

Roswitha Breckner

Bildwelten - Soziale Welten. Zur Interpretation von Bildern und Fotografien

Online-Beitrag Workshop & Workshow „Visuelle Soziologie“ (Wien: 23.-24. Nov. 2007)¹

Abstract

Es wird immer wieder festgestellt, dass soziale Welten zunehmend mit und durch Bilder gestaltet werden bzw. sich darin Ausdruck verschaffen (exemplarisch Maar/Burda 2004, 2006, Mitchell 1994, 2005, Boehm 1994, 2007, u.v.a.). Was aber lässt sich in und mit Bildern, die uns in verschiedensten Bereichen des Alltagslebens in Gestalt von Amateur- wie Profifotografien, von Werbung und Kunst, als Einzelbilder oder Bildserien begegnen, aus ihrer privaten wie öffentlichen Präsentation und Nutzung soziologisch ersehen und erkennen? Wie können sie in sozial- und kulturwissenschaftlichen Analysen sinnvoll eingesetzt und methodisch entschlüsselt werden?

In meinem Beitrag möchte ich einen auf symbol- und bildtheoretischen Konzepten basierenden methodischen Zugang zur Analyse von Bildern und Fotografien anhand eines konkreten Beispiels vorstellen. Mit einem Imagetext (Mitchell) im Kontext einer öffentlichen (Selbst-)Präsentation der Privatheit ökonomischer Eliten soll gezeigt werden, welche Bedeutungs- und Sinnbezüge aus soziologischer Perspektive in einem solchen Medium wie erschlossen werden können.

Der im Folgenden vorzustellende Zugang zur Analyse von Bildern und Fotografien, die unsere alltäglich uns umgebende Bilderwelt bevölkern, bezieht sich zunächst auf fixierte, also unbewegte Bilder. Dies ermöglicht zum einen, genauer erfassen zu können, in welcher Weise über spezifisch bildliche Mittel Sinn- und Bedeutungsbezüge in Bildern entstehen und auch jenseits sprachlicher Artikulation *sichtbar* werden (Boehm 2007). Zum anderen kann sich ein methodisches Interpretationsverfahren an bereits vor allem in der Kunstwissenschaft entwickelten Wegen zur Erschließung bildlichen Sinnes orientieren (u.a. Imdahl 1980, 1994). Dabei gilt es, deren Anwendbarkeit für ‚alltägliche‘ Bildwelten zu prüfen und ggf. modifizierte Konzepte und Verfahren zu entwickeln. Die theoretischen, methodologischen und methodischen Grundlagen des vorzustellenden Zugangs werden jedoch zugunsten einer ausführlicheren Darstellung eines konkreten Interpretationsprozesses lediglich thesenartig eingeführt.²

1 im Falle einer Verwendung bitte wie folgt zitieren: Roswitha Breckner (2008) Bildwelten – Soziale Welten. Zur Interpretation von Bildern und Fotografien, Online-Beitrag zu Workshop & Workshow vom 23./24.11.2007, www.univie.ac.at/visuellesoziologie/ - danke ©

2 Eine ausführlichere Darstellung theoretisch-methodologischer Grundfragen und das hier vorzustellende Analyseverfahren ist in Breckner 2003 nachzulesen.

I. Bild als symbolische Form und die Rekonstruktion bildlichen Sinns in soziologischen Analysen – drei Thesen

In Anlehnung an die Symboltheorie von Susanne K. Langer³ können Bilder – so die **erste These** – neben Sprache, Schrift, Zahl, Musik, Ritus, Kunst als spezifische Formen der Symbolisierungstätigkeit, welche menschliche Praxis und Sinnbildung auszeichnet, verstanden werden. Symbole haben – laut Langer – nicht nur Repräsentationsfunktion für abwesende Dinge. Vielmehr entstehen in *Prozessen der Symbolisierung* anhand spezifischer (signifikativer, denotativer, konnotativer) Bedeutungsrelationen sowie spezifischer (v.a. präsentativer versus diskursiver) *Formen* der Symbolisierung ‚Sinngewebe‘, die wir als ‚Bilder‘, ‚Tatsachen‘, ‚Texte‘, ‚Musik‘ und vieles andere mehr wahrnehmen. Symbolisierung ist dabei auf *etwas*, nämlich Erfahrung, bezogen ohne ihr Abbild zu sein. Erfahrung wird vielmehr im Prozess der Symbolisierung geformt.⁴

Langer unterscheidet im Wesentlichen zwischen zwei verschiedenen Formen der Symbolisierung: dem vorwiegend mit der Sprache verbundenen diskursiven und die Sphäre des Bildlichen charakterisierenden präsentativen Symbolismus.

„Visuelle Formen – Linien, Farben, Proportionen usw. – sind ebenso der Artikulation, d.h. der komplexen Kombination fähig wie Wörter. Aber die Gesetze, die diese Art von Artikulation regieren, sind von denen der Syntax, die die Sprache regieren, grundverschieden. Der radikalste Unterschied ist der, dass visuelle Formen nicht diskursiv sind. Sie bieten ihre Bestandteile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig dar, weshalb die Beziehungen, die eine visuelle Struktur bestimmen, in einem Akt des Sehens erfasst werden.“ (Langer 1979: 99)

Diese Unterscheidung ist jedoch nicht an das *Medium* Sprache oder Bild gebunden, sondern an die Form der Erzeugung von Bedeutung und Sinn. Das heißt, auch Bilder können diskursiv symbolisieren ebenso wie Sprache eine präsentative symbolische Form annehmen kann. Dennoch eignen sich Bild und Sprache jeweils besser für die eine oder andere Form der Symbolisierung.

3 Die Philosophin und Logikerin Susanne K Langer (1895-1985) entwickelte v.a. in Anknüpfung an Ernst Cassirers „Philosophie Symbolischer Formen“ eine Symboltheorie, mit der sie spezifisch menschliche Tätigkeiten im Wesentlichen als Symbolisierungstätigkeit begreift.

4 Langer zufolge sind alle Arten der Symbolisierung (sprachliche, bildliche, musikalische, rituelle, mathematische u.a.m.) für geistige Tätigkeiten generell grundlegend. Am Beginn von Denken und Erkennen stehen verschiedene Arten der Symbolisierung und sind somit auch grundlegend für jegliche Erkenntnistheorie. Damit ermöglicht Langer eine konzeptionelle Verbindung zwischen abstrahierenden sowie in der Materialität ihrer Medien bzw. Gegenstände sinnlich verankerten symbolischen Formen herzustellen, ohne diese in ein prinzipiell hierarchisches Verhältnis in Bezug auf ihre Erkenntnisleistung zu setzen.

Wenn Bilder (einschließlich Fotografien) als symbolische Form bzw. ‚Sinngewebe‘ im Sinne Langers wahrgenommen werden, mit der Anderes ausgedrückt werden kann als über Sprache, geht es bei der Entwicklung eines Zugangs zur Interpretation von Bildern darum, auch und gerade jenes ‚Andere‘ zu erschließen, auch wenn wir dabei auf Sprache als Medium der Interpretation angewiesen bleiben. Interpretationsgegenstand ist also nicht nur das, was durch ein ‚Wiedererkennendes Sehen‘ (Imdahl) sichtbar wird, sondern auch ihr präsentativer Symbolgehalt, der sich vor allem im jeweils konkreten Zusammenhang bildlicher Elemente (Farben, Formen, Kontraste, Linien, Perspektive, etc.) *zeigt* und erst durch ein ‚Sehendes Sehen‘ (Imdahl) zu erschließen ist. Die Frage, die es damit zu beantworten gilt ist, wie durch die Gestalt von Farben, Formen, Linien etc. innerhalb eines Bildrahmens – also in der konkreten Materialität eines Bildes – etwas Immaterielles, eine Ansicht, Anschauung, Vorstellung, Imagination etc. sichtbar wird bzw. ‚sich zeigt‘ (vgl. Boehm 2007, auch schon Berger u.a. 1984).⁵ Für soziologische Analysen ist daran m.E. relevant, Bilder und Fotografien nicht nur als Kopie einer gegenständlichen Wirklichkeit zu betrachten, sondern als spezifische Arten der Symbolisierung, die soziale Wirklichkeit wesentlich mitgestalten wenn nicht gar mit konstituieren (siehe auch Müller-Doohm 1993). Denn ohne Formen der Symbolisierung – so Langer auf der Basis von Cassirer – gäbe es keine menschliche, mithin auch keine soziale Wirklichkeit.

Wenn dieser These gefolgt wird stellt sich wiederum die Frage, *wie* die in diesem Sinne verstandene symbolische Dimension von Bildern / Fotografien und damit zusammenhängend ihre *Bildlichkeit* (Imdahl 1994, Boehm 1994, 2007) methodisch erfasst und rekonstruiert werden kann, ohne in vorwiegend spekulativen Äußerungen zum Eindruck bzw. zur Wirkung, die Bilder erzeugen, stecken zu bleiben. Dazu bedarf es – und das ist meine **zweite** sehr einfache **These** – eines methodisch kontrollierten Verstehens visueller Gegenstände, welches über die Flüchtigkeit der Alltagswahrnehmung von Bildern hinausgeht sowie die Spezifik bildlicher Sinn- und Bedeutungsgebung berücksichtigt. Methodische Zugänge zu Bildanalysen können zum Teil an Prinzipien und

5 Diese Perspektive wird auch in aktuellen kunsttheoretischen bzw. bildwissenschaftlichen Debatten eingenommen, in denen es nicht zuletzt darum geht, die ‚Logik‘ der Bilder zu bestimmen (Boehm 1994, 2007) um ihr Wirkungspotential klarer zu konturieren.

Verfahren interpretativer Methoden, welche im Wesentlichen sprachbasiert sind, anschließen, da es bezüglich der Rekonstruktion von Sinn im Vergleich zur Sprache sowohl Gemeinsamkeiten, aber auch erhebliche Unterschiede gibt. Deshalb müssen gleichzeitig auch neue Zugänge entwickelt werden, die in der Lage sind, die Spezifik der bildlichen Erzeugung von Sinn zu erfassen. Hierfür gibt es noch relativ wenige ausgearbeitete methodische Konzepte (als Pionierarbeit vgl. Müller-Doohm 1997).

Der Kern des methodischen Verfahrens, welches ich im Rahmen meiner Habilitation entwickelt habe, besteht im Vorschlag, den Bildsinn bzw. Bildbedeutungen in Einzelbildern durch eine *Segmentanalyse* zu erschließen. Durch die sukzessive Interpretation einzelner Bildelemente und vor allem ihres Zusammenhangs wird die präsentative Gesamtgestalt eines Bildes rekonstruiert.⁶ In methodologischer Hinsicht gilt es, Fragen zum Verhältnis von Bild und Wahrnehmung, Bild und Sprache, Sehen und Interpretieren, von statischen und dynamischen Elementen in der Konstitution von (fotografischen) Bildern, und schließlich von Bild und Wirklichkeit soweit zu klären, dass daraus eine tragfähige methodische Grundlage formuliert werden kann. Eine fundierende soziologische Bildtheorie steht jedoch noch aus. Die konkrete Analyse erfolgt im Wesentlichen in folgenden Schritten (siehe detaillierter Breckner 2003).

1. Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses; formale Bildbeschreibung; Identifizierung einzelner Bildsegmente
2. Interpretation der Bildsegmente und ihres Zusammenhangs: ikonische und thematische Bedeutungsgehalte – Rekonstruktion der Bildgestalt bzw. des Bildsinns
3. Rekonstruktion des Entstehungs-, Aufbewahrungs- und Verwendungszusammenhangs (Pragmatik)
4. Rekonstruktion der medialen Gestalt sowie der Bezüge zu spezifischen Bildgenres
5. Zusammenfassende Interpretation der Gesamtgestalt des Bildes: „Wie wird etwas im und durch das Bild/Foto sichtbar?“

⁶ Das hier vorzustellende Verfahren wurde und wird in empirischen Sondierungen anhand von Bildern und Fotografien verschiedener Gattungen und aus verschiedenen sozialen Feldern entwickelt. Es ist inzwischen auch in vielen Abschlussarbeiten aus mehreren Seminaren, in einigen Diplom- und Magisterarbeiten zur Anwendung gekommen und erprobt worden.

6. Gegebenenfalls Interpretation sprachlicher Elemente (Textbotschaften im Bild, Bildunterschriften, andere Formen der Verbindungen von Bild und Text) und Rekonstruktion des Bild-Text-Verhältnisses
7. Vergleich und Zusammenführung mit Ergebnissen aus Analysen anderer mit dem Bildgegenstand in Verbindung stehender Materialien

Dabei sind Lesarten und Hypothesen in Anlehnung an das Interpretationsverfahren⁷ der Objektiven Hermeneutik zu entwickeln, die eine materialbasierte theoretische Verallgemeinerung der fallrekonstruktiv erschlossenen Aspekte möglich machen. Diese können zum Beispiel auf folgenden Analyse- bzw. Abstraktionsebenen angesiedelt sein:

- *Thematische Bezüge* innerhalb des Bildes in Verbindung mit *Ikonischen Bildwirklichkeiten* (Imdahl), die durch Formen, Farben, Perspektiven, Konstellationen, etc. entstehen;
- *Interaktions- und Handlungsbezüge*, die zwar im Bild festgehalten worden sind, über diese Momentaufnahme aber hinausweisen;
- *Abwesende Wirklichkeiten*, auf die das Bild verweist und ohne die seine Bedeutungsbezüge nicht verstehbar wären (Boehm);
- Vorstellungen bzw. die *Imagination der Bildproduzenten* (und deren möglichen Erfahrungshintergrund – Loer 1994);
- *Entstehungs- und Aufbewahrungskontexte* eines Bildes bzw. von Bildersammlungen (Pragmatik);
- *Medialität und Genretypik des jeweiligen Bildgegenstandes*
- *das Zusammenspiel all dieser Aspekte.*

Bilder zeugen in vielfacher Weise von sozialen Situationen und Entwicklungen, die es zu erschließen gilt (dazu schon Richter 1987 sowie sein Beitrag auf dieser webpage). Meine **dritte These** lautet daher: Elemente einer soziologischen Bildtheorie können in Anlehnung an das theoriegenerierende Verfahren der Grounded Theory ausgehend von konkreten empirischen Analysen verschiedener Bildgattungen aus verschiedenen sozialen Kontexten

7 Dabei beziehe ich mich lediglich auf das bewährte Verfahren der Bildung von Lesarten und ihrer sukzessiven Entwicklung zu Hypothesen sowie auf das methodologische Prinzip der Fallrekonstruktion, ohne die Totalität des Oevermann'schen Strukturbegriffs zu übernehmen.

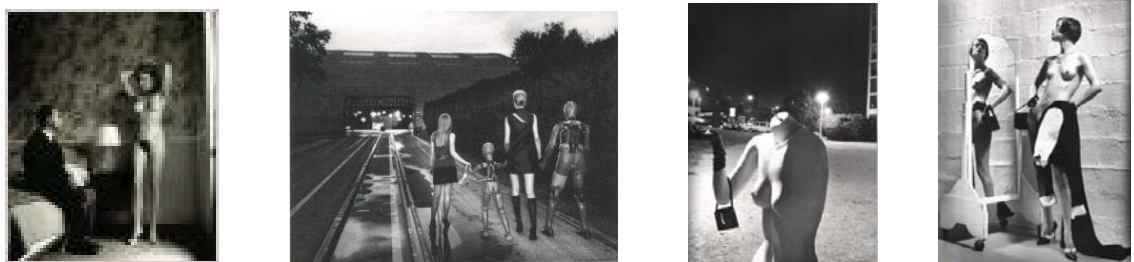
entwickelt werden.⁸ Soziale Dimensionen von Bildern müssen daher nicht vorab theoretisch definiert werden.

Meiner Arbeit liegen exemplarische Analysen aus vier verschiedenen sozialen Feldern zugrunde. Im Einzelnen handelt es sich um

- ein als Bildbiographie gestaltetes privates Fotoalbum, welches auf 45 Seiten einen Darstellungszeitraum von 1936 – ca. 1970 umfasst und biographische, familiale, generationelle sowie geschlechterspezifische Erfahrungsgehalte und Problemzusammenhänge in bildlich verdichteter Form sichtbar werden lässt;



- Fotografien von Helmut Newton, anhand deren sich (bildliche) Vorstellungsgehalte von Körpern und (sexualisierten) Geschlechterbeziehungen rekonstruieren lassen;



- öffentliche Präsentationen der Privatheit ökonomischer Eliten in einem österreichischen Wirtschaftsmagazin, in der hohe Symbolisierungspotentiale bezüglich des Zusammenhangs von Reichtum – Erfolg – Macht – Lebensführung zu erkennen sind;



⁸ Mitchell und Boehm verfahren bezüglich der Entwicklung einer allgemeinen Bildtheorie ähnlich. Wesentliche Aspekte und Dimensionen werden jeweils an einem konkreten Bildgegenstand bzw. im Vergleich mehrere Bildgegenstände entwickelt (Mitchell 2005, Boehm 2007).

- bildliche Darstellungen von ‚Fremden‘ in der öffentlichen Bilderwelt (z.B. in der Plakatwerbung für Spendenkampagnen), in der über Blickverhältnisse und Beziehungsrelationen zwischen Bild und Betrachter spezifische (insbesondere koloniale) Muster der Konstitution von ‚Fremdheit‘ (vorwiegend als negativer Kontrast) erkennbar werden.



II. Bildinterpretation als Segmentanalyse

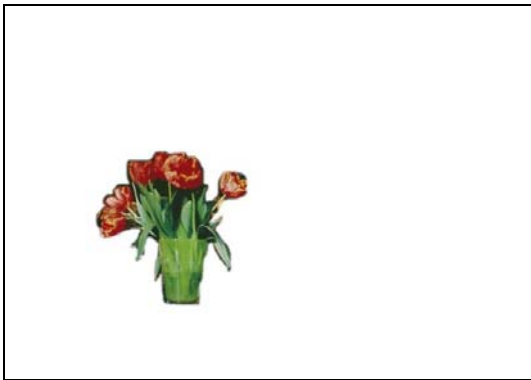
Anhand des Beispiels einer fotografischen Selbstpräsentation von Unternehmerfamilien als ‚Privatmenschen‘ in der österreichischen Zeitschrift TREND wird im folgenden exemplarisch gezeigt, wie eine Segmentanalyse durchgeführt wird und zu welcher Art von Ergebnissen man damit gelangen kann.⁹ Damit soll der Prozess der Analyse in seinen verschiedenen Dimensionen ansatzweise nachvollziehbar gemacht werden. Der Fokus der Darstellung einer extensiven Interpretation liegt darauf zu zeigen, in welcher Weise dieses ‚Bild‘ im Sinne eines imagetexts (Mitchell)¹⁰ als Teil einer visuellen Präsentationskultur zu interpretieren ist. Thematisch wird sichtbar, dass die Überschreitung der Sphärentrennung von öffentlich-privat für die Darstellung einer erfolgreichen Ökonomie in vitalistischer Symbolik und als Zusammenhang von Familienmodell – Erfolg – Reichtum – Macht in Dienst genommen wird. Dabei wird eine Zirkularität von Darstellung / Sehen – Wissen – Sehen, bzw. eine Zirkularität von präsentativer und diskursiver Symbolisierung (Langer) wirksam: Wir sehen was wir schon gewusst haben, und weil wir es sehen, wissen wir es umso mehr. Damit wird das Selbstverständnis einer Ökonomie entgegen dem expliziten Prinzip der

9 Diese Analyse habe ich als Vortrag während der Tagung „Soziologie Visuellen Wissens“ an der TU Berlin im Mai 2007 vorgestellt. Für anregende Kommentare und Interpretationsimpulse zur ersten Fassung möchte ich Lena Inowlocki herzlich danken.

10 Imagetexte sind W.T. Mitchell zufolge Präsentationsformen, in denen visuelle und sprachliche, narrative und bildliche Formen der Bedeutungsgebung wechselseitig aufeinander bezogen sind und nicht prinzipiell voneinander unterschieden werden können. Dennoch behalten visuelle und sprachliche Darstellungsformen ihre Spezifik und sind nicht gänzlich ineinander übersetzbar.

Sphärentrennung von öffentlich-privat in westlich-demokratischen Gesellschaften implizit als ‚natürlicher‘ Zusammenhang zwischen ‚Geld‘, ‚Macht‘ und ‚Politik‘ inszenatorisch symbolisiert.

Ich beginne mit der Analyse eines Segmentes und überspringe damit, um die Spannung zu erhalten, den ersten Analyseschritt, nämlich die Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses sowie eine formale Bildbeschreibung (siehe Anhang). Auf dieser Grundlage wurden Segmente identifiziert, die sukzessive interpretiert werden, um die Bildgestaltung bzw. den Bildsinn als spezifischen Zusammenhang seiner Elemente rekonstruieren zu können. Ebenfalls aus Zeitgründen stelle ich nur die Hauptlinien der Interpretation vor und übergehe damit eine Vielzahl von möglichen Differenzierungen.



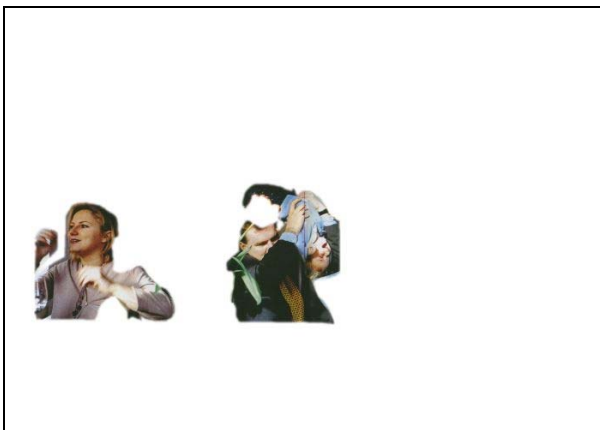
Segment 1

Wir sehen einen ausladend geschwungenen Strauss mit aufgeblühten Tulpen in einer grünen Glasvase. Das Rot der Tulpenblüten ist mit gelben Streifen durchzogen und bildet einen farblichen Kontrast zum Grün der Blätter und der Vase. Die Position und Größenverhältnisse der Segmente im Bild wurden belassen, so dass geschlossen werden kann, dass der Tulpenstrauß eine relativ große Bildfläche in der linken Bildhälfte einnimmt. Er hat möglicherweise eine bildstrukturierende Funktion, sei es bezüglich der Bildanordnung, der Farbgebung und/oder des symbolischen Gehaltes.

Mit Tulpen assoziieren wir in der Regel Frühjahr als Zeit, in der sie in unseren Breitengraden ‚in Natura‘ aufblühen. Tulpen sind jedoch auch auf dem Jahreszeiten negierenden Warenmarkt ganzjährig zu erhalten. Der Strauß ist daher nicht unbedingt ein indexikalischer Verweis auf den Zeitpunkt der Aufnahme. Es ist noch offen, ob seine Bildbedeutung vornehmlich indexikalischer Natur oder/und konnotativ zu interpretieren ist.

Folgen wir der Kulturgeschichte der Tulpe wie sie Anna Pavord (1999) rekonstruiert hat, ist mit dieser Blume eine lange, nicht zuletzt ökonomische Geschichte u.a. der Symbolisierung von Reichtum, Besitzgier und Macht verbunden. Desweiteren stehen Tulpen für die Kultivierung und Züchtung einer auch eigensinnigen ‚Wildblume‘, die von selbst immer neue Formen und Farben hervorbringt und sich zuweilen der züchtenden Intention entzieht.¹¹ Neben der Symbolik von Frühjahr im Sinne von Aufblühen, Frische, Neubeginn, Vitalität können Tulpen – wie viele andere Blumen auch – schlicht kultivierte ‚natürliche Ästhetik‘ darstellen. Zugleich ist diese Blumenart inzwischen eine in Holland gezüchtete Massenware und dadurch mit der industriellen Erzeugung und damit der Entwertung ‚natürlicher Schönheit‘ assoziiert.

Den Interpretationsweg abkürzend wende ich mich als nächstes den Segmenten in der mittleren Bildebene zu, in denen Personen in einer spezifischen Konstellation sichtbar werden.¹²



Segment 2+3/4

Links sehen wir eine geschminkte Frau. Sie trägt einen Twin-Set, der als Verweis auf eine bestimmte soziale Situation, in der eine solche Kleidung angemessen wäre, unspezifisch bleibt. Lediglich ein sehr festlicher Anlass kann ausgeschlossen werden. Die Hände der Frau sind in Bewegung; es ist jedoch unklar, ob damit eine gerichtete Handlung oder ‚Beweglichkeit‘ ganz allgemein dargestellt ist. Auf jeden Fall ist sie ‚in Aktion‘ und nicht ‚posierend‘ zu sehen. Ihr Blick ist nach links oben auf etwas außerhalb des Bildrahmens gerichtet.

11 „Die natürliche Fähigkeit der Tulpe, stets in neuem Gewand zu erscheinen, gefüllte oder einfache, gefranste oder gezackte oder glatte Blätter auszubilden, ist ein Grund für die Faszination, die von ihr ausgeht.“ (Pavord 1999: 271)

12 Diese Segmente wurden im Interpretationsprozess zunächst einzeln und in verschiedenen Kombinationen untereinander analysiert: zunächst die Frau, dann der Mann ohne Kind, der Mann mit Kind, die Frau mit Mann ohne Kind, und schließlich alle drei Personen in der hier dargestellten Konstellation (siehe die einzeln analysierten Segmente im Anhang).

Das Licht fällt auf den rechten Arm (links-rechts aus der Position der Betrachter), ihr Gesicht ist dagegen nicht beleuchtet. Das Alter der Frau ist schwer zu schätzen, es könnte zwischen Mitte 30 und Anfang 40 liegen.

Rechts sehen wir einen Mann, der seitlich über seiner rechten Schulter ein Kind kopfüber hält. Die sichtbaren Teile des Gesichtes sind hell beleuchtet. Dadurch wird das Gesicht – auch im Kontrast zum dunklen Anzug – hervorgehoben. Der Mund ist durch einen Arm verdeckt und die Augen liegen im Schatten. Das Kind wird so gehalten, dass vor allem der Mann in seiner Interaktion mit ihm sichtbar ist. Die Einheit von Mann und Kind wird ebenfalls nicht als Pose sondern als Bewegung dargestellt. Das Kind bleibt bildlich gesehen ein Kontext für den Mann.

Der Symbolgehalt geht hier vor allem von der Interaktion des Mannes mit dem Kind aus, wobei der förmliche Anzug darauf verweist, dass der Mann als jemand zu sehen ist, der auch in einem ‚öffentlichen‘ Zusammenhang agiert. Möglicherweise geht es gerade um diesen Kontrast welcher den Eindruck vermittelt, dass verschiedene Lebenssphären ‚spielend‘ zu verbinden sind.

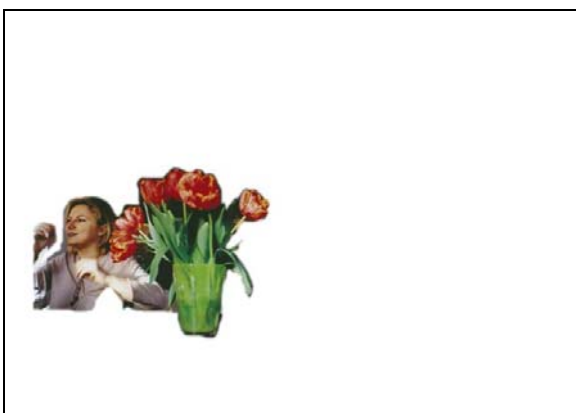
Betrachten wir die Personen als eine *Konstellation* fällt auf, dass der Mann im bildlichen Größenverhältnis weniger Raum einnimmt als die Frau und nur zusammen mit dem Kind eine ausgewogene flächige Symmetrie entsteht. Dies konterkariert die hyperritualisierte Darstellung traditioneller Geschlechterbeziehungen und Familienkonstellationen wie sie Goffman in Bezug auf Werbebilder (1981) herausgearbeitet hat. Bildlich ist also eine Familie zu sehen, die bezüglich der Geschlechterrollen ‚modern‘ präsentiert ist. Diese Lesart wird jedoch durch den Kontrast in der Kleidung zwischen Mann und Frau irritiert. Während der Mann in einem Anzug zu sehen ist, der auf außerhäusliche Kontexte verweist, ist die Kleidung der Frau im Hinblick auf die Trennung zwischen öffentlicher und privater Sphäre unspezifisch. Vor allem der Mann repräsentiert die Verbindung zur Öffentlichkeit, womit – trotz gegenläufigem Augenschein – auch ein traditionelles Rollenmuster zur Darstellung kommt. Auch dass der Mann mit dem Kind als Einheit dargestellt wird spricht nicht unbedingt für ein Aufbrechen traditioneller Rollenverteilung. Die Interaktion mit dem Kind entspricht vielmehr der typischen Vorstellung dessen, was Väter mit ihren Kindern tun, nämlich – sobald sie von der ‚Arbeit‘

kommen – sie hochzuheben, mit ihnen zu scherzen, etc. – im Unterschied zu Müttern, denen vor allem Versorgungsfunktionen zugeschrieben werden – und denen sie auch nach wie vor meist zufallen. Letzteres ist im Bild jedoch nicht zu sehen, womit die Darstellung der Geschlechterbeziehung im Spannungsverhältnis zwischen ‚traditionell‘ und ‚modern‘ konnotierten Rollen erhalten bleibt.

Dies wird auch unterstrichen durch die Blickbeziehungen zwischen den Personen. Sehen wir sie als Familie fällt besonders auf, dass keiner ihrer Blicke sich begegnen. Auch in ihrer Körperhaltung sind Frau und Mann voneinander abgewandt. Es ist allerdings keine Spannung zwischen Ihnen zu erkennen. Damit werden Vorstellungen von Familien, in denen jede/r seine Eigenständigkeit behält, wachgerufen. In diesem Bild scheinen Mann und Frau gar jeweils eigene, voneinander getrennte Bildsphären zu konstituieren.

Diese Segmente könnten auf eine ‚Augenblicksaufnahme‘ in einem privaten Kontext verweisen, bei der es nicht stört, dass die Hände der Frau unscharf sind, das Gesicht des Mannes verdeckt, alle ihre Blicke nicht in die Kamera gerichtet oder aufeinander bezogen sind. Im Vordergrund stünde in diesem Fall die Darstellung der konkreten Personen in einem spezifischen Moment und Kontext. Mit dem Schnappschusscharakter wären Lebendigkeit, Lockerheit, Ungezwungenheit, situative Präsenz verbunden.

Wie wir sehen werden, ist dies nur *ein* Aspekt des Gesamtbildes. Im Zusammenhang mit dem Tulpenstrauß gewinnen nämlich andere symbolische Konnotationen wieder mehr Gewicht.



Segment 1+2

Betrachten wir diese Segmentverbindung wird deutlich, dass der Tulpenstrauß und die Frau zwei verschiedenen Bildebenen angehören. Die Vase mit dem

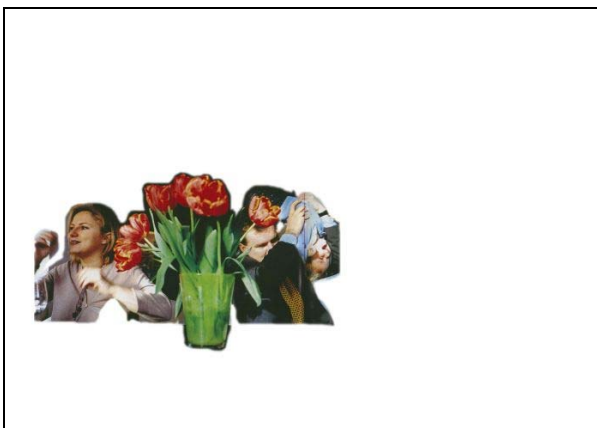
Strauß ist der Frau vorgelagert. In dieser Segmentkonstellation ist die Frau bildlich gesehen eher ein Kontext für den Blumenstrauß und nicht umgekehrt. Damit unterstreicht bzw. ergänzt das Bild der Frau die Symbolik des Blumenstraußes: wir sehen ‚aufgeblühte Frische‘, ‚anmutige, ungerichtete Bewegungen der Blätter und Hände‘, und insgesamt eine ‚kultivierte Natürlichkeit‘. Dies gilt jedoch nicht für den Mann, der eher Gefahr läuft, vom Tulpenstrauß verdeckt zu werden.



Segment 1+3/4

‚Natürlichkeit‘ wird – die Geschlechterdifferenz wiederum ‚klassisch‘ reproduzierend – in einer ‚harmonischen Verbindung‘ zwischen ‚Blumen‘ und ‚Frau‘ dargestellt. Nehmen wir die ursprüngliche Symbolik von Tulpen als Symbol für Geld und Macht ernst, entsteht jedoch ein anderes Bild. Die Tulpen sind bildlich stärker mit der Frau als mit dem Mann verbunden und präsentieren damit potentiell sie als Trägerin von Reichtum und Macht.

In der Gesamtkonstellation wird auf jeden Fall sichtbar, dass und wie der Blumenstrauß die Frau auch mit dem Mann und dem Kind bildlich in einer nahezu symmetrischen Anordnung verbindet.



Segment 1-4

Erst durch ihn entsteht eine Situation, durch die Frau, Mann und Kind als zusammengehörig wahrgenommen werden. Damit behält die mit dem Tulpenstrauß verbundene Symbolik zentrale Bedeutung für die Bildgestaltung. Von ihm ausgehende Frische, Farbenpracht, ‚organisches Wachstum‘, Vitalität wird übertragen auf die ‚modern-traditionelle Familie im Aufblühen‘.



Segment 5

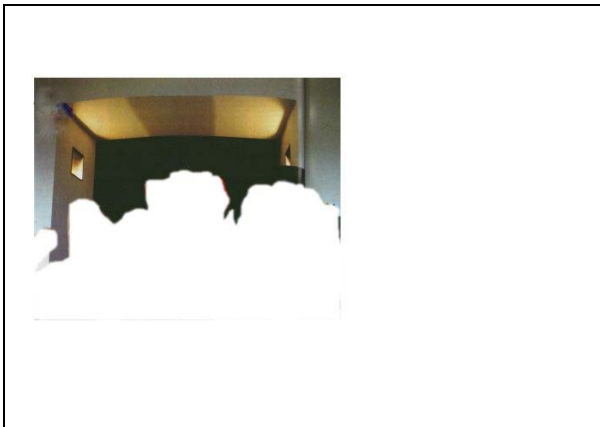
Im nächsten Segment wird eine dunkle Fläche, ein Tisch erkennbar, auf dem Eierkerzen in weiß und gelb in lockerer Anordnung platziert sind. Damit sind jetzt deutlichere Anzeichen auf die Jahreszeit gegeben – es ist vermutlich die Osterzeit. Zugleich wird mit der Eierform symbolisch weibliche Fruchtbarkeit als Thema eingeführt. Dass in der Tischhälfte auf der Seite der Frau das große Ei und zwei kleinere, während auf der Tischhälfte auf der Seite des Mannes lediglich ein einhalb kleine Eier zu sehen sind, ist vermutlich – bezogen auf die bewusste Intentionalität der Aufnahme gesehen – wohl eher zufällig. Dennoch unterstreicht die Verteilung der Eierkerzen bildlich die in Verbindung mit der Frau präsentierten Konnotationen: vital, beweglich, fruchtbar.

Im Zusammenhang mit den vorhergehenden Segmenten ist erkennbar, dass die Personen bildlich auch durch den Tisch auf einer nahezu horizontalen Linie zueinander in Beziehung gesetzt werden.



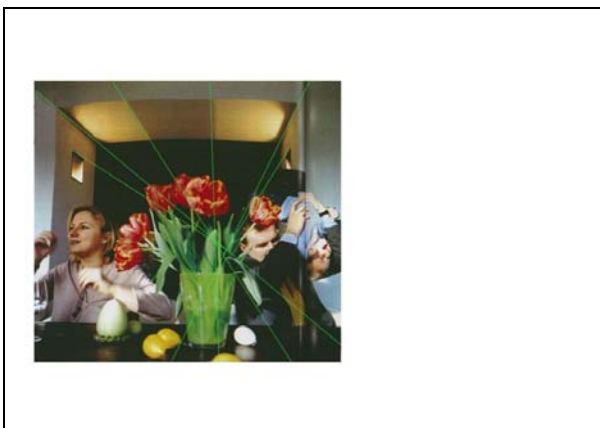
Segment 1-5

Im Bildhintergrund ist ein Durchgang durch eine breite Mauer zu sehen, in dessen Seiten sich zwei Nischen mit Lichtquellen befinden, die die Oberseite des Durchgangs beleuchten.



Segment 6

Die dunklen Streifen in den Durchgangsecken bestimmen – zusammen mit der Rahmung der Lichtnischen – die perspektivische Raumdimension des Bildes.



Perspektive

Die Raumtiefe ist jedoch nicht ausgeleuchtet, der mittige Hintergrund vielmehr gänzlich dunkel. Es ist davon auszugehen, dass hier eine Bearbeitung stattgefunden hat und dadurch eine Fotografie zu einem ‚Bild‘ mit einem opaken

Grund (Boehm) geworden ist. Die Farben und ihre Kontraste werden durch den dunklen Hintergrund hervorgehoben, das Bild bleibt trotz der unterscheidbaren vier Raumebenen ‚flächig‘.

Denkbar wäre diesbezüglich auch, dass die gesamte Bildkomposition collageartig aus einer Zusammensetzung verschiedener Schichten (layers) aus unterschiedlichen Fotografien, die sich auf den gleichen Ort und die gleichen Personen beziehen, entstanden ist.

Auf jeden Fall ist eine Komposition entstanden, die durch ihre strukturierenden Feldlinien (Imdahl) einen überraschend konsistenten bildlichen Sinn erzeugt – trotz oder gerade wegen der Widersprüchlichkeiten in der Darstellung der Geschlechterbeziehung.



Gesamtkomposition – Feldlinien

Die Feldlinien ergeben ein Dreieck, welches die in der Ebene nahezu gleich angeordneten, aber durch den Tulpenstrauß getrennten Personen in einer nahezu ‚übergeordneten Symmetrie‘ vor einem unspezifisch ‚dunklen‘ Hintergrund in farbenreichem Kontrast verbindet. Das Motto des Bildes könnte lauten: ‚jeder für sich und doch vereint‘.

Die horizontalen Linien öffnen sich leicht nach rechts und ziehen – zusammen mit dem Fluchtpunkt – den Blick eher in Richtung Mann. Dadurch entsteht eine Blickbalance zur ‚vitalen Präsenz‘ der Frau, die durch ihre ‚Beweglichkeit‘, ihren Blick nach ‚oben‘/‚draußen‘ und nicht zuletzt ‚als Frau‘ die Blicke anzieht.

Der Tulpenstrauß verbindet die dargestellten Personen in der horizontalen Ebene und bildet gleichzeitig vertikal eine Bildachse, die – weil sie nicht nur eine Linie darstellt, sondern ausladende Blüten und Blätter von ihr ausgehen – eine lebendige, ‚organische‘ Symmetrie entstehen lässt. Darüber hinaus

verbinden die Tulpen drei Raumebenen: den dunklen Tisch im Vordergrund, die Personengruppe im Mittelteil und den dunklen Hintergrund. Von der Bildorganisation aus gesehen ist damit klar, dass der Tulpenstrauß das zentrale Element der Komposition darstellt. Von ihm ausgehend und in Bezug zu den anderen Segmenten wird eine verdichtete Gestaltung kultivierter Natürlichkeit sichtbar mit den schon genannten symbolischen Konnotationen: Die Tulpen tragen eine vitalistische Symbolik von Frische, Neubeginn, natürlichem Wachstum – und möglicherweise auch von Reichtum, Besitzgier und Macht. Offen ist, in welcher Weise diese Symbolik mit der Frau bzw. dem Mann verbunden ist bzw. auf diese übergeht.

Entgegen dem ersten Anschein, dass ein ‚modernes Familienmodell‘ zur Darstellung kommt, enthält das Bild auch Anzeichen für eine traditionelle Familienkonstruktion. Der Bezug zur Öffentlichkeit wird über den Mann im Anzug hergestellt. Seine Bewegung ist Teil einer erkennbaren Interaktion, möglicherweise gar eines Rituals, während die der Frau unspezifisch bleibt. Die Gesamtsituation, in der die getrennten Sphären von Mann und Frau bildlich verbunden sind, wird vor allem durch den Tulpenstrauß als weiblich konnotiertes Symbol für Wohnkultur und Ästhetik hergestellt. Es könnte aber auch die Konnotation zu (gemeinsamem) Besitz und Macht sein, die die szenische Konstellation bestimmt.

Die Lichtführung und der Kontrast zum dunklen Anzug hebt das Gesicht des Mannes als sein Identifizierungsmerkmal hervor, während das Gesicht der Frau von ihrer körperlichen Gestalt nicht abgehoben ist.

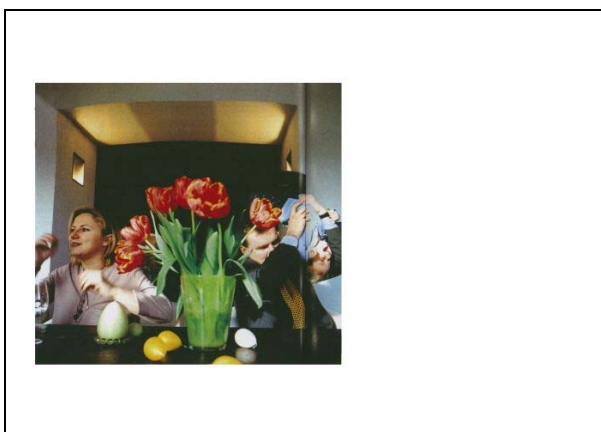


Bild ohne Text

Dieses Bild könnte im Kontext einer Blumenwerbung, oder aber eines Lyfestylemagazins für ‚schöner Wohnen‘ stehen. In diesem Fall wäre die Indexikalität der Personen gänzlich unbedeutend – sie würden lediglich den Typus ‚moderne Familie mit Wohnkultur und Sinn für emanzipierte Rollenbilder‘ repräsentieren. Es ist noch offen, welche Rolle indexikalische Verweise zu den konkreten Personen spielen. Diese gehen erst aus den Textelementen eindeutig hervor. Das verweist wiederum darauf, dass Bilder z.T. sprachlicher Texte bedürfen um ‚eindeutig‘ verstanden zu werden. Da ich hier keine detaillierte Textanalyse mehr darstellen kann, möchte ich nur kurz die Textbestandteile einblenden, um über diesen Zusammenhang zur Frage zurückzukommen, welche Bedeutungen aus der spezifischen Bild-Text-Gestaltung in diesem Kontext erkennbar werden.

Textanalyse



Textelemente

Im Text links oben ist zu lesen: „Eva und Toni Mörwald am Esstisch, Marke Eigenbau. Tochter Johanna steht Kopf. Kein Wunder: Im Herbst wächst die Kinderzahl auf drei.“ In Österreich wüssten spätestens jetzt sehr viele, um wen es sich bei diesem Bild handelt: Toni Mörwald, ein aufstrebender Gastronom, der im unteren Text gar als Gastronomie-Tycoon bezeichnet wird. Dieser Text Mitte unten thematisiert vor allem die Familienkostellation sowie das Alter des Mannes im Zusammenhang mit seinem geschäftlichen Erfolg („Jungstar“). Der Erfolg der Frau wird ergänzend erwähnt. In der Verbindung mit dem Bild geht es also vor allem um die Darstellung von Erfolg, der symbolisch verbunden wird mit ‚Fruchtbarkeit‘, ‚organischem Wachstum‘, ‚kultivierter Natürlichkeit‘,

Bewegung und ‚Vitalität‘, aber auch mit einem modern-traditionellen Familienmodell, in dem die Sphären von Privatheit und Öffentlichkeit als unmittelbar aufeinander bezogen dargestellt sind. Im Text geht es also um eine spezifische Familie, deren Wohlstand und Erfolg unerreichbar ist.

Dass es vor allem auch um die symbolische Darstellung von Erfolg geht wird durch die Gesamtrahmung dieser an die Öffentlichkeit gerichteten Präsentation bestätigend sichtbar. Interessant ist die textliche Verbindung von Ökonomie, Politik und Privatheit in der Überschrift auf der linken Seite: „TrendPrivat – Unternehmen & Politik“. Die gesellschaftliche Sphärentrennung wird auch hier aufgehoben, und damit auf ihren Zusammenhang hingewiesen. Die textlich dargestellte Verschränkung von Familie und Betrieb lässt das imaginäre Bild eines mittelständischen Unternehmens entstehen, das durch Beweglichkeit, organisches Wachstum, Frische, Vitalität, einer bestimmten Familienkonstellation und einem bestimmten Familienhintergrund (Erbe) zu einem ‚Tycoon‘ herangewachsen ist. Damit wird suggeriert, dass ein solcher Erfolg durch ‚eigene Leistung‘ zu erbringen ist, und zugleich wird deutlich gemacht, dass *dieser* Erfolg von den meisten wohl niemals erreicht werden kann. Die Präsentation von Erfolg in lockerem Ambiente wird somit auch zu einer Demonstration von (ökonomisch-politischer) Macht.

Die textliche Verbindung zwischen Unternehmertum, Privatheit und Politik findet ihre Fortsetzung auf der rechten Seite der Gesamtdarstellung.



Titel rechte Seite

Im Überschriftenbalken steht: „Zu Hause bei Macht und Moneten'. Trend zeigt die gute Stube von Gastro-Tycoon Toni Mörwald und Unternehmerin Eva Mörwald.“



gesamter Imagetext

Die im weiteren Text beschriebene Wohnsituation mit Fokus auf die ausgefeilte architektonische Gestaltung des ‚Hauses‘, welches zugleich den Arbeitsplatz des Tycoons beherbergt, wird hier mit einer albumhaften Zusammenstellung verschiedener Fotografien ins Bild gesetzt. Die explizite Botschaft besagt hier, dass ein erfolgreiches Unternehmertum mit einer weitgehend selbst gestalteten ‚kreativen‘ architektonischen Ästhetik und spezifischer privater Lebensführung einhergeht.

Auch hier werden symbolische Bildbezüge durch verschiedene Textelemente auf eine Darstellung von Erfolg mit spezifischen konnotativen Bezügen fokussiert: Kreativität, ‚teure Bescheidenheit‘, Tradition (wohnen im Schloss), italienisches Design, Kunstverstand, zahlreicher Nachwuchs, der – vom Mann – in seine Arbeitsabläufe eingebunden wird, sind seine auch textlich benannten Elemente. Bild u. Text demonstrieren die unerreichbare ‚Natürlichkeit‘ von Reichtum und Macht. Die Sphärenverbindung zwischen privat und öffentlich setzt sich zudem medial fort. Gestaltungsprinzipien eines ‚Schnappschusses‘, eines privaten Familienalbums werden mit Mitteln bildlicher Verdichtung (Collage) verbunden.

Die **Gesamtgestaltung** überrascht nicht durch einen neuen *inhaltlichen* Aussagegehalt. Wir haben es, so meine These, vielmehr mit einer Zirkularität

von Wissen – Darstellung / Sehen – Wissen zu tun. Wir wissen, dass ‚Macht‘, ‚Moneten‘ und private Lebensführung zusammengehören, und wenn wir es dargestellt sehen, wissen wir es umso mehr. In diesem an ein geschlechtertheoretisches Argument anknüpfenden Zusammenhang (Hirschauer 1989: 104, 1993: 25ff) können wir die Darstellung auch als eine Form der gleichzeitigen Erzeugung und Reproduktion gesellschaftlichen Wissens begreifen, bei dem bildlich präsentative wie textlich diskursive Elemente in einem wechselseitigen Zusammenhang die Botschaft vermitteln, dass es, weil so deutlich sichtbar, wirklich wahr ist, was wir immer schon gewusst haben. So wird Evidenz in einer Mischung aus bild-textlicher Symbolisierung hergestellt, die ihre (implizite) Wirksamkeit jenseits einfacher Abbildverhältnisse entfaltet.

Im Anschluss an Susanne K Langer kann diese Zirkularität auch als Zusammenwirken verschiedener Symbolisierungsformen verstanden werden, mit denen (sowohl bei den Produzenten als auch den Rezipienten) jeweils unterschiedliche Weisen der Wahrnehmung, Erfahrung, Anschauung sowie Eindrucks- und Ausdrucksgenerierung adressiert und ‚verstandesmäßig‘ aufeinander bezogen werden. In diesem Fall sind mit der bildlichen Symbolisierung Konnotationen von Vitalität, Aufblühen, Fruchtbarkeit, unter Umständen auch von Reichtum, Besitzgier und Macht sowie ein spezifisches Familienmodell verbunden, die über den Text in Verbindung gebracht werden mit (ökonomischem) Erfolg und dann auch explizit mit (politischer) Macht. Bild und Text ergänzen sich in diesem Fall in ihrem Sinngehalt wechselseitig. Das Bild macht den Text buchstäblich ‚anschaulich‘ während der Text die noch offene Bildsymbolik vereindeutigt.

Insofern kann diese Darstellung unzweifelhaft als eine Form von ‚Wissensproduktion‘ verstanden werden, bei der sprachlich erzeugte und topisch-präsentative Vorstellungsgehalte verbunden werden um durch eine spezifische (performative) Darstellung des Zusammenhangs von Erfolg und Macht gepaart mit ‚vitaler‘, ‚kreativer‘, ‚lockerer‘, ‚(katholisch)-sinnlich-genußvoller‘, ‚moderner‘ und zugleich ‚traditioneller‘ Lebensführung eine (gesellschaftlich) orientierende und zugleich zirkulär erklärende Imagination hervorgerufen wird.¹³

13 Siehe auch das Konzept der Hyperritualisierung von Goffman (1981), welches diese zirkuläre Logik an die rituelle Bedeutung von Darstellungen in sozialen Interaktionen und damit an die soziale Ordnung generell rückbindet.

Im Kontext der Zeitschrift ‚Trend‘, einem monatlich erscheinenden österreichischen Wirtschaftsmagazin, steht der Tulpenstrauß in Verbindung mit der Familiendarstellung gar für das Aufblühen, den Vitalismus einer ganzen Ökonomie – ein Symbolisierungspotential, welches die Tulpe kulturhistorisch bereits im 16. und 17. Jahrhundert entwickelt hatte und von dem hier möglicherweise implizit noch Abschattungen wirksam sind. Hier könnte weitergefragt und (vergleichend) analysiert werden, welche Rolle diese ausgeprägt vitalistische Symbolik im Kontext der regelmäßig erscheinenden (Selbst)Präsentationen von UnternehmerInnen in der Rubrik von ‚Trend privat – Unternehmen & Politik‘ spielt. Oder anders gefragt: was bedeutet es, wenn eine Ökonomie in einer ihrer zentralen Selbstpräsentationsorgane mit einer vitalistischen Symbolik in Verbindung mit anderen Formen der Symbolisierung von (ökonomischem) Erfolg und (politischer) Macht dargestellt wird. Inwiefern diese Art der Symbolisierung erfolgreicher Ökonomie gar auf einen spezifischen gesellschaftlichen Kontext bezogen ist wäre weiter bestimmbar, wenn Darstellungen dieses Typus mit solchen der Darstellung ökonomischer Eliten in anderen Gesellschaften (z.B. in den neuen EU-Staaten) verglichen würden. Das ist jedoch in meinem Forschungsprozess noch ein ausstehendes Programm.

Zitierte Literatur

- Berger, John u.a. (1984): Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek bei Hamburg
- Boehm, Gottfried (Hg.) (1994) Was ist ein Bild? München: Fink
- Boehm, Gottfried (2007) Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens, Berlin: University Press
- Breckner, Roswitha (2003) Körper im Bild. Eine methodische Analyse am Beispiel einer Fotografie von Helmut Newton, in: ZBBS 1 (2003): 33-60
- Goffman, Erving (1981) Geschlecht und Werbung, Frankfurt am Main: suhrkamp
- Hirschauer, Stefan (1989) Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit, in: Zeitschrift für Soziologie 18 (2): 100-118
- Hirschauer, Stefan (1993) Die soziale Konstruktion der Transsexualität, Frankfurt am Main: suhrkamp (insbesondere S. 25- 48)

- Imdahl, Max (1980/19963): Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik, München
- Imdahl, Max (1994) Ikonik. Bilder und ihre Anschauung, in: Gottfried Boehm (Hg.) Was ist ein Bild?, München: Fink: 300-324
- Langer, Susanne K (1977/92) Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Mittenwald: Mäander
- Loer, Thomas (1994): Werkgestalt und Erfahrungskonstitution. Exemplarische Analyse von Paul Cézannes ‚Montagne Sainte-Victoire‘ (1904/06) unter Anwendung der Methode der objektiven Hermeneutik und Ausblicke auf eine soziologische Theorie der Ästhetik im Hinblick auf eine Theorie der Erfahrung, in: D. Garz und K. Kraimer (Hg.) Die Welt als Text. Theorie, Kritik und Praxis der Objektiven Hermeneutik, Frankfurt a. Main: suhrkamp, 341-382
- Maar, Christa und Hubert Burda (Hg.) (2004) Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln: DuMont
- Maar, Christa und Hubert Burda (Hg.) (2006) Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume, Köln: Dumont
- Mitchell, William J. Thomas (1990): Was ist ein Bild?, in: Bohn, V. (Hg.): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Mitchell, W.J.T. (1994): Picture theory. Essays on verbal and visual representation, Chicago: University of Chicago Press
- Mitchell, William J.T. (2005) What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago: University of Chicago Press
- Müller-Doohm, Stefan (1993): Visuelles Verstehen - Konzepte kultursoziologischer Bildhermeneutik, in: Jung, T./Müller-Doohm, S. (Hg.): "Wirklichkeit" im Deutungsprozess. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Frankfurt/Main: suhrkamp, 458-481
- Müller-Doohm, Stefan (1997): Bildinterpretation als struktural-hermeneutische Symbolanalyse, in: Hitzler, R./Hohner, A. (Hg.): Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung, Opladen, 81-108
- Pavord, Anna (1999) Die Tulpe. Eine Kulturgeschichte, Frankfurt am Main: Insel Verlag
- Richter, Rudolf (1989) Visuelle Soziologie. Das Beispiel Photographie, in: Photographie und Gesellschaft 43/9

ANHANG

a) Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses (Kurzfassung)



Zunächst fiel mein Blick auf den Tulpenstrauß und insbesondere auf das Rot der Tulpen im Kontrast zum Grün der Vase. Anschließend wanderte er nach links zur Frau, ihre Hände (in Verbindung mit dem großen Ei) und Gesicht. Fast gleichzeitig sah ich das Gesicht des Mannes, und damit Frau und Mann als Paar. Der Blick blieb dann am Kind hängen, um – in Verbindung mit dem Gesichtsausdruck des Mannes – zu ‚erkennen‘ worum es sich hier handelt. Erst dann nahm ich den Tisch mit den Eierkerzen, den Durchgang mit den Lichtquellen und schließlich den Hintergrund wahr ohne jedoch zu bemerken, dass letzterer gegen eine rein fotografische Aufnahme einer alltäglichen Situation spricht. Insgesamt fielen mir die Farbzusammenstellungen und Kontraste stark auf.

b) formale Bildbeschreibung (Kurzfassung)

Das Bild ist sehr symmetrisch aufgebaut. Der Tulpenstrauß bildet eine vertikale Achse, die das Bild in zwei Hälften links und rechts teilt, die wiederum durch horizontale Achsen (Tisch und Oberkante des Durchgangs) verbunden sind. Es sind vier Bildebenen zu erkennen: Im Vordergrund der Tisch mit den Eierkerzen und dem Blumenstrauß, im Mittelgrund die Personenkonstellation, dann der Durchgang mit den Lichtquellen und schließlich der gänzlich dunkle Hintergrund. Letzterer bildet einen starken Kontrast zu den Lichtquellen im Durchgang, welche wiederum die Personengruppe mit ‚Helligkeit‘ rahmen.

Der Fluchtpunkt liegt, im Kontrast zur symmetrischen Bildanordnung, nicht ganz mittig etwa zwischen Blumenstrauß und Gesicht des Mannes. Der Kamerastandort ist also nicht ganz frontal, sondern vermutlich etwas links von der Mitte positioniert, leicht von oben nach unten fotografierend.

Die Hände der dargestellten Personen gehen über den Bildrand hinaus. Der Bildausschnitt öffnet sich dadurch imaginär über seinen aktuellen ‚Rand‘, während der Tisch und der Durchgang klare räumliche Begrenzungen und Bezüge herstellt.

Auffallend sind die Farbkonstellationen und Kontraste: volle Töne (Blumenstrauß, Vase, gelbe Eierkerzen) versus Pastell (Twinsset der Frau, Hemd vom Kind, Vorderseite des Durchgangs), Grundfarben (rot – gelb – blau) versus ‚gemischte‘ Farben, jeweils kontrastiert mit dunklen Tönen (Tisch, Anzug des Mannes, Hintergrund). Es überwiegen warme Töne (v.a. gelb-oranges Licht im Durchgang).

Die szenische Konstellation besteht aus einer Frau, einem Mann und einem Kind. Frau und Mann/Kind sind durch den Tulpenstrauß bildlich getrennt und zugleich verbunden. Sie bilden durch den Tulpenstrauß sowie die Rahmung durch Tisch und Durchgang eine szenische Einheit, die als ‚Familie‘ gesehen wird, auch wenn man nicht genau weiß, ob es sich um eine solche handelt. Durch die szenische Konstellation wird der (normativ geformte) Blick auf das Erkennen einer spezifischen sozialen Situation und Interaktion hin strukturiert, auch wenn die Personen diese nicht durch eine unmittelbare wechselseitige körperliche Bezugnahme (von Frau und Mann als Ehepartner) als solche

eindeutig zu erkennen geben. Damit werden unter Umständen Imaginationsspielräume seitens der Betrachter eröffnet bzw. freigesetzt.

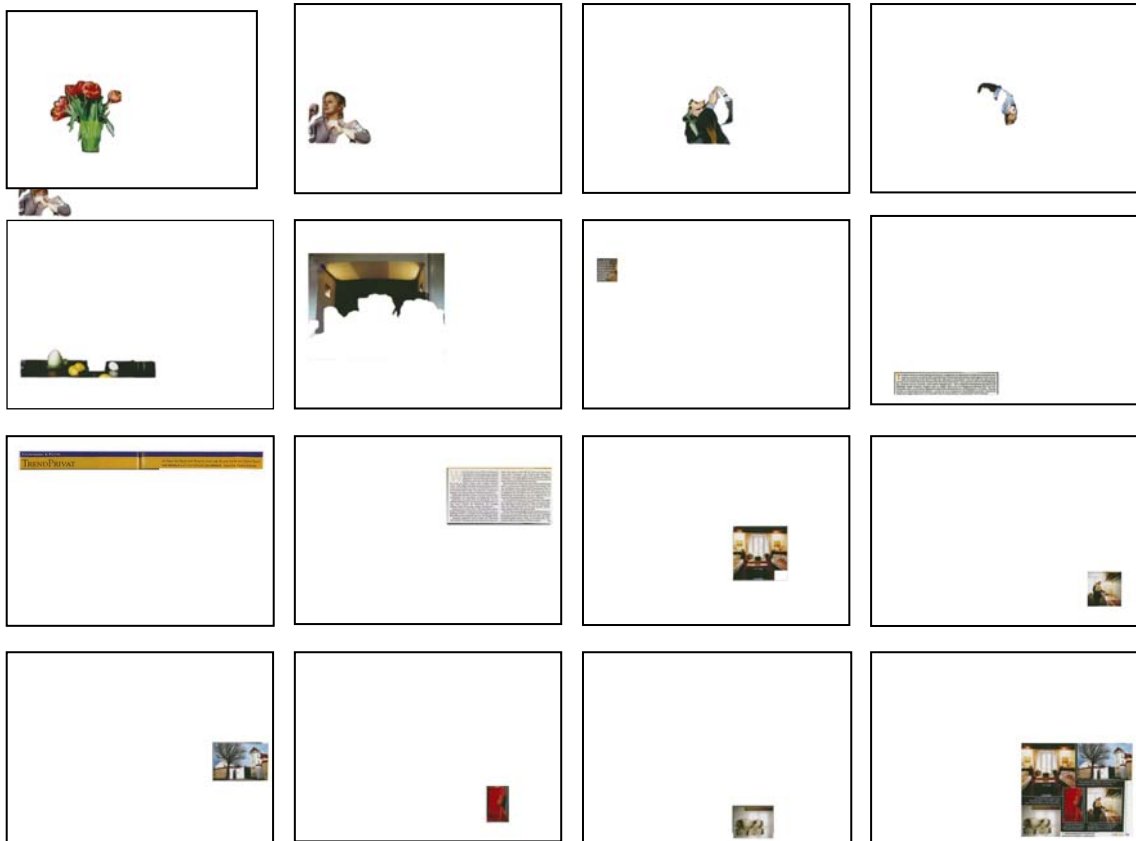
Dieses Bild ist zentral in der Gestaltung des gesamten Imagetextes. Beim Blick auf die aufgeschlagene Seite eines Magazins fällt der Blick zunächst darauf, auch wenn die Gesamtgestaltung sehr stark durch Überschriften(balken) und Textbausteine bestimmt ist.



Der Überschriftenbalken verbindet die verschiedenen, z.T. collageartig angeordneten Elemente des Imagetextes. Die Textbausteine sind bildlich auf der linken Seite in die horizontalen Achsen eingelagert und ‚fügen‘ sich damit dem Bildaufbau. Auf der rechten Seite dominiert ein großer Textteil die im Größenverhältnis sehr viel kleineren Bilder mit ihren inversen ‚Untertiteln‘. Die Textbotschaft wird damit im Verhältnis zur Bildbotschaft relevant gesetzt. Die collagenartige Anordnung der Bilder auf der rechten Seite kontrastiert mit dem symmetrisch durchkomponierten Bild auf der linken.

Etc.

c) Segmentbildung (ohne verschiedene Segmentkombinationen - siehe oben)¹⁴



ect.

14 Die Segmente könnten zunächst auch ohne Rahmung und Platzierung interpretiert werden, um das ‚Wiedererkennende Sehen‘ noch weiter außer Kraft zu setzen und sich damit (normativ bestimmter) Sehgewohnheiten bewusst zu werden. Dies verlängert allerdings den Interpretationsprozess erheblich und ist nur zu empfehlen, wenn dadurch interessante Sichtweisen und Interpretationen zu erwarten sind.