischen Boden handelt (vgl. Gillmeister, 1990, S. 277-278 u. Gillmeister, 2017, S. 289).⁵⁵ Gillmeister (1990)

⁵⁴ „Lawn-Tennis“ bedeutet Rasentennis. Nach Gillmeister (1990) diente im Namen das erste Element „lawn“ zur Differenzierung gegenüber der aus dem Mittelalter stammenden Form des Rückschlagspiels, die einfach nur „tennis“ hieß (vgl. S. 398). Zunächst wurde das „Lawn-Tennis“ auf Rasenplätzen abgehalten. Das Regelwerk war noch ein anderes. So wurde beispielsweise der Aufschlag von der Mitte des Spielfeldes getätigt und das Netz war deutlich höher positioniert (um etwa 30cm). Mit dem Einzug des modernen Sports ging das „lawn“ in Vergessenheit, aber auch deshalb, weil der Tennissport außerhalb Englands zunehmend nicht auf Rasenplätzen abgehalten wurde (vgl. Gillmeister, 1990, S. 398).

⁵⁵ Die besagte Fotografie des „Lawn-Tennis“ im Kurpark von Bad Homburg ist in den beiden zitierten Werken Gillmeisters einsehbar. Die Bildqualität ist bei Gillmeisters Buch aus dem Jahr 1990 deutlich besser, als in jenem neu erschienenen Werk aus dem Jahr 2017.

nimmt an, dass es sogar das erste „Lawn-Tennis“ Foto überhaupt sein könnte, welches diese Sportart fotografisch thematisiert (vgl. S. 277). In schriftlichen Arbeiten jüngerer Datums konnte Gillmeister (1997 u. 2017) diese Annahme weder deutlich bestätigen, noch falsifizieren. Dementsprechend werden Ergebnisse weiterer Forschungsarbeiten abzuwarten sein.

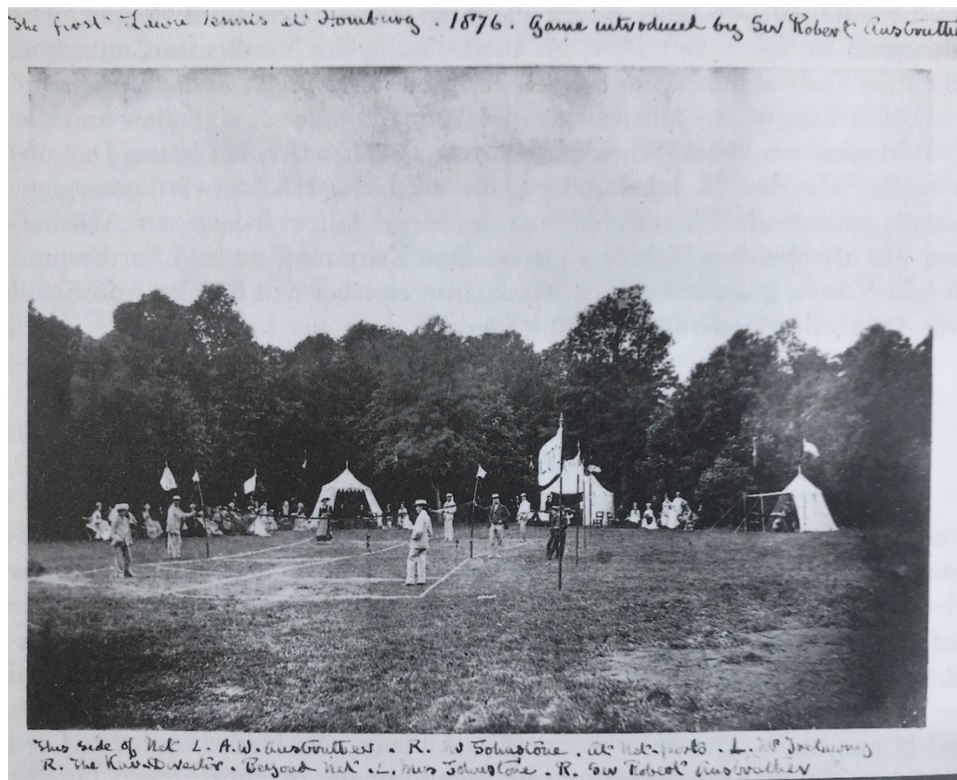


Abbildung 16: „Das erste Tennismatch in Deutschland, Bad Homburg, 1876“ (Auszug: Gillmeister, 1990, S. 278)

Die Not der (Fotografinnen und) Fotografen machte sie damit recht erfinderisch. Dies zeigte sich sehr deutlich bei fotografischen Aufnahmen von Radfahrerinnen und Radfahrern (siehe *Abbildung 17*). Besonders verräterisch waren Gruppenfotografien, auf denen rein zufällig alle abgelichteten Personen exakt dieselbe Beinstellung und Blickrichtung einnahmen, sowie ein für die sportliche Betätigung unnatürlich aufrechte Körperhaltung. Ein abgelichteter Herr (ganz links in *Abbildung 17*) sah es nicht einmal als notwendig an beide Hände am Fahrradlenker zu halten. Laut Sachsse (2017) resultierte die Körperhaltung daraus, dass die Bilder in Ateliers entstanden. Die zu fotografierenden Personen wurden vor einem Vorhang mit einer Landschaftsmalerei positioniert. Die Vorhänge waren mit u-förmigen Ausschnitten ausgestattet, durch welche spezielle Stangenführungen mit Griffen versehen durchgeführt wurden und die vermeintlichen Fahrradfahrer/innen an Ort und Stelle stabilisierten.



Abbildung 17: „Aus dem Pariser Radfahrerleben. – Eine Radler-Familie auf einer Exkursion“ (Sport im Bild, 1898, S. 4 u. siehe elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003g)

Im Radsport wurden relativ viele Frauen abgelichtet. Dies darf allerdings nicht überinterpretiert werden. Die fotografischen Materialien der Fahrradszene täuschen darüber hinweg, dass der Kampf der Frauen um Gleichberechtigung in der sich formierenden Sportszene schwierig war. Wenn sich auch Fotografien im Auslaufen des 19. Jahrhunderts mehrten, so zeigten Begleittexte von Printmedien polemische Charakteristiken auf, welche Frauen zurück an den Herd verweisen wollten. Die damaligen Bildnisse radelnder Frauen wurden somit oft mit ausschweifender Sittenlosigkeit in Verbindung gebracht (vgl. ergänzend Bruckner, 1987, S. 54-55 u. 106-107). Man kann keinesfalls von umfassender Gerechtigkeit oder Chancengleichheit sprechen. Dieser Umstand zeigt sich etwa im Leistungs- bzw. Showsport nicht nur bei den Preisgeldern, den sexuellen Verbildlichungen von Sportlerinnen und somit der Verniedlichung ihrer sportlichen Leistungen, sondern auch im vorausgehenden „audience building“, Aufnahmequalitäten und Sendezeiten. Der Kampf um Chancengleichheit zwischen den Geschlechtern scheint noch nicht abgeschlossen.

Zurückkehrend auf den Kern des letzten Arbeitsabschnittes waren trotz technischer Grenzen Aufnahmen von schnelleren Bewegungen möglich. Doch waren diese mehr als rar gesät. Die Tatsache, dass weit bis ins 20. Jahrhundert Ablichtungen in Ateliers beliebt waren, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es schon Aktionsfotos gab. Allerdings waren präzise Momentaufnahmen mit sehr großem Aufwand verbunden. Indessen hatten sowohl die Aktions- als auch die Porträtfotografie in Ateliers einen wesentlichen gemeinsamen Nenner, der sich auf eine möglichst präzise Wiedergabe fotografischer Darstellungen bezog (vgl. Schmalriede, 2004, S. 11-15 u. Sachsse, 2003, S. 39-41). Für diesen

Anspruch waren Fotografen auch bereit spezielle Methoden und Tricks anzuwenden. Allerdings wendeten Fotografen solche Vorgehensweisen nicht zu Täuschungszwecken an, sondern zur Kompensation technischer Grenzen.

Im Namen der Wissenschaft und damit getriebener intellektuelle Neugier wurde auf die thematisierten Methoden und Tricks verzichtet. Stattdessen bedienten sich die Pioniere der Aktionsfotografie selbst gebauter Apparaturen. Gerade im auslaufenden 19. Jahrhundert existierte eine Vielzahl von Erfindungen auf dem Gebiet der Momentfotografie, also jenem Verfahren, wo mittels eines Momentverschlusses die Belichtung kontrolliert wurde. In diesem Kontext war einer der wichtigsten Erfinder des deutschsprachigen Raums Ottmar Anschütz. Anschütz entwickelte einen besonderen Schlitzverschluss vor der Belichtungs- bzw. Bildplatte. Dieser Verschluss ermöglichte Momentaufnahmen mit Belichtungszeiten von etwa einer tausendstel Sekunde. Damit konnten Bewegungen im Bild festgehalten werden. 1886 erstellte Anschütz auch eine Reihenaufnahme eines Speerwurfs. Doch die berühmteste Bildfolge für die Sportvisualisierung geht auf Muybridge zurück. Dafür konstruierte Muybridge „simple Schlitzverschlusskameras nach der Methode einer Guillotine, stellte eine Reihe dieser Kameras nebeneinander [...] und ließ die Rennbahn für die Pferde mit einer weißen Rückwand versehen, auf der auch die Fäden zur Auslösung jeder Kamera verspannt waren“ (Sachsse, 2003, S. 68).⁵⁶ Das Resultat waren Silhouetten von Pferd und Reiter, da trotz längerer Vorbelichtungszeit die Empfindlichkeit der Emulsion nicht ausreichend gesteigert werden konnte (siehe *Abbildung 18*).

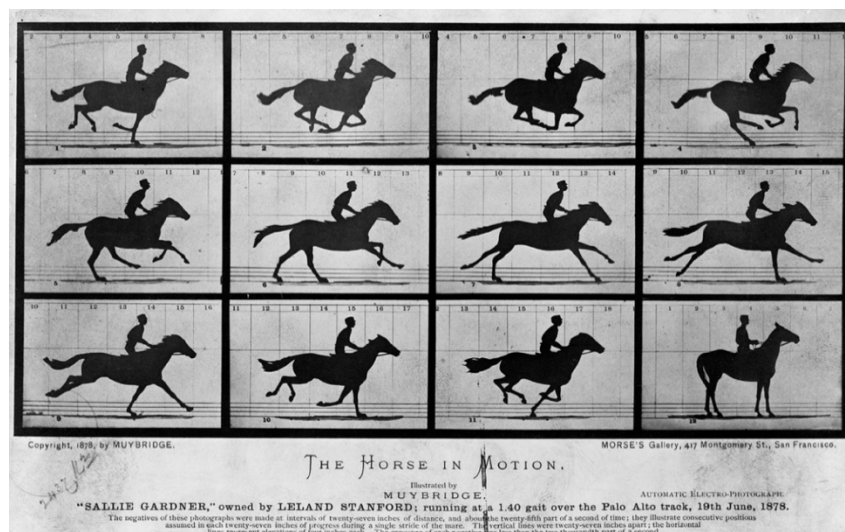


Abbildung 18: "The Horse in Motion" (siehe elektronisches Quellenverzeichnis Wikimedia Commons, 2006)

⁵⁶ Die Anzahl der verwendeten Kameras kann an dieser Stelle nicht mit Sicherheit festgestellt werden, da mehrere Quellen von unterschiedlichen Zahlen sprechen. Es wird angenommen, dass zwischen 12 bis über 20 einzelne Fotoapparate zum Einsatz kamen. Da sich diese Angaben oftmals auf den Beschreibungen der Fotografen selbst beziehen muss den Informationen gegenüber eine besonders kritische Haltung eingenommen werden. (vgl. hierzu Schmalriede, 2004, S. 13; Sachsse, 2003, S. 68; Brauchitsch, 2002, S. 72 u. Lattes, 1977, S. 7)

Die ersten Publikationen Muybridges erfolgten im Jahr 1878, also deutlich früher als bei Anschütz. Nach Sachsse (2003) wurden je ein Dutzend Bilder auf Kartons angebracht (vgl. S. 68). In einer Beilage war auch eine umfassende Beschreibung des Verfahrens vorzufinden, sowie ein Vermerk, dass die Negative unberührt waren, um den Objektivitätsanspruch zu unterstreichen. Diese schriftliche Anmerkung zeigte in gewisser Weise den wissenschaftlichen Anspruch, wenn auch vor dem Hintergrund einer Wette, und bewirkte zugleich eine Abgrenzung zur Atelierfotografie, welche unter anderem zum Erzeugen bestimmter Bildwirkungen ästhetische Eingriffe auf die Negative vornahm. (vgl. ergänzend Sandon, 2012, S. 142-145)

Nach Muybridge machte Étienne-Jules Marey, welcher an der Physiognomie der Menschen interessiert war, Experimente mit Mehrfachbelichtungen auf ein und derselben fotografischen Platte. Dadurch konnte der französische Physiologe und Anatom ganze Bewegungsabläufe bzw. -phasen auf einem Bild darstellen und analysieren. Die Bewegungsdarstellungen glichen kinetographischen Darstellungen, deren Bewegungsverläufe wie Kurvendiagramme gelesen werden konnten (siehe *Abbildung 19*). Auf diese Weise bildete Marey beispielsweise Läufer, Fechter oder Stabhochspringer ab. (vgl. Sandon, 2012, S. 142-145; Schmalriede, 2004, S. 14, Lattes, 1977, S. 8-9).

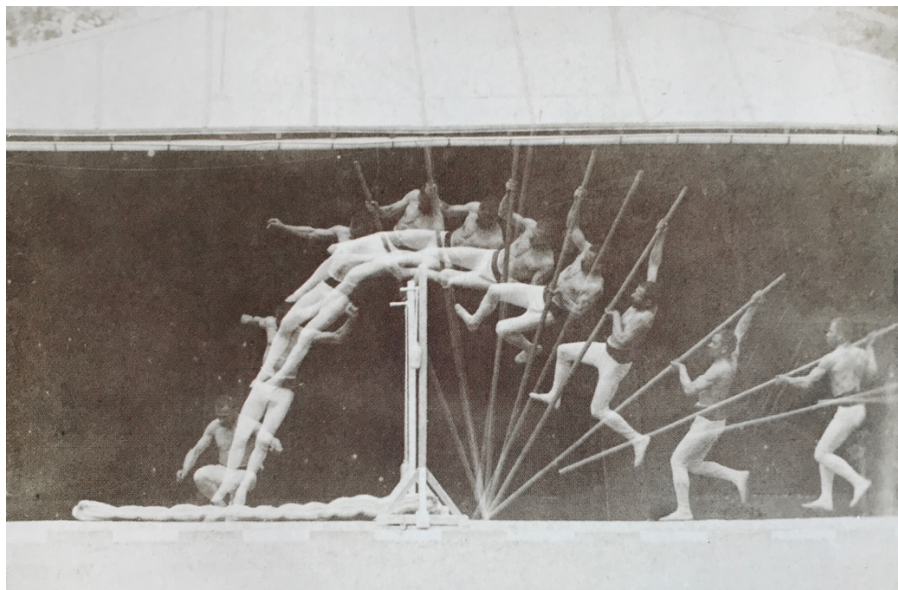


Abbildung 19: „Chronofotografische Studie eines Mannes beim Stabhochsprung (1890/91)“. (Auszug: Sandon, 2012, S. 142)

Die ersten Aktionsfotos entstanden also nicht um die Öffentlichkeit mit Bildern zu konfrontieren, sondern vorrangig, um Bewegungsabläufe zu studieren. Im Gegensatz dazu waren es mehr die in Ateliers oder unter freien Bedingungen entstandenen Fotografien, die in Form von Posen und Formationen (Mannschaftsbilder) zur Popularisierung des modernen Sports beitrugen. In diesem Zusammenhang traten erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts

die ersten Sportfotografen deutlich auf. „Die Berliner Gerhard Riebicke oder Robert Senn-ecke waren wie ihre österreichischen Kollegen Karl Bachmair, Franz Blaha, Alfred Henisch, Albert Hilscher, Lothar Rüberlt, Karl Seebald, Alfred Steffen, Wilhelm Willinger und Carl Zapletal [...] zumeist aktive Sportler gewesen“ (Sachsse, 2010, S. 101-102). Ihre beruflichen Chancen als Fotografen stiegen vor allem nach den Olympischen Spielen von 1908 in London an. Sachsse (2010) zu Folge war genau zu diesem Zeitpunkt die Hochzeit von Medien und Sport vollzogen gewesen, da besonders hohe Auflagen von Printmedien mit Illustrationen zu verzeichnen waren, die Sport zu einem eigenen Themenschwerpunkt machten (vgl. S. 100).

Vor diesem Hintergrund wurden keine Fotografinnen genannt. Abgesehen von den patriarchalen Strukturen (in der Gesellschaft und damit auch im System des Sports), hat die mangelnde Bedienungsfreundlichkeit der Kameras dazu beigetragen, dass Frauen dieser Berufssparte fernblieben. Die Kameras waren unförmig und mit dem pressetauglichen Plattenformat 13 x 18 cm ausgestattet. Das bedeutete, dass die fotografischen Apparaturen mit einem relativ schweren Glasplatten-Magazin ausgestattet waren, welche es zu tragen galt. (vgl. Sachsse, 2003, S. 128)

5. RESÜMEE

Es stellt sich nun die Frage, *welche Bedeutung der Visualisierung im Zusammenhang mit dem Sport beigemessen werden kann*. Die theoretische Auseinandersetzung hat gezeigt, dass Sport als visuelles Kulturphänomen eine recht komplexe Größe darstellt. Als besonders problematisch stellte sich heraus, dass die Sportvisualisierung als Gegenstand der Forschung zu einer Spielwiese unterschiedlicher Forschungsansätze und Disziplinen geworden ist, die wiederum oft interdisziplinär ausgerichtet sind. Aus diesem Grund entwickelte sich weder eine allgemeingültige medienwissenschaftliche Hermeneutik, noch entstand eine einheitliche terminologische Eingrenzung. Dieser Umstand verdeutlicht, dass trotz wissenschaftlichen Fortschritts und einer deutlichen Hinwendung zum Feld der Sichtbarkeit, die Forschung noch in den Kinderschuhen steckt. Allerdings kann als Momentaufnahme für den sportwissenschaftlichen Bereich festgehalten werden, dass die Visualisierung entweder technisch-medial erzeugte Sportbilder, die in konkreten Gegenständen sichtbar gemacht werden oder imaginative Vorstellungen von Sport (im Sinne von Denkbildern) beschreibt. In der Regel nehmen alle Untersuchungen ihren Ausgangspunkt in medial gebundenen und somit materialisierten Bildern. Jedoch verbleiben nur die wenigsten Forschungsinitiativen auf der Ebene des bildlichen Gegenstandes, indem sie über die Bilder hinaus nach ihren Bedeutungen fragen. Geschichtswissenschaftliche Arbeiten müssen dabei die Visualität beachten, also das historisch bedingte visuelle Erscheinungsfeld, um bildliche Quellen folgerichtig zu interpretieren. Es muss davon ausgegangen werden, dass zu jeder Zeit spezifische Sehgewohnheiten und Visualisierungspraktiken vorherrschten. In diesem Zusammenhang besteht immer die Gefahr Untersuchungen um visuelle Quellen herum zu gestalten, anstatt mit bildlichen Quellen eine wissenschaftliche Geschichtsschreibung zu vollziehen. Diesbezüglich liegt die Herausforderung darin, dass ein ausgewogenes Verhältnis zwischen der historischen Kontextualisierung bildlicher Quellen und ihrer visuellen Inhalte getroffen wird.

Es sollte in der theoretischen Auseinandersetzung klar geworden sein, dass etwa Fotografien mehrdeutig und vielseitig interpretierbar sind. Sie bilden „keinen absolut bestimm- baren und eingrenz- baren objektiven Ausschnitt der Wirklichkeit“ (Fellner, 2003, S. 138). Deswegen dürfen sich historische Arbeiten nicht alleine mit den Ergebnissen der Bildbe- schreibung begnügen, sondern müssen die gesellschaftlichen Hintergründe, die Vorgänge der Bildwerdung mit den dazugehörigen technischen Möglichkeiten, die Darstellungsab- sichten und wenn möglich die Rolle der Rezipient/inn/en reflektieren (vgl. Fellner, 2003, S. 138-139). Eine solche Vorgehensweise erfordert die Einbeziehung unterschiedlicher In- formationsquellen und die Offenlegung theoretischer Hintergründe. Aus diesem Grund entwickelte sich die langläufige Meinung, dass der Sport selbst und in weiterer Folge sei-

ne Medienversionen die soziale Wirklichkeit in einen Kode übersetzen, den es zu entschlüsseln gilt. Dabei ist zu beachten, dass je nach Medium, in unserem Falle in Bezug auf den verbildlichten Sport, visuelle Kodes anders normiert werden können.

In diesem Sinne versuchte die vorliegende Arbeit einen multiperspektivischen Ansatz zu verfolgen, um der Visualisierung sportlicher Ereignisse auf den Grund zu gehen. Dabei kam es zu dem Ergebnis, dass sich zahlreiche Faktoren des gesellschaftlichen Wandels positiv auf die beiden Teilsysteme Medien und Sport auswirkten. Die Effekte zeigten sich darin, dass eine verstärkte Etablierung der beiden Subsysteme in der Gesellschaft einsetzen konnte und damit eine langsame Verbindung von Medien und Sport begünstigt wurde. Durch die Verbindung aus technischen Umwälzbewegungen und aufklärerischer Autonomiebestrebungen entstanden Medien, welche sich technisch schneller vervielfältigen ließen und rechtlich breitenwirksamer konsumiert werden konnten. Vor allem im Zeitraum unter der Medienschwelle zwischen 1840 und 1880 kam es zu entscheidenden Annäherungen zwischen der sich schnell entwickelnden Presse und fotografischer Techniken, wodurch die Fotografie erst zu einem Medium werden konnte. In diesem Zusammenhang wurde die Fotografie auch eine Geschichte der Sportverbildlichung, da Sport als bewegungskulturelles Phänomen in einem nicht unwesentlichen Ausmaß bildhaft vermittelt wurde. Es war genau dieser Zeitraum (im deutschsprachigen Raum), in dem der moderne Sport, wenn auch in bescheiden Verhältnissen, in visualisierter Form den Einzug in eine breitenwirksame Medienwelt hielt. Hier kristallisierte sich bereits die Relevanz der Visualisierung für den Sport heraus. *Die Visualisierung wurde durch technischen Fortschritt innerhalb gesellschaftlicher Wandlungsprozesse zu einem Kommunikationskanal und Bedeutungsgenerator moderner Sportideen.* Aus technikgeschichtlicher Perspektive verzeichnete die Visualisierung einen großen Erfolg, als die Fotografie durch chemische und physikalische Prozesse in der Lage war „die Natur“ bildhaft einzufangen (vgl. Sachsse, 2003, S. 13 u. 26). Aus anthropologischer Sicht ist die bildliche Darstellung der Schrift vorausgegangen und das etwa 30.000 Jahre v. Chr. in Form von Höhlenmalereien. Dementsprechend ist der Siegeszug der visuellen Techniken etwas zu relativieren. Doch für den Sport waren die technischen Fortschritte alles andere als unbedeutend. Mit der Fotografie entstand die „vorletzte Wahrnehmungsmaschine“, mit welcher sportliche Bewegungen eingefangen werden konnten. Zunächst behelfen sich die Pioniere der Fotografie gezielter Inszenierungen und fotografisch-spezifischer Handgriffe, um die dem Sport innewohnende Dynamik in Bildern wirksam umzusetzen. Das statische Posieren, allein oder in Gruppenformationen, stand an der Tagesordnung. Allerdings trieb die intellektuelle Neugier zu weiteren Verbesserungen der Fototechnik, um fotografische Bewegungsdarstellungen realisieren zu können. Personen, wie Muybridge oder Marey waren nicht nur

Begründer der Bewegungsfotografie, sondern mehr noch, ihre Werke gehören bereits zu dem Grenzbereich des Films (vgl. Brauchitsch, 2002, S. 74). Muybridge inspirierten die Silhouetten seiner Lichtbildaufnahmen „zur Montage der Bilder auf die Innenseite eines kleinen Zylinders, der mit Schlitzfenstern zum Hindurchschauen ausgestattet war – das Zoöpraxiscop oder Zoetrop war geboren“ (Sachsse, 2003, S. 68). Marey kannte mehrere Bewegungsabläufe durch Mehrfachbelichtung auf ein Negativ, „das auf einer rotierenden Trommel gespannt war“ (Brauchitsch, 2002, S. 74). Damit zeichnete sich die Erfindung der letzten mechanischen „Wahrnehmungsmaschine“ ab und zwar der Film, bevor dieser durch „nicht-mechanische“ sowie digitale Wahrnehmungsapparate am Ende des 20. Jahrhunderts abgelöst werden sollte (vgl. Sachsse, 2003, S. 14). Begründer des Films waren die Brüder Auguste und Louis Lumière im Jahre 1895 mit der Einführung der Kinetographie (vgl. Brauchitsch, 2002, S. 74-75). Doch bis der Film für den modernen Sport in einem solch gesellschaftlichen Ausmaß bedeutsam werden sollte, wie die Fotografie in Kombination mit dem Zeitungswesen, mussten noch etliche Jahre vergehen. Dies zeigte sich auch am Verständnis der beiden Erfinder gegenüber dem Film. Für sie war der Film die „lebende Fotografie“, also ein noch nicht eigenständiges Medium, sondern eine Ergänzung zur bereits existierenden Fototechnik. Genau an dieser Stelle der gebotenen Ausblicke könnte die vorliegende Arbeit eine Fortsetzung erfahren.

LITERATURVERZEICHNIS

- Adelmann, R., Hesse, J. O., Keilbach, J., Stauff, M. & Thiele, M. (Hrsg.). (2001). *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse* (UTB-Bd.-Nr. 2357). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Alkemeyer, T. (1995/97). Sport als Mimesis der Gesellschaft. In E. Hildenbrandt (Hrsg.), *Sport als Kultursegment aus der Sicht der Semiotik* (1., Aufl., Bd. 81). Hamburg: Czwalina.
- Berka, W. (1989). *Das Recht der Massenmedien. Ein Lehr- und Handbuch für Studium und Praxis* (mit Wiedergabe des Medien- und Rundfunkgesetzes, Bd. 27 herausgegeben unter dem Titel *Studien zu Politik und Verwaltung* von C. Brünner, W. Mantl & M. Welan). Wien, Köln, Graz: Böhlau Verlag.
- Brauchitsch, B. (2002). *Kleine Geschichte der Fotografie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.
- Bruckner, W. (Hrsg.). (1987). *Nach der Arbeit. Bilder und Texte zur Freizeit 1870-1950*. Wien: Europa Verlag.
- Critcher, C. (1976). Der Fußballfan. *Ästhetik und Kommunikation*, 7(24), 39-47. (Im Themenheft vom Institut für Kultur und Ästhetik (IKAe) (Hrsg.), *Freizeit im Arbeiterviertel*). Kornberg: Scriptor Verlag.
- Daniel, U. & Schild, A. (2010). *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts* (Schriftreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 77, S. 9-35). Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Dimitriou, M. (2010). Historische Entwicklungstendenzen des Mediensports. In M. Marschik & R. Müllner (Hrsg.), *„Sind's froh, dass Sie zu Hause geblieben sind.“ Mediatisierung des Sports in Österreich* (S. 25-37). Göttingen: Die Werkstatt GmbH.
- Doelker, C. (2002). *Ein Bild ist mehr als ein Bild. Visuelle Kompetenz in der Multimedia-Gesellschaft* (3., Aufl.). Zürich: Klett-Cotta.
- Eggers, E. (2007). Die Geschichte der Sportpublizistik (bis 1945): Von der Turnpresse im 19. Jahrhundert zur gleichgeschalteten Sportpresse im „Dritten Reich“. In T. Schier (Hrsg.), *Handbuch Medien, Kommunikation und Sport* (erschieden als Bd. 159 der „Beiträge zur Lehre und Forschung im Sport“, S. 10-24). Schorndorf: Hofmann-Verlag.
- Faulstich, W. (2004a). *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830-1900)* (Bd. 5, Die Geschichte der Medien). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Faulstich, W. (2004b). *Medienwissenschaft* (UTB-Bd.-Nr. 2494). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

Fechner, F. G. (2009). *Medienrecht. Lehrbuch des gesamten Medienrechts unter besonderer Berücksichtigung von Presse, Rundfunk und Multimedia* (10., überarbeitete und ergänzte Auflage). Tübingen: Mohr Siebeck.

Fellner, M. (2003). <<Bilder aus der ersten Zeit der Photographie>> Eine Spurensuche nach Joseph Petzval. In M. Fellner, A. Holzer & E. Limbeck-Lilienau (Hrsg.), *Die Schärfung des Blicks. Joseph Petzval: Das Licht, die Stadt und die Fotografie* (erschieden als Katalog anlässlich einer Ausstellung des Technischen Museums Wien 23. Okt. 2003 – 22. Feb. 2004, S. 112-147). Wien: Holzhausen Nfg.-Verlag.

Fellner, M., Holzer, A. & Limbeck-Lilienau, E. (Hrsg.). (2003). *Die Schärfung des Blicks. Joseph Petzval: Das Licht, die Stadt und die Fotografie* (erschieden als Katalog anlässlich einer Ausstellung des Technischen Museums Wien 23. Okt. 2003 – 22. Feb. 2004). Wien: Holzhausen Nfg.-Verlag.

Florschütz, G. (2005). *Sport in Film und Fernsehen. Zwischen Infotainment und Spektakel* (1., Aufl.). Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Friedl, W. (1987). *Mathias Zdarsky. Der Mann und sein Werk. Beitrag zur Geschichte des alpinen Schifahrens von den Anfängen bis zur Jetztzeit* (Heimatkunde des Bezirkes Lilienfeld, Bd. 5). Lilienfeld: Bezirksheimatmuseum Lilienfeld.

Friedrich, G. (1997). Entwicklungen des modernen Sports aus kultursemiotischer Sicht. In E. Hildenbrandt (Hrsg.), *Sport als Kultursegment aus der Sicht der Semiotik* (1., Aufl., Bd. 81). Hamburg: Czwalina.

Friedrich, G., Hildenbrandt, E. & Schwier, J. (Hrsg.). (1994). *Sport und Semiotik* (1., Aufl., Bd. 61). Sankt Augustin: Academia Verlag.

Gajek, E. M. (2014). >>The IOC has managed without TV for sixty years and believe me, we are going to manage for another sixty<<: Das Wechselverhältnis von Sport und Medien im 20. Jahrhundert. In F. Becker & R. Schärfer (Hrsg.), *Die Spiele gehen weiter. Profile und Perspektiven der Sportgeschichte*. Frankfurt, New York: Campus Verlag.

Garncarz, J. (2016). *Medienwandel* (UTB-Bd.-Nr. 4540). Konstanz, München: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Geise, S., Birkner, T., Arnold, K., Löblich, M. & Lobinger K. (Hrsg.). (2016). *Historische Perspektiven auf den Iconic Turn. Die Entwicklung der öffentlichen visuellen Kommunikation*. Köln: Herbert von Halem Verlag.

- Gießing, J. & Giese, M. (Hrsg.). (2013). *Bewegung, Semiotik, Training. Eine Würdigung der Arbeiten des Sportwissenschaftlers Eberhard Hildenbrandt*. Marburg: Tectum.
- Gillmeister, H. (1990). *Kulturgeschichte des Tennis*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Gillmeister, H. (1997). *Tennis. A Cultural History*. London, Washington: Leicester University Press.
- Gillmeister, H. (2017). *Tennis. A Cultural History* (2., Aufl.). Sheffield, Bristol: Equinox.
- Hacking, J. (Hrsg.). (2012). *Fotografie. Die ganze Geschichte*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Hall, S. (2001a). Kodieren/Dekodieren. In R. Adelman, J. O. Hesse, J. Keilbach, M. Stauff & M. Thiele (Hrsg.). (2002), *Grundlagen zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse* (UTB-Bd.-Nr. 2357, Übersetzung: Suppelt, B., S. 105-124). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Hall, S. (2001b). Die strukturierte Vermittlung von Ereignissen. In R. Adelman, J. O. Hesse, J. Keilbach, M. Stauff & M. Thiele (Hrsg.). (2002), *Grundlagen zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse* (UTB-Bd.-Nr. 2357, Übersetzung: Polage, G., S. 344-375). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Harring, M. (2011). *Das Potenzial der Freizeit. Soziales, kulturelles und ökonomisches Kapital im Kontext heterogener Freizeitwelten Jugendlicher* (veröffentlichte Dissertation Universität Bremen). Wiesbaden: VS Verlag.
- Haug, F. H. (2011). *Die kulturelle Unterscheidung. Elemente einer Philosophie des Kulturellen*. Hamburg: Argument Verlag.
- Hepp, A. (2010). *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. Medien – Kultur – Kommunikation* (3., überarbeitete und erweiterte Aufl.). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hepp, A. (2013). *Medienkultur. Die Kultur mediatisierter Welten* (2., erweiterte Aufl. 2013). Wiesbaden: Springer VS (Anm. auch VS Verlag für Sozialwiss.).
- Hepp, A., Krotz, F., Lingenberg, S. & Wimmer, J. (Hrsg.). (2015). *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Springer VS.
- Hepp, A., Krotz, F. & Thomas, T. (Hrsg.). (2009). *Schlüsselwerke der Cultural Studies* (1., Aufl.). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hepp, A., Krotz, F. & Thomas, T. (2009). Einleitung. In A. Hepp, F. Krotz & T. Thomas (Hrsg.), *Schlüsselwerke der Cultural Studies* (1., Aufl., S. 7-17). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Hepp, A. & Winter, R. (Hrsg.). (2008). *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (4., Aufl.). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Herzog, M. (Hrsg.). (2005). *Skilauf – Volkssport – Medienzirkus: Skisport als Kulturphänomen*. Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Hildenbrandt, E. (1994). Einleitung in eine Semiotik des Sports. In G. Friedrich, E. Hildenbrandt & J. Schwier (Hrsg.), *Sport und Semiotik* (1., Aufl., Bd. 61). Sankt Augustin: Academia Verlag.
- Hildenbrandt, E. (Hrsg.). (1997). *Sport als Kultursegment aus der Sicht der Semiotik* (1., Aufl., Bd. 81). Hamburg: Czwalina.
- Hildenbrandt, E. (1998). Sport im Kontext von Kultur und Bildung. In J. Schwier (Hrsg.), *Jugend – Sport – Kultur. Zeichen und Codes jugendlicher Sportszenen* (1., Aufl., Bd. 92). Hamburg: Czwalina.
- Hufnagel, E. & Zovko, J. (Hrsg.). (2000). *Einführung in die Hermeneutik* (Hermeneutik im Gardez, Bd. 1). St. Augustin: Gardez! Verlag.
- Ionel, L. (2009). Hermeneutik heißt Übersetzen. In L. Cercel (Hrsg.), *Übersetzen und Hermeneutik. Traduction et herméneutique*. Bucharest: Zeta Books.
- Knoch, H. & Morat, D. (Hrsg.). (2003). *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880-1960*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Knoch, H. & Morat, D. (2003). Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880-1960. Zur historischen Kommunikologie der massenmedialen Sattelzeit. In H. Knoch & D. Morat (Hrsg.), *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880-1960* (S. 9-33). München: Wilhelm Fink Verlag.
- König, W. (2010). Information, Kommunikation, Unterhaltung. Die technische Entwicklung der Massenmedien. In U. Daniel & A. Schild (Hrsg.), *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts* (Schriftreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 77, S. 59-83). Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Kübler, F. (2010). Zwischen Markt und Demokratie. Zur Entfaltung des Medienrechts nach 1945. In U. Daniel & A. Schild (Hrsg.), *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts* (Schriftreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 77, S. 255-276). Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Kümmel, A., Scholz, L. & Schumacher, E. (Hrsg.). (2004). *Einführung in die Geschichte der Medien*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.

- Lange, J., Fritz, D., Konerding, J., Lange, J., Stefan, M. & Rann, C. (2007). Sport. Medien. Wirklichkeit. In J. Backhaus, F. Borkenhagen & J. Funke-Wieneke (Hrsg.), *SportStadtKultur* (Bd. 168, S. 56-57). Hamburg: Czwalina.
- Lattes, J. (1977). *Sportphotographie: 1860-1960* (Martinez Romeo E. (Hrsg.). Aus dem Franz. von Robert Schnieper). Luzern, Frankfurt: Verlag C. J. Bucher.
- Lobinger, K. (2015). Visualität. In A. Hepp, F. Krotz, S. Lingenberg & J. Wimmer (Hrsg.), *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden: Springer VS.
- Löffler, M. & Ricker, R. (2005). *Handbuch des Presserechts* (5., neu bearbeitete Aufl. von Ricker, R.). München: Verlag C. H. Beck.
- Löffler, P. (2004). Bilderindustrie: Die Fotografie als Massenmedium. In A. Kümmel, L. Scholz & E. Schumacher (Hrsg.), *Einführung in die Geschichte der Medien* (S. 95-124). Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Marr, M. (2009). Die mediale Transformation des Sports. In H. Schramm & M. Marr (Hrsg.), *Die Sozialpsychologie des Sports in den Medien* (Sportkommunikation, Bd. 5). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Marschik, M. & Müllner, R. (2010). „Sind's froh, dass Sie zu Hause geblieben sind.“ *Mediatisierung des Sports in Österreich*. Göttingen: Die Werkstatt.
- Marschik, M. & Müllner R. (2010). Kulturen des Mediensports in Österreich. Zur Einführung. In M. Marschik & R. Müllner (Hrsg.), „Sind's froh, dass Sie zu Hause geblieben sind.“ *Mediatisierung des Sports in Österreich* (S. 9-22). Göttingen: Die Werkstatt GmbH.
- Marschik, M., Müllner, R. & Penz, O. (Hrsg.). (2009). *Sport Studies*. Wien: Facultas.wuv UTB.
- Marschik, M. & Spitaler, G. (Hrsg.). (2006). *Helden und Idole. Sportstars in Österreich*. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.
- Mikos, L. (2008). Cultural Studies im deutschsprachigen Raum. In A. Hepp & R. Winter (Hrsg.), *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (4., Aufl., S. 177-192). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Müller, M. G. & Geise, S. (2015). *Grundlagen der Visuellen Kommunikation* (2., Aufl., UTB-Bd.-Nr. 2414). Konstanz, München: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Norden, G. (2006). Sport in Österreich. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. In M. Marschik & G. Spitaler (Hrsg.), *Helden und Idole. Sportstars in Österreich* (25-39). Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.

- Olechowski, T. (2004). *Die Entwicklung des Preßrechts in Österreich bis 1918. Ein Beitrag zur österreichischen Medienrechtsgeschichte*. Wien: MANZ'sche Verlags- und Universitätsbuchhandlung GmbH.
- Opaschowski, H. R. (1983). *Arbeit, Freizeit, Lebenssinn? Orientierung für eine Zukunft, die längst begonnen hat*. Opladen: Leske Verlag + Budrich GmbH.
- Penz, O. (2009). Massenmedien. Hyperrealität des Sports. In M. Marschik, R. Müllner, O. Penz & G. Spitaler (Hrsg.), *Sport Studies* (S. 99-111). Wien: facultas.wuv UTB.
- Penz, O. (2010). Produktion und Kodes des Mediensports. In M. Marschik & R. Müllner (Hrsg.), *„Sind's froh, dass Sie zu Hause geblieben sind.“ Mediatisierung des Sports in Österreich* (S. 38-50). Göttingen: Die Werkstatt.
- Ponstingl, M. (2005). Mathias Zdarskys „Posen des Wissens“. Zu einer fotografischen Kodierung des Skifahrens. In M. Herzog (Hrsg.), *Skilauf – Volkssport – Medienzirkus: Skisport als Kulturphänomen* (S. 123-149). Stuttgart: Kohlhammer Verlag.
- Prahl, H.-W. (2002). *Soziologie der Freizeit*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Ferdinand Schöningh.
- Prohl, R. & Scheid, V. (2009). Die gesellschaftliche Bedeutung des Sports in Vergangenheit und Gegenwart. In V. Scheid & R. Prohl (Hrsg.), *Sport und Gesellschaft* (Kursbuch Sport, 6., völlig neubearbeitete Aufl., S. 12-69). Wiebelsheim: Limpert Verlag GmbH.
- Real, M. R. (1975). Super Bowl: Mythic Spectacle. *Journal of Communication*, 25(1), 31-43.
- Real, M. R. (1998). Technology and the Commodification of Postmodern Sport. In L. A. Wenner (Hrsg.), *MediaSport*. London: Routledge Taylor & Francis Group.
- Rusch, G., Schanze, H. & Schwering, G. (2007). *Theorien der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer* (UTB-Bd.-Nr. 2840). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Sachsse, R. (2003). *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*. Köln: Deubner Verlag (für Kunst, Theorie & Praxis).
- Sachsse, R. (2010). Angerers Fechtstudio, Rübelts Fußballballett und Kruckenhausers Skischule. Anmerkungen zur Geschichte der österreichischen Sportfotografie. In M. Marschik & R. Müllner (Hrsg.), *„Sind's froh, dass Sie zu Hause geblieben sind.“ Mediatisierung des Sports in Österreich* (S. 99-107). Göttingen: Die Werkstatt GmbH.
- Sandon, E. (2012). Fotografie und Wissenschaft. In J. Hacking (Hrsg.), *Fotografie. Die ganze Geschichte*. Köln: DuMont Buchverlag.

- Schade, S. & Wenk, S. (2011). *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Schanze, H. (2007). Vorklärungen und Grundbegriffe. In G. Rusch, H. Schanze & G. Schwering (Hrsg.), *Theorien der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer* (UTB-Bd.-Nr. 2840; S. 21-34). Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Schauerte, T. (2004). Die Entwicklung des Verhältnisses zwischen Sport und Medien. In T. Schauerte & J. Schwier (Hrsg.), *Die Ökonomie des Sports in den Medien* (Sportkommunikation, Bd. 1, S. 84-104). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Schauerte, T. & Schwier, J. (2004). *Die Ökonomie des Sports in den Medien* (Sportkommunikation, Bd. 1). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Scheid, V. & Prohl, R. (Hrsg.). (2009). *Sport und Gesellschaft* (Kursbuch Sport, 6., völlig neubearbeitete Aufl.). Wiebelsheim: Limpert Verlag GmbH.
- Schierl, T. (2004.). *Die Visualisierung des Sports in den Medien* (Sportkommunikation, Bd. 2). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Schierl, T. (Hrsg.). (2007). *Handbuch Medien, Kommunikation und Sport* (erschieden als Bd. 159 der „Beiträge zur Lehre und Forschung im Sport“). Schorndorf: Hofmann-Verlag.
- Schierl, T. & Ludwig, M. (2007). Visualisierung und Ästhetik des Sports in den Medien. In T. Schierl (Hrsg.), *Handbuch Medien, Kommunikation und Sport* (Erschieden als Bd. 159 der „Beiträge zur Lehre und Forschung im Sport“, S. 94-109). Schorndorf: Hofmann-Verlag.
- Schlieben-Lange, B. (1994). Sport als symbolische Form. In G. Friedrich, E. Hildenbrandt & J. Schwier (Hrsg.), *Sport und Semiotik* (1., Aufl., Bd. 61, S. 21-31). Sankt Augustin: Academia Verlag.
- Schmalriede, M. (2004). Zwischen Dokumentation und Inszenierung. Sportfotographie im Wandel. In T. Schierl (Hrsg.), *Die Visualisierung des Sports in den Medien* (Sportkommunikation, Bd. 2). Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Schmidt, D. (1997). Sport als Kulturphänomen? Zur Einordnung des Sports bei GRUPE. In E. Hildenbrandt (Hrsg.), *Sport als Kultursegment aus der Sicht der Semiotik* (1., Aufl., Bd. 81). Hamburg: Czwalina.
- Schramm, H. & Marr, M. (2009). *Die Sozialpsychologie des Sports in den Medien*. (Sportkommunikation, Bd. 5, S. 9-14). Köln: Herbert von Halem Verlag.

- Schwier, J. (Hrsg.). (1998). *Jugend – Sport – Kultur. Zeichen und Codes jugendlicher Sportszenen* (1., Aufl., Bd. 92). Hamburg: Czwalina.
- Schwier, J. (2002). *Mediensport. Ein einführendes Handbuch*. Schorndorf: Schneider Verlag Hochgehren.
- Schwier, J. (2002). *Sport als populäre Kultur: Sport, Medien und Cultural Studies* (Trend-SportWissenschaft, Bd. 5). Hamburg: Czwalina.
- Seiffert, H. (2006). *Einführung in die Wissenschaftstheorie. Geisteswissenschaftliche Methoden: Phänomenologie – Hermeneutik und historische Methode – Dialektik* (11., Aufl., Bd. 2). München: Verlag C. H. Beck.
- Spörl, U. (2006). *Basislexikon Literaturwissenschaft* (2., durchgesehene Aufl., UTB-Bd.-Nr. 2485). Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag.
- Theisen, M. E. (2011). *Wissenschaftliches Arbeiten. Technik – Methodik – Form* (15., aktualisierte und ergänzte Aufl.). München: Franz Vahlen Verlag.
- Vocelka, K. (2013). *Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik* (7., Aufl.). München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Weis, K. & Gugutzer, R. (Hrsg.). (2008). *Handbuch Sportsoziologie* (erschieden als Bd. 166 der „Beiträge zur Lehre und Forschung Sport“). Schorndorf: Hofmann-Verlag.
- Weiß, O. & Norden, G. (2013). *Einführung in die Sportsoziologie* (2., überarbeitete und aktualisierte Aufl.). Münster: Waxmann Verlag.
- Weise, B. (2015). Der zögerliche Einsatz von Fotos in der Tagespresse deutscher Verlage. Korrekturanmerkungen zur Geschichtsschreibung des Fotojournalismus. In I. Ziehe & U. Hägele (Hrsg.), *Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format* (Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 10, S. 13-30). Münster: Waxmann Verlag.
- Whannel, G. (1986). The Unholy Alliance: Notes on Television and the Remaking of British Sport 1965-85. *Leisure Studies*, 5 (2), 129-145. In E. Dunning & D. Malcolm (Hrsg.). (2003), *Sport. Critical concepts in sociology* (Issues in the Sociology of Sport, Bd. 4). London, New York: Routledge.
- Winter, R. & Mikos, L. (Hrsg.). (2001). *Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader* (aus dem Englischen von Thomas Hartl). Bielefeld: transcript Verlag.
- Zdarsky, M. (1908). *Alpine (Lilienfelder) Schifahr-Technik. Eine Anleitung zum Selbstunterricht* (4., Aufl.). Berlin: Konrad W. Mecklenburg vormals Richer'scher Verlag.

Ziehe, I. & Hägele, U. (Hrsg.). (2015). *Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format* (Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 10). Münster: Waxmann Verlag.

ELEKTRONISCHE QUELLEN

Albertina (2013). Großglocknerspitze. Zugriff am 17. April 2018 unter [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[Foto2001/22/9\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[Foto2001/22/9]&showtype=record)

ALEX (2011). Staatsgesetzblatt 1918-1920. Zugriff am 1. Februar 2018 unter <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=sgb&datum=19190004&seite=00001327>

ANNO (2003a). Allgemeine Sport-Zeitung 02.01.1887. Zugriff am 10. Jänner 2018 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=asz&datum=1887&pos=9&size=45>

ANNO (2003b). Allgemeine Theaterzeitung 27.01.1841 (auch Wiener Theater-Zeitung oder Bäuerles Theaterzeitung). Zugriff am 25. Jänner 2018 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=thz&datum=18410127&seite=3&zoom=33>

ANNO (2003c). Allgemeine Sport-Zeitung 02.01.1887. Zugriff am 27. Jänner 2018 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=asz&datum=1887&page=42&size=45>

ANNO (2003d). Allgemeine Sport-Zeitung 01.01.1893. Zugriff am 27. Jänner 2018 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=asz&datum=1893&page=24&size=45>

ANNO (2003e). Photo-Sport. Zugriff am 28. Jänner 2018 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=psp>

ANNO (2003f). Sport Zeitung 29.04.1897. Zugriff am 31. Jänner 2018 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=spz&datum=18970429&seite=3&zoom=33>

ANNO (2003g). Sport im Bild 1898. Zugriff am 23. Februar 2018 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=sib&datum=1898&page=60&size=45>

Brosch, R. (2008). Bilderfluten und Bildverstehen. Neue Wege der Kulturwissenschaft. *Forschung*, 4, 70- 78. (Im Themenheft von der Universität Stuttgart (Hrsg.), Kultur und Technik). Lampertheim: www.alphapublic.de.

Didactics Online (2007/17a). Visuelle Medien. Zugriff am 6. Dezember 2017 unter <http://www.didactics.eu/index.php?id=804>

Didactics Online (2007/17b). Visuelle Medien. Zugriff am 6. Dezember 2017 unter <http://www.didactics.eu/index.php?id=246>

Didactics Online (2007/17c). Visuelle Medien. Zugriff am 6. Dezember 2017 unter <http://www.didactics.eu/index.php?id=245>

Didactics Online (2007/17d). Visuelle Medien. Zugriff am 6. Dezember 2017 unter <http://www.didactics.eu/index.php?id=247>

Kronehit (2016, o. S.). Beachvolleyball zu sexy für Iran. Zugriff am 31. Dezember 2017 unter <http://www.kronehit.at/news/beachvolleyball-zu-sexy-fuer-iran>

Monoskop (2016). Ringend: August Schleicher (links) und Josef Petzval (rechts). Zugriff am 17. April 2018 unter https://monoskop.org/Joseph_Petzval#mediaviewer/File:Ludwig_Angerer_Josef_Max_Petzval_bei_Fechtuebungen_in_einem_Saal_mit_Uhr_und_drei_Wandstatuetten_c1860-65.png

Müllner, R. (2013). The Importance of Skiing in Austria. The International Journal of the History of Sport, 30(6), 659-673. <https://doi.org/10.1080/09523367.2012.760999>

Pühretmayer, H. & Puller, A. (2011a). Grundlagen sozialwissenschaftlicher Denkweisen. (Fakultät für Sozialwissenschaften, Universität Wien). Zugriff am 9. September 2017 unter <http://www.univie.ac.at/sowi-online/esowi/cp/denkenpowi/denkenpowi-18.html>

Pühretmayer, H. & Puller, A. (2011b). Grundlagen sozialwissenschaftlicher Denkweisen. (Fakultät für Sozialwissenschaften, Universität Wien). Zugriff am 27. November 2017 unter <http://www.univie.ac.at/sowi-online/esowi/cp/denkenpowi/denkenpowi-54.html>

RIS (2018). Reichs-, Staats- und Bundesgesetzblatt 1848-1940. Gesetz über den achtstündigen Arbeitstag (sgb1919_0581_01327). Zugriff am 1. Februar 2018 unter http://www.ris.bka.gv.at/Dokument.wxe?Abfrage=BgblAlt&Dokumentnummer=sgb1919_0581_01327

Technisches Museum Wien (2018a). Fechter: Josef Petzval und August Schleicher. Zugriff am 20. Februar 2018 unter <http://data.tmw.at/object/110252501>

Technisches Museum Wien (2018b). Fechter: Josef Petzval und August Schleicher. Zugriff am 20. Februar 2018 unter <http://data.tmw.at/object/110252500>

tv.ORF.at (2017). Beachvolleyball-WM 2017 in Wien 70 Stunden live im ORF. Zugriff am 7. September 2017 unter http://tv.orf.at/highlights/programmschwerpunkt/beachvolleyball_wm100.html

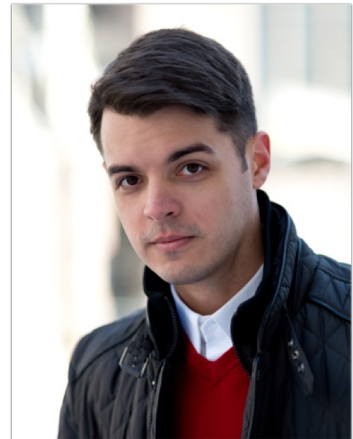
Wikimedia Commons (2006). The Horse in Motion. Zugriff am 17. April 2018 unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Das Verhältnis von Sport und Kultur (angelehnt an Friedrich, 1995/97, S. 27).....	17
Abbildung 2: Die spezifischen Felder der Wirklichkeit (angelehnt an Alkemeyer, 1995/97, S. 37-55).....	26
Abbildung 3: Der Doppelcharakter des Bildes (angelehnt an Müller & Geise, 2015, S. 24-25).....	35
Abbildung 4: Handgalopp (siehe links) und Reproduktionen von photographischen Momentaufnahmen (siehe rechts) aus dem Pferderennsport (Teilauszüge aus der Allgemeinen Sport-Zeitung, 02.01.1887, S. 16/3 u. 16/20 u. siehe elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003a).....	47
Abbildung 5: „Beachvolleyball zu sexy für Iran“ (Kronehit, 2016, o. S.).....	49
Abbildung 6: Ebenen des Visualisierung- und Bildbegriffes (eigene Darstellung angelehnt an Brosch, 2008 u. Müller & Geise, 2015).....	55
Abbildung 7: Medien und Sport im gesellschaftlichen Wandel (eigene Darstellung).....	60
Abbildung 8: „Scenen [sic!] aus allen Sportzweigen“ (Allgemeine Sportzeitung, 1887, S. 16/18 u. siehe elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003c).....	73
Abbildung 9: "Vom Rennplatz in Alag" (Momentaufnahme von Erdélyi Budapest in Illustrierte [sic!] Sport Zeitung, 1897, S. 3 u. siehe elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003e).....	75
Abbildung 10: „Fechter: Josef Petzval und August Schleicher“ (siehe elektronisches Quellenverzeichnis Technisches Museum Wien, 2018b).....	88
Abbildung 11: „Fechter: Josef Petzval und August Schleicher“ (siehe elektronisches Quellenverzeichnis Technisches Museum Wien, 2018a).....	88
Abbildung 12: Ringen: August Schleicher (links) und Josef Petzval (rechts). (siehe elektronisches Quellenverzeichnis Monoskop, 2016).....	90
Abbildung 13: „Großglocknerspitze“ (siehe elektronisches Quellenverzeichnis Albertina, 2013).....	92
Abbildung 14: „Schräg- und Stemmfahren“ (Auszug: Ponstingl, 2005, S. 135).....	95
Abbildung 15: „Gehen“ (Auszug: Ponstingl, 2005, S. 139).....	96

Abbildung 16: „Das erste Tennismatch in Deutschland, Bad Homburg, 1876“ (Auszug: Gillmeister, 1990, S. 278).....	98
Abbildung 17: „Aus dem Pariser Radfahrerleben. – Eine Radler-Familie auf einer Exkursion“ (Sport im Bild, 1898, S. 4 u. siehe elektronisches Quellenverzeichnis ANNO, 2003g).....	99
Abbildung 18: "The Horse in Motion" (siehe elektronisches Quellenverzeichnis Widimedia Commons, 2006).....	100
Abbildung 19: „Chronofotografische Studie eines Mannes beim Stabhochsprung (1890/91)“. (Auszug: Sandon, 2012, S. 142).....	101

LEBENS LAUF



Persönliche Daten

Name	Maziak Peter
Geburtsdatum	23. Mai 1988 geboren in Wien
Familienstand	ledig
Anschrift	I 150 Wien, Karmeliterhofgasse 7-9/2/7
E-Mail	MPI988@gmx.at

Ausbildung

1995 – 1999	Volksschule 1150 Wien, Friesgasse 10
1999 – 2013	Musikschule 15 Rudolfsheim-Fünfhaus Hauptfach klassische Gitarre mit Auszeichnung bestanden
1999 – 2007	Wirtschaftskundliches Realgymnasium 1150 Wien, Henriettenplatz 6; abgeschlossen mit Matura
2007 – 2008	Ausbildung zum Sanitäter mit Auszeichnung Zusätzliche Tätigkeiten: Einsatzplanung, Stab des EM2008 - Stab des ASBÖ LV Wien, Projektmanagement, Organisation und Durchführung, Ablage und Dienste als Rettungssanitäter auf KTW, RTW und NAW (sowie bei Sanitätsüberwachungen)
WS 2008/09	Hauptuniversität Wien: Fakultät für Physik Bachelorstudium Physik; abgebrochen
Seit SS 2009	Hauptuniversität Wien Lehramtstudium UF Geschichte, Sozialkunde, Polit. Bildung Zentrum für Sportwissenschaften und Universitätssport Lehramtstudium UF Bewegung und Sport

ERKLÄRUNG

„Ich erkläre, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe und nur die ausgewiesenen Hilfsmittel verwendet habe. Diese Arbeit wurde weder an einer anderen Stelle eingereicht noch von anderen Personen vorgelegt.“

Wien, 27. April 2018

Maziak Peter