

Für eine ästhesiologische Bildhermeneutik, oder: Die Eigenart des Visuellen. Zum Verhältnis von Text und Bild

Aida Bosch und Christoph Mautz

1. Die Rolle der Bilder für die Soziologie

Bilder zirkulieren global, sie überschreiten aufgrund der heutigen medialen Möglichkeiten leicht alle nationalen Grenzen. Bilder scheitern nicht an der Sprachbarriere. Sie werden leichter verstanden, da die Bildsprache unmittelbarer, körperlicher, auf direktere Weise sinnlich ist. Gleichwohl ist die *Bildsprache* nicht ohne Voraussetzungen. Was *darstellbar* ist und was nicht, was in welchem Zusammenhang *abgebildet werden darf* und entsprechend *lesbar* ist, unterscheidet sich von Kultur zu Kultur. Die Wahrnehmung und Interpretation von Bildern ist kulturell und religiös gerahmt, Bilder haben nicht überall die gleiche Bedeutung und sie spielen nicht überall die gleiche Rolle. Der Bildgebrauch in den *global flows*, in den Strömen von Informationen über den Globus, schafft kulturelle Missverständnisse, wir alle kennen einschlägige Beispiele dafür. Andererseits transportieren die Bilder, die über den Globus zirkulieren, auch intensive, unmittelbare Sinneseindrücke, Verdichtungen von kulturellen Kontexten, die nicht nur Missverständnisse produzieren, sondern auch Kenntnis der anderen Kontexte und Anstöße zur kreativen Auseinandersetzung der Kulturen – und zu interessanten Wechselwirkungen führen.

Das Visuelle prägt immer entscheidender unsere Kultur; Bilder sind allgegenwärtig und massenhaft verfügbar. Im Kontrast zu ihrer kulturprägenden Bedeutung werden sie in der Regel aber nur flüchtig konsumiert. Ein schneller, intuitiver Gebrauch der Bilder überwiegt. Wollen wir die kulturellen Veränderungen verstehen, die durch die neuen Technologien und durch die Globalisierung ausgelöst werden, so müssen wir aber den Bildgebrauch und die Sprache der Bilder studieren. Wir müssen den Blick auf die Bilder verlangsamen und ihre – häufig vielschichtige Botschaft – zu entschlüsseln lernen. *Verstehen wir die Bilder nicht, so verstehen wir auch die zeitgenössische Kultur nicht mehr.*

Doch ist die Notwendigkeit, Visualität zu unserem Forschungsgegenstand zu machen, natürlich nicht grundlegend neu. Simmel zeigte etwa in seinem Exkurs über die Sinne (Simmel 1908a), dass der Blickwechsel zwischen Menschen die kleinste Einheit sozialer (und soziologischer) Wechselwirkungen ist. Zwar ist er flüchtig und wissenschaftlich schwer zu fassen, nichtsdestotrotz bauen sich komplexere, auch sprachlich vermittelte soziale Interaktionen auf dieser kleinsten Einheit auf. So flüchtig der Blickwechsel auch sein mag, er ist, ähnlich wie die gleichfalls flüchtigen Quarks in der Physik, die kleinste Einheit der Soziologie und des-

halb verdient er unsere volle wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Charakteristisch für den Blickwechsel ist, dass er sowohl eine subjektive sinnliche Reaktion auslöst als auch andererseits ermöglicht, die andere Person in ihrem So-Sein, verstehend und nachvollziehend, wahrzunehmen. Der Blickwechsel wirkt immer in zwei Richtungen. Simmel schreibt, das Auge könne nicht nehmen, ohne zugleich zu geben, im Unterschied zum Ohr etwa. Das Antlitz, dem der Blick meist als erstes gilt, ist geprägt und geformt von der individuellen Geschichte des Menschen. Nur sind die verschiedenen Schichten des Erlebens und der Biografie alle auf einmal visuell in den Spuren des Antlitzes enthalten, und deshalb schwer zu entschlüsseln.

Für die Soziologie folgt daraus: Es gibt sowohl gute aktuelle als auch grundlegende theoretische Gründe, das Visuelle als lange vernachlässigte Dimension sozialer Erfahrung und sozialen Handelns stärker in den Blick zu nehmen. Doch stellt uns dies vor neue methodische Probleme. Wie wird man dem Visuellen methodisch gerecht? Wie entwickelt man eine angemessene Hermeneutik des Bildes, die sich von der Hermeneutik des Textes unterscheiden muss, wenn die Besonderheiten der visuellen *Sprache* berücksichtigt werden soll? Welche Qualitäten zeichnen das Bild aus, im Vergleich zum Text? Was ist das Bildliche im Bild?

2. Das Bildliche im Bild

Ein Bild, eine Fotografie zum Beispiel, weist *keine zeitliche Strukturierung* auf, es ist nicht sequenzialisiert wie sprachliche Kommunikation. Ein Bild ist vielschichtig, wie sprachliche Kommunikation auch, aber *alles ist auf einmal im Bild*, alles in einem Augenblick enthalten. Ein Bild ist nicht von sich aus in einem kausalen oder chronologischen Zusammenhang geordnet (siehe auch Bohnsack 2009). Das Bild ist eine Momentaufnahme, alle Elemente, die darin sind, sind durch *Gleichzeitigkeit* gekennzeichnet. Vilém Flusser spricht in diesem Zusammenhang von der Magie des Bildes, denn seine einzelnen Elemente weisen keine lineare oder logische Struktur auf, sondern sind in einem ewigen Zirkel gefangen, über den das Auge endlos schweifen kann (Flusser 1999). Die Struktur des Bildes ist im *Raum* lokalisiert, nicht in der *Zeit* wie bei Texten. Die räumlich-grafische Struktur von Bildern muss bei der methodischen Rekonstruktion deshalb auch eine tragende Rolle spielen, will man der Eigenart des Bildlichen gerecht werden.

Die Bilder selbst sprechen den Betrachter nicht in einer linearen Logik an, sondern sinnlich direkt, ohne Umwege über den Verstand – ähnlich wie Musik es vermag. Manche Bilder haben eine nahezu magische, verführerische oder auch im Gegenteil abstoßende Ausstrahlung auf den Betrachter. Diese Ausstrahlung ergibt sich nicht nur aus dem möglichen Bildthema, sondern auch aus der Gesamtkomposition und der Ästhetik des Bildes. Roland Barthes unterscheidet zwei Qualitäten des Bildes: das *studium* und das *punctum* (Barthes 1981). Im *studium* erschließt sich

der Betrachter ein Bild systematisch, entschlüsselt etwa Figuren, Gesten und Mimik von Personen. Das *studium* findet im Modus des allgemeinen Interesses statt, nicht im Modus des Begehrens. Beim *punctum* jedoch geht die Intention nicht vom Betrachter aus, sondern vom Bild: das Bild fügt dem Betrachter einen Stich, eine Wunde zu, wie Roland Barthes schreibt. Es hinterlässt den Betrachter nicht unberührt, in manchen Fällen auch nicht mehr unschuldig. Die Wirkung des *punctum* ist schnell und subtil – das Bild korrespondiert mit inneren Bildern des Betrachters und geht mit diesen eine Verbindung ein. Das *punctum* übertrumpft stets das *studium*, da es eine andere Intensität des Sinneseindrucks bereithält. Dieses *punctum* ergibt sich aus einem Bedeutungsüberschuss des Bildes, aus einem bildlichen Kern, der in Worte nur begrenzt überführbar ist. Das gilt umso mehr, je besser das Bild ist, in einem ästhetischen oder ikonischen Sinne, das da betrachtet wird.

Den Betrachter leitet ein doppeltes Bewusstsein (Mitchell 2005: 46ff.) gegenüber Bildern: Einerseits weiß der moderne mediengeschulte Betrachter, dass Bilder nicht lebendig sind, dass sie kein Eigenleben haben und zudem hochgradig manipuliert werden können. Wir sind alle durchaus in der Lage, uns bildkritisch zu verhalten. Andererseits können wir das magische Bewusstsein gegenüber Bildern dennoch nicht abstreifen: Wir halten etwa Kunstwerke für beseelt. Wir schreiben Bildern eine symbolische Macht zu. Wir küssen zum Beispiel Fotografien; wir zerreißen sie manchmal, wenn sich unsere Gefühle gegenüber der abgebildeten Person entscheidend verändern. Wir verhalten uns gegenüber Fotografien als würden sie den realen Menschen repräsentieren, als wäre der Signifikant mit dem Signifikat verbunden wie bei einer Reliquie. Der Bildgebrauch enthält Elemente einer magischen Praxis, und es spricht vieles dafür, dass diese nicht nur Relikte eines vormodernen, archaischen Handelns sind; dass sie nichts sind, was wir vollständig abstreifen können, sondern unserem Verhältnis zu Bildern eingeschrieben. Der Grund dafür ist in dem Umstand zu suchen, dass die äußeren Bilder mit inneren Bildern des Betrachters korrespondieren – und innere Bilder von Personen, Orten oder Erfahrungen können sowohl durch die Anschauung in face-to-face-Situationen aufgebaut und verändert werden, wie auch durch künstliche, mediale Bilder. Dem Bild einer öffentlichen Person etwa werden durch die medialen Abbilder neue Facetten hinzugefügt. Manchmal wird dieses Bild einer öffentlichen Person durch mediale Bilder sogar radikal verändert, wenn zum Beispiel neue Fotografien, die kompromittierende Situationen darstellen, veröffentlicht werden, und die Person nun gänzlich anders im öffentlichen Diskurs gesehen wird. Jedes Bild, und das gilt für klassische Portraits ebenso wie Fotografien, nimmt der abgebildeten Person nicht etwa etwas weg, wie man am Beginn der Entwicklung der Fotografie zuweilen glaubte, sondern fügt ihr ein neues Element, eine neue Sichtweise, eine neue Eigenschaft oder einen neuen Sinn hinzu. Jedes neue Bild lässt den Betrachter einen Aspekt der Person wahrnehmen, der vorher möglicherweise noch nicht in der Welt war.

3. Sozialwissenschaftliche Hermeneutik des Bildes

Ein weiteres wesentliches Merkmal von Bildern ist, dass sie *nicht-sprachliche Wissensformen* enthalten – und dieses Merkmal ist als eine besondere Qualität von Bildern zu verstehen. Auch wenn die Entwicklung der Sprache sicher eine der größten Kulturleistungen des Menschen ist, gilt dennoch, dass große Teile des gesellschaftlichen Wissens aus impliziten, nicht-sprachlichen Wissensformen bestehen. Dieser Teil des Wissens wird größtenteils in der vorsprachlichen Sozialisation erworben, etwa durch visuelle Kommunikationsformen wie Mimik und Gestik oder durch Einübung von beobachteter körperlicher Praxis. Die Grundlagen dieser impliziten Wissensbestände werden in der menschlichen Sozialisation lange vor dem Spracherwerb gelegt: Bevor wir zu sprechen lernen, lernen wir Gegenstände und Menschen zu beobachten, nachzuahmen, auf sie zu reagieren – und diese visuellen Beobachtungen und haptisch-leiblichen Erfahrungen symbolisch zu verarbeiten (siehe Piaget 1992). Gesellschaftliche Wissensvorräte sind nicht nur in sprachlicher Form gespeichert, sondern auch in materieller Form, in Gegenständen sowie im menschlichen Körper, in seiner Praxis und seinem Habitus. Nicht-sprachliche Wissensformen spielen in der Kindheit eine große Rolle, verlieren aber auch im weiteren Verlauf der menschlichen Biografie nie ihre Bedeutung. Sie werden sogar weiterentwickelt und differenziert, als eine Art *Begleitmusik* von sprachlicher Kommunikation. Die Sprachzentrierung der soziologischen Methoden, in der Regel auch der qualitativen Methoden, ist daher problematisch zu sehen: „Die Welt besteht für uns zu einem sehr großen Teil aus nicht-sprachlicher Wahrnehmung und Handlung. Sie wird erst von Deutern und Interpreten verwortet.“ (Soeffner 2004: 96).

Sozialwissenschaftliche Textprotokolle repräsentieren die Wirklichkeit, aber sie sind nicht die Wirklichkeit – diesen Umstand gilt es methodologisch im Auge zu behalten. Die impliziten Wissensvorräte des Alltags sind in der Regel der Sprache, der Befragung nicht zugänglich, da sie eben nicht sprachlich, nicht explizit vorliegen, sondern in einem Horizont des Selbstverständlichen, des Unhinterfragten eingebettet sind. Ein Sachverhalt, auf den Ethnologen wiederholt stießen, ist: Menschen handeln immer wieder in einer bestimmten Weise, danach befragt jedoch, können sie in der Regel nicht begründen, warum sie in dieser Weise handeln, auf welche Tradition sie sich stützen, wie die religiöse Einbettung dieser Handlung aussieht usw. Dies gilt durchaus auch für unsere Kultur, wie Anthropologen zeigen können (Barley 1995), selbst wenn wir vielleicht besser in der Lage zu sein scheinen, nachträgliche Rationalisierungen für unser Handeln zu finden. Gerade die *nicht-sprachlichen Wissensvorräte*, das Wissen über Selbstverständliches und Nicht-Thematisierbares, gehören zum *Identitätskern einer Kultur* (oder einer Person), denn

dieses Selbstverständliche und Nicht-Thematisierbare gehört zum Bereich der nicht zu hinterfragenden Sicherheit bei der Orientierung in der Welt.

Nicht-sprachliches Wissen ist im Bild enthalten. Im Bild sind etwa ästhetische Konventionen oder individueller Geschmack visuell umgesetzt, auch Elemente der körperlichen Praxis, des nicht hinterfragten Selbst-Verständnisses und der üblichen und regelhaften Selbstdarstellung finden sich darin; ebenso die von Simmel beschriebene nicht-sprachliche Kommunikation der Blicke. Blicke zwischen Abgebildeten, Blicke zwischen der abgebildeten Person und Fotografen, Blicke zwischen Person und vorgestelltem Publikum. Dies alles sind objektivierte, visuell sichtbare Elemente und Wissensformen, und dennoch sind sie sprachlich nicht unmittelbar zugänglich. Es genügt also nicht, ein Bild als einen semiotischen Zusammenhang einzelner Zeichen zu behandeln und zu analysieren. Der Zugang des Interpretieren muss die visuell vermittelte, nicht-sprachliche Form dieser Wissensbestände berücksichtigen, er muss implizites, körperliches und materiell geronnenes Wissen als solches erkennen und ins Explizite holen. Eine rein semiotische Zeichenanalyse stößt hier sehr schnell an ihre Grenzen. Die Aufschlüsselung dieser spezifischen nicht-sprachlichen Wissensbestände kann nur gelingen, wenn der Interpret lernt, seine Subjektivität als Instrument zu nutzen. Denn: Die Persönlichkeitsanteile, die wir als subjektiv und emotional verstehen, sind am allermeisten durch die impliziten Schichten der kollektiven Wissensbestände geprägt. Auch die subjektivsten Empfindungen sind Teil des kollektiven Wissens und an die Regeln des kommunikativen Geschehens gebunden (Goffman 1991). Der Interpret sollte also lernen, seine Subjektivität für den Prozess der visuellen Interpretation zu nutzen, ohne seinen eigenen, immer vorhandenen, blinden Flecken aufzusitzen. Er muss seine Empathie, seine Leidenschaften und seine Sensibilität als Instrumente nutzen,, ohne dass diese den Prozess der Interpretation *blindlings* steuern. Es gilt, implizite Wissensbestände sichtbar und explizit zu machen; eine zuverlässige Verallgemeinerung der Interpretation lässt sich auf diesem Weg zuverlässiger erreichen als anderseherum, wenn die subjektiven Empfindungen des Interpretieren uneingestanden und unsichtbar den Prozess der Interpretation leiten würden.

Bild und Text muss man als zwei vollkommen verschiedene Medien begreifen, die nicht vollständig ineinander übersetzbar sind (Renn 2006). Dennoch müssen wir die Interpretation des Bildes in Sprache übersetzen, um sie für Andere wissenschaftlich nachvollziehbar zu machen. Dabei ist jedoch das Bewusstsein erforderlich, dass Nicht-Übersetzbares zurückbleiben wird. Es gibt immer eine Grenze für die Explikation des Impliziten, denn jede Erkenntnis hat ihren blinden Fleck, so wie jeder Lichtkegel auch Schatten produziert. Wie ausgeführt, ist das implizite, sprachlich nicht verfügbare Wissen das nicht hinterfragte Fundament, auf der unsere Kultur und unsere Persönlichkeit ruht, und damit gleichzeitig der blinde Fleck des Beobachters, den er selbst durch seinen Standpunkt verdeckt. Die Wissenschaft als solches hat es sich zur Aufgabe gemacht, die nicht hinterfragten Wis-

sensbestände in Frage zu stellen, doch sie produziert in der Regel neue *selbstverständliche*, nicht weiter hinterfragte Vorannahmen.

Wie können wir also bei der Bildanalyse den Eigenarten des Visuellen so gerecht als möglich werden? Was kann die Bildanalyse im Vergleich zur Textanalyse leisten? Diese Frage wollen wir an einem Bildbeispiel untersuchen.

4. Am Bildbeispiel: Das Verfahren der *ästhesiologischen Bildhermeneutik*

Entlang an der interpretativen Arbeit mit Bildern entwickelten wir in Erlangen ein ikonografisch-ikonologisch begründetes Verfahren der *ästhesiologischen Bildhermeneutik*. Dieses Verfahren, das in einer möglichst heterogenen Forschergruppe zu praktizieren ist, arbeitet zunächst mit dem *punctum* des Bildes. Jedes einzelne Mitglied des Teams notiert für sich allein das spontane Verständnis des Bildes: Wahrnehmungen, Assoziationen, Empfindungen. Dieses notierte *punctum* wird zunächst nicht öffentlich gemacht oder diskutiert, sondern jede/r Gruppenteilnehmer/in notiert es für sich allein und legt es anschließend weg. Auf der letzten Stufe der hermeneutischen Bildanalyse wird dieses notierte *punctum* wieder hervorgeholt und mit den Ergebnissen des *studium* verglichen. Die Besonderheit unseres Verfahrens der Bildanalyse ist, dass die *besondere Kraft*, das *punctum* eines Bildes nicht verdeckt oder *punctum* übersehen wird, sondern in die Interpretation mit einbezogen werden kann. Weil wir uns bewusst sind, dass bei der Versprachlichung von Bildinhalten Wesentliches verloren geht, und dabei gerade das spezifisch Bildliche sich zu verflüchtigen droht, ist es von Bedeutung, das *punctum* möglichst unvoreingenommen festzuhalten. Das hat zweierlei Vorteile: Der spezifische Eindruck, die *Wunde* des Bildes geht nicht verloren – und kann am Ende der Interpretation mit den Ergebnissen des *studiums*, des genauen Eingehens auf alle Bildelemente konfrontiert und verglichen werden. Zweitens hat dieses Verfahren den Vorteil, dass das *punctum* für jeden Interpreten zutage, ins Bewusstsein, tritt und nicht *heimlich* den ganzen Prozess des *studiums* dominiert. Nach der Notation des *punctum* wird im Verfahren der *ästhesiologischen Bildhermeneutik* mit dem *verlangsamten Sehen* gearbeitet. Dieses Vorgehen unterscheidet sich erheblich von der Alltagswahrnehmung der Bilder, die in der Regel eine schnelle und konsumierende ist. Bilder werden massenhaft medial eingesetzt und nur flüchtig wahrgenommen. Fotografien erwecken den Eindruck, man könnte sie auf den ersten Blick *lesen* und verstehen, was jedoch die Sache nicht trifft. Will man Bilder verstehen und ihren Sinn entschlüsseln, muss man dieses verlangsamte Sehen praktizieren, das eine genaue und geduldige Beschreibung aller Bildinhalte bedeutet, und Stunden über Stunden dauern kann. Mit einem einzigen Bild kann und sollte man ohne Weiteres mehrere Interpretationssitzungen verbringen.

Im Folgenden werden systematisch die einzelnen Schritte der Interpretation dargestellt. Anhand des hier vorgestellten Bildbeispiels werden die Schritte der Interpretation erläutert; die Bildanalyse selbst aber ist aus Platzgründen nur in stark gekürzter und verdichteter Form wiedergegeben.



Abbildung 1: Jodi Bieber, in: *Camera Austria International 100/ 2007*

Stufe 0 der Bildanalyse: Notation des punctum:

Alle Beteiligten notieren sich ihre spontanen Eindrücke, Empfindungen und Assoziationen zum Bild. Auf dieser Stufe wird versucht, der flüchtigen Alltagswahrnehmung des Bildes Rechnung zu tragen und sich emotionale Reaktionen auf ein Bild bewusst zu machen, um sie in die spätere Analyse mit einzubeziehen.

Zum Bildbeispiel: Das hier verwendete Bild hat für die meisten Betrachter etwas sehr Irritierendes. Es zeigt eine sehr ungewöhnliche soziale Situation, und einen ungewöhnlichen Gebrauch des Messers. Viele fragen sich unwillkürlich, warum der junge Mann nicht zum Zahnarzt geht. Die meisten Betrachter lokalisieren die dargestellte Szene für gewöhnlich weit weg von ihren eigenen Erfahrungswelten.

Stufe 1: Prä-ikonografische Beschreibung:

In der Ausübung eines geduldigen, naiven Blicks, der nur auf allgemein verfügbares Alltagswissen zurückgreifen darf, werden alle Elemente des Bildes genau beschrieben. Analytische Begriffe oder Einordnungen des Fotos werden auf dieser Stufe zu vermeiden. Es geht hier um das Erschließen einer *primären Sinnschicht*, mit Hilfe einer vitalen Alltagskompetenz. Eine künstlich erzeugte Genauigkeit und Detailtreue ist auf dieser Stufe besonders wichtig. Die auf dem Bild identifizierten Elemente werden zueinander noch nicht in Beziehung gesetzt. Eine möglichst exzessive Beschreibung aller Inhalte wird praktiziert, um allzu Vertrautes nicht zu übersehen. Die winzigsten Details könnten auf einer späteren Stufe der Interpretation Bedeutung erlangen. Ungeübte Teilnehmer neigen dazu, die Bild-Interpretation abzukürzen und müssen zunächst auf die beschreibende Ebene zurückgeholt werden. Erst nachdem alle einzelnen Bildelemente genau beschrieben wurden, ist eine weitergehende Interpretation erlaubt.

Zum Beispielfoto: Bei diesem Bild zum Beispiel sollte genauestens auf die Gesichter der Personen, auf die Beschaffenheit der Haut, auf die Gegenstände, die Art des Messers und der Sonnenbrille, auf das im Hintergrund sichtbare Haus usw. eingegangen werden. All das kann sich als wichtig erweisen.

Stufe 2: Ikonografische Beschreibung:

Auf dieser Stufe kann auf externe Bedeutungszuschreibungen zurückgegriffen werden, zur Aufdeckung der *sekundären Sinnschicht*. Die auf dem Foto sichtbaren Zeichen und Symbole werden nun in die Analyse einbezogen. Es wird geprüft, ob die Fotografie einem bestimmten Genre von Bildern angehört und ob sie typische Merkmale dieses Genres trägt. Ebenso geht es um die Frage, ob und mit welchen Begründungen sich die Fotografie professionellen Kontexten oder einer amateurlastigen Praxis des Fotografierens zuordnen lässt. Besonders wichtig sind auf dieser Stufe alle formalen Gestaltungselemente des Bildes: Räumliche Anordnungen, Bildaufbau und dominante Linienführung, Licht- und Schattenwirkungen, Kontraste und Farben. Es wird geprüft, ob diese Merkmale typisch für den Referenzbe-

stand dieser Art von Fotografie sind bzw. welche Abweichungen davon zu sehen sind. Gute Leitfragen auf dieser Stufe sind folgende: Was hat der/die Fotograf/in auf dem Bild in den Blick genommen, was stellte er/sie in das Zentrum des Bildes und wie verhalten sich die anderen Bildelemente dazu? Welche Techniken, formalen Mittel, welche besondere Ästhetik wurde hier eingesetzt, um die Bildinhalte darzustellen? Ist das Bild bewusst komponiert oder ist es ein Schnappschuss? Ist es vollständig und bewusst gestaltet, oder ist etwas Zufälliges ins Bild geraten? Gibt es Anhaltspunkte dafür, dass das Foto im Nachhinein technisch bearbeitet/retuschiert wurde? Aufbauend auf diesen räumlich-grafischen Analysen folgen auf dieser Stufe nun auch soziologisch spannende Fragen: Welche Interaktionen sind im Bild und welche Rückschlüsse können wir über diese Interaktionen aus dem Bild ziehen?

Zum Bildbeispiel: Das Bild ist in Schwarz-Weiß fotografiert. Die Licht- und Schattenwirkungen verhalten sich sehr kontrastreich. Das Foto wurde sorgfältig komponiert; dies spiegelt sich in der grafischen Linienführung des Bildes wider. In den Blick genommen wurden zwei Personen, die einander zugewendet sind, bzw. der Raum zwischen ihnen. Dieser Raum zwischen ihnen, der Hauptthema des Bildes ist, wird durch das Messer beherrscht. Das Messer befindet sich in der Mitte des Bildes, als Instrument, das die Interaktion zwischen den beiden abgebildeten Personen fokussiert. Die im Zentrum stehende *Interaktion zwischen den Abgebildeten* wirkt dabei jedoch freundlich-vertrauensvoll, auf Seiten der älteren Frau ist eine helfende, leicht belustigte Haltung zu sehen; der junge Mann stellt sich leidend, aber dabei vertrauensvoll dar. Für den Betrachter etwas irritierend ist der unübliche Gebrauch des Messers in dieser Situation, ein Instrument, das spitz und scharf ist und das durchaus für aggressive Zwecke eingesetzt werden kann.

Eine *Interaktion der dargestellten Personen mit der abgebildeten Umwelt* ist im Bild nicht sichtbar; die beiden sind völlig auf sich, auf die Gegenseitigkeit der Handlung konzentriert. Dabei beachten sie ihre Umwelt nicht. Der auf dem Foto sichtbare Moment, die Interaktion der beiden Personen ist aus der Umgebung durch bildliche Mittel herausgehoben worden – ein besonderer Moment, scharf gezeichnet, während die Umwelt unscharf und überbelichtet, *entrückt* wirkt. Dadurch erhält die dargestellte Interaktion etwas Unwirkliches; sie ist sehr präsent und scharf gezeichnet, und doch ihrer Umgebung enthoben.

Zur *Interaktion der abgebildeten Personen mit der Fotografin*: Die Fotografin wird von den Abgebildeten nicht beachtet. Diese agieren, als ob sie nicht beobachtet würden – und wissen doch gleichzeitig, dass die Kamera, die Fotografin und damit auch ein potenzielles Publikum, ihren Handlungen folgen. Und doch handeln sie, als ob die Kamera nicht anwesend wäre. Eine Interaktionsform der „Hinterbühne“ gelangt so, mit dem Einverständnis aller Beteiligten, auf eine „Vorderbühne“ (Goffman 2003). Die Anwesenheit des beobachtenden Apparates wird fraglos akzeptiert, was vermutlich auch dem besonderen Vorgehen und Stil der Fotografin geschuldet ist.

Die Abgebildeten lassen zu, dass der dargestellte Moment fotografiert wird, sie verbergen die Handlung nicht, sondern zelebrieren diese im vertrauensvollen, leicht ironisierenden Einverständnis mit der Kamera.

Zur *Interaktion mit den vorgestellten Betrachtern*: Das Vertrauensverhältnis mit der Kamera/der Fotografin schließt den vorgestellten Betrachter mit ein. Ein Vertrauen über eine angemessene Verwendung des Bildes ist impliziert oder wurde von den Abgebildeten zumindest nicht als problematisch wahrgenommen.

Anschließend geht es auf dieser Interpretationsstufe um die Frage: Was hat der Fotograf/die Fotografin in den Blick genommen? Was wollte sie uns zeigen? Welche Perspektive hat er/sie dabei eingenommen? Ist das Bild komplett durchkomponiert oder ist zufällig etwas *ins Bild geraten*? Es passiert einem/einer professionellen Fotografen/Fotografin vermutlich seltener, dass etwas ins Bild gerät, das seine Absichten konterkariert; einem Laien wahrscheinlich häufiger. Doch jedes Foto entsteht als Produkt einer Wechselwirkung – da ist einerseits die Eigendynamik der dargestellten Situation oder des Gegenstands und andererseits sind da die künstlerischen, ästhetischen oder inhaltlichen Absichten und Motive des Fotografen. Wie verhalten sich diese beiden Elemente, Absicht und Zufall zueinander? Und: Was bedeutet das für das Bild?

Das hier analysierte Beispielbild spannt, obwohl es nur zwei Personen darstellt, ein Dreieck auf. Die dritte, unsichtbare Ecke des Bildes ist konstitutiv für das Bild. Nur mit dem Verständnis, der Beteiligung, dem Einverständnis der dritten Person, der Fotografin, mit dem gemeinsamen Zwinkern der drei Personen über die leicht absurde Situation kommt es zu diesem Bild. In dieser Weise entspringt das Bild sicher nicht nur der Absicht der Fotografin, es entspringt auch nicht vollständig dem Zufall, sondern letztlich der sozialen Dynamik der Situation. Es entsteht aus einer Situation des Vertrauens, der Hilfsbereitschaft und der Solidarität, aber auch aus dem Einverständnis der drei Beteiligten heraus, etwas Ungewöhnliches darzustellen. Die Beteiligung der Fotografin an der Situation – als passive aber sehende Beobachterin – ist im Bild rekonstruierbar. Der zustimmende Blick der Fotografin und die Zustimmung der Abgebildeten zu diesem Blick ermöglichen und konstituieren das hier vorliegende Bild.

Stufe 3: Ikonologische Interpretation

Bei dieser Stufe der Interpretation geht es um die Deutung des gesamten Bildsinnes. Alle vorher gefundenen Elemente und Teil-Interpretationen werden jetzt zusammengeführt und aufeinander bezogen: Bildinhalte, Bildaufbau, ästhetische Gestaltung, die situative Rollenverteilung, Widersprüche und Eigenarten der Fotografie, ihre implizierte Verwendung, Kontextwissen, die Beziehung von Fotograf/in und Abgebildetem sowie die Perspektive und der Einfluss der potenziellen

Rezipienten. Diese verschiedenen, sich im Bild kreuzenden Perspektiven werden zueinander in Beziehung gesetzt, und den *ganzen Sinn* des Bildes zu erschließen. Hier kann sich eine serielle Fotoanalyse anschließen, d. h., ein Vergleich des Bildes mit einem vorher festgelegten Referenzbestand, mit Fotografien zum gleichen thematischen Gegenstand, aus einem bestimmten Zeitraum, aus definierten Medien etc.

Auf dieser Stufe wird vorhandenes Kontextwissen zur Bildanalyse hinzugenommen. Das hier betrachtete Beispielbild wurde von der südafrikanischen Fotografin Jodi Bieber aufgenommen und im Rahmen einer Bildserie über das Leben des auf dem Bild zu sehenden jungen Mannes in der Zeitschrift *Camera Austria* veröffentlicht. Der junge Mann heißt David Jakobie und lebt in den *Fitas*, einer Art Slum im Westen von Johannesburg. Die Bewohner leben größtenteils von Sozialhilfe. Von den Jugendlichen haben die wenigsten einen Schulabschluß, viele hatten schon mit Verbrechen zu tun, mit Drogen, Raub oder Prostitution. „Jeder für sich“, beschreibt Bieber die Haltung, die ihr in dort entgegenschlug. „Und doch gab es auch einen überraschenden Sinn für Loyalität unter Freunden.“ (Bieber 2007: 56)

Das Bild selbst trägt eine Bildunterschrift, einen Ausschnitt aus Gesprächen der Fotografin mit den abgebildeten Menschen. Die Bildunterschrift lautet: „Die jungen Schnepfen der Fitas haben hässliche Namen. Sie schlafen wild in der Gegend herum. Ich gehe nie ohne (Kondome) aus dem Haus.“ „Ich mach es ebenso mit meinem Messer“, sagt Edit, alias Ma Baker, „ich gehe nie ohne aus dem Haus.“ (ebd.: 58)

Diese Bildunterschrift ergänzt unserer Bildanalyse um einige wesentliche Informationen. Wir wissen jetzt aus den Kontextangaben, dass das Bild in einem Slum aufgenommen wurde und können es jetzt auch geografisch präzise verorten. Wir haben erfahren, dass die abgebildeten Personen am Rande der Gesellschaft leben. Der junge Mann hat mit Drogen und Kriminalität zu tun und lebt, angesichts der Härte und Hoffnungslosigkeit seiner Umgebung im Wesentlichen für den Moment: „Schlechte Zeiten gehen vorüber. Amüsiere dich, solange Du lebst.“ (ebd.: 56)

Diese Kontextinformationen helfen uns, den Gesamtsinn des Bildes zu erfassen und zu beschreiben. Doch was ist der spezifische Sinn des Bildes? Was fügt das Bild unserem Wissen hinzu, das wir ohne dieses nicht erfahren hätten? Was ist das spezifisch *Bildliche* in diesem Bild?

Das Bild arbeitet *scharfe Kontraste* der abgebildeten Lebenswelt im Slum heraus. Dies wird durch die ästhetische Gestaltung des Bildes unterstützt: Schwarz und Weiß, harte Licht- und-Schattenspiele und eine Interaktionssituation, die sich aus ihrer Umgebung entrückt darstellt. Im de-privilegierten Slum, in dem Gewalterfahrungen alltäglich sind, wie der junge Mann berichtet (ebd.: 56f.), wird eine Szene der Solidarität, des Helfens und Vertrauens dargestellt und damit die *gleichzeitige*

Existenz von Gewalt und Solidarität in den Blick gerückt. Dabei wird im Zusammenspiel von Bild und Text auch die *Widersprüchlichkeit* der Geschlechterverhältnisse in diesem Slum thematisiert. In der Bildunterschrift wird in der Sicht des Mannes eine generalisierende Abwertung von Frauen bzw. seiner potenziellen Sexualpartnerinnen deutlich. Im Bild wird jedoch hilfloses Vertrauen und Sich-Helfen-Lassen dargestellt. Durch die Präsenz des Messers im Zentrum des Bildes wird im Bild das herrschende Geschlechterverhältnis gewissermaßen umgekehrt: Das Messer, sonst ein zwar nützliches, aber auch aggressives, penetrierendes Gerät, erhält hier eine gegenteilige, helfende Funktion. Die Frau hat den aktiven, der Mann den leidend-passiven Part. Die Rollenverteilung im Bild stützt sich auf den Eltern-Kind-Komplex (Goffman 1991), der junge Mann lässt sich in einem Moment des Vertrauens und Ausgeliefertseits wie ein Kind passiv helfen.

Das Bild thematisiert in dieser herausgehobenen, entrückten Szene jedoch auch das, was nicht im Bild, sondern abwesend ist: Die alltägliche Gewalterfahrung, die der Text in den Bildunterschriften verdeutlicht, die Abwertung, das Risiko und die mögliche Gewalt auch im Geschlechterverhältnis. Im Bild selbst jedoch ist dieser Horizont gewissermaßen suspendiert, für einen Moment aufgehoben, transzendiert durch Vertrauen und Hilfsbereitschaft. Das Foto und sein Rahmen, die Art seiner Einbettung machen dabei deutlich, dass solche Momente zwar existieren, aber etwas Besonderes sind, herausgehoben aus der alltäglichen Erfahrung. Das Foto selbst zeigt dabei auch die situative Rolle der Fotografin: Indem sie diese Szene fotografiert, bestärkt sie die Beteiligten in der Erfahrung dieses Moments. Fotografieren bedeutet Einverständnis mit dem Dargestellten, wie Susan Sontag in ihrem Essay *Die Bildwelt* schrieb (Sontag 1980), es kann eine Huldigung an den Gegenstand sein sowie Teil, Erweiterung dieses Gegenstands. Es vermag auch unsere Sichtweise auf einen Gegenstand zu verändern, wie es sich auch in diesem Bild zeigt.

Was ist nun der sozialwissenschaftliche Wert einer solchen Fotografie? Dieser besteht darin, dass das Bild in einem Moment die Widersprüchlichkeit und Vielschichtigkeit der sozialen Erfahrung (zum Beispiel im Slum) zeigt. Alles ist in diesem Moment enthalten, auch das, was nicht explizit dargestellt ist: Tägliche Gewalterfahrung, Risiko, Härte des Überlebens, aber auch Vertrauen, Solidarität und Hilfsbereitschaft. Diese komplexen und widersprüchlichen Beziehungen können durch das Bild in einer großen Dichte und Präzision gezeigt werden, was allein durch analytische Begriffe kaum zu leisten ist. Bilder zeigen nicht nur Klischees und Hyperritualisierungen (Goffman 1991), sondern gute Bilder vermögen es, auch paradoxe und komplexe Beziehungen visuell präzise auf den Punkt zu bringen. Gleichzeitig zeigt das Beispielbild die soziale Dynamik der abgebildeten Beziehungen, ihren zerbrechlichen und konstruierten Charakter, in der auch die Beobachterin eine konstitutive Rolle spielt. All diese Widersprüchlichkeit und Ambivalenz, die situative Dynamik, all das vermutlich durchaus charakteristisch für die sozialen Beziehungen am Rande der Gesellschaft, ist in dem Bild enthalten: Beobachtungen,

die durch die üblichen Fachbegriffe wie Klasse, Schicht, Geschlechterverhältnis in ihrer Ambiguität nur schwer einzufangen sind. Jedoch müssen diese vielschichtigen Inhalte des Bildes erst entschlüsselt werden. Die Widersprüchlichkeit der Erfahrungen, die Ambivalenz des Dargestellten, wirkt auch im ersten Moment der Wahrnehmung, ist auch im *punctum* enthalten. Viele Betrachter reagieren zunächst recht irritiert auf das hier analysierte Bild, da es nicht in ihre eigenen Erfahrungskontexte zu passen scheint. Die vielschichtigen, verwirrenden Botschaften des Bildes werden erfasst, sind jedoch schwer einzuordnen. Um aufzudecken, was genau die Widersprüchlichkeit und Ambivalenz des Gezeigten ausmacht, dazu braucht es geduldige Interpretationsarbeit, ein detailgetreues *studium*, in dem das *punctum* nicht negiert, sondern als wichtiges dynamisches Moment des Bildsinnes mit einbezogen wird. Das *punctum* kann genau das Mittel sein, der *Anstoß*, den es braucht, um Implizites explizit zu machen. Auch wenn der hermeneutische Prozess – nicht anders als bei Textinterpretationen – nie vollständig abgeschlossen sein kann, so können wir abschließend zumindest festhalten, dass durch Bildanalysen sozialwissenschaftliche Zusammenhänge auf eine dichte Weise beleuchtet werden, die unserem Wissen über die soziale Welt da draußen Vieles hinzufügt, was in unseren Fachbegriffen nicht enthalten ist.

Literaturverzeichnis

- Barley, Nigel (1995): Traurige Insulaner. Als Ethnologe bei den Engländern. Stuttgart: Klett-Cotta
- Barthes, Roland (1981): Camera Lucida. Reflections on Photography. New York: Hill and Wang
- Bieber, Jodi 2007: Camera Austria International 100/2007, Graz
- Flusser, Vilém (1999): Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen: Edition Flusser
- Goffman, Erving (1991): Geschlecht und Werbung. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Goffman, Erving (2003): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München Zürich: Piper
- Mitchell, W.J.T. (2005): Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur. München: Beck
- Mitchell, W.J.T. (2008): Bildtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie und Ikonologie. Köln: Dumont
- Piaget, Jean (1992): Das Weltbild des Kindes. München: dtv
- Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike (2005): Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. Bad Heilbrunn: Klinkhardt
- Renn, Joachim 2006: Übersetzungsverhältnisse. Perspektiven einer pragmatischen Gesellschaftstheorie. Weilerswirt: Velbrück
- Schirra, Jörg R. J./Sachs-Hombach, Klaus (2006): Fähigkeiten zum Bild- und Sprachgebrauch. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 54(5): 887-905
- Simmel, Georg (1908a): Exkurs über die Soziologie der Sinne. In: Simmel (1908): 483-493
- Simmel, Georg (1908b): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Duncker & Humblot
- Soeffner, Hans-Georg (2004): Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik. Konstanz: UVK
- Sontag, Susan (1980): Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer
- Sontag, Susan (2005): Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt am Main: Fischer

