



Ralf Bohnsack

Burkard Michel

Aglaja Przyborski (Hrsg.)

Dokumentarische Bildinterpretation
Methodologie und Forschungspraxis

Sozialwissenschaftliche Ikonologie: Qualitative Bild- und Videointerpretation
Band 4 | Verlag Barbara Budrich

Sozialwissenschaftliche Ikonologie:
Qualitative Bild- und Videointerpretation

Band 4

Herausgegeben von:

Ralf Bohnsack

Aglaja Przyborski

Jürgen Raab

Thomas Slunecko

Ralf Bohnsack
Burkard Michel
Aglaja Przyborski (Hrsg.)

Dokumentarische Bildinterpretation

Methodologie und Forschungspraxis

Verlag Barbara Budrich
Opladen • Berlin • Toronto 2015

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.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

© 2015 Verlag Barbara Budrich, Opladen, Berlin & Toronto
www.budrich-verlag.de

ISBN 978-3-8474-0110-0 (Paperback)
eISBN 978-3-8474-0367-8 (eBook)

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

Umschlaggestaltung: Bettina Lehfeldt, Kleinmachnow – www.lehfeldtgraphic.de

Inhalt

Einleitung

Ralf Bohnsack/Burkard Michel/Aglaja Przyborski
Dokumentarische Bildinterpretation 11

Öffentliche Medien und Politik

Burkhard Schäffer
Bildlichkeit und Organisation. Die mediale Selbstdarstellung der Piratenpartei als Ausdruck ihres organisationskulturellen Milieus 37

Christian Eberlei und Stefan Selke
Gemeinschaft unter Fremden – Zur zeitgenössischen Ikonographie der Armut am Beispiel von ‚Tafeln‘ 57

Axel Philipps
Visuelles Protestmaterial als empirische Daten.
Zur dokumentarischen Bildinterpretation von Textbotschaften 83

Burkard Michel
Orientierungsdilemmata einer korporativen Bildpraxis. Analyse der Vorstandsporträts der Deutschen Bank von 1998 bis 2012 107

Heike Kanter
Vom fotografierten Körper zum veröffentlichten Bild – Zur dokumentarischen Interpretation von Pressefotografien 147

Übergänge und Krisen im Sozialisationsprozess

Gabriele Wopfner
Zeichnungen und Gruppendiskussionen in Triangulation – Zum Potenzial der dokumentarischen Interpretation anhand einer Untersuchung zu Individuierungsprozessen 11-/12-Jähriger 171

Adeline Hurmaci

Privatfotografien und ihre Rezeption als Dokumente der Sozialisation
in der DDR. Eine Retrospektive auf der Grundlage der Triangulation
von Foto und Fotointerview..... 195

Sabine Maschke

Zur Triangulation der Interpretationen von Interview und Porträtfoto:
Spannungskonfigurationen im Habitus am Übergang zum
Lehramtsstudium 217

Freundschaft, Peer Groups und Paarbeziehungen

Maria Schreiber

Freundschaftsbilder – Bilder von Freundschaft.
Zur körperlich-ikonischen Konstitution von dyadischen Beziehungen
in Fotografien 241

Astrid von Sichart

Paarbeziehung und Resilienz. Eine Triangulation von Paarinterview
und Paarfoto mit der Dokumentarischen Methode..... 261

Professionelle Praxis im Bildungsbereich

Roswitha Staeger

Bilder früher Bildung. Fotografische Darstellungen in
Bildungsprogrammen für den Elementarbereich 283

Kevin Stützel

Dokumentarische Bildinterpretation als empirischer Zugang zu
pädagogischen Handlungspraxen 305

Methodologische und grundlagentheoretische Perspektiven

Nora Friederike Hoffmann

„There is no magic in triangulation“. Gruppendiskussionen
und Gruppenfotos in Triangulation und Typenbildung..... 325

Ralf Bohnsack und Aglaja Przyborski

Habitus, Pose und Lifestyle in der Ikonik..... 343

AutorInnen.....	365
Abbildungsverzeichnis.....	369
Danksagung	383

Einleitung

Dokumentarische Bildinterpretation

Ralf Bohnsack, Burkard Michel und Aglaja Przyborski

Die neuere wissenschaftliche Fokussierung auf das Bild, welche sich gebündelt unter dem Namen „Bildwissenschaft“ allmählich zu etablieren beginnt, stellt ein transdisziplinäres Unternehmen dar. Die Bildwissenschaft lässt sich – indem sie sich quer zu den konventionellen Disziplinen entfaltet – als transdisziplinär oder in den Worten von William Mitchell (Mitchell 1994) als eine „Undisziplin“ im positiven Sinne des Wortes bezeichnen. Allerdings hat sich die Bildwissenschaft (bisher) wenig aus den sozialwissenschaftlichen, sondern vor allem aus den geisteswissenschaftlichen Traditionen der Kunstgeschichte, der Philosophie und der Semiotik gespeist. Die Bildwissenschaft richtet sich auf die den Bildern „eigene, nur ihnen zugehörige Logik“, wie Gottfried Boehm (2007: 34) formuliert, welcher in diesem Zusammenhang resümiert: „Trotz zweieinhalbtausend Jahren europäischer Wissenschaft blieb dieses Problem seltsam marginalisiert“. Wenn Boehm (ebd.: 10) weiter konstatiert: „Erst im 20. Jahrhundert bildeten sich Ansätze für einen wissenschaftlichen Bilddiskurs aus“, so betrifft dies wiederum zunächst nur die Geisteswissenschaften und erst gegen Ende des 20. bzw. zu Anfang des 21. Jahrhunderts die Sozialwissenschaften.

Während im Bereich der Geisteswissenschaften möglicherweise bereits zu Recht von einem „iconic turn“ (Boehm 1994) oder einem „pictorial turn“ (Mitchell 1994 und 1997) die Rede ist, so trifft dies im Bereich der Sozialwissenschaften wohl kaum zu. Denn eine methodische Fundierung der Bild- und Fotoanalyse, die den Ansprüchen sozialwissenschaftlicher Empirie gerecht zu werden vermag, steckt noch in den Anfängen. Dies hängt wesentlich damit zusammen, dass die entscheidenden Fortschritte qualitativer Methoden seit Ende der 1970er Jahre zunächst eng mit der Entwicklung der Verfahren der Textinterpretation verbunden waren, welche wiederum im Zusammenhang mit dem sogenannten „linguistic turn“ (mit seinen Repräsentanten Richard Rorty, Paul Ricoeur und Jürgen Habermas), also der sprachwissenschaftlichen Wende in den Geistes- und Sozialwissenschaften, zu sehen ist. Dies hat in den qualitativen Methoden zwar zu enormen Fortschritten der Interpretationsverfahren geführt. Damit verbunden war (und ist) allerdings eine Marginalisierung des Bildes. Die hoch entwickelten qualitativen Verfahren der Textinterpretation vermögen sich nur schwer von der Bindung an die Logik von Sprache und Text und vom sprachlich-textlichen Vor-Wissen zu lösen. Dies wäre Voraussetzung, um zur Eigenlogik des Bildes vorzudringen, wie es mit den Begriffen des pictorial oder iconic turn postuliert wird. Im Vergleich mit dem enormen Potenzial des linguistic turn in philosophisch-erkenntnistheoretischer (Ricoeur), sozialphilosophisch-handlungstheoretischer (Habermas) und auch empirisch-rekonstruktiver Hinsicht

(hier zunächst durch die Konversationsanalyse: Harvey Sacks 1995) kann von der bildwissenschaftlichen Wende bisher nicht wirklich die Rede sein.

Die sozialwissenschaftlichen Methoden der Bild- und Fotointerpretation sind kaum durch die (angewandte) Fotowissenschaft, aber wesentlich durch die Kunstgeschichte, beeinflusst worden. Dies gilt insbesondere für die Dokumentarische Methode, die sich, was die methodologisch-erkenntnistheoretischen Prinzipien des Zugangs zur Eigenlogik des Bildes anbetrifft, neben der Kunstgeschichte (u.a. Panofsky 1932; Imdahl 1980) auf die Traditionen der Semiotik (u.a. Barthes 1990; Eco 1994) und der Philosophie (u.a. Foucault 1971) stützt. Die Bildinterpretation der Dokumentarischen Methode versteht sich ganz wesentlich auch als eine Methodologie und Methode, welche den geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen der Ikonik eine Relevanz im Bereich der Sozialwissenschaften und ihrer Empirie zu verleihen sucht. Bereits der erste Entwurf der Dokumentarischen Methode bei Mannheim (1964 [1921–22]) war mit einem transdisziplinären Anspruch verbunden.¹

Grundprinzipien der Dokumentarischen Methode und der dokumentarischen Bildinterpretation

Eine für die Dokumentarische Methode ganz wesentliche handlungs- und erkenntnistheoretische (Leit-)Differenz ist diejenige zwischen zwei grundsätzlich unterschiedlichen Wegen der Interpretation von Handlungen resp. Verhaltensweisen: Zum einen können wir diese interpretieren, indem wir den AkteurInnen Intentionen unterstellen, also – in der Tradition von Max Weber und Alfred Schütz (Schütz 1974 [1932]) – deren *subjektiv gemeinten Sinn* zu erschließen suchen. Dabei stehen wir vor dem Problem, dass wir derartige Motive oder Intentionen den uns vorliegenden Daten – den Gesprächen, Interviews – also den Texten und eben auch den Bildern, selbst nicht entnehmen können und somit auf unser Vor-Wissen zurückgreifen müssen. Die Gültigkeit eines derartigen Vor-Wissens können wir aber allenfalls dort und insoweit voraussetzen, als wir es mit rollenförmigem Handeln zu tun haben.

Der andere Weg der Interpretation ist ein rekonstruktiver: Wir befragen das beobachtete Verhalten auf den ihm zugrunde liegenden ‚modus operandi‘, auf jene Prozessstruktur, welche für die Reproduktion dieser Verhaltensweisen verantwortlich ist. In letzterer Hinsicht nehmen wir die Verhaltensweise dann als Dokument für den „Habitus“. Der Kunsthistoriker Erwin Panofsky

1 „Es gilt also zunächst Begriffe zu finden, die geeignet sind (gleich einem Koordinatensystem) sich sämtlichen Gebieten anzupassen, Begriffe zu fassen, die sowohl der Kunst, wie der Literatur, der Philosophie, wie der politischen Ideologie usw. gegenüber sinnvolle Fragen ermöglichen“ (Mannheim 1964: 142).

(1932: 115 und 118), der mit seinen Interpretationen an die Dokumentarische Methode von Karl Mannheim angeschlossen hat, hat den Begriff des „Habitus“ geprägt und spricht in diesem Sinne auch von der „Wesensart“ oder dem „Wesenssinn“ einer Gruppe, eines Kollektivs, eines Milieus, einer ganzen Epoche oder auch einer Person. Wir sprechen in diesem Sinne auch von einem kollektiven oder individuellen Orientierungsrahmen.

Der ‚modus operandi‘ einer Handlung, also der sie strukturierende Habitus oder Orientierungsrahmen, erschließt sich – und dies ist ganz wesentlich – aus der Relation eines beobachteten Handelns zu jenem Kontext, in den diese Handlung, Verhaltensweise oder Äußerung eingebunden ist. Gemeint ist die Relation dieser Handlung zu einem Kontext anderer auf sie bezogener Äußerungen oder Handlungen – und zwar solcher Handlungen und Kontexte, die von den AkteurInnen im jeweiligen Forschungsfeld selbst hergestellt worden sind. Im Falle der Textinterpretation ist diese Relation von Äußerung und selbst hergestelltem Kontext eine *sequenzielle*, d.h. es geht um die Relation einer Äußerung bzw. Geste zu den ihr nachfolgenden und vorhergehenden. Die aufeinander folgenden Äußerungen oder Gesten verleihen einander wechselseitig ihre Signifikanz – durchaus im Sinne des signifikanten Symbols bei George Herbert Mead (1934). Im Falle der Bildinterpretation ist dies die Relation zwischen Einzelelement des Bildes und dem Kontext seiner Gesamtkomposition. Diese ist keine sequenzielle, sondern eine *simultane*.

Die komparative Analyse

Die besondere Struktur der jeweiligen Relation von Einzelelement und Kontext, also die Sinnstruktur eines Textes oder Bildes wird erst dann konturiert sichtbar und zugleich empirisch überprüfbar, wenn wir dagegen halten, welcher Sinngehalt der jeweiligen einzelnen Äußerung oder der abgebildeten Bewegung zu kommen würde, wenn sie uns innerhalb eines anderen Kontextes, also eines anderen Gesprächs oder eines anderen Bildes, begegnen würde. Wir vergleichen somit dieselbe Äußerung oder Bewegung in unterschiedlichen Kontexten miteinander. Damit sind wir bei einem weiteren Prinzip der Dokumentarischen Methode: Gemeint ist die kontrollierte Operation mit empirischen Vergleichshorizonten resp. Vergleichsfällen, die wir als *komparative Analyse* bezeichnen.

Die *komparative Analyse* als Operation mit empirischen Vergleichshorizonten ist noch aus einem anderen Grund von zentraler Bedeutung: Der Zugang zu jenem von den AkteurInnen selbst – in Form eines Gesprächs, einer Erzählung oder einer bildhaften Szenerie – hergestellten Kontext setzt voraus, dass wir das hierin implizierte Wissen der AkteurInnen von unserem eigenen Vor-Wissen oder Kontextwissen zu unterscheiden vermögen, um auf diese Weise unser eigenes Vor-Wissen in kontrollierter Weise suspendieren oder ausklammern zu können. Dies gelingt in methodisch kontrollierter Weise dort und

insoweit als wir – im Sinne der komparativen Analyse – an die Stelle unseres eigenen Vor-Wissens empirisch fundierte Vergleichshorizonte treten lassen.

Bild und Text als selbstreferentielle Systeme

Die dokumentarische Interpretation und Wissensgenerierung setzt die wechselseitige Relationierung von Einzelaussage bzw. Einzelement des Bildes einerseits und des jeweiligen Kontextes andererseits voraus. Die Ethnomethodologen haben dies als reflexive Beziehung bezeichnet (Garfinkel 1961 und 1967: 7f.). Das zirkelhafte Oszillieren zwischen den Einzelementen und der Sinnstruktur des Gesamtkontextes begegnet uns auch bereits in Form des klassischen hermeneutischen Zirkels, grundlegend bei Wilhelm Dilthey (1924: 330), also zuerst in den 1920er Jahren, in einer Zeit, in der auch die Dokumentarische Methode ihren Ursprung hat. Im Sinne der modernen Systemtheorie (Luhmann 2005) wird diese reflexive Beziehung zwischen Einzelhandlung oder Einzelement einerseits und ihrem von den AkteurInnen selbst hergestellten Kontext andererseits als selbstreferentielles System verstanden. Wenn wir eine Textpassage in einem Gespräch oder auch Interview oder wenn wir ein Bild (sei es eine Kinderzeichnung oder ein Familienfoto) als selbstreferentielles System erfassen, gewinnen wir einen validen Zugang zu tiefer liegenden Orientierungen der Erforschten. In der Sprache des Kunsthistorikers und Bildwissenschaftlers Max Imdahl (1979: 190) geht es darum, das Bild als „ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evidentestes System“ zu erfassen.

Verstehen und Interpretieren und die Verständigung durch das Bild im Unterschied zur Verständigung über das Bild

Dieses Erfassen geschieht zunächst in elementarer und intuitiver Weise. Wir sprechen dann von einem *Verstehen* oder unmittelbaren Verstehen. Die – von Karl Mannheim (1980: 272) begründete – Unterscheidung von Verstehen und Interpretieren stellt ein weiteres Grundprinzip der Dokumentarischen Methode dar. Wir verstehen einander dort und insoweit unmittelbar, als uns implizite oder stillschweigende Erfahrungen gemeinsam sind. Wir sprechen mit Mannheim auch davon, dass wir ein konjunktives Wissen, einen konjunktiven Erfahrungsraum miteinander teilen. Sobald wir genötigt sind, dieses implizite Wissen zur begrifflich-theoretischen Explikation zu bringen, um uns verständigen zu können, beginnen wir zu interpretieren und bedienen uns des kommunikativen Wissens. Eine derartige begrifflich-theoretische Explikation der impliziten Wissensbestände der Erforschten ist die Kernaufgabe der Dokumentarischen Methode.

Der Unterschied zwischen Verstehen und Interpretieren tritt woanders kaum deutlicher hervor als im Falle der Interpretation von Bildern. Denn die Sinnstrukturen des Bildes sind grundsätzlich impliziter Art und sobald wir das Bild interpretieren, wechseln wir notwendigerweise das Medium. Wir tun dies

dann im Medium von Sprache und Text. Das bedeutet aber, dass wir uns *über* das Bild verständigen (hierzu Michel 2006; sowie Michel/Wittpoth 2013) – im Unterschied zu einer Verständigung *durch* das Bild, also im Medium des Bildes selbst. Letztere Verständigung bewegt sich grundsätzlich und ausschließlich im Medium des impliziten Wissens und somit im Modus des *Verstehens*.

Dass wir uns alltäglich eines intuitiven Verstehens im Medium des Bildes bedienen wird beispielsweise schon daran deutlich, dass wir im Alltag nur dann Handlungssicherheit gewinnen, wenn wir über typenhafte mentale Bilder verfügen, die uns Aufschluss über die Bedeutung von Mimik und Gestik meiner jeweiligen Interaktionsgegenüber vermitteln. Wir sind ständig gefordert, Gesichtsausdruck und Körperhaltung der relevanten anderen in adäquater Weise zu verstehen. All dies geschieht zumeist, ohne dass wir diese ikonischen Schemata, die mentalen Bilder, interpretieren, das heißt: begrifflich-theoretisch explizieren könnten.

Diese im Bereich des Bildhaften, des Ikonischen, sich klar abzeichnende Differenz zwischen dem Verstehen und dem Interpretieren ist einer der Gründe, weshalb Karl Mannheim (1964 [1921-22]) in den 1920er Jahren die Dokumentarische Methode zunächst mit Bezug auf Beispiele der Bildenden Kunst entwickelt hat und der Kunsthistoriker Erwin Panofsky ihm mit der Entwicklung seiner Ikonologie in zentralen Punkten gefolgt ist.

Der Zugang zur Eigenlogik des Bildes und die Suspendierung des (sprachlich-textlichen) Vor-Wissens

Die Emanzipation der Eigenlogik und Eigensinnigkeit des Bildes und damit auch die Emanzipation der Methodik der Bildinterpretation von der Logik des Sprachlichen und Textlichen ist, wie eingangs erwähnt, ein zentrales Anliegen der Bildwissenschaft, die sich als Disziplin in den letzten 20 Jahren vor allem aus der Kunstgeschichte heraus entwickelt hat. In der Formulierung des Kunsthistorikers und Bildwissenschaftlers Hans Belting (2001: 15) geht es vor allem darum, „Bilder nicht mehr mit Texten zu erklären, sondern von Texten zu unterscheiden“. Dies stellt deswegen eine besondere Herausforderung dar, weil, wie angesprochen, die Grundlagentheorien und Methodologien in den Geistes- und Sozialwissenschaften der letzten 30-40 Jahre wesentlich durch den linguistic turn beeinflusst waren. Und dies gilt ganz besonders auch für wesentliche Fortschritte der qualitativen resp. rekonstruktiven Forschung, da sie diese den Verfahren der Textinterpretation zu verdanken hat.

Dem Bild in seiner Eigenlogik gerecht zu werden bedeutet, unser sprachlich-textliches Vor-Wissen zu kontrollieren und schließlich auch zu *suspendieren* – also auszuklammern. Dieses Vor-Wissen ist in wesentlicher Hinsicht das, was bei Panofsky als das *ikonografische* Wissen und in der Semiotik als das *konnotative* Wissen bezeichnet wird (zu dieser Analogie siehe Eco 1994: 243). In unserer alltäglichen Interpretation, also im Common-Sense bedienen wir uns eines ikonografischen Vor-Wissens, indem wir bspw. gedanklich Handlungen

und Geschichten entwerfen, die sich auf dem Bild abspielen könnten. Das heißt, wir unterstellen den AkteurInnen Motive und Intentionen. Diese können wir dem Bild selbst aber nicht entnehmen. Der Kunsthistoriker Max Imdahl fordert deshalb, die eigentliche Bildinterpretation, die ikonische Interpretation, vom ikonografischen Vor-Wissen auch dort weitgehend freizuhalten, wo es sich um historisch oder kunsthistorisch tradierte Wissensbestände (etwa um biblische Geschichten) handelt. Die ikonische Interpretation kann „von der Wahrnehmung des literarischen oder szenischen Bildinhalts absehen, ja sie ist oft besonders erfolgreich gerade dann, wenn die Kenntnis des dargestellten Sujets sozusagen methodisch verdrängt wird“ (Imdahl 1996: 435).

Und im Sinne des Semiotikers Roland Barthes (Barthes 1990: 37) „entledigt“ sich die Entschlüsselung der Botschaft des Bildes des konnotativen Vor-Wissens und ist somit „eine Restbotschaft, die aus dem besteht, was vom Bild übrig bleibt, wenn man (geistig) die Konnotationszeichen ausgelöscht hat“. Hier zeigen sich auch Parallelen zu Foucaults Bildinterpretation am Beispiel des Gemäldes „Las Meninas“ von Velásquez. Foucault (1971: 38) betont dort: „Man muß also so tun, als wisse man nicht.“ Im Sinne von Foucault ist es notwendig, die in den sprachlichen Vorbegrifflichkeiten implizierten Wissensbestände zu kontrollieren und zu suspendieren, wenn man „die Beziehung der Sprache und des Sichtbaren offenhalten will, wenn man nicht gegen, sondern ausgehend von ihrer Unvereinbarkeit sprechen will.“

Mit der Forderung nach einer Suspendierung von Bereichen des eigenen Vor-Wissens im Zuge der Bildinterpretation können wir uns somit sowohl auf Traditionen der Kunstgeschichte wie auch der Semiotik und der Philosophie stützen. Die Umsetzung einer derartigen AnalyseEinstellung in eine sozialwissenschaftliche empirische Methodik steht bisher allerdings noch am Anfang. Zwar ist die Ausklammerung des Vor-Wissens, wie wir gesehen haben, keine Eigenart allein der dokumentarischen Interpretation des Bildes. Sie stellt sich hier allerdings in besonders radikaler und empirisch-methodisch komplexer Weise. Die Bildinterpretation setzt – wie auch die Textinterpretation – sozusagen unterhalb von Motivzuschreibungen an, also auf der „vor-ikonografischen“ Ebene, wie Panofsky es genannt hat. Der Zugang zur abgebildeten Handlungspraxis auf dieser Ebene setzt eine Beschreibungssprache elementarer korporierten Praktiken voraus, der *operativen Handlungen* und der diese konstituierenden *Gesten*, die ihrerseits sich in *Kineme* differenzieren lassen (dazu genauer Bohnsack 2009: Kap. 4.5 mit Bezug unter anderem auf Birdwhistell 1952).

Zur Rekonstruktion der Formalstruktur

Ein weiteres grundlegendes Prinzip der Dokumentarischen Methode, welches (auf einer abstrakten Ebene) für Bild- und Textinterpretation gleichermaßen gültig ist, findet sich darin, dass der Weg zur Eigenlogik des Bildes wie des Textes und zu deren tiefer liegenden Sinnstrukturen über die Rekonstruktion

der Formalstruktur führt. Die Formalstruktur weist uns den Weg zur Relation von Einzelelement und Kontext. Im Bereich der Gesprächsanalyse nimmt die Interpretation den Weg über die Rekonstruktion der Diskursorganisation, der formalen Struktur der interaktiven Bezugnahme der Sprecher aufeinander. Im Bereich der Bildinterpretation betrifft – wenn wir Max Imdahl (1980: Kap. 2) folgen – die Rekonstruktion der formalen Komposition des Bildes primär die Gestaltung des Bildes in der *Fläche* – die *planimetrische* Komposition – und erst sekundär dessen räumliche Gestaltung, welche durch die *Perspektivität* bestimmt wird. Und schließlich gehört zur formalen Gestaltung des Bildes auch das Arrangement der abgebildeten Personen zueinander und deren korporierte Bezugnahme aufeinander – die *szenische Choreografie*.

Wenn wir der Eigenlogik des Bildes im Unterschied zu derjenigen des Textes gerecht werden wollen, so bedeutet dies paradoxerweise – wie in den bisherigen Ausführungen deutlich werden sollte – zunächst einmal, die methodischen und methodologischen Errungenschaften der Textinterpretation auch für die Fortentwicklung der Methoden der Bildinterpretation zu nutzen, damit wir in der Lage sind, das Bild ebenso wie den Text als selbstreferentielles System zu erschließen.

Die Simultanstruktur des Bildes im Unterschied zur Sequenzstruktur des Textes

Allerdings gilt es einige wesentliche Unterschiede zwischen der Text- und der Bildinterpretation zu berücksichtigen: Die erheblichen Erkenntnisfortschritte der qualitativen Methoden in den letzten zwanzig Jahren im Bereich der Interpretation von Sprache und Text waren eng mit dem Prinzip der *Sequenzanalyse* verbunden. Demgegenüber ist, wie bereits angesprochen, das grundlegende Ordnungsprinzip des Bildes dessen *Simultanstruktur*. Nach Max Imdahl (1980: 23) ist für das Bild die „Simultanstruktur“ konstitutiv, ein „kompositionsbedingtes, selbst sinnstiftendes Zugleich“, bei der das „Ganze“ „von vornherein in Totalpräsenz gegeben ist“ (a.a.O.: 137).²

Die Differenzierung von abgebildeten und abbildenden BildproduzentInnen

Ein weiterer Unterschied zu den textlichen Produkten besteht darin, dass das Bild im Bereich der *Foto-* oder *Videografie* bereits auf einer elementaren Ebene das Produkt zweier Arten oder Kategorien von ProduzentInnen ist: Auf der einen Seite haben wir die *abgebildeten* BildproduzentInnen, also die Personen, Wesen oder sozialen Szenarien, die zum Sujet des Bildes gehören bzw.

² Siehe dazu auch die Unterscheidung von diskursiven und visuellen Formen bei Susanne K. Langer (1984: 99): Visuelle Formen „bieten ihre Bestandteile nicht nacheinander, sondern gleichzeitig dar, weshalb die Beziehungen, die eine visuelle Struktur bestimmen, in einem Akt des Sehens erfasst werden.“

vor der Kamera agieren. Auf der anderen Seite haben wir die *abbildenden* BildproduzentInnen, also die Foto- und VideografInnen sowie alle diejenigen, die als Akteure hinter der Kamera und noch *nach* der Aufzeichnung an der Bildproduktion beteiligt sind.

Im Common-Sense, im Alltagsverständnis, ignorieren wir in mancher Hinsicht die Gestaltungsleistungen und Praktiken der abbildenden BildproduzentInnen. Wir gehen hier in weiten Bereichen von der Illusion des Fotos als rein registrierende Abbildung aus, vom „Mythos“ eines „rein ‚denotierenden‘ Status der Fotografie“, wie Roland Barthes (1990: 14) es genannt hat. Demgegenüber ist die Foto- und Videografie – und dies ist ganz wesentlich – aber bereits auf der Ebene der elementaren Datenaufzeichnung unvermeidbar und unhintergebar durch die Aufzeichnenden, also die Foto- und VideografInnen, geprägt. Während im Bereich der Audiografie der Wechsel des Standorts des Beobachters, also des Mikrofons, allenfalls Veränderungen im Bereich der Tonqualität zur Folge hat, hat der Wechsel des Standortes und der Perspektive im Bereich der Fotografie und der Videografie unausweichlich die Konstruktion neuer Realitäten zur Folge. In der sozialwissenschaftlichen Bildinterpretation, wie auch der Videografie und Videointerpretation (beispielsweise der Unterrichtsvideografie), wird dies häufig übersehen – ebenso aber auch im Bereich der kunsthistorisch fundierten Bildwissenschaft.

Auch in bildwissenschaftlich hoch reflektierten Analysen zeigt sich dies dort, wo diese empirisch Bezug auf die Fotografie nehmen. So beispielsweise bei Gottfried Boehm (2007) dort, wo es ihm darum geht, anhand von Fotos (der bekannten Fotografin Digne Meller Marcovicz) eines Gesprächs zwischen Martin Heidegger und Rudolf Augstein die Gebärden Heideggers, genauer: „die Deixis an der Gebärdung des Körpers zu untersuchen“ (a.a.O.: 22). Das, was sich hier zeigt, was sich hier dokumentiert, kann allerdings nicht allein dem abgebildeten Akteur (hier also Heidegger) attribuiert werden. Es dokumentiert sich hier nicht allein etwas über Heidegger, sondern ebenso über die abbildende Akteurin, die Fotografin, bzw. weitergehend über die am Abbildungsprozess (hier an der Herstellung des Abdrucks im Magazin „Der Spiegel“) beteiligten AkteurInnen (siehe dazu auch den Beitrag von Heike Kanter in diesem Band).

Die sich aus der komplexen Relation dieser beiden unterschiedlichen Arten von Bildproduzierenden ergebenden methodologischen Probleme stellen sich uns dann nicht, wenn beide zu demselben Erfahrungsraum, d.h. zum selben Milieu, gehören. Dies ist beispielsweise dort der Fall, wo die Familie und deren Habitus den Gegenstand unserer Analyse bilden und ein Angehöriger der Familie ein Familienfoto oder -video produziert. Diese methodologischen Probleme stellen sich aber auch dort nicht, wo es um mediale Produkte professioneller Akteure geht, die einem Drehbuch oder einem klar definierten Auftrag folgen, an dem sich abgebildete und abbildende AkteurInnen gleichermaßen orientieren. Dies trifft z.B. auf Werbefotos zu oder auf Fotos, die eine Partei oder ein Konzern zum Zwecke der Selbstpräsentation in Auftrag gibt

(siehe dazu die Beiträge von Burkard Michel, Roswitha Staeger sowie Ralf Bohnsack und Aglaja Przyborski in diesem Band).

Wenn wir die in den Fotos aus derartigen Selbstpräsentationen, in der Werbung oder auch der politischen Propaganda inszenierten körpergebundenen Ausdrucksformen, also die korporierten Praktiken, in theoretischen Kategorien zu fassen suchen, stößt der Begriff des Habitus hinsichtlich seiner analytischen Kraft an Grenzen. Die Kategorien der Pose und des Lifestyle eröffnen hier – wie ich zeigen möchte – Möglichkeiten der Erweiterung des analytischen Potenzials (siehe den Beitrag von Ralf Bohnsack und Aglaja Przyborski in diesem Band) und zugleich einen Beitrag zur Entwicklung einer Beschreibungssprache korporierter Praktiken, die, wie bereits angesprochen, noch in den Anfängen steckt.

Die Bildinterpretation im Kontext der Methodentriangulation

Mehr als ein Drittel der in diesem Band versammelten Beiträge stützt sich auf die Kombination bzw. Triangulation der Bildinterpretation entweder mit der Auswertung von Interviews, wie wir dies in diesem Band in den Beiträgen von Adeline Hurmaci und Sabine Maschke finden, oder mit der Auswertung von Gruppendiskussionen. Darauf stützen sich die Beiträge von Astrid von Sichart, Gabriele Wopfner und Nora Friederike Hoffmann. Letztere hat einen Schwerpunkt ihres Beitrags dem methodisch-methodologischen Problem der Triangulation gewidmet. Auch in den Dissertationsprojekten von Maria Schreiber und Kevin Stützel findet sich die Triangulation von Bildinterpretation und Gruppendiskussionen. Ihre Beiträge für diesen Band beschränken sich allerdings auf die Bildinterpretationen.

Eine Methodentriangulation vermag nur dann zu einer Steigerung der Validität der Ergebnisse oder überhaupt zu deren Vertiefung beizutragen, wenn gesichert ist, dass sich die unterschiedlichen methodischen Zugänge auf *denselben Gegenstand* beziehen. Denn dieser Gegenstand wird durch die in der Methodik bzw. der Methodologie und in der damit verbundenen Forschungspraxis implizierten kategorialen Vor-Annahmen als solcher ja überhaupt erst konstruiert bzw. konstituiert – und zwar in einem tiefgreifenden und umfassenden Sinne, auf den Thomas Kuhn (1973: 68ff.) mit dem Begriff des „Paradigmas“ Bezug genommen hat. Gemeint ist eine Verankerung in Theorietraditionen und tradierten Forschungspraktiken, die jeglicher wissenschaftlicher Sozialisation zugrunde liegen und die einer Explikation niemals vollständig zugänglich sind. Nur dann, wenn sich die unterschiedlichen methodischen Zugänge, die unterschiedlichen Methoden, die wir zu kombinieren oder triangulieren versuchen, innerhalb desselben Paradigmas und somit innerhalb *denselben Methodologie* und *Metatheorie* bewegen, ist gewährleistet, dass sie sich überhaupt auf denselben Gegenstand beziehen. So meint bspw. bereits der Begriff des „Handelns“ im Paradigma der Sozialphänomenologie etwas anderes als im Paradigma der Dokumentarischen Methode resp. Praxeologischen Wissenssoziologie.

Eine derartige methodologische Fundierung von Triangulationen setzt eine Differenzierung zwischen *Methode* und *Methodologie* (als der paradigmatischen Fundierung dieser Methoden) voraus, die in der qualitativen Sozialforschung häufig schon deshalb nicht geleistet wird, weil die methodologischen und metatheoretischen (eben: paradigmatischen Grundlagen) der praktizierten Methoden nicht klar herausgearbeitet werden.

Die Dokumentarische Methode bietet insofern eine gute Voraussetzung für Triangulationen, als sie unterschiedliche Methoden ausdifferenziert und sie zugleich innerhalb eines gemeinsamen methodologischen und grundlagentheoretischen Rahmens verortet hat. Dadurch können dann auch die Differenzen zwischen den Methoden – hier insbesondere zwischen denjenigen der Text- und der Bildinterpretation – und somit deren spezifische Leistungen konturiert einander gegenüber gestellt werden.

Methodik und Arbeitsschritte der dokumentarischen Bildinterpretation

Diese Arbeitsschritte sind inzwischen in zahlreichen Veröffentlichungen³ praktiziert und teilweise auch methodisch-methodologisch begründet worden (siehe dazu u.a.: Bohnsack 2001 und 2009: Kap. 3 und 4; sowie Bohnsack 2014: Kap. 9 und 13.4; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: Kap. 5.6.7 bis 5.6.9). Die Arbeitsschritte der Interpretation von Bildern folgen ebenso wie diejenigen der Interpretation von Texten der Leitdifferenz von *immanenter* und *dokumentarischem Sinngehalt* und der daraus resultierenden Differenzierung von *formulierender* und *reflektierender Interpretation*. Die formulierende Interpretation fragt danach, *Was* auf dem Bild bzw. im Text dargestellt wird. Die reflektierende Interpretation fragt nach dem *Wie* der Herstellung der Darstellung, nach dem ‚modus operandi‘.

3 Für einen Überblick über diese Veröffentlichungen sei auf die Gesamtliste der Veröffentlichungen (seit 2007) aus dem Bereich der Dokumentarischen Methode verwiesen, die in Rubriken gegliedert ist: www.dokumentarischemethode.de.

Sinn- und Interpretationsebenen des Bildes

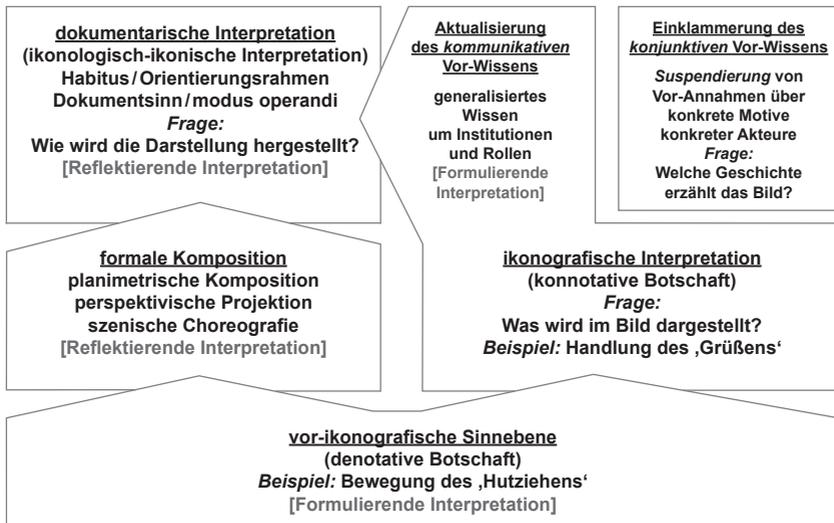


Abbildung 1: Sinn- und Interpretationsebenen des Bildes

Formulierende Interpretation

Panofsky hat mit seiner Ikonologie an die Unterscheidung von immanentem und dokumentarischem Sinngehalt bei Mannheim angeknüpft, um dann aber innerhalb des immanenten Sinngehalts, also innerhalb der Frage nach dem *Was* (dargestellt ist) noch einmal zu differenzieren zwischen der *vor-ikonografischen* Ebene, als dem Bereich der auf einem Bild sichtbaren Gegenstände, Phänomene und Bewegungsabläufe, und der *ikonografischen* Ebene, als dem Bereich der auf dem Bild identifizierbaren Handlungen. Um Handlungen zu identifizieren muss ich Motive unterstellen, genauer: „Um-zu-Motive“. Die auf der vor-ikonografischen Ebene beschreibbare Bewegung des „Hutziehens“ wird auf der ikonografischen Ebene als ein „Grüßen“ interpretiert (so das Beispiel von Panofsky 1975 [1955]: 38): Der Bekannte zieht seinen Hut *um zu* grüßen.

Mit dieser Interpretation oder Konstruktion eines subjektiv gemeinten Sinns sind aber, wie oben dargelegt, schwerwiegende Probleme der Zuschreibung von Motiven, von Intentionen, verbunden. Diese (auf der Grundlage des narrativ-textlichen Vorwissens vollzogenen) Attribuierungen und Unterstellungen gilt es – soweit wie möglich – zu suspendieren. Motivunterstellungen sind nur dort unproblematisch, wo wir es mit institutionalisierten oder (wie es in der dokumentarischen Methode genannt wird) „kommunikativ-generalisierten“ Bedeutungen zu tun haben, wie bspw. im Falle der Interpretation des

„Hutziehens“ als „Grüßen“. Hierzu gehört auch das Wissen um gesellschaftliche Institutionen und Rollenbeziehungen, also beispielsweise das allgemeine Wissen darum, was eine ‚Familie‘ ist. Davon zu unterscheiden ist im Sinne der dokumentarischen Methode ein Wissen um die *je fall- oder auch milieuspezifische* Besonderheit des Dargestellten und seiner konkreten Geschichte, das „*konjunktive*“ Wissen, also z.B. unser Wissen um die (auf dem Bild dargestellte) konkrete Familie *Meier* in ihrer fall- oder auch milieuspezifischen Besonderheit.

Dieses konjunktive Wissen, das Wissen um die „Eigennamen“, wie es bei Foucault (1971: 38) heißt, gilt es – auch dann, wenn es in empirisch valider Form vorliegt – einzuklammern, zu suspendieren. Im Sinne von Foucault (ebd.) „muss man die Eigennamen auslöschen“.

Im Bereich der *ikonografischen* Beschreibung oder Interpretation findet unser sprachlich-textliches Vorwissen also lediglich insoweit Berücksichtigung, als es sich um die kommunikativ-generalisierten Wissensbestände handelt. Dieser bedienen wir uns weitgehend in stereotypisierender Form, wodurch dann auch die ikonografische Interpretation charakterisiert ist. Ein derartiges stereotypes Wissen umfasst im Sinne von Panofsky (1975 [1955]) auch die „Typengeschichte“ (wir wissen bspw., dass das Sujet des Bildes das ‚Letzte Abendmahl‘ ist) und die „Stilgeschichte“ (wir wissen bspw. und können in die Interpretation einfließen lassen, dass der Kinderwagen auf dem Foto aus den 50er Jahren stammt, dem Stil der 50er Jahre entspricht).

Reflektierende Interpretation

Das Grundgerüst der reflektierenden Interpretation des Bildes bildet – wie auch im Bereich der Textinterpretation – die Rekonstruktion der *Formalstruktur*, der formalen Komposition. Wir beginnen die reflektierende Interpretation deshalb mit der Rekonstruktion der Formalstruktur. Unter den drei von Imdahl (1980: Kap. 2) unterschiedenen Dimensionen des formalen kompositionalen Aufbaus des Bildes – „perspektivische Projektion“, „szenische Choreografie“ und „planimetrische Ganzheitsstruktur“ – ist letztere, also die formale Konstruktion des Bildes in der Fläche, von entscheidender Bedeutung für das „sehende Sehen“, welches den Zugang zum Eigensinn des Bildes eröffnet. Zur Rekonstruktion der Planimetrie und der Perpektivität ist es auch sinnvoll das Verhältnis von Schärfe und Unschärfe bzw. von Bestimmtheit und Unbestimmtheit einzubeziehen (Boehm 2007; siehe auch Przyborski/Sluneccko 2012). Die planimetrische Komposition ist von besonderer Bedeutung für die dokumentarische Bildinterpretation, da sie ihre eigenen bildinternen, systemimmanenten Gesetzmäßigkeiten schafft. Die Planimetrie führt uns das Bild als „ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evident System“ (Imdahl 1979: 190) vor Augen.

Demgegenüber dient die Perspektivität primär dazu, Gegenstände und Personen – im Sinne eines wiedererkennenden Sehens – in ihrer Räumlichkeit

und Körperlichkeit identifizierbar zu machen. Sie ist somit an den Gesetzmäßigkeiten der im Bild dargestellten *Außen-* oder *Umwelt* des Bildes orientiert. Im Bereich der sozialwissenschaftlichen Bildinterpretation ermöglicht uns die Rekonstruktion der Perspektivität im wahrsten Sinne des Wortes Einblicke in die Perspektive der abbildenden BildproduzentInnen und in ihre Weltanschauung. Während es im Sinne von Imdahl (1980) anknüpfend an Panofsky bei der Rekonstruktion der Perspektivität im Wesentlichen darum geht, die „Perspektive als ‚symbolische Form‘“ (Panofsky 1964 [1927]) im Kontext epochaler Wandlungsprozesse (insbesondere die uns heute selbstverständliche Zentralperspektive vor dem Hintergrund ihrer historischen ‚Vorläufer‘, z.B. der sog. Achsenperspektive) genauer zu beleuchten, haben wir es im Bereich der Fotointerpretation in der Regel mit der Zentralperspektive zu tun. Es geht vor allem um die Frage, welche Personen und sozialen Szenerien durch den abbildenden Bildproduzenten, durch das Kameraauge sozusagen, in Form des Fluchtpunktes fokussiert und somit ins Zentrum des sozialen Geschehens gerückt werden. Innerhalb der Zentralperspektive lassen sich unter anderem die Frontalperspektive (mit einem Fluchtpunkt), die Schräg- oder Übereckperspektive (mit zwei Fluchtpunkten) sowie die Untersicht und die Aufsicht unterscheiden (siehe dazu Bohnsack 2009: Anhang 7.4).

Indem die dokumentarische Bildinterpretation die Rekonstruktion der formalen – allen voran der planimetrischen – Komposition zum Ausgangspunkt und Grundgerüst der reflektierenden Interpretation nimmt, nähert sie sich der Ikonik von Imdahl an, der hierin wesentlich den Unterschied seiner *ikonischen* Interpretation zur *ikonologischen* Interpretation von Panofsky gesehen hat. Da die dokumentarische Bildinterpretation aber auch an die Ikonologie von Panofsky anschließt und diese ihrerseits an die Dokumentarische Methode Karl Mannheims mit ihrer sozialwissenschaftlichen Relevanz, können wir sie auch als *ikonologisch-ikonische* Interpretation bezeichnen.

Die Eigenlogik des Bildes und die Qualitätskriterien sozialwissenschaftlicher Empirie

Die Bildinterpretation der Dokumentarischen Methode versteht sich, wie bereits angesprochen, ganz wesentlich als eine Methode – zugleich Methodologie und Metatheorie⁴ – welche den geisteswissenschaftlichen Erkenntnissen im Bereich der Ikonik und insbesondere der Eigenlogik des Bildes eine Relevanz im Bereich der Sozialwissenschaften zu verleihen sucht, die den Ansprüchen und Standards der sozialwissenschaftlichen Empirie gerecht wird.

In Anknüpfung an die Ethnomethodologie von Harold Garfinkel geht es der dokumentarischen Bildinterpretation (im Unterschied zur Kunstgeschichte) insbesondere darum, sich der Geordnetheit und dem kunstvollen Charakter der

4 Dort, wo vor allem die metatheoretischen Grundlagen, also die theoretischen Grundbegrifflichkeiten der Dokumentarischen Methode gemeint sind, sprechen wir auch von Praxeologischer Wissenssoziologie.

Alltagspraktiken, den „artful practices“ of „everyday life“ (Garfinkel 1967: vvii) mit demselben Respekt und derselben Sorgfalt zuzuwenden, wie dies ansonsten nur den Werken der Kunst und Literatur zuteil wird. In dieser Hinsicht zeigen sich Parallelen zur Forschung im Bereich der Cultural Studies.

Dies setzt einen Zugang auch zur Ästhetik derartiger Alltagsprodukte und – als Voraussetzung dafür – zu deren formalen Strukturen, deren formalen Kompositionsprinzipien, voraus. Allerdings bleibt die Rekonstruktion der Alltagsästhetik nicht Selbstzweck, sondern eröffnet uns tiefer greifende Einblicke in die performative Struktur, in den ‚modus operandi‘ der *Alltagspraxis*.

Der Zugang zu den formal-ästhetischen Kompositionsprinzipien ist ebenso wie die Suspendierung oder auch „methodische Verdrängung“ (Imdahl 1996: 435) des sprachlich-textlich (narrativen) *Vor-Wissens* Voraussetzung, um der Eigensinnigkeit des Bildes, der Ikonizität, gerecht werden zu können. Dieser erkenntnistheoretisch-philosophisch geforderten Suspendierung kann mit der dokumentarischen Bildinterpretation sozialwissenschaftliche Relevanz verliehen werden. Sie wird sozialwissenschaftlich-handlungstheoretisch begründet und in einer Weise, die den Ansprüchen sozialwissenschaftlicher Empirie gerecht zu werden vermag, methodisch-forschungspraktisch umgesetzt.

Den für die sozialwissenschaftliche Empirie wesentlichen Qualitätskriterien oder Standards (Bohnsack 2005; Przyborski/Wohlrab-Sahr 2014: Kap. 2.4 und 2.5), wie unter anderem denjenigen der Gültigkeit, der Zuverlässigkeit (im Sinne der Reproduzierbarkeit und somit der Überprüfbarkeit des Erkenntnisprozesses) und der Generalisierung, kann auf diese Weise Rechnung getragen werden. Die im Bereich der Textinterpretation inzwischen weit fortgeschrittene empirische Generierung von Typologien, welche die Generalisierbarkeit von Interpretationen ermöglicht, ist auch im Bereich der Bildinterpretation mehrfach forschungspraktisch realisiert worden.

Auf der Grundlage einer Rekonstruktion gemeinsamer methodologischer und erkenntnistheoretischer Grundlagen von Bild- und Textinterpretation können generelle forschungspraktische Verfahrensweisen und Arbeitsschritte entwickelt werden die es ermöglichen, Bild- und Textinterpretationen in einander ergänzender und auch validierender Weise (im Sinne einer Methodentriangulation) aufeinander zu beziehen.

Insgesamt wird es, wie oben ansatzweise dargelegt, auf diese Weise möglich, (allgemeine) gemeinsame Standards von Bild- und Textinterpretation zu entwickeln und dabei zugleich aber auch den Besonderheiten und Eigengesetzlichkeiten des Bildes im Unterschied zum Text Rechnung zu tragen, d.h. die Semantik des Bildes nicht dem textlichen (Vor-)Wissen zu subsumieren (Bohnsack 2009: Kap. 3 und Beitrag von Nora Friederike Hoffmann in diesem Band).

Zusammenfassende Darstellung aller Beiträge

Öffentliche Medien und Politik

Einer besonderen Bildgattung wendet sich **Burkhard Schäffer** zu – dem grafischen Logo. Er untersucht das Signet der Piratenpartei und fragt, ob sich in diesem Zeichen „Hinweise auf zentrale Orientierungsdimensionen des organisationskulturellen Milieus finden lassen, aus dem sich Parteimitglieder und Wählende der Partei rekrutieren“. Dabei nimmt er zunächst eine weite Perspektive ein, indem er den „Bildraum“ zu den Begriffen „Piraten“ und „Piraterie“ untersucht, zu dem neben Bildern auch Narrationen gehören. Bevor er sich den „Ikonopraktiken“ der Piratenpartei zuwendet, macht Burkhard Schäffer einen Zwischenstopp beim Logo der illegalen Musiktauschplattform „Pirate Bay“ und verfolgt deren Bild- und Begriffswelt bis in die 1970er Jahre zurück. Die Ikonografie der „Cross Bones“ wurde damals von der Musikindustrie verwendet, um vor illegalem Musikmitschnitt zu warnen. In der Aneignung dieser Ikonografie durch eine Filesharingplattform und in der Folge durch die Piratenpartei sieht Schäffer eine „provokative Übernahme von Fremdstigmatisierungen“. Die ikonologische Interpretation des Logos der Piratenpartei deckt schließlich einige Ambiguitäten auf, die sich auch in den programmatischen Inhalten der Partei aufzeigen lassen. In ihm dokumentiert sich zudem, so Schäffer, ein „Kollektivhabitus der zu Unrecht Verfolgten“.

Der Ikonografie der ‚Tafeln‘ widmen sich **Christian Eberlei** und **Stefan Selke**. Tafeln versorgen seit 1993 bedürftige Menschen mit gespendeten Lebensmitteln. Die Bildberichterstattung über diese Einrichtungen bedient sich nach Ansicht der Autoren visueller Stereotype. Sie analysieren ein Pressebild, das sie als Teil des gesellschaftlichen Diskurses zum Thema „Armut“ verstehen. Dabei stellen sie im Bild der Tafel eine Übergegensätzlichkeit fest, die einerseits durch die institutionalisierte Rollenbeziehung von Kunde und Dienstleister konstituiert wird, andererseits aber durch die Relation der Herablassung gegenüber den Bedürftigen geprägt ist. Daran anschließend arbeiten sie „divergierende Wirklichkeitsordnungen“ im Kontext der Tafeln heraus, die konstituiert werden durch soziales Engagement auf der einen Seite und eine soziale Marginalisierung der Hilfenehmenden auf der anderen Seite. Dies korrespondiere mit weiteren Untersuchungsergebnissen zur Nutzung von Tafeln, die soziale Scham als „Hauptstressor“ herausgefunden haben. Die Bildsprache der Tafeln sei damit in „höchstem Maße kommunikativ anschlussfähig an die Funktionssysteme Medien, Wirtschaft und Politik, in denen es gegenwärtig immer einfacher wird, öffentliche Sympathie für symbolische Armutslinderungsmaßnahmen zu erzielen, als eine breite Legitimationsbasis für nachhaltige Armutsbekämpfung“.

Dass man auch Schrift mit den Verfahren der Bildanalyse untersuchen kann, zeigt **Axel Philipps** in seinem Beitrag. Er untersucht Protesttransparente, die bei Demonstrationen gegen die Hartz-IV-Gesetze im Jahr 2004 in Leipzig mitgeführt wurden. Die spezifisch ikonische Ebene der Plakate, die fast ausschließlich Texte enthalten, sieht Philipps unter anderem in der Komposition und Größe der Schriftzeichen, dem Zeilenabstand, der Schriftart und der Textmenge. Wie Philipps herausarbeitet, dokumentieren sich in der Art und Weise der Gestaltung des Protestmaterials spezifische Orientierungen und Dispositionen der Protestierenden. Die Symptome ihrer habituellen Gestaltungspraktiken zeigen sich in jeweils charakteristischen Gestaltungsstilen (spontan-handgemacht vs. geplant-elaboriert). Die bildhafte Gestaltung der Protestmaterialien führt Philipps mit ihrer inhaltlichen Semantik zusammen: Hier kann er zwei Gruppen von Protestaussagen ausmachen: Proaktive Forderungen nach einer Umgestaltung des kapitalistischen Wirtschaftssystems und reaktive Forderungen nach einer Wiederherstellung eines früheren Zustands sozialer Sicherheit, die zugleich auch emotional und moralisch grundiert sind. Um einen Überblick über die große Menge von 166 visuellen Protestmaterialien gewinnen zu können, führt Philipps zusätzlich eine Clusteranalyse durch. Sie zeigt einen systematischen Zusammenhang von bildhafter Gestaltungsweise des Protestmaterials und erhobener Forderungsart. Diese charakteristischen Kombinationen von bildhafter Gestaltung und inhaltlicher Forderung lassen wiederum Rückschlüsse auf die Trägergruppen der jeweiligen Protestarten zu.

Dem Feld der Unternehmenskommunikation wendet sich **Burkard Michel** in seinem Beitrag zu. Er analysiert die Abbildungen der Vorstände der Deutschen Bank in den Geschäftsberichten des Geldinstituts über einen Zeitraum von 15 Jahren. Obwohl es bei den betrachteten Fotografien auf der *Was-Ebene* der abgebildeten Personen ein hohes Maß an Kontinuität gibt, zeigt sich auf der stilistischen *Wie-Ebene* der Abbildungen ein erheblicher Variantenreichtum. Michel geht der Frage nach, ob sich in den Gestaltungsweisen der Vorstandsporträts Symptome eines spezifischen Unternehmenshabitus dokumentieren. Eine für einen spezifischen Habitus charakteristische Homologie der Bildpraxis zeigt sich bei der Deutschen Bank jedoch nur phasenweise. Im Vergleich mit den Vorstandsbildern anderer Unternehmen werden stattdessen Gemeinsamkeiten der Inszenierungsweisen sichtbar. Diese Befunde sprechen dafür, dass sich in den Vorstandsbildern weniger ein spezifischer Unternehmenshabitus zeigt, als vielmehr ein übergreifender „Lifestyle“ der Business Elite, mit dem die BildproduzentInnen gesellschaftlichen Identitätserwartungen reproduzieren. In soziogenetischer Perspektive weist der Autor abschließend auf zeitliche Korrespondenzen von Brüchen in der Unternehmensgeschichte der Deutschen Bank mit ihrer Bildpraxis hin.

Zeitungsredaktionen haben durch Auswahl, Beschnitt und Montage von Fotografien (z.B. aus Presseagenturen) Gestaltungsspielräume, die an sich kaum in den Blick geraten. Welche Orientierungsgehalte sich in diesen Gestaltungs-

leistungen der abbildenden BildproduzentInnen dokumentieren, ist Gegenstand des Beitrags von **Heike Kanter**. Sie vergleicht Bilder von Angela Merkel und Guido Westerwelle, die nach der Bundestagswahl 2009 in fünf verschiedenen Zeitungen erschienen sind. Insbesondere die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition macht Unterschiede deutlich: In der *FAZ*, *SZ* und *Welt* zeigen sich, über bestimmte Unterschiede hinweg, die Körper der Abgebildeten beispielsweise bewegt resp. „dynamisch“, worin sich, so die Autorin, „eine Orientierung an einer sozialen Ordnung, die in sich beweglich“ ist, zeigt. In der *taz* und in *Bild* rekonstruiert Kanter ein „fixierendes Anordnen der Körper“. Die Kanzlerin ist hier „auf je unterschiedliche Weise der dominierende Part“. In dieser statischen Gestaltung dokumentiert sich, wie im Beitrag gearbeitet wird, eine Orientierung an einer sozialen Ordnung, in der das „Oben und Unten nicht verhandelbar“ ist. Der Beitrag beleuchtet u.a.M.it dem Vergleich unterschiedlicher Beschnittvarianten ein und derselben Aufnahme Leistungen der abbildenden BildproduzentInnen, die ohne einen systematischen komparativen Zugang latent bleiben.

Übergänge und Krisen im Sozialisationsprozess

Auf der Basis der Triangulation von Bild- und Textinterpretation widmet sich **Gabriele Wopfner** kollektiven Individuierungsprozessen in der Adoleszenzentwicklung. Sie stellt in ihrem Beitrag ein Teilergebnis einer umfangreichen Untersuchung dar, in welcher 11- und 12-Jährige aus unterschiedlichen Schultypen und Regionen Zeichnungen eines fiktiven Aufenthalts mit ihrer Klasse in einen Wüstencamp anfertigten und sich schließlich in einer Gruppendiskussion mit ihren Klassenkameraden zu den Zeichnungen äußerten. In einer detailliert dargestellten dokumentarischen Interpretation einer Bleistiftzeichnung eines 12-jährigen Gymnasiasten rekonstruiert die Autorin eine Übergegensätzlichkeit von „Dabei-Sein und Sich-Abgrenzen“ von bestimmten Verhaltensweisen in der Peer-Group. In der Analyse der Gruppendiskussion kann die Dynamik von Inklusion und Exklusion für den Gesamtkontext des Schulklassenzusammenhangs validiert und differenziert werden. Die Autorin rekonstruiert das Nebeneinander unterschiedlicher konjunktiver Erfahrungsräume und daraus resultierende Verständigungsschwierigkeiten ebenso wie imaginative Lösungsansätze. Abschließend werden die Ergebnisse der konkreten Fallanalyse in die Typologie der Gesamtstudien eingebettet, die systematische milieu- und geschlechtstypische Unterschiede belegt.

Eine der Methodentriangulationen „unter dem gemeinsamen Dach der Dokumentarischen Methode“, die sich in diesem Band finden, hat **Adeline Hurmaci** vorgelegt. Ihre Untersuchungsgegenstände sind Privatfotografien, das Sprechen über diese Fotografien und der handelnde Umgang mit ihnen. Ehemalige DDR-BürgerInnen haben Fotos aus der Zeit vor dem Mauerfall ausgewählt

und sprechen nun im Rahmen eines Fotointerviews mit dem Abstand von mehreren Jahrzehnten über die Bilder und die Aufnahmesituation. Die Dimension des handelnden Umgangs wird über die Bildauswahl, die Reihenfolge ihrer Präsentation und die Gestaltung der Seiten im Fotoalbum erfasst. Einen potenziellen Bruch im Kontinuum von Bildproduktion und -rezeption markiert der Systemwechsel der „Wende“. Adeline Hurmaci geht der Frage nach, wie die ehemaligen DDR-BürgerInnen heute mit ihrer Lebensgeschichte umgehen, wenn sie auf ihre Fotos aus DDR-Zeiten zurückblicken. Dabei untersucht sie, welche Orientierungsrahmen dabei zum Tragen kommen. Diese konstituieren sich durch das Spannungsverhältnis von Habitus und Norm.

Die Bewältigung des Übergangs in die Lebensphase des Studiums wird im Beitrag von *Sabine Maschke* beleuchtet. Dabei nutzt sie eine Triangulation von Foto- und Interviewanalyse, die methodisch-methodologisch intensiv ausgearbeitet wird. Forschungsleitend ist die Frage wie die Geschlossenheit des „Habitus in Form von *Bildungsprozessen* im Übergang ‚unter Spannung‘ gesetzt“ wird. Das bearbeitete Material besteht aus Fotos und Interviews mit Lehramtsstudierenden. Die Fotoaufnahmen entstanden in Kooperation mit einem Fotografen, der den Anweisungen der Untersuchten folgte. Die ‚(zukunftsbezogenen) Selbstentwürfe‘ der Studierenden wurden sowohl anhand der Interviewanalyse als auch anhand der Analyse von körperlich-leiblichen und ikonischen Gestaltungsformen im Setting der Fotoinszenierung herausgearbeitet. Die Autorin interpretiert dabei fallbezogen und in einem ständigen Wechsel der Bezugnahme auf die beiden Arten des Materials. Im Fokus stehen biografische Reflexionsprozesse. Sowohl die Foto-Selbstinszenierungen als auch die Interviews zeigen sowohl stabile, bekannte biografische Strukturen als auch neue Erfahrungen. Spannungen und Missverhältnisse können von der Autorin als verzögerte, sich verdichtende Momente der Kohärenz und Synchronisation von Sprachlich-Kognitivem einerseits und Körperlich-Leiblichem andererseits und der daran gebundenen Selbstreflexion rekonstruiert werden. Das Potenzial der Triangulation sieht sie insbesondere darin, den engen und ganzheitlichen Zusammenhang von Kognitivem und Körperlich-Leiblichem erfassen zu können.

Freundschaft, Peer Groups und Paarbeziehungen

Eine Rekonstruktion unterschiedlicher Bildpraxen auf der Basis der dokumentarischen Bildinterpretation findet sich in dem Beitrag von *Maria Schreiber*. Ihr Gegenstand sind Freundschaftsbilder, ein Format, dessen Bedeutung durch die so genannten Digitalisierung und seine Präsenz z.B. auf Social-Media-Plattformen zunimmt. Die Autorin stellte die Fragen, wie „Freundschaft in ihrer spezifischen ‚Beziehungsqualität‘ ikonisch konstituiert“ wird und wie „die Relation zur Kamera“ im Bild sichtbar wird. Sie verfährt nach dem für die

komparative Analyse zentralen Prinzip des Kontrasts in der Gemeinsamkeit und zieht zwei Bilder von jeweils zwei Freundinnen, die von diesen selbst als relevant ausgewählt wurden, heran. Kontrastiert wird das Alter: Mitte 20-Jährige werden mit Mitte 50-Jährigen verglichen. Entlang einer derartigen Suchstrategie können generationelle und/oder entwicklungstypische Besonderheiten verfolgt werden. Beide Bilder sind durch Symmetrien gekennzeichnet, die auf dyadische Beziehungsstrukturen schließen lassen. Die Rekonstruktion der Planimetrie zeigt bei den Älteren eine Gleichzeitigkeit von Gemeinsamkeit und Getrenntheit, bei den Jüngern hingegen eine Fokussierung von Berührung und Nähe. Die Analyse des Verhältnisses von abgebildeten und abbildenden BildproduzentInnen gibt u.a. Aufschluss über die Funktion des Bildes in der Konstitution von Freundschaft. So steht bei den Jüngeren die performative Vergegenwärtigung von Intimität im Vordergrund, bei den Älteren die Selbstpräsentation.

Strukturen des Gelingens in Paarbeziehungen sind Gegenstand des Beitrags von **Astrid von Sichart**. Aus einer Untersuchung, die auf Paargesprächen und Fotos von 18 Paaren mit langjähriger Beziehung beruht, werden exemplarisch zwei Fälle vorgestellt und verglichen, die beide eine krisenhafte Phase in ihrer Paarbeziehung hatten. Nach einer methodisch-methodologischen Diskussion der Vorgehensweise wird zunächst jeweils ein Bild aus „krisenhaften Zeiten“ interpretiert. Distanz lässt sich bspw. in beiden Bildern seitens der Männer rekonstruieren, Traurigkeit seitens der Frauen. Die Krise zeigt sich in einem Bild u.a. durch eine Schiefelage der gesamten Bildkomposition, im anderen durch Abstand und Distanz. Es folgt eine Interpretation von jeweils einem Bild aus „glücklichen Zeiten“ nach der Krise. Die Bilder zeigen bei beiden Paaren eine Schutzposition des Mannes. Das Paargespräch schließlich ermöglicht den Zugang zu unterschiedlichen Orientierungen innerhalb der Beziehung, z.B. patriarchal im Gegensatz zu partnerschaftlich. Die handlungspraktische Bewältigung der Krise zeigt sich am deutlichsten im Bild. Die Autorin kommt zu dem Schluss, dass „resilientes Verhalten“ von Paaren in ihrem „impliziten Wissen“, mithin im Habitus oder Orientierungsrahmen, verankert ist, nicht im expliziten Wissen, also dem Orientierungsschema. Abschließend diskutiert die Autorin, inwieweit diese Ergebnisse für die Aus- und Weiterbildung von BeraterInnen und PsychotherapeutInnen in der Paarberatung fruchtbar gemacht werden können.

Professionelle Praxis im Bildungsbereich

Roswitha Staeger wählt ihren Untersuchungsgegenstand aus dem Bereich der frühkindlichen Bildung. Sie analysiert zunächst das Titelbild der Broschüre einer Berliner Bildungseinrichtung für Vorschulkinder, die aus dem Programm „McKinsey bildet“ hervorgegangen ist, und fragt, welche Vorstellungen von

frühkindlicher Bildung sich darin manifestieren. Ihre dokumentarische Interpretation des Bildes eines Kindes, das mit einer Glühbirne hantiert, deckt die Verbundenheit dieser bildlichen Darstellung mit der aktuell dominanten Vorstellung von Kindheit auf: Kinder sind demnach intrinsisch motivierte Forschende mit einer angeborenen Neigung und Fähigkeit zur Theoriebildung und zur experimentellen Überprüfung von Hypothesen. Darüber hinaus verschaffe das Bild, so Roswitha Staeges Interpretation weiter, durch den exemplarisch dargestellten Untersuchungsgegenstand einer Glühbirne dem Programm des naturwissenschaftlichen und volkswirtschaftlich relevanten Lernens eine anthropologische Legitimation. In einer weiteren Interpretation wendet sich Staege einem Bild zu, das mehrere Kinder beim Experimentieren zeigt. Es entstammt einer Publikation der Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Jugend und Sport. Die dokumentarische Interpretation macht deutlich, dass durch das Bild pädagogisches Handeln zugleich bagatellisiert und als Faszinosum verklärt wird. In beiden Bildern sieht Roswitha Staege „visuelle Argumente“, durch welche die jeweiligen Institutionen ihren Programmen zu anschaulicher Evidenz verhelfen.

Dem Feld der Jugendarbeit wendet sich **Kevin Stützel** mit seinem Beitrag zu. Er verwendet Bilder, die von PädagogInnen über ihre Arbeit mit den Jugendlichen selbst produziert wurden, um ihre Handlungspraxen zu rekonstruieren und Aufschluss über ihren Habitus zu bekommen. Im Sinne einer Triangulation verbindet Stützel die Bildanalyse mit dem Gruppendiskussionsverfahren, indem er die von den PädagogInnen produzierten und ausgewählten, d.h. autorisierten, Bilder zum Gegenstand einer Diskussion innerhalb ihres Teams macht. Im Zentrum dieses Beitrags stehen allerdings Bildinterpretationen und deren Ergebnisse. Die zentrale Vergleichsdimension zwischen den Gruppen ergibt sich aus der Orientierung der betreuten Jugendlichen: Stützel vergleicht die Handlungspraxen und Handlungsstile von PädagogInnen, die mit rechtsorientierten Jugendlichen arbeiten, mit solchen, deren Klientel keine derartige Gesinnung zeigt. Besonderes Augenmerk legt Stützel bei seinen Analysen auf unterschiedliche Arten von Nähe und Distanz, die zwischen den PädagogInnen und den Jugendlichen sichtbar werden. Unter Bezug auf die dokumentarische Evaluationsforschung wird abschließend diskutiert, inwieweit die Ergebnisse dazu beitragen können, pädagogische Handlungsspielräume zu erweitern.

Methodologische und grundlagentheoretische Perspektiven

Auf das methodische Potenzial von Triangulationen unter dem grundlagentheoretischen Dach der Dokumentarischen Methode richtet sich der Beitrag von **Nora Hoffmann**, indem sie Gruppenfotos und Gruppendiskussionen miteinander verbindet. Das Material stammt aus der Techno/Elektro-Szene und wurde u.a. während einschlägiger Festivals erhoben. In einem grundlagentheoretisch-methodologischen Einstieg klärt die Autorin das Verhältnis von