

Winfried Marotzki · Horst Niesyto (Hrsg.)

Bildinterpretation und Bildverstehen

Medienbildung und Gesellschaft Band 2

Herausgegeben von
Johannes Fromme
Winfried Marotzki
Norbert Meder
Dorothee M. Meister
Uwe Sander

Winfried Marotzki
Horst Niesyto (Hrsg.)

Bildinterpretation und Bildverstehen

Methodische Ansätze aus
sozialwissenschaftlicher, kunst-
und medienpädagogischer
Perspektive



VS VERLAG FÜR SOZIALWISSENSCHAFTEN

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

1. Auflage Dezember 2006

Alle Rechte vorbehalten

© VS Verlag für Sozialwissenschaften | GWV Fachverlage GmbH, Wiesbaden 2006

Lektorat: Stefanie Laux

Der VS Verlag für Sozialwissenschaften ist ein Unternehmen von Springer Science+Business Media.
www.vs-verlag.de



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Umschlaggestaltung: KünkelLopka Medienentwicklung, Heidelberg
Druck und buchbinderische Verarbeitung: Krips b.v., Meppel
Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier
Printed in the Netherlands

ISBN-10 3-531-15106-1

ISBN-13 978-3-531-15106-9

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
 Winfried Marotzki/Katja Stoetzer Die Geschichten hinter den Bildern. Annäherungen an eine Methode und Methodologie der Bildinterpretation in biographie- und bildungstheoretischer Absicht.....	15
 Ralf Bohnsack Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis.....	45
 Hubert Sowa/Bettina Uhlig Bildhandlungen und ihr Sinn. Methodenfragen einer kunstpädagogischen Bildhermeneutik	77
 Alfred Holzbrecher/Sandra Tell Jugendfotos verstehen. Bildhermeneutik in der medienpädagogischen Arbeit	107
 Georg Peez Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik	121
 Ulrike Stutz Beteiligte Blicke – Ästhetische Annäherungen in qualitativen empirischen Untersuchungen	143

Peter Holzwarth Fotografie als visueller Zugang zu Lebenswelten von Kindern und Jugendlichen mit Migrationshintergrund.....	175
Burkhard Fuhs Narratives Bildverstehen. Plädoyer für die erzählende Dimension der Fotografie.....	207
Ulrike Pilarczyk Selbstbilder im Vergleich. Junge Fotograf/innen in der DDR und in der Bundesrepublik vor 1989.....	227
Horst Niesyto Bildverstehen als mehrdimensionaler Prozess. Vergleichende Auswertung von Bildinterpretationen und methodische Reflexion.....	253
Autorenverzeichnis	287

Einleitung

Bilder und Bilderfahrungen sind heute zentraler Bestandteil der Wahrnehmung, der Wirklichkeitserfahrung und des kommunikativen Austauschs von Kindern und Jugendlichen. Es geht nicht nur um Bilder im Bereich der massenmedialen Kommunikation, sondern auch um Bildproduktionen und Bilderfahrungen in alltäglichen Lebenskontexten. Bildungs-, Lern- und Sozialisationsprozesse werden heute viel stärker als früher durch Bilder beeinflusst. Bilder repräsentieren nicht nur Vorstellungen über Wirklichkeit, mittels Bilder wird kommuniziert und Wirklichkeit konstruiert. Die Mediatisierung der Gesellschaft und die zunehmende Bedeutung von Bildmedien lassen eine Haltung der „Bildabstinentz“ nicht weiter zu – eine Haltung, die im vergangenen Jahrhundert in großen Teilen der Erziehungswissenschaft verbreitet war.

Während es in der visuellen Anthropologie und in der visuellen Soziologie seit langem Erfahrungswerte und methodische Reflexionen über den forschungsbezogenen Einsatz visueller Medien gibt, mangelt es im erziehungswissenschaftlichen Bereich an einem entsprechenden Diskurs. Die „Bildvergessenheit“ der Erziehungswissenschaft hat eine lange Tradition und die Kluft zwischen der Sprach- und Symbolsozialisation vieler Wissenschaftler/innen und medienbezogenen Wahrnehmungsweisen und Ausdrucksformen bei Kindern und Jugendlichen ist beträchtlich. In den letzten Jahren nahm allerdings im erziehungs- und sozialwissenschaftlichen Bereich die Bereitschaft zu, sich mit visuellen und audiovisuellen Medien auseinanderzusetzen. Insbesondere *subjektorientierte* Forschungsansätze integrierten Bildmedien in Forschungsdesigns und gaben Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, eigene Gefühle, Erfahrungen, Phantasien mittels Medien auszudrücken. Die Palette der Möglichkeiten reicht vom Einbeziehen von Fotos in Interviews und Gruppendiskussionen („photo-elicitation“) über foto- und videografische Dokumentationen bis hin zu Videoclips und multimedialen Produktionen. Der Forschung bietet sich die Gelegenheit, in der Begleitung, Dokumentation und Auswertung der Eigenproduktionen und der damit verbundenen Prozesse neue Zugänge zum Welterleben von Kindern und Jugendlichen zu erhalten. So öffnete sich vor allem die Jugendforschung in mehreren Projekten für (audio)visuelle Eigenproduktionen.

Neben der Frage des Zustandekommens, der Qualität und der Aussagekraft medialer Eigenproduktionen ist die Frage der *Interpretation* solcher Produktionen von großer Bedeutung. Während die Methoden zum Sprach- und

Textverstehen relativ gut ausgearbeitet sind, trifft dies für Methoden zur Bildinterpretation im Kontext erziehungs- und sozialwissenschaftlicher Forschung nicht zu. Diese Aussage bezieht sich nicht nur auf den Bereich der Eigenproduktionen, sondern auf visuelles und audiovisuelles Material insgesamt. Zwar gibt es ausgearbeitete Traditionen für die Bildinterpretation in der Kunstwissenschaft und für Filminterpretation in der Filmwissenschaft, aber hier liegen andere Fragestellungen zugrunde. Im Laufe einer stärkeren Hinwendung zu visuellen Materialien und inspiriert durch Modelle der Kunst- und Filmwissenschaft, der Medienwissenschaft, der Visuellen Anthropologie und Soziologie sowie der Cultural Studies haben sich in den letzten Jahren auch im deutschsprachigen Raum erste sozial-, erziehungs- und medientheoretische Versuche entwickelt, visuelles Material in Forschungskontexten *methodisch* ernster zu nehmen. Ausdruck davon sind Publikationen wie das Handbuch „Foto- und Filmanalyse in der Erziehungswissenschaft“ (Ehrenspeck/Schäffer 2003), die Tagungsdokumentation „Selbsta Ausdruck mit Medien“ (Niesyto 2001) sowie Themenschwerpunkte in wissenschaftlichen Fachzeitschriften.¹

Die überregionale Fachtagung „*Bildinterpretation*“, die am 29. und 30. April 2004 an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg stattfand, knüpfte an diesen Diskursen an. Die Tagung konzentrierte sich auf das Medium *Fotografie* und bot interessierten Wissenschaftler/innen die Gelegenheit, sich intensiv mit methodischen Fragen der Analyse und des Verstehens von Fotos zu befassen, die vor allem von Kindern und Jugendlichen erstellt wurden. *Ziel* der Tagung war es, vorhandene Ansätze der Fotoanalyse und der Bildhermeneutik kennen zu lernen und vergleichend zu diskutieren. Für die Vorträge und die verschriftlichten Beiträge wurden die Autorinnen und Autoren um einen „Dreischritt“ gebeten: a) Darstellung des eigenen methodischen Modells, b) Anwendung des Modells auf ein Fotobeispiel aus der eigenen Forschungsarbeit und c) Anwendung des Modells auf ein oder zwei Fotos aus einem anderen Forschungsprojekt. Peter Holzwarth und Horst Niesyto wählten hierfür aus dem EU-Forschungsprojekt CHICAM² drei Fotos aus:

1 Vgl. die Themenschwerpunkte zu „Methodologische Forschungsansätze“ (Ausgabe 1/2001) und zu „Visuelle Methoden in der Forschung“ (Ausgabe 1/2004) im Onlinemagazin „MedienPädagogik“ sowie der Themenschwerpunkt „Methoden der Bildinterpretation“ in der „Zeitschrift für Qualitative Bildung-, Beratungs- und Sozialforschung“ (Heft 1/2004). Nach Erstellen der meisten Manuskripte für diesen Band sind weitere Publikationen zur Fotoanalyse erschienen, u.a. „Das reflektierte Bild“ von Pilarczyk/Mietzner (2005).



Foto 1



Foto 2



Foto 3

Die Vortragenden erhielten als Kontextinformation lediglich den Hinweis: „Die Fotos stammen aus einem Forschungsprojekt über die Lebenswelt von Kindern aus Migrationskontexten“. Die Tagungsleitung verzichtete bewusst auf weitere Kontextinformationen, um Möglichkeiten und Grenzen bildbezogener und bildimmanenter Analysen besser ausloten zu können. Die Tagung erhielt hierdurch ein Stück weit einen Workshop-Charakter und bot anwendungsbezogene Einblicke in verschiedene methodische Ansätze und Modelle.

Winfried Marotzki und Katja Stoetzer stellen ein Modell der „Bildinterpretation in biographie- und bildungstheoretischer Absicht“ vor, das in vielen Seminaren erprobt wurde: ausgehend von Objektbeschreibungen, die konventionelle Bedeutungsgehalte des Dargestellten möglichst einklammern, werden in einem zweiten Schritt Hypothesen und Lesarten über die Ordnung der Objekte entwickelt (Konstruktion von Sinnzusammenhängen/Narrativen), um in einem dritten Schritt in einer Formanalyse die Bildinszenierung in Verbindung mit Bedeutungsgehalten herauszuarbeiten. Der letzte Schritt der „bildungstheoretisch orientierten Analyse der Selbst- und Weltreferenzen“ möchte den gesellschaftlichen Gehalt des Bildes erhellen und benennt zeit- und epochenbedingte Bezüge. Der Beitrag bietet exemplarische Einzelbildinterpretationen zu einem Foto aus dem Dissertationsprojekt von Katja Stoetzer („Raumbiographien“) sowie zu dem Foto 1 aus dem CHICAM-Projekt.

2 CHICAM war ein EU-Forschungsprojekt, das jungen Migrantinnen und Migranten aus verschiedenen Ländern die Möglichkeit bot, Fotos und Videos über ihr Leben zu erstellen und über ein Intranet zu kommunizieren (vgl. www.chicam.net und www.ph-ludwigsburg.de/medien1/chicam/).

Ralf Bohnsack bezieht sich in dem von ihm entwickelten Modell „Dokumentarische Methode der Bildinterpretation“ vor allem auf kunstwissenschaftliche Überlegungen bei Erwin Panofsky und Max Imdahl und intendiert – unter Bezug auf die dokumentarische Methode des Soziologen Karl Mannheim – die Analyse der Eigensinnigkeit und Eigengesetzlichkeit von Bildern. Bohnsack stellt ein mehrstufiges Analyseverfahren vor, das in mehreren Schichtungen mit einer „formulierenden Interpretation“ beginnt und in einer „reflektierenden Interpretation“ die formale Komposition eines Fotos (planimetrische Komposition, perspektivische Projektion, szenische Choreographie) und den „ikonologisch-ikonischen“ Gehalt eines Bildes bildimmanent herausarbeitet. Das Modell wird auf die Fotos 2 und 3 aus dem CHICAM-Projekt in Detailanalysen angewendet.

Hubert Sowa und Bettina Ublig thematisieren in ihrem Beitrag „Methodenfragen einer kunstpädagogischen Bildhermeneutik“. Im Unterschied zu Bohnsack und Marotzki/Stoetzer betonen sie die Kontextgebundenheit von Bildern, die als substantielle und nicht nur akzidentielle Bildbestandteile zu betrachten seien. Bildproduktion, Bildpräsentation, Bildrezeption, Bildkommunikation und Bildwirkung sind in dieser bildpragmatischen Perspektive als Ganzes zu betrachten, wobei zwischen kunstwissenschaftlicher und kunstpädagogischer Bildhermeneutik zu unterscheiden sei. Da Sowa & Ublig die Möglichkeiten einer primär bildimmanenten Erschließung von Bedeutungsgehalten für sehr begrenzt halten, weisen sie auf den hypothetischen Charakter ihrer Interpretation zu dem CHICAM-Projektfoto 2 hin.

Alfred Holzbrecher und Sandra Tell verweisen ebenfalls auf die Relevanz verschiedener Dimensionen von Kontextwissen für ein tieferes Verständnis von Bildgehalten. Ihr bildhermeneutischer Ansatz, der im Rahmen einer medienpädagogischen Projektarbeit entstand, lehnt sich an das kommunikationswissenschaftliche Modell von Friedemann Schulz-von Thun an und interpretiert Foto-Eigenproduktionen von Jugendlichen auf einer „Sachebene“, einer „Selbstoffenbarungsebene“, einer „Appellebene“ und einer „Beziehungsebene“. Der Ansatz folgt Methoden ethnografischen Fremdverstehens und intendiert das Erschließen von Tiefendimensionen, die in den selbst erstellten Fotos zum Ausdruck kommen. Auch Holzbrecher & Tell betonen den hypothetischen und spekulativen Charakter eines Teils ihrer Aussagen zum Foto 3 aus dem CHICAM-Projekt.

Georg Peez stellt in seinem Beitrag „Fotoanalyse nach Verfahrensprinzipien der Objektiven Hermeneutik“ zunächst methodische Überlegungen vor, die

die sequenzanalytische Vorgehensweise auf die spezifische Qualität von Fotos bezieht: der Interpret folgt den eigenen Blickrichtungen bei der Bildbetrachtung, beschreibt auf diesen „ikonischen Pfaden“ Gegenstände, Personen, Kompositionselemente und gelangt auf diesem „bildsequentiellen“ Wege zu ersten Deutungen, die sich beim Schreiben zu Interpretationen verdichten. Peez wendet diese Methode auf ein Foto aus einem kunstpädagogischen Projekt und auf das Foto 3 aus dem CHICAM-Projekt an. Er betont die weitgehende Kontextfreiheit im Verfahrensprinzip der Objektiven Hermeneutik, hält aber bei Fotos die Berücksichtigung von Kontextwissen für notwendig, da Fotos keinen Einblick in zeitliche Abfolgen (Handlungen, Prozesse) geben.

Ulrike Stutz recurriert in ihrem Beitrag über „Beteiligte Blicke – Ästhetische Annäherungen in qualitativen empirischen Untersuchungen“ auf kunstwissenschaftlich-rezeptionsästhetische und kunstpädagogisch-handlungsorientierte Auslegungsmethoden. Sie begreift Bildverstehen nicht als sequentiellen, sondern als zirkulären Prozess der Annäherung an Bilder mit ästhetischen und sprachlichen Mitteln. Im Nachzeichnen von Umriss- und Konstruktionslinien („ästhetische Percept-Bildung“ mittels grafischer Bildbearbeitungen) sieht Stutz einen bildadäquaten Weg zur Dokumentation des Auseinandersetzungsprozesses bei der Erschließung von Bildgehalten (Schritte: erste Eindrücke, formale Betrachtungen, semantische Betrachtungen). Die Methode wird an Foto-Beispielen aus dem kunstpädagogischen Projekt „Begegnungen“ und am Foto 1 aus dem CHICAM-Projekt angewendet.

Peter Holzwarth argumentiert in seinem Beitrag „Fotografie als visueller Zugang zu Lebenswelten von Kindern und Jugendlichen mit Migrationshintergrund“ nicht primär bildimmanent, sondern verdeutlicht die Relevanz projektinternen und -externen Kontextwissens für sozialwissenschaftliche Bildinterpretationen. Als CHICAM-Projektmitarbeiter dokumentierte er zahlreiche Projektaktivitäten. Durch Hinzuziehen von projektspezifischen visuellen Materialien, Sequenzen aus der Intranet-Kommunikation der Jugendlichen, Selbstaussagen der Jugendlichen, Notizen aus der teilnehmenden Beobachtung entwickelt er weitere Lesarten zu den drei CHICAM-Projektfotos. Zugleich macht er deutlich, dass gerade bei ethnografisch orientierten Projekten externe, „naive“ Betrachter wichtig sein können, wenn die im Feld Forschenden stark in den Entstehungsprozess von Fotos involviert sind und es mitunter nicht einfach ist, immer wieder eine „künstlich“-naive, distanziertere Haltung bei Bildinterpretationen einzunehmen.

Nach diesen Beiträgen, die alle auf die CHICAM-Fotos eingehen, folgen zwei Beiträge von Burkhard Fuhs und Ulrike Pilarczyk, die ebenfalls die Kontextrelevanz von Bildanalysen betonen. *Burkhard Fuhs* konzentriert sich in seinem Beitrag „Narratives Bildverstehen“ auf grundsätzliche Überlegungen und plädiert für die „erzählende Dimension der Fotografie“. Er zeigt auf, dass Bildinterpretationen, die das Einzelbild und seine Komposition untersuchen, unzureichend sind. Fuhs begründet dies mit dem Hinweis auf die Situation globaler Bildkommunikation, in der wir uns heute befinden. Am Beispiel einer kritischen Auseinandersetzung mit einem von Ralf Bohnsack an anderer Stelle analysierten Foto („Heidi“) zeigt er auf, wie dieses Foto Teil einer multimedialen Inszenierung ist, das nur als Teil einer Serie und einer neuen, multimedialen visuellen Kultur zu verstehen ist. „Da Fotos die Vielschichtigkeit heutiger Gesellschaften abbilden, muss davon ausgegangen werden, dass sie selbst Träger vielschichtiger und ambivalenter Inhalte sind“ (Fuhs). Die Schlussfolgerung: Der Erzählkontext eines Fotos ist wesentlich für sein Verständnis.

Ulrike Pilarczyk knüpft in ihrem Beitrag an dem Vortrag an, den ihre Kollegin Ulrike Mietzner auf der Tagung hielt. Unter dem Thema „Selbstbilder im Vergleich. Junge Fotograf/innen in der DDR und in der Bundesrepublik vor 1989“ führt sie in die seriell-ikonografische Fotoanalyse ein, die zwei methodische Herangehensweisen kennzeichnet: die ikonografisch-ikonologische Einzelbildinterpretation und die serielle Analyse. Dieses abgestufte Verfahren wird an einem Projektbeispiel vorgestellt, das nach Unterschieden und Gemeinsamkeiten in Sichtweisen und Selbstbildern von Jugendlichen in Ost- und Westdeutschland auf der Basis von selbst erstellten Fotografien fragte. Der Beitrag verdeutlicht sowohl die Notwendigkeit sorgfältiger Foto-Auswahlprozesse und präziser Bildbeschreibungen (formal und inhaltlich), die Integration intuitiver Arbeitsweisen, die Erhebung von Kontextwissen und die Prüfung von Hypothesen an Referenzbeständen (serielle Analyse), um zu plausiblen Bildinterpretationen zu gelangen.

Horst Niesyto bietet im abschließenden Beitrag über „Bildverstehen als mehrdimensionaler Prozess“ eine vergleichende Auswertung verschiedener Interpretationen, die in den vorigen Beiträgen zu CHICAM-Projektfotos entwickelt wurden. Er verbindet damit nicht den Anspruch einer abschließenden „Gültigkeitsprüfung“ von Lesarten, sondern akzentuiert einige methodische Punkte im Sinne einer vorläufigen Zwischenbilanz. Dabei wird deutlich, dass bildsprachlich-analytische und alltagskulturell-hermeneutische Ansätze unterschiedlichen Forschungslogiken folgen. Beide Vorgehensweisen enthalten

jedoch methodische Schritte, die für einen lebensweltorientierten Ansatz der Bildhermeneutik von Eigenproduktionen fruchtbar gemacht werden können. Hierzu skizziert Niesyto ein methodisches „Grundgerüst“, das Formen des Erstverstehens, Bildbeschreibungen und Formanalysen, Symbolverstehen, Kontextwissen und eine intersubjektive Überprüfung von Lesarten integriert.

Wir hoffen, dass die Leserinnen und Leser dieses Buchs durch die gewählte Form der Dokumentation einen Einblick in aktuelle forschungsmethodische Diskurse zu Fragen der Bildinterpretation erhalten und zu eigenen Überlegungen für Bildinterpretationen im Rahmen von Seminaren und Projekten angeregt werden. Abschließend möchten wir uns bei allen Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge bedanken und hoffen, dass der begonnene methodische Diskurs in ähnlich konkreter und gewinnbringender Form in künftigen Tagungen, Forschungswerkstätten und Publikationen fortgesetzt werden kann.

Horst Niesyto und Winfried Marotzki
Ludwigsburg/Magdeburg im Juni 2006

Literatur

- Ehrenspeck, Yvonne/Schäffer, Burkhard (Hrsg.) (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen (Leske+Budrich).
- Niesyto, Horst (2001): Selbsta Ausdruck mit Medien. Eigenproduktionen mit Medien als Gegenstand der Kindheits- und Jugendforschung. München (KoPäd).
- Pilarczyk, Ulrike/Mietzner, Ulrike (2005): Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften. Bad Heilbrunn (Klinkhardt).

Die Geschichten hinter den Bildern. Annäherungen an eine Methode und Methodologie der Bildinterpretation in biographie- und bildungstheoretischer Absicht

1. Einleitung

Die Bedeutung der Bilder in der öffentlichen Kommunikation hat sich in den letzten Jahren stark geändert. Das gilt sowohl für die Quantität wie auch für die qualitative Bedeutung. Eine neue Information ohne entsprechende Bilder scheint in den Nachrichten des Fernsehens kaum denkbar, und wenn keine Bilder vorliegen, weil das Ereignis noch zu neu ist, entschuldigt sich die Nachrichtensprecherin oder der Nachrichtensprecher dafür. Erst das Bild scheint uns ein Ereignis wirklich nahe zu bringen, erst durch das Bild scheint uns ein Ereignis wirklich zum Ereignis zu werden. Die moderne medial vermittelte Kommunikation im öffentlichen Raum ist ohne Bilder nicht mehr denkbar. Diese Macht der Bilder haben wir längst akzeptiert. Aber wie sieht es mit unserer Fähigkeit aus, diese Bilder zu „lesen“ und zu interpretieren? Wahrscheinlich müssen wir einräumen, dass diese Fähigkeit in methodischer Hinsicht nicht gut entwickelt ist. Nicht umsonst sagt W. J. T. Mitchel in seinem Buch „picture theory“ (1994): „we may find that the problem of the twenty-first century is the problem of the image“ (Mitchel 1994, 2).

Die Situation innerhalb der Erziehungs- und Sozialwissenschaften ist gegenwärtig eher als rezeptionsorientiert zu beschreiben, d.h. man wendet sich der Kunst- und Filmwissenschaft zu und arbeitet deren Bestände in der Hoffnung auf, hier Hilfen oder Anregungen für sozialwissenschaftliche Analysen zu finden. Insofern werden auch wir in dieser Arbeit ein Zwischenergebnis unserer Suche präsentieren. Im Folgenden stellen wir ein Bildinterpretationsmodell vor, das im Wesentlichen auf dem von Erwin Panofsky entwickelten Modell (vgl. Panofsky 1962) beruht. Der zentrale Aufsatz „Studien zur Ikonologie“ erschien 1939 in Englisch und wurde erst mehr als zwanzig Jahre später ins Deutsche übersetzt. Für die erziehungs- und sozialwissenschaftliche Forschung ist dieser Ansatz mehrfach aufgearbeitet und weiterentwickelt worden. Stellvertretend nennen wir die Arbeiten von Mietzner/Pilarczyk

(2003) sowie Pilarczyk/Mietzner (2000) für den erziehungswissenschaftlichen und Bohnsack (2003; 2003a) für den sozialwissenschaftlichen Bereich.

Für unsere Art der Weiterentwicklung des Ansatzes von Panofsky sind Impulse aus der Filmwissenschaft grundlegend. Dabei liegt die Hypothese zugrunde, dass der Film das umfassendere und komplexere Gebilde ist und das Bild ein Spezialfall. Wir folgen also nicht der klassischen von Siegfried Kracauer (1960) bereits vorgetragenen und bis heute immer wieder erneuerten Auffassung, dass das Bild das komplexere Gebilde sei und insofern im Film nichts wesentlich Neues hinzukomme (vgl. Sachs-Hombach 2003). Filminterpretation beinhaltet also Bildinterpretation, das wäre die entscheidende grundlegende These. Damit meinen wir nicht, dass man zuerst das Inventar der Filmanalyse beherrschen muss, um Bildinterpretationen durchführen zu können, sondern gemeint ist, dass das Medium Film komplexere Strukturen aufweist, die jene Strukturen beinhalten, die Bilder charakterisieren. Wir haben uns bei der Weiterentwicklung des Modells von Panofsky deshalb ganz wesentlich von Filminterpretationsmodellen inspirieren lassen, insbesondere durch jenes, das von den amerikanischen Filmwissenschaftlern David Bordwell und Kristin Thompson in ihrem zentralen Werk „Film Art“ (2003) nun bereits in der siebten Auflage vorliegt. Sie vertreten den Ansatz des Neoformalismus, der seit Beginn der 1980er Jahre in der internationalen Filmforschung immer mehr an Einfluss gewonnen hat. Während international der Bordwellsche Ansatz sehr präsent ist, findet er in der deutschen Filmforschung wenig Aufmerksamkeit. In den 70er Jahren wurde die angloamerikanische Filmwissenschaft vor allem von dekonstruktivistischen, psychoanalytischen, feministischen und semiotischen Ansätzen dominiert. Nach Bordwell berücksichtigen diese Ansätze zu wenig die formalen Elemente des Mediums Film und finden deshalb keinen Zugang zu dessen spezifischen Merkmalen, sondern interpretieren ihn aus ihrem eigenen Bezugssystemen heraus.

2. Das Modell

Im Folgenden stellen wir das Modell vor, das sich aus unserer Sicht und aufgrund unserer Erfahrung für die Interpretation von Bildern im Kontext qualitativer Sozialforschung eignet. Die Basis für diese Behauptung bilden unzählige Seminare und Workshops, in denen wir diese Methode anhand verschiedener Bilder im Rahmen von Forschungsprojekten immer wieder er-

probt haben. Der Hinweis auf diese praktische Evidenz soll natürlich nicht die theoretische und methodologische Konsistenz ersetzen, sondern soll nur darauf verweisen, dass das folgende Modell nicht nur auf der Basis theoretischer Auseinandersetzungen entstanden ist. Hinsichtlich der Geltung der Methode müssen einige Einschränkungen gemacht werden. Erwähnt haben wir bereits, dass es sich um Bilder im Rahmen von empirischen, sozialwissenschaftlich orientierten Forschungsprojekten handelt. Es handelt sich in der Regel um Fotografien, die von den ForscherInnen oder auch von den Informanten selbst gemacht worden sind, teilweise handelt es sich aber auch um vorgefundenes Bildmaterial, z. B. Fotoalben oder Fotos aus Zeitschriften. Allen gemeinsam ist, dass diese Fotos soziale Situationen, das bedeutet in der Mehrzahl der Fälle: Menschen darstellen. Bilder, die keine sozialen Situationen darstellen, also „abstrakte“ nichtgegenständliche Fotoinhalte, lassen sich offensichtlich mit der hier vorgestellten Methode nicht gut interpretieren. Das hat Gründe, die mit der Methode selbst zusammen hängen. Wenden wir uns deshalb dem Modell zur. Es handelt sich insgesamt um vier Stufen der Bildauslegung: (1) Objektebene, (2) Ordnung der Objekte, (3) Inszenierung der Objekte, (4) bildungstheoretisch orientierte Analyse der Selbst- und Weltreferenzen.

2.1 Die Objekte

Bei dem ersten Schritt einer Bildinterpretation handelt es sich um eine rein wiedererkennende Identifikation der unmittelbar sichtbaren Bildgegenstände (Objekte). Verschiedene Phänomene, Gegenstände, Personen oder Ereignisse, die auf dem Bild zu sehen sind, werden benannt. Bei Panofsky handelt es sich dabei um die „vorikonographische Beschreibung“. An anderer Stelle spricht er auch von dem primären oder von dem natürlichen Sujet. Auf jeden Fall führt diese Aufzählung der „natürlichen Bedeutung der Phänomene“ letztlich zu den „Motiven des Bildes“: „Die Welt reiner Formen, die dergestalt als Träger primärer oder natürlicher Bedeutungen erkannt werden, mag die Welt der künstlerischen Motive heißen. Eine Aufzählung dieser Motive wäre eine vorikonographische Beschreibung des Kunstwerkes.“ (Panofsky 1962, 32) Panofsky geht davon aus, dass eine solche Benennung und Aufzählung auf der Basis der alltäglichen Vertrautheit mit Gegenständen, Handlungszusammenhängen und Ereignissen prinzipiell möglich ist (vgl. dazu Bättschmann 2001, 114). Fehlt diese Vertrautheit, erkennen wir Dinge, Figuren oder Ereignisse nicht, weil uns die entsprechenden Kenntnisse fehlen,

können diese nachträglich erworben werden. Panofsky schreibt: „Im Fall einer vorikonographischen Beschreibung, die sich im Rahmen der Motivwelt hält, scheint die Angelegenheit recht einfach zu sein. Die Objekte und Ereignisse, deren Darstellung durch Linien, Farben und Volumen die Motivwelt bildet, lassen sich (...) auf der Grundlage unserer praktischen Erfahrung identifizieren. Jedermann kann die Gestalt und das Verhalten menschlicher Wesen, von Tieren und Pflanzen erkennen, und jedermann kann ein zorniges Gesicht von einem fröhlichen unterscheiden. Natürlich ist es möglich, dass in einem bestimmten Fall das Spektrum unserer persönlichen Erfahrung nicht umfassend genug ist, so etwa, wenn wir uns der Darstellung eines veralteten oder unvertrauten Werkzeugs oder der Darstellung einer Pflanze oder eines Tieres gegenübersehen, die uns nicht bekannt sind. In solchen Fällen müssen wir das Spektrum unserer praktischen Erfahrung dadurch erweitern, dass wir ein Buch oder einen Fachmann befragen; doch wir verlassen nicht den Bereich praktischer Erfahrung als solcher, die uns – selbstredend – sagt, welcher Fachmann zu befragen ist.“ (Panofsky 1962, 35)

Präziser müsste man also sagen, dass Hypothesen der Objektbenennung erzeugt werden, denn spätestens im Falle von Bildern aus anderen Kulturkreisen können wir nicht sicher sein, um welche Objekte es sich handelt; wir können deshalb nicht sicher sein, weil uns der entsprechende erfahrungsgeschichtliche Hintergrund nicht oder nur bedingt zur Verfügung steht. Häufig – vor allem dann, wenn Bilder uns nicht unmittelbar in ihrem Darstellungsgehalt zugänglich sind – versucht man die zu rasche Identifizierung von Objekten zu verzögern, indem zunächst Linien, Flächen und Farben des Bildes beschrieben werden, die dann letztlich als Grundlage für die Benennung von Objekten und Bildmotiven dienen. Der Sinn dieser Vorgehensweise besteht darin, dass dadurch neue, der gängigen Erfahrung sich nicht fügende Objekte zugänglich werden, die für uns oftmals einen fremden Bedeutungsgehalt aufweisen. Einerseits sollen also durchaus Objekte und Bildmotive identifiziert werden (identifizierender Blick), andererseits soll eine unbewußte, vorschnelle Identifizierung (kolonialisierender Blick) verhindert werden. Worum es letztlich geht, ist – so könnte man sagen – ein *reflektierendes Identifizieren*.

Das immer wieder diskutierte methodologische Problem besteht in diesem ersten Schritt der Bildinterpretation darin, die konventionellen Bedeutungsgehalte des Dargestellten möglichst einzuklammern, also noch nicht mit der Bedeutungsebene der Objekte zu arbeiten, und nur auf der Basis unserer praktischen Erfahrung Bildmotive zu identifizieren und aufzuzählen. Klar ist dabei, dass bereits die Identifizierung und Benennung von Dingen oder die Beschreibung von Personen kulturell variante Bedeutungsgehalte beinhalten,

so dass sich das Unternehmen, Bildmotive zu identifizieren, aber nicht die konventionellen, kulturell varianten Bedeutungsgehalte mitzutransportieren, als schwierig erweisen könnte. Als Ausweg bleibt nur die methodische Kontrolle. Wenn es prinzipiell nicht vermieden werden kann, mit der Benennung der Motive auch (kulturelle) Bedeutung zu transportieren, so kann wenigstens dafür gesorgt werden, dass diese Bedeutungen methodisch als kulturvariante gleichsam eingeklammert werden. Dieser Prozess funktioniert am besten in Interpretationsgruppen, weil hier eine hohe Sensibilität und intersubjektive Kontrolle der einzelnen Interpretationsleistungen gegeben ist.

In der Forschungsliteratur ist dieses methodologische Problem der Einklammerung von kulturellen Bedeutungsgehalten als Weg methodischer Kontrolle breit diskutiert worden. Klassisch sind diese Überlegungen schon in Edmund Husserls Schrift „Die Krisis der Europäischen Wissenschaften und die Transzendente Phänomenologie“ (1954) vorgetragen worden. Er spricht dort von dem notwendigen Wechsel der natürlichen Einstellung, der dann vorzunehmen ist, wenn Lebenswelten¹ thematisch werden sollen, „eine Änderung, in der wir nicht mehr wie bisher als Menschen des natürlichen Daseins im ständigen Geltungsvollzug der vorgegebenen Welt leben, vielmehr uns dieses Vollzugs ständig enthalten“ (Husserl 1954, 151). Die Lebenswelt als „Reich ursprünglicher Evidenzen“ schließt in sich „alle von den Menschen für die Welt ihres gemeinsamen Lebens erworbenen Geltungsgrundlagen“ (Husserl 1954, 136). Eine wissenschaftliche Analyse der Lebenswelt könne aber nur dann erfolgen, wenn diese Geltungsvollzüge „eingeklammert“ und dadurch kontrolliert würden. Eine ähnliche Epoché, nämlich die sogenannte transzendente Epoché, gilt dann auch für die quasi beruflichen Geltungsbezüge des Wissenschaftlers, nämlich für seine theoretischen Interessen. Auch die sind gleichsam einzuklammern, so dass die „Sache selbst“ in Augenschein genommen werden kann. In dem 1939 erschienenen Werk „Erfahrung und Urteil“ betont Husserl, dass sich die prädikativen Evidenzen auf die Evidenzen der Erfahrung gründen sollen. Es heißt dort an systematisch bedeutsamer Stelle: „Der Rückgang auf die Welt der Erfahrung ist ein Rückgang auf die ‚Lebenswelt‘, d.i. die Welt, in der wir immer schon leben, und die den Boden für alle Erkenntnisleistung abgibt und für alle wissenschaftliche Bestimmung.“ (Husserl 1939, 38)²

1 Die Lebenswelt ist „der ständige Geltungsboden, eine stets bereite Quelle von Selbstverständlichkeiten, die wir, ob als praktische Menschen oder als Wissenschaftler, ohne weiteres in Anspruch nehmen“ (Husserl 1954, S. 124).

Diese kurzen Andeutungen sollten verdeutlichen, dass das thematisierte methodologische Problem der Einklammerung (kultureller) Bedeutungen bei der Bestimmung der Motive eines Bildes breit diskutiert ist und bei vielen Autoren Konsens darüber besteht, dass es durch methodische Kontrolle durchaus handhabbar gemacht werden kann.

2.2 Die Ordnung der Objekte

Panofsky nennt diesen Schritt die „ikonographische Analyse“ oder das *sekundäre* bzw. das *konventionelle Sujet*. Zunächst einmal wird es erstens darum gehen, Bedeutungshypothesen zu erzeugen und zweitens auf diese Weise Sinnzusammenhänge zu konstruieren.

2.2.1 Bedeutungen

Bei diesem Schritt wird die konventionelle Bedeutung von Bildgegenständen entschlüsselt. Dinge und Ereignisse haben eine kulturell variante Bedeutung. Wenn ein Bekannter im Vorübergehen, den Hut zieht und sich leicht, uns zugewandt, verbeugt, wissen wir, dass diese Geste „grüßen“ bedeutet. Dieses Beispiel verwendet Panofsky selbst. Um also die konventionelle Bedeutung zu entschlüsseln, ist ein Rückgriff auf kulturell variantes Wissen erforderlich, das auch durchaus subkulturellen und szenenhaften Charakter haben kann (z.B. spezieller Gruß, der in der Science Fiction Serie Star Trek üblich ist). Bedeutungen werden kulturvariant identifiziert, ein Zusammenhang und eine Ordnung der Dinge und Personen wird auf diese Weise hergestellt. Auf diesem Wege wird das „ikonographische Thema des Bildes“ bestimmt (z.B. „jüngstes Gericht“, „Goldwägerin“, „Studentenzimmer“ etc.). Die ikonographischen Themen finden sich auch häufig als Bildunterschriften.

Mit der Bestimmung des ikonographischen Themas ist der Weg frei für komparative Analysen, also für einen Vergleich mit anderen Bildern des gleichen ikonographischen Themas. In der kunstwissenschaftlichen Analyse ist

2 Ähnliche Überlegungen finden wir auch in wissenssoziologischer Tradition. Karl Mannheim unterscheidet (1921) drei Arten des Sinnes: objektiver Sinn, intendierter Ausdruckssinn und Dokumentsinn. Der objektive Sinn, der an dieser Stelle vergleichbar wäre, ist vollständig losgelöst vom subjektiven Erlebnisstrom (Innenweltbezug) des Akteurs. „So ist denn auch die Interpretation des objektiven Sinnes in der Kunst die eindeutigste und durch geistige und kulturelle Differenzen relativ am wenigsten beeinträchtigte.“ (Mannheim 1921, 114)

dieses ein wichtiger Arbeitsschritt, weil die ikonographische Tradition herangezogen wird (Welche Bilder zum Thema „Jüngstes Gericht“ gibt es schon?). Die Katalogisierung solcher Themen hat dort eine lange Tradition: Von Cesare Ripas „Iconologia“ (Rom 1603)³ über Federico Picinellis *Mundus Symbolicus in emblematum universitate* (Mailand 1653), einer Sammlung von Symbolbeschreibungen, bis zum Iconclass, einer aktuellen Sammlung von Bildmotiven im Internet (<http://www.iconclass.nl>).⁴ Eine komparative Analyse in diesem Sinne scheint uns bei der Transformation in sozialwissenschaftliche Forschungsbereiche in bestimmten Fällen sinnvoll zu sein. Mietzner und Pilarczyk analysieren beispielsweise themenorientiert große Fotobestände über mehrere Generationen (vgl. Pilarczyk/Mietzner 2000).

Die konventionelle Bedeutung der Bildgegenstände zu entschlüsseln, bedeutet, die eben im Husserl-Exkurs vorgenommene methodische Einklammerung der kulturspezifischen Gehalte aufzuheben. Dadurch werden diese Bedeutung Gehalte in methodisch kontrollierter Form eingeführt und damit der Reflexion zugänglich gemacht. Der entscheidende Punkt dieses Interpretationsschrittes besteht also darin, historische und kulturelle Wahrnehmungs- und Thematisierungsweisen der Reflexion zuzuführen.

Ergänzend soll angemerkt werden, dass dieser Stufe der Bildinterpretation gelegentlich auch die explizite Intention des Künstlers, sofern sie bekannt ist, zugerechnet wird (vgl. van Straten 1989, 28). Bei Karl Mannheim wäre dies der *Ausdruckssinn*. Der intendierte Ausdruckssinn ist relativ zu dem subjektiven Erlebnisstrom (Innenweltbezug) des Akteurs: „Und zwar ist uns beim Ausdruckssinn stets die Aufgabe gestellt, ihn als solchen und in derselben Weise zu erfassen, wie er von dem ihn ausdrückenden Subjekt gemeint, im bewußtseinsmäßigen Daraufgerichtetsein intendiert war.“ (Mannheim 1921, 107)

3 Cesare Ripa beschreibt in alphabetischer Reihenfolge über 1.250 Personifikationen. Er geht dabei auch leicht in Bereiche des Normativen über, beschreibt also, wie die Personen dargestellt werden sollten. Bis weit in das 18. Jahrhundert war Ripas Buch ein anerkanntes Regelwerk für Künstler. Die erste Ausgabe erschien 1553; seit 1603 wurde sie illustriert publiziert.

4 „Iconclass is a subject specific international classification system for iconographic research and the documentation of images. It was developed by Henri van de Waal (1910-1972), Professor of Art History at the University of Leiden, and completed by his staff. Iconclass is a collection of ready-made definitions of objects, persons, events, situations and abstract ideas that can be the subject of an image.“ (<http://www.iconclass.nl/> 20.4.2005)

Um die Einklammerung kulturspezifischer Gehalte aufzuheben, ist es auch notwendig, das Bild zu situieren. Darunter verstehen wir, dass alle bekannten das Bild betreffenden Informationen dem Interpretationsprozeß zur Verfügung gestellt werden: Entstehungsdatum und -ort des Bildes; im Falle eines Fotos: Wer hat das Bild zu welchem Zweck aufgenommen etc. Durch eine solche raum-zeitliche Situierung kann die Rahmung kultureller Bedeutungsgehalte herausgearbeitet werden. Diese raum-zeitliche und soziale Situierung bzw. Kontextualisierung des zu interpretierenden Bildes stellt eine *conditio sine qua non* dar, deren Erfüllung die folgenden Schritte der Bildinterpretation einleitet.

2.2.2 Sinn

Die Frage, was die dargestellten Personen, Dinge oder Sachverhalte bedeuten, führt in der Regel zur Generierung eines Sinnzusammenhanges, der in vielen Fällen wiederum zu einer Narration führt, denn narrative Strukturen stellen die genuine Form der Konstitution von Sinn dar (vgl. Schapp 1985), wie aus der methodologischen Begründung des narrativen Interviews bekannt ist (vgl. Kallmeyer/Schütze 1977). Menschen organisieren sich den Sinn in Form von Geschichten im Sinne von Story-Konstruktionen. Die Motive und das Thema des Bildes werden mit einer Geschichte (im weitesten Sinne) in Verbindung gebracht. Bei Panofsky sind dies häufig historische Quellen und Geschichten aus der Bibel, die er heranzieht. Beim Abendmahl ist es eben die entsprechende Geschichte aus der Bibel, die erzählt, wie Jesus mit seinen Jüngern zusammen sitzt und er prophezeit, dass ihn jemand aus diesem Kreise verraten werde⁵. Van Straten (1989) legt dar, wie sich kunstgeschichtlich Ende des 13. Jahrhunderts eine starke epische Tendenz in der Wiedergabe von Geschichten durchgesetzt habe. Bis ins 19. Jahrhundert würden die religiösen Themen in der westlichen bildenden Kunst überwiegen. Danach würden sie mit dem Aufkommen der Moderne jedoch an Bedeutung verlieren (vgl. van Straten 1989, 95). Solche kodifizierten Narrationen hatten überwiegend die Bibel als Quelle oder die klassische My-

5 Oder ein anderes Beispiel ist das Bildnis der Salome: „Ein Bild des venezianischen Malers Francesco Maffei aus dem 17. Jahrhundert, das eine hübsche junge Frau mit einem Schwert in ihrer Linken und einer Schale in der Rechten darstellt, auf der der Kopf eines Enthaupteten liegt (...), wurde als Bildnis der Salome mit dem Kopf Johannes' des Täufers veröffentlicht.“ (Panofsky 1962, 37)

thologie. Die Metamorphosen des Ovid (eine Sammlung von 250 Erzählungen), die Ilias, die Odyssee von Homer oder Die göttliche Komödie von Dante Alighieri sind Quellen solcher kodifizierter Geschichten.

In alltagskulturellen Kontexten finden wir jedoch häufig Bilder, zu denen es keine kodierte Narrationen gibt, schon gar nicht solche, die der Bibel entnommen sind, wie es bei Panofsky der Regelfall ist. Dann muss die Forschergruppe eine solche Narration systematisch erzeugen, die den Kriterien der Konsensualität und der Kohärenz entspricht. Dabei muss die Gruppe nicht zu einer einheitlichen Geschichte kommen. Verschiedene Lesarten können durchaus ihre Berechtigung im Gruppendiskurs aufrechterhalten. Es können also im Sinne von Nelson Goodman (1990) auch *Narrationsversionen* generiert werden. Die generierten Narrationen bilden einen wesentlichen Bestandteil der Interpretationshypothese.

Ein naheliegender Bezug kann an dieser Stelle zur Objektiven Hermeneutik Ullrich Oevermanns wenigstens in einem Aspekt hergestellt werden, und zwar hinsichtlich der Erzeugung von Lesarten der vermuteten Sinnstruktur. Dabei gilt, wie Oevermann formuliert: „die extensive Sinnauslegung ist prinzipiell nie abgeschlossen, sie kann nur pragmatisch abgebrochen werden, wenn nach intensiver Bearbeitung des Materials neue Interpretationen sich nicht mehr einstellen. Daher ist für die Objektivität des Verfahrens die Bearbeitung durch mehrere Interpreten ein wichtiger methodischer Grundsatz.“ (Oevermann u.a. 1976, 391). Wir möchten die Parallele zur Objektiven Hermeneutik nur auf diesen Aspekt begrenzt sehen, denn es gibt natürlich signifikante Unterschiede, die sich auf das Prinzip der Sprachlichkeit (Textualität) und der Sequenzialität beziehen.

Entscheidend ist bei diesem Teilinterpretationsschritt die Annahme, dass das Bild selbst nur in wenigen Fällen eine eindeutige Sinnstruktur, also nur einen eindeutigen Sinnzusammenhang entfaltet. Es kommt gerade darauf an, die Vielfältigkeit zur Geltung zu bringen. Wir gehen davon aus, dass visuelles Material immer eine Vielzahl von Lesarten zulässt, aber – das zeigt die Interpretationspraxis – eben nicht beliebig viele. Nicht alle Lesarten halten der diskursiven Prüfung in einer Interpretationsgruppe stand.

Dieser Teilinterpretationsschritt „Entwicklung von Sinnzusammenhängen“ hat viel Ähnlichkeit mit dem Übergang von der Plot-Ebene eines Films zur Story-Konstruktion. David Bordwell hat sich in seinem 1985 erschienenem Buch „Narration in the Fiction Film“ mit den grundlegenden Möglichkeiten und Mustern beschäftigt, mit audiovisuellen Mitteln Geschichten zu erzählen. Zusammen mit Kristin Thompson legt er in seinem Standardwerk „Film Art“ auf die Rekonstruktion der Narrationsstruktur in Filmen viel

Wert. Und die Narrationsstrukturen sind in modernen Kinofilmen wie beispielsweise „Memento“ (2000 von Christopher Nolan) oder in den Filmen von David Lynch (Lost Highway [1998] oder Mulholland Drive [2001]) sehr komplex. Der Film im Allgemeinen hat, weil ihm die zeitliche Dimension zur Verfügung steht, also sozusagen systematisch mit Abfolgen von Bildern arbeitet, natürlich in der Gestaltung des Plots ganz andere Möglichkeiten zur Verfügung als dies in der Interpretation eines einzelnen Bildes der Fall ist. Bordwell und Thompson machen in ihrem Modell die systematische Unterscheidung von *plot* und *story*. Plot ist – vereinfacht gesagt – die reine Filmhandlung und Story ist das, was sich im Rezipienten herstellt. Beispielsweise geht aus dem Plot nicht explizit hervor, dass die Handlung in New York spielt. Aufgrund bestimmter gezeigter Stadtmerkmale kann dies der Zuschauer aber in seiner Story-Konstruktion erschließen. Oder der Film zeigt, wie in Vanilla Sky (2001 von Cameron Crowe), Handlungsabläufe und wir müssen in unserer Rekonstruktion entscheiden, ob die gezeigten Passagen Wirklichkeit, Traum, Phantasie oder Abläufe im Cyberspace sind. Wie man sich entscheidet, ist eine Frage der story-Konstruktion, die aufgrund von cues, die der plot bietet, erfolgt. Cues sind gleichsam *Hinweise* oder *Spuren* im Film, aus denen wir uns mosaikartig einen „Reim“ auf das Ganze machen, d.h. versuchen, eine in sich konsistente Story zu konstruieren. Überträgt man diese Unterscheidung von Plot und Story auf die von Erwin Panofsky für die Bildinterpretation ausgearbeiteten Unterscheidungen, dann könnte die Plot-Ebene als vorikonographische Ebene und die Story-Ebene als ikonografische Ebene, also in unserer Begrifflichkeit die Ebene der Ordnung der Objekte und die Ebene der Sinnzusammenhänge, übertragen werden. Die Story des Bildes ergibt sich, indem kulturelle Bedeutungen und sinnhafte Zusammenhänge durch den Betrachter in einem Interpretationsprozess hergestellt werden.

Die Hypothesen und Lesarten über die Ordnung der Objekte und deren Sinnzusammenhänge (Narrationen) erzeugen die ersten Konturen einer Gesamtinterpretationsrichtung, die im nächsten Schritt über die Analyse formaler Elemente ausgearbeitet werden.

2.3 Die Inszenierung der Objekte (mise-en-scène)

Die Analyse der Mise-en-scène beschäftigt sich damit, was in einem Bild zu sehen ist und wie es präsentiert wird. Bei diesem Schritt machen wir weitere Anleihen bei dem Filminterpretationsmodell von Bordwell und Thompson,

und zwar nehmen wir einige Analyseaspekte auf, die dort zur Analyse der *mise-en-scène* entwickelt worden sind: (a) *setting*: Landschaften, Räume, Hintergründe etc.; (b) Farbe und Licht; (c) *Staging*: Einstellungsgrößen, Perspektive und Komposition. Es handelt sich um Analysen, die im Sinne Max Imdahls den Anspruch erheben, das Bildhafte des Bildes zur Geltung zu bringen. Es ging Max Imdahl darum, den Bildsinn als einen innerbildlich gestifteten zu deuten, alles nur außerbildlich Illustrierende auszuschalten und damit das Kunstwerk in seiner entschiedenen Autonomie zu begreifen. Seine berühmte Definition lautet: „Thema der Ikonik ist das Bild als eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist.“ (Imdahl 1994, 300) Dass wir mit diesem Analyseschritt den Bezug zu Imdahl herstellen, bedeutet nicht, dass wir seiner grundlegenden Prämisse folgen, die er in dem Begriff des „sehenden Sehens“ zum Ausdruck brachte. Damit meint er, kritisch gegen Panofsky gewendet, dass nichts außerhalb des Bildes herangezogen werden sollte, um das Bild zu verstehen. Wir sehen mit einer solchen methodologischen und erkenntnistheoretischen Prämisse grundlegende Probleme verknüpft. Insofern präferieren wir eher das von ihm kritisierte „wiedererkennende Sehen“, das uns, begleitet von entsprechender methodischer Kontrolle und angereichert durch entsprechende Reflexionsmuster, in sozialwissenschaftlicher Hinsicht geeigneter erscheint. Daraus folgt allerdings nicht, dass wir die Bedeutung von Formalanalysen herabsetzen, was schon daran gesehen werden kann, dass wir darin einen eigenständigen Analyseschritt sehen.

Gleichwohl bedeutet es, dass für uns diese Formalanalysen eine inhaltliche Funktion aufweisen. Wir folgen damit Panofsky und begeben uns – das ist uns schon klar – in ein umstrittenes Gebiet: Nach Panofsky müssen nämlich die rein formalen Darstellungselemente zu „Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet“ werden (Panofsky cit. Bächtmann 2001, 17). Die Kritik an diesem Primat des Sachverstehens geht in die Richtung, dass die Darstellung bloßes Mittel für die Sache sei. Auch wenn bildhafte Artikulationen Veränderungen des Sehens erzeugen sollen, erzeugen sie dadurch doch auch immer andere Weltansichten und damit andere Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge. John Ruskin spricht von der Wiederherstellung des Zustandes eines unschuldigen Auges (Ruskin; cit. Bächtmann 2001, 26). Auch wenn bildhafte Artikulationen als die Negation der sprachlich geordneten Welt gesehen werden, erzeugen sie doch andere Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge. Zusammenfassend gesagt: Aus unserer Sicht trägt der Vorwurf, man würde formale Strukturen, also das Bildhafte des Bildes, inhaltlich instrumentalisieren, nicht weit. Die Annahme, das Kunstwerk sei nur Doku-

ment für etwas anderes, ist – bei Berücksichtigung der Analyse der mise-en-scène – aus sozialwissenschaftlicher Sicht auch keine Einschränkung.

2.4 Bildungstheoretisch orientierte Analyse der Selbst- und Weltreferenzen

Diese letzte Stufe der Interpretation arbeitet den gesellschaftlichen Gehalt des Bildes heraus. Panofsky nennt diese Stufe, bei ihm ist es die dritte, „ikonologische Interpretation“, die Bestimmung des Gehaltes eines Phänomens. In der ikonologischen Analyse, gleichsam als Krönung des deutenden Verfahrens, geht es ihm um die Einbindung des beobachteten und entschlüsselten Phänomens in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang, aus dem erst das Verständnis eines Epochencharakters resultiert. Diese ikonologische Analyse erschließt den Kardinalsinn eines Kunstwerkes, welches damit zu einer „symbolischen Form“ seiner Zeit wird. Allgemeiner: Das Phänomen wird hier Ausdruck für eine Person, ein Milieu, eine Gesellschaft oder einer ganzen Zeit. Panofsky spricht auch von der *eigentlichen Bedeutung* des Phänomens. Sie „wird erfaßt, indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.“ (Panofsky 1962, 33) Das Werk, in diesem Falle also das Bild, ist somit eine Ausdrucksform für eine kulturrelative, historisch bedingte Geisteshaltung. Das Bild wird zum Dokument einer Epoche, zur Manifestation des menschlichen Geistes, so würde es Hegel nennen, durch die die zugrunde liegenden Koordinaten der Selbst- und Weltreferenz zu entschlüsseln sind. Und genau an dieser Stelle wird ein bildungstheoretischer Bezug deutlich (vgl. zum zugrunde gelegten Bildungsverständnis: Marotzki 1990).

Folgt man Wilhelm von Humboldt, dann bedeutet eine bildende Entwicklung des Menschen, dass er seine Kräfte in möglichst optimaler Weise entfaltet. Humboldt folgt in dieser Perspektive den klassischen Denkanahmen des Deutschen Idealismus, die im Kern darin bestehen, dass sich *erstens* eine solche Entwicklung in tätiger Auseinandersetzung mit der natürlichen, sozialen und gesellschaftlichen Umwelt vollzieht. Dieser sogenannte Subjekt-Objekt-Dualismus ist ein zentrales Denkmotiv, eine Wechselwirkung, wie Humboldt es nennt, zwischen Mensch und Welt. „Der Mensch kann wohl vielleicht in einzelnen Fällen und Perioden seines Lebens, nie aber im Ganzen Stoff genug sammeln. Je mehr Stoff er in Form, je mehr Mannigfaltigkeit

in Einheit verwandelt, desto reicher, lebendiger, kraftvoller, fruchtbarer ist er. Eine solche Mannigfaltigkeit aber gibt ihm der Einfluss vielfältiger Verhältnisse. Je mehr er sich demselben öffnet, desto mehr neue Seiten werden in ihm angespielt, desto reger muß seine innere Tätigkeit sein, dieselben einzeln auszubilden und zusammen zu einem Ganzen zu verbinden.“ (Humboldt 1796, 346)

Die *zweite* Denkannehmung des Deutschen Idealismus besteht darin, dass der Mensch in der Art und Weise seiner tätigen Auseinandersetzung mit der Welt gleichsam Spuren hinterlässt. Es sind Manifestationen, die im weitesten Sinne das darstellen, was er schafft. In solchen Manifestationen drückt sich der menschliche Geist aus, es sind „verschiedene Offenbarwerden(en-W.M.) der menschlichen Geisteskraft“ (Humboldt 1830-1835, 383).

Diese klassische Subjekt-Objekt-Dialektik liegt der fundamentalen Entwicklung des Menschen, bei Humboldt als Entwicklung des menschlichen Geistes bezeichnet, zugrunde: Indem der Mensch sich mit seiner natürlichen, sozialen und kulturellen Umwelt auseinandersetzt und auf Grund seiner wirkenden Gestaltung der Verhältnisse Spuren hinterlässt, setzt er sich zu sich selbst und zur Umwelt in ein reflektiertes Verhältnis. Entscheidend ist für Humboldt, dass diese Entwicklung des menschlichen Geistes ganz wesentlich über Sprache erfolgt, denn Sprache ist eine auf einen bestimmten Zweck gerichtete Geistesarbeit (Humboldt 1796, 389). Heute würden wir von der Ausgestaltung und der Entwicklung von Reflexionsmustern sprechen. Nur über die Sprache könne der Mensch ein (reflektiertes) Verhältnis zu sich und zur Welt entwickeln. Der Grad dieser Reflexivität ist in Humboldts Sicht also sehr stark an die Entwicklung der Sprache gebunden: „Der Mensch lebt mit den Gegenständen (...) so, wie die Sprache sie ihm zuführt.“ (Humboldt 1830-1835, 434)

Aus heutiger Sicht sind bei der Herausarbeitung des grundlegenden Strukturmusters des Bildungsbegriffs bei Humboldt nicht alle Implikationen zu übernehmen, insbesondere solche, die der Zeit des Deutschen Idealismus geschuldet sind. Im Kern gehört dazu der Fortschrittsoptimismus, also die Annahme des Fortschreitens der Weltgeschichte zum Besseren, so dass auf diese Weise eine Vervollkommnung des Menschenge-schlechtes erreicht wird. Aber das grundlegende bildungstheoretische Reflexionsformat, nämlich die sprachlich organisierte Selbst- und Weltreferenz des Menschen, kann übernommen und weiter entwickelt werden. Die Weiterentwicklung bezieht sich im wesentlichen darauf, dass bei einer bildungstheoretischen Betrachtungsweise auch *bildhafte Artikulationen* in das Zentrum der Aufmerksamkeit geraten können. Sie sind Manifestationen des menschlichen Geistes genau so

wie sprachliche Artikulationen, so dass aus ihnen ebenfalls Selbst- und Weltreferenzen des Menschen erschlossen werden können. Eine bildungstheoretische Interpretation eines Bildes fragt also danach, wie sich aus der Sicht des Einzelnen Gesellschaftliches im Sinne einer Zeitdiagnose in einem Bild artikuliert.

Der Kunsthistoriker van Straten macht sehr deutlich die Unterscheidung zwischen kunsthistorischen und kulturhistorischen Analysen, man könnte auch von kunstwissenschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Analysen sprechen. Konsequenterweise sagt er als Kunstwissenschaftler: „Ikonologische Sachfragen gehören eigentlich nicht zum Thema dieses Buches und werden im weiteren Verlauf nur noch am Rande erwähnt.“ (van Straten 1989, 32) Das Überschreiten kunstwissenschaftlicher Analysen in Richtung kulturwissenschaftlicher Untersuchungen ist aber für Sozial- und Kulturwissenschaften, und dazu gehören auch Bildungs- und Erziehungswissenschaft, von zentraler Bedeutung. Das Verflochtensein mit der jeweiligen Zeit/Äpoche und die Absicht, über diese etwas zu erfahren, sind für sozialwissenschaftliche Forschung unauflösbar. Uns scheint, dass Karl Mannheims Begriff der Weltanschauung große Teile dessen beinhaltet⁶, was wir unter bildungstheoretischer Perspektive ausgeführt haben. Mannheim verfolgt die Absicht, „die methodologische Struktur und den logischen Ort des Weltanschauungsbegriffes innerhalb der historischen Kulturwissenschaften zu bestimmen“ (Mannheim 1921, 91). Es geht ihm gerade darum, die Weltanschauung eines Zeitalters zu bestimmen, also jene grundlegenden Prinzipien, von denen Panofsky unter Bezug auf Mannheim spricht. Insofern stellt unser Methodenentwurf einen bescheidenen Versuch dar, etwas über die *Geworfenheit* des Menschen im Kontext sozio-struktureller Gefüge von Gemeinschaften und Gesellschaften zu erfahren.

Fassen wir zusammen: Das vorgelegte Interpretationsmodell soll im Kontext Qualitativer Sozialforschung einen Weg weisen, visuelles Material (Bilder, Fotos etc.), sofern sie sich auf soziale Situationen beziehen, zu interpretieren. Die vier Stufen gehen von der Bestimmung der Bildmotive aus und verknüpfen diese mit einer strikten reflexiven Kontrolle der kulturellen Bedeutungsgehalte. Dadurch wird eine starke interkulturelle Sensibilität aufge-

6 „Die dokumentarische Methode hat die Eigenheit, dass sie im Unterschiede zu den beiden anderen Arten des Verstehens in einem jeden Zeitalter neu gemacht werden muss, und dass eine jede einzelne Deutung innerhalb ihres Bereiches eng verflochten ist mit jenem geistig historischen Standorte, von dem aus man sich dem Geist verflössener Epochen nähert.“ (Mannheim 1921, 126)

baut. Erst im zweiten Schritt erfolgt die kulturelle Situierung und die Entwicklung von Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen. Die sich auf diese Weise ergebende Bildinterpretationshypothese wird im dritten Schritt über eine Formalanalyse des Bildes ausgearbeitet, so dass schließlich im vierten Schritt der bildungstheoretische Gehalt des Bildes (Selbst- und Weltreferenzen) ermittelt werden kann.

3. Zwei exemplarische Einzelbildinterpretationen

Im Folgenden werden zwei Einzelbildinterpretationen vorgestellt, wobei die zugrunde liegenden Fotos aus unterschiedlichen Projekten stammen. Für die erste Bildinterpretation wurde ein Foto aus einer Bildserie des Dissertationsprojekts von Katja Stoetzer „Raumbiographien – Die Konstitution von Räumen in photographischen Interviews“ ausgewählt. Die befragten Studierenden haben mit einer Digitalkamera ihre Wohnsituation dokumentiert und im unmittelbar anschließenden narrativen Interview die ausgedruckten Fotos beschrieben und selbst interpretiert. Das aus dem Chicamprojekt⁷ vorliegende zweite Foto wurde von den deutschen Partnern des internationalen Forschungsprojektes „Children in Communication About Migration (Chicam)“ zur Interpretation für die Fachtagung *Bildinterpretation* in Ludwigsburg (Juni 2004) zur Verfügung gestellt.

3.1 Ein Bild aus dem Projekt „Raumbiographien“

Der Beginn der Objektbeschreibung eines Bildes – die Frage, an welcher Stelle oder mit welcher Auffälligkeit des Bildes begonnen werden soll – richtet sich in unserem Ansatz nach dem Forschungskontext, in dem das Bild analysiert werden soll⁸. Die hier vorgestellte Interpretation folgt der forschungsleitenden Frage nach Phänomenen der Raumkonstitution, also der Frage danach, was die Interviewpartner in ihren Räumlichkeiten fotografiert und

7 Vgl. <http://www.chicam.net/>

8 Bohnsack (2003, 237) schlägt eine Beschreibung des Bildes anhand der drei Ebenen Bildvordergrund, Bildmittelgrund und Bildhintergrund vor, andere Vorgehensweisen sind die vorläufige Segmentierung des Bildes anhand von Figur-Hintergrund-Kontrasten und auffälligen räumlichen Anordnungen des Dargestellten (Breckner 2003, 40ff.).

wie sie es in Szene gesetzt haben; daher interessiert, welche Arrangements das Bild dominieren.

3.1.1 Die Objekte

Aufgrund unserer praktischen, kulturell determinierten Erfahrung geht es also zunächst darum, Dinge auf dem Bild zu beschreiben und zu benennen, um auf diese Weise die Bildmotive zu bestimmen. Den größten Teil des Bildes nimmt ein Regalsystem mit mehreren Regalbrettern und eine in dieses System integrierte Vitrine ein. Oben links, vom Bildbetrachter aus gesehen, sind ein Regalbrett mit mehreren Ordnern, die nicht alle die gleiche Dicke und Farbe haben, und ein Zeitschriftensammler zu sehen. Auf der gleichen Ebene schließt sich ein Regalboden mit einem hellen Karton darauf an; dahinter an der Wand hängt ein Spiegel in Form einer blauen Sonne. Neben dem Karton liegen Sachen in Plastiktüten und eine längliche Dose, die ganz nah an einem Regalkantholz steht.



Abbildung 1